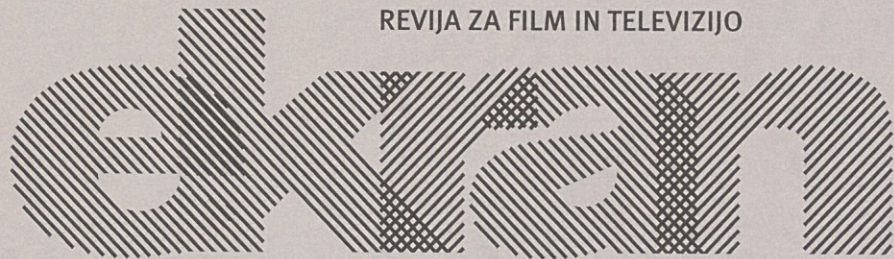


1602

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO



letnik LIV, september-oktober-november 2017



slovenski film **7 intervjujev**  
filmska komedija **Jacques Tati**  
napisati scenarij **scenaristične delavnice**  
ozadja **direktor fotografije**  
javno pismo ministru za kulturo **filmocid**



*Retrospektiva*  
**HUMOR JACQUESA TATIJA**  
18. 10.–22. 10.

*Michel Chion v Ljubljani*  
**O KOMIKI JACQUESA TATIJA**

Predavanje Michela Chiona  
18. 10.

**PISAVA V FILMU**

Predavanje Michela Chiona  
19. 10.

*Kinotečni zvezki*

**MICHEL CHION: JACQUES TATI**

Izid nove kinotečne publikacije

**kina**  
teka

slovenska kinoteka

50  
50  
**INSTITUT**  
**FRANÇAIS**

Slovénie

SEVA ZA FILM IN TELEVIDEO  
**ekran**



www.kinoteka.si

*Retrospektiva*  
**100 LET OKTOBRSE REVOLUCIJE**  
26. 9.–4. 11.

*Jesenska filmska šola 2017*  
**OKTOBRSKA REVOLUCIJA**  
**IN ZGODNJESOVJETSKI FILM**  
24.–26. 10.

Simpozij  
*Miklavž Komelj, Bernard Eisenschitz, Nace Zavrl,  
Oksana Maistat, Barbara Wurm, Natalija Majsova,  
Rade Pantić, Esther Leslie*



**kina**  
teka

slovenska kinoteka

www.kinoteka.si



UVODNIK	02	<i>Intervju s slovenskim filmom</i>   Ciril Oberstar
SLOVENSKI FILM – INTERVJUJI	03	<i>Špela Čadež</i>   Igor Prassel, Lovro Smrekar
	09	<i>Rok Biček</i>   Matic Majcen
	16	<i>Matjaž Ivanišin</i>   Matevž Jerman, Ciril Oberstar
	21	<i>Hanna Slak</i>   Varja Močnik
	26	<i>Boris Petkovič</i>   Bojana Bregar
	31	<i>Marko Nabersnik</i>   Žiga Brdnik
	35	<i>Ester Ivakič, Maja Križnik, Katarina Rešek – Kukla</i>   Tina Poglajen
FESTIVALI	38	<i>13. Grossmannov festival fantastičnega filma in vina</i>   Matic Majcen
	40	<i>Fantastic Zagreb</i>   Igor Kernel
	42	<i>23. Sarajevski filmski festival</i>   Tina Poglajen
	44	<i>Tabor Film Festival</i>   Pia Nikolič
IN MEMORIAM	45	<i>Sam Shepard (1943–2017)</i>   Andrej Gustinčič
JACQUES TATI	48	<i>Tatijevska »komedija sveta«</i>   Zdenko Vrdlovec
	55	<i>Izginjanje Hulota</i>   Ciril Oberstar
	61	<i>Hulotove ženske</i>   Michel Chion
	64	<i>Ljubezensko življenje g. Hulota ali subverzivna (a)seksualnost klovnov</i>   Tina Poglajen
	68	<i>Podaj mi francoza</i>   Izar Lunaček
	73	<i>Tatijeva napaka</i>   Tomaž Grošovnik
KRITIKA	76	<i>Dunkirk, r. Christopher Nolan</i>   Andrej Gustinčič
	78	<i>Loganovi srečneži, r. Steven Soderbergh</i>   Nace Zavrl
	80	<i>Pokot, r. Agnieszka Holland, Kasia Adamik</i>   Žiga Brdnik
	82	<i>It Comes At Night, r. Trey Edward Shults</i>   Ana Šturm
	84	<i>Čudežna ženska, r. Patty Jenkins</i>   Jasmina Šepetavc
	86	<i>Zlomljene, r. Alexander Lahl, Volker Schlecht</i>   Pia Nikolič
DOUBLE BILL	87	<i>Brez prave nevarnosti</i>   Peter Žargi
NAPISATI SCENARIJ	90	<i>Magičnost vsakdana</i>   Ana Šturm
	95	<i>Csaba Bollók: Pet vprašanj in nekoliko več filmskih priporočil</i>   Ana Šturm
SKRATKA	96	<i>Dokler smo še tu</i>   Bojana Bregar
TV SERIJE	98	<i>Vesolje, popelji me v prihodnost</i>   Igor Harb
OZADJA FILMA	101	<i>Ko bom velik, bom direktor fotografije</i>   Lev Predan Kowarski, ZFS
JAVNO PISMO MINISTRU ZA KULTURO	104	<i>Filmocid</i>

**EKRAN**, revija za film in televizijo, letnik LIV, september–oktober–november 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.*) | **sve revije** Zdenko Vrdlovec (predsednik), Aleš Blatnik, Klemen Dvornik, Janez Lapajne, Polona Petek, Peter Stankovič | **jezikovni pregled** Mojca Hudolin | **naslovnica** Eva Mlinar | **oblikovanje** Hana Jesih | **tisk** Tiskarna Oman, Kranj | **marketing** info@ekran.si | **celoletna naročnina** 25 € + poština | **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



## Intervju s slovenskim filmom

Vsako leto septembra so slovenski filmi, če uporabimo jesenski žargon, zreli za obiranje. Vrtijo se na *Festivalu slovenskega filma* (FSF) v Portorožu, kjer se slovenskemu občinstvu predstavijo skupaj s svojimi ustvarjalci. Banalno je reči, da dober film potrebuje dobrega režiserja. Za dober film je poleg režiserja, ki je sicer ključen, potrebno zagotovo še kaj drugega. Recimo dobri scenaristi oziroma dobre scenaristične delavnice (izkušnjo letošnjih popisujemo v enem izmed člankov), pa dobri direktorji fotografije (poklic predstavljamo v rubriki filmska ozadja) in seveda drugi filmski delavci. A tudi urejeno in stabilno institucionalno podporno okolje, predvsem pa bistveno večji budžet za film na Ministrstvu za kulturo. Ta, ki ga imamo, je tako sramotno nizek, da se ob njega še spotakniti več ne moremo.

Dober film ne nazadnje potrebuje tudi dobro filmsko kritiko in filmsko teorijo, skratka dobre filmske revije. Takšna, z vsaj občasnim posluhom za slovenski film, poskuša biti tudi Ekran. Zato tokratna številka v besedi predstavlja filme in predvsem režiserje, ki so si zaželeli »nekaj filmskega baroka« (Petkovič), in tiste, ki so se vrnili domov, da bi tam posneli »poklon mestu, svoji mladosti in otroštvu« (Naberšnik). Režiserje, ki k filmu pristopajo z zavestjo, da ima »resnica štrleče robove. Takoj ko jih posekaš in spraviš v škatlico, to ni več resnica« (Biček), pa tudi druge, ki so prepričani, da »vsa ekipa prispeva k temu, da se ljudje pred kamero odprejo« (Ivanišin). Predstavljamo tudi take, ki skušajo »posneti nekaj, česar v igranem filmu ni mogoče posneti« (Špela Čadež), prav vsi pa imajo, podobno kot migranti, »toliko domovin, kolikor imajo svojih intimnih jezikov« (Hanna Slak).

In ker je vsak film intimni jezik svojega filmskega ustvarjalca, je nekaj gotovo že zdaj. Ko je slovenski film v dobri kondiciji, se to čuti tudi v intervjujih. V tokratni posebni ediciji Ekran jih objavljamo šest. Dodajamo še skupinski intervju s tremi mlajšimi filmarkami in upamo, da bomo v rubriki *Slovenski film* do naslednjega FSF uspeli objaviti pogovore z vsemi ostalimi ustvarjalci, ki so ali še bodo zaznamovali slovensko filmsko leto.

## O kot Hulot in O kot Chion

Na filmsko kritičkem in teoretskem področju se Ljubljani obeta neke vrste fantastični déjã vu. Po skoraj 30 letih jo bo znova obiskal francoski teoretik glasu, zvoka in glasbe v filmu Michel Chion, ki je ob enem zadnjih obiskov tukaj, v okviru takratne Ekranove filmske šole, predaval o Chaplinu in njegovi komiki. Tokrat bo v Slovenski Kinoteki z uvodnim predavanjem odprl retrospektivo še enega nepozabnega komika, Jacquesa Tatija.

Težko bi našli filmskega teoretika, ki je bolj poklican, da govori o filmski komediji Jacquesa Tatija, kot prav Chion: podpisal je eno najzanimivejših knjig o njem ter ga proslavil kot iznajditelja komične demokracije. V knjigi (prevod je pravkar izšel pri Slovenski kinoteki) se je razpisal o komični genialnosti visokega komedijanta (Tati je bil izredno visok), a tudi o težje ulovljivih komičnih drobcih Tatijevega eratičnega univerzuma, o puščicah in smerokazih, o žvižgih in požvižgavanju, zaradi katerih se mimoidoči zaletavajo v ulične svetilke, in celo o O-jih, ki jih je v njegovih filmih vse polno. Na primer O iz neonskega napisa drugstore v filmu *Playtime*, ki je videti kot avreola v modernističnem Parizu izgubljenega duhovnika, ali O iz napisa avtosalon, ki ga ob zaprtju sejma delavci odvijajo z nadstreška, pod njim pa stoji nesrečni izumitelj avtodoma, ki je v filmu *Prometna zmeda* zamudil sejem in bil odpuščen ... In ne nazadnje O kot žadnja med tremi slišnimi črkami imena Hulot [izgovorjenem ülól], imena enega najprepoznavnejših likov svetovne komedije, ki je Jacquesa Tatija postavil ob bok Charlieju Chaplinu in Busterju Keatonu.

Chion pa si s Hulotom ne deli le četrte črke priimka, ampak tudi O kot tisti vzklik, ki ga znata oba včasih izvabiti iz gledalca in bralca. Ko je leta 2013 pri francoski založbi Armand Colin izšla njegova zadnja knjiga (letos maja prevedena tudi v angleščino), si nihče ni mogel predstavljati, da obstaja filmska tema, ki še ni sistematično raziskana – pisava v filmu. Čeprav je za nekoga, ki je »vaje razmišljati z ušesi«, pisava neko čisto drugo pobočje filma kot zvok, jo je Chion po drobcih zbiral in popisoval že ves čas svojega pisanja, zato ne preseneča impresivna kataloška zbirka filmskih primerov, s katerimi postreže v knjigi: najavnih in odjavnih špic, izveskov nad trgovinami, napisov krajev in časov dogajanj, ne nazadnje ljubezenskih pisem ... Tudi o tem ga bomo imeli priložnost slišati govoriti in morda se mu kaj na to temo zapiše tudi za naslednjo številko revije. **E**





Igor Prassel, Lovro Smrekar

**Špela Čadež**  
**»Posnamem nekaj,**  
**česar v igranem**  
**filmu ni mogoče**  
**posneti«**

**Ali si že pred fakulteto čutila, da se boš ukvarjala z umetnostjo?**

Že kot otrok sem z velikim veseljem risala, sestavljala in lepila. Ker pa smo to bolj ali manj počeli vsi, se mi ni zdelo kaj posebnega. Tudi mojim staršem ne, saj so mi vpis na oblikovno gimnazijo odsvetovali. Vendar me to veselje tudi potem na klasični gimnaziji ni minilo, in ko mi je sestra v vakuumu izbiranja študija omenila likovno akademijo, sem se tudi sama kar začudila, da je izbira lahko tako preprosta. Tako da – ja. Zdaj lahko rečem, da sem nekaj čutila.

**Potem si se vpisala na ljubljansko Akademijo za likovno umetnost in oblikovanje, smer oblikovanje vizualnih komunikacij. Z Brino Vogeltnik sta naredili prvo animacijo, *The Story About a Lost Letter*. Povej nam več o tem.**

Med študijem na ljubljanski akademiji sem odšla na Erasmusovo izmenjavo v Nemčijo, v Essen. Tam je potekal študij bolj v smeri novih medijev, kar je name naredilo močan vtis, saj je ljubljanska akademija takrat komaj premogla kak računalnik. In tu sva se z Brino Vogeltnik, ki je takrat že imela



nekaj izkušenj s snemanjem, lotili tipografske animacije na računalniku. Ker pa jabolko ne pade daleč od drevesa, pri tem nisva uporabljali bližnjic, ki jih ponuja Flash (Adobe Flash Professional, op. a.), ampak sva animirali sliko po sliki in nastala je ta tipografska vaja. Kljub temu so me interaktivni mediji, s katerimi sem se na izmenjavi srečala, prepričali, da sem se po končani akademiji odločila za študij na Akademiji medijskih umetnosti v Kölnu. Tam sem potem na delavnici izdelala svojo prvo lutko, in ko jo je eden izmed profesorjev (Lutz Garmsen) zagledal, je menil, da moram z njegovo skupino na festival animiranega filma v Annecy, kjer sem se »dokončno srečala« z animiranim filmom.

**Tvoj prvi film *Zasukanec* je postavljen v staro mestno okolje, zgodba govori o krojačku. To je sicer tvoj prvi študentski film, vendar si ga v smislu režije in kinematografskega jezika zelo dobro posnela.**

Najlepša hvala. Izkušnja s snemanjem *Zasukanca* je bila prava študijska izkušnja. Prvič sem doživela, kako lahko dvanajst ur mine v eni uri. Vsega skupaj se nisem prav dobro zavedala. Kinematografskega jezika se nikoli nisem zares učila, so mi pa v glavi neprestano odmevale besede mentorja Lutz Garmsena, ko mi je rekel, da naj posnamem nekaj, česar v igranem filmu ni mogoče posneti. Naj sledim unikumu animiranega filma. Naj povem zgodbo z njegovo pripovedno specifikom. Snemanje je potekalo skoraj brez scenarija, brez prave snemalne knjige, lutke so bile precej amatersko skonstruirane. Je bilo pa veliko razmišljanja o tem, kaj animacija sploh je.

**Z diplomskim filmom *Ljubezen je bolezen* (Liebeskrank, 2007) si prvič povedala intimno zgodbo, tako da si osebno čustvo preobrazila v univerzalno in se lahko z njim poistoveti kdorkoli. Ali si razmišljala na ta način – sta s soscenaristko sestavljali ideje?**

Jaz sem posnela intimno zgodbo, gledalci pa jo, upam, preobrazijo v univerzalno. To se mi zdi bistvena naloga umetnosti. Trudim se, da bi bilo moje delo razumljeno kot univerzalno, doživeto pa karseda osebno. Ideja za *Liebeskrank* prihaja iz mojih sanj, v katerih sem prišla k zdravniku, kjer so mi izrezali srce in bili popolnoma šokirani, da imam pri sedemindvajsetih še kar prvo srce! Potem sem s tem srcem v rokah hodila naokoli, trkala na vrata ordinacij in iskala pomoč. Te sanje so bile osnova, na kateri sva potem s soscenaristko Christino Zimmerman skovali scenarij. Takrat še nisem znala narediti lutk, ki bi znale odpirati usta, zato sva se s Christino veliko ukvarjali s tem, kako povedati zgodbo brez dialoga. Zdaj pa se mi zdi to super šola, saj sva se morali zaradi tega veliko ubadati z vizualno pripovedjo, ki pa je temelj filmske pripovedi. Za besedami se velikokrat skriva pomanjkanje razmisleka.

**Si takrat že vedela, da je animacija nekaj, kar bi bil lahko tvoj poklic?**

Snemanje »Liebeskrank« je potekalo že precej bolj profesionalno. Imela sem določena sredstva, sodelavce, in potem tudi spodbudne odzive javnosti. Malce zavedena od vsega skupaj nisem mislila, da bi to lahko bil moj poklic, temveč se mi je zdelo, da že je. A potem je bilo študija konec. Vrnila sem se v Slovenijo, kjer pa je bilo dogajanje na področju animacije, z izjemo festivala Animateka, precej pičlo. Tudi odgovor filmskega centra (Filmski sklad RS, op. a.) na mojo prvo kandidaturo za sredstva je bil nedvoumen. Jasno so mi povedali, da je njihova vizija slovenskega filma drugače in ne v produkciji animiranih filmov za odrasle. Skratka, kmalu sem bila primorana razmišljati, ali je poklic res nujno to, od česar živiš.



**Po koncu šolanja sledijo film *Maraton* (Marathon, 2008), ki si ga delala skupaj z Izabello Plucinsko, *Zadnja minuta* (Last minute, 2010) z Marino Rosett ter napovednik za Far East Film Festival v Vidmu (*Far East Film Festival Trailer*, 2009). To je bilo obdobje iskanja sredstev za prvi film.**

*Maraton* je predvsem Izabellin film. Delali sva ga po njenem scenariju, v njenem studiu in za njena sredstva. Jaz pa sem se predvsem veliko naučila in ostala v stiku s filmom. V tem obdobju je moj študijski film dobil precej nagrad, tako da sem bila kot avtorica uspešnega filma v Nemčiji avtomatsko upravičena do določenih finančnih sredstev za naslednji dve leti. Zato sem se odločila, da realiziram idejo o senci in kreditu, s katero sem se ukvarjala v nekem trenutku študija na akademiji. V projekt sem povabila Marino, ki je delala na risanem delu filma, jaz pa na lutkovnem. Na žalost sem bila takrat tako obremenjena z grafičnim oblikovanjem, s katerim sem se preživljala, da je bil na koncu film narejen precej na hitro. Sem pa pri tem filmu začela delati s prvimi slovenskimi sodelavci. Tomaž Grom je s fantastičnim zvokom nedvomno dvignil raven filma. Tudi napovednik Far East Film Festivala mi je prinesel sodelovanje z Žigo Lebarjem, ki se je kasneje izkazalo kot izredno inspirativno. Do sodelovanja s Far East Film Festivalom je prišlo,



ker so na njem prikazovali moja študijska filma, ki sta organizatorje navdušila. Povabili so me, da bi v 40 dneh naredila 40-sekundni lutkovni napovednik. Ja, to je bilo obdobje iskanja slovenskih sodelavcev. Za razliko od Nemčije v Sloveniji na svojem področju namreč nisem poznala praktično nikogar.

**Osredotočimo se na film *Boles* (2013), ki je narejen na osnovi kratke zgodbe *Her lover* Maksima Gorkega. Kdo je dobil idejo, da bi po tej zgodbi naredili *Bolesa*?**

Želela sem si posneti film po literarni predlogi. Po zelo dolgem obdobju prebiranja kratkih zgodb sem naletela na Maksima Gorkega in njegovo pripoved *Her lover*. Ta zgodba ni prevedena, tako da sem jo našla na netu. V angleščini. Najbrž sem jo tudi zaradi tega takoj razumela malo po svoje. Vzela sem jo za svojo in z Gregorjem sva jo potem skušala iztrgati literaturi in iz nje narediti animirani film. Na najino srečo je Maksim že več kot osemdeset let mrtev, tako da nama je svobodno dovolil izkopati zgodbo. Kopanje pa je bilo dolgotrajno in temeljito tudi zato, ker je bil scenarij sprva zavržen na vseh razpisih, tako da sva se bila prisiljena pred vsakim novim razpisom še enkrat soočiti z njim in priznati pretekle zablode. Vmes je scenarij zapustil literarno predlogo in vstopil v svet animacije. Tu bi omenila sceno z mehкими prsti, kjer narava materiala lutk pove zgodbo in občutje glavnega lika na način, ki je lasten animiranemu filmu.

**Kako pa je potekal sam proces snemanja, ustvarjanja lutk? Ste imeli kakšne resne težave?**

Bili smo majhna ekipa, tako da se je vse skupaj precej poznalo v času, ki smo ga porabili za določeno stvar. Veliko smo raziskovali in iskali razne rešitve. Z Žigom sva veliko gledala filme in se spraševala, kako so prišli do določenih rezultatov, potem sva toliko časa preizkušala in iskala, dokler nisva bila nekako zadovoljna. Zanimivo, da so me potem ti mojstri lutkovne animacije spraševali, kako smo mi kaj naredili. Izdelovanje seta in lutk nam je vzelo toliko časa, da med mojo porodniško snemanja ni bilo mogoče prekiniti. Filmski center namreč poroda nima za dovoljšen razlog za podaljšanje roka oddaje projekta. Imeli smo animatorja iz Nemčije, ki je na koncu ostal sam v studiu, izgubljen med lutkami, in se spopadal z mojimi idejami. Bil je čudovit animator, ki pa je imel zdravstvene težave, tako da se je vse skupaj še bolj zavleklo. Na srečo je proti koncu k projektu prišel Leon Vidmar, ki je vnesel potrebno energijo za ciljni šprint in se pri tem tudi veliko naučil.

**Kako to, da ste toliko časa posvetili uvodni sceni pri *Bolesu*, ki je zelo natančno izdelana in podrobna, ampak se v filmu pojavi samo za nekaj deset sekund?**

Vožnja iz bleščave velemesta v zakotne ulice predmestja se mi je zdela vsebinsko zelo pomembna. Film se odvija

v medprostoru med željami in realnostjo, prvi kader pa s tem vprašanjem takoj elegantno opravi. Po drugi strani pa je zgodba v lutkovnem filmu velikokrat zaprta med štiri stene, tako da paše malo zadihati. Resnici na ljubo s tem ni bilo toliko dela. Mateja Rojc je stolpnice naredila iz kartona, jih poslikala, dobro umazala in kader je bil tu.

**Ali si umestitev v predmestno okolje povzela iz nekega okolja, ki ga poznaš?**

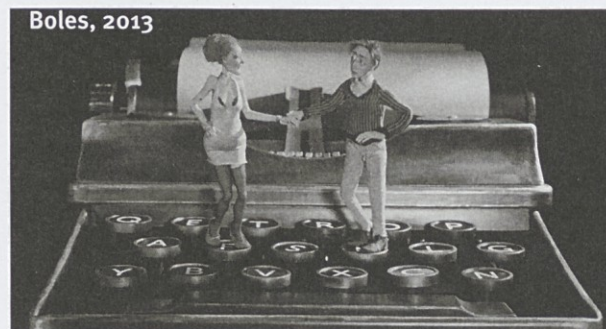
Težko bi rekla. Nikoli ne kopiram točno določenih stvari. Obstaja pa najbrž nek praspomin, iz katerega v takih primerih črpaš. Poštnih nabiralnikov, kakršni so v *Bolesu*, v našem bloku nimamo, sem jih pa zagotovo opazila kje po Ljubljani.

**Kako je bilo s financiranjem *Bolesa*? Šlo je namreč za koprodukcijo.**

Film je bil financiran v devetdesetih odstotkih od Filmskega centra in v desetih od nemškega koproducenta. Kljub temu proračun ni bil visok. Ko zaposliš nekaj ljudi, kmalu opaziš, da so sredstva krepko omejena. Je pa zanimivo, da trenutno kljub vsem nagradam, ki so jih moji filmi prejeli po svetu in nedvomno dokazali sposobnost, da sproduciram film, nikakor ne bi dosegla višine sredstev, ki sem jih dobila za svoj prvenec. Če zaprosiš Filmski center za financiranje prvenca kot režiser in kot producent hkrati, nimaš možnosti. Zato sem vesela, da mi je uspelo. Kasneje so nagrade sicer povrnile nekaj finančnega vložka, vendar pa je to bolj naključje kot pravilo.

**Ko gledaš *Bolesa* za nazaj, si želiš, da bi kaj spremenila? Mnogi režiserji pravijo, da svojih filmov sploh ne gledajo za nazaj.**

Ko enkrat zapečem DCP, vem, da ničesar ne morem več spreminjati. Zato se s tem ne ukvarjam. Je pa dejstvo, da je vsak film določen korak do naslednjega. Trudim se, da slabih stvari ne ponavljam. Sem pa imela v zadnjem obdobju nekaj retrospektiv in ni bilo enostavno. Gledati življenje za nazaj. Vem pa, da sem pri vsakem projektu dala vse od sebe, tako da si nimam česa očitati.





Nočna ptica, 2016



**Pred *Nočno ptico* (2016) sta se zgodili še dve pomembni stvari. Prvič, na RTV so se nekega dne odločili, da se znebijo animacijske trik mize, na kateri je animiral mojster Rasto Novakovič. Ti si nekako pravočasno prestregla to informacijo in mizo, ki tehta več kot 200 kg, nekam za nekaj časa spravila.**

Znašla sem se v situaciji, ko sem se morala odločiti, ali naj kujem železo, dokler je vroče, ali pa naj se lotim česa novega. Čeprav so mi lutke ležale in sem vedno bolj modelirala kot risala, si nisem želela delati še ene lutkovne animacije, saj mi je od vseh tehnik najmanj všeč. Najmanj eksperimentalna je.

Tako sem se odločila, da preizkusim multiplan tehniko. Norštej (ruski avtor animiranih filmov Jurij Norštej, op. a.) je bil že v času študija moja inspiracija, o njem sem pisala tudi diplomu, tako da se je korak zdel nekako logičen. Poleg tega sem pred tem na pobudo Metoda Pevca snemala animirane sekvence za njegov film *Lahko noč, gospodična*, kjer sem se z Norštejnovi tehniko multiplana prvič tudi dejansko srečala. Fascinirala me je optična iluzija in kako lahko pridobiš 3D učinek z 2D slikami samo s tem, da jih postavljaš na različne razdalje od kamere. Takrat sva z Matejem Lavrenčičem animirala na animacijski mizi v Viba studiu. Žiga mi je priredil manjšo mizico, ki se je izkazala za premajhno. Če si hotel posneti total, si moral naslikati karakter, ki je meril 2 x 2 cm. To je bila že izkušnja, zaradi katere z Žigo kasneje, ko sem dobila svojo mizo, te napake nisva ponovila. No, moja miza je še vedno majhna v primerjavi s tistimi, ki jih uporabljajo mojstri, kot je Norštej. Je pa moja. Rasto Novakovič je Milanu Eriču za potrebe akademije obljubil animacijsko mizo, na kateri sta z Zvonkom Čohom snemala *Socializacijsko bika*, ko je na RTV ne bi več potrebovali. Ko se je to zgodilo, miza akademije ni več zanimala, in tu sem prišla na vrsto jaz. Milan me je poklical in me vprašal, če me miza zanima.

Bila sem navdušena, da lahko rešim tako mizo; v 8. mesecu nosečnosti in sredi produkcije *Bolesa* sem tako začela organizirati prevoz mize z RTV na skedenj mojega prijatelja. Pri transportu so mi pomagali tudi člani D'SAF (Društvo slovenskega animiranega filma, op. a.) Miza je dve leti samevala na skednju, jaz pa sem medtem prek Mestne občine Ljubljana skušala najti primeren prostor, kjer bi bila miza lahko v funkciji. Potrebovali smo prostor z nadstandardno visokim stropom, kar v Ljubljani ni nekaj pretirano neobičajnega, vendar občini očitno ni bilo v interesu, da tak prostor oddajo. Potem smo se odločili, da najamemo prostore na Trgu Prekomorskih brigad. Mizo smo morali zaradi nezadostne višine prilagoditi, vendar deluje. Včasih zmanjka manevrskega prostora pri osvetljevanju, a zaenkrat gre.

**Torej se dobila mizo in tudi lasten studio – kako pa si razvijala zgodbo za *Nočno ptico*? Vmes si bila zavrnjena v Nemčiji za podporo ... Koliko je bilo ovir pred začetkom snemanja?**

Pot od enega do drugega filma je vedno polna ovir, ne glede na uspehe, ki si jih požel z zadnjim filmom. Že sam imaš težave pri izbiri teme, ki te bo zanimala v obdobju naslednjih dveh, treh let, potem pa pride še faza iskanja financ, ki te vedno znova šokira. Že v osnovi se za kulturo namenja malo sredstev, od teh gre za film še manjši delež, potem pa je na vrsti animirani film, ki po pravilu zajema iz prazne vreče. Veliko ljudi mi svetuje, naj si poiščem močnega tujega koproducenta, vendar bi potem izgubila tudi velik del avtorske avtonomije, ki pa je zame bistvena. RTV je sodeloval pri produkciji *Nočne ptice*, ki je zelo uspešen film. Predvajajo ga po festivalih širom sveta in dobiva nagrade. Človek bi sklepal, da bodo tovrstne produkcije televizijsko hišo zanimale še naprej, vendar ne. Takih filmov televizija ne podpira več. Smešna nagrada. RTV je po zakonu primorana podpirati kinematografsko produkcijo, vendar je zadnja



tri leta z razpisi podpirala samo otroški kinematografski animirani film, ki pa v osnovi ni namenjen predvajanju v okviru njihovega otroškega programa, temveč predvajanju v kinematografih. Tako da ne vem, kako naj to razumem.

**Pri *Nočni ptici* (2016) si posredno predstavila intimno zgodbo o alkoholizmu v družini, stisko, ki si jo nosila v sebi in jo uspela nasloviti prek filma. Kako samoumevno ti je bilo pri tem filmu sestaviti zgodbo, kakršna je?**

Zgodbo smo iskali do konca. Vsi koščki so se zares sestavili šele v montaži. V resnici se protagonistu skozi film nič ne zgodi, se mu pa veliko dogaja. Ta notranja stanja lahko sicer v scenariju opišeš, vendar je treba kasneje priti do njih v studiu. Tu pa tehnika zahteva svoje. Najprej sem sestavljala zgodbo z Gregorjem za scenarij, potem pa sem jo morala naknadno spreminjati z Matejem Lavrenčičem in Zarjo Menart na snemanju, ko smo skupaj animirali in risali. Neke stvari, ki so dobro delovale v scenariju, so se na snemanju izkazale za neuporabne in obratno. Tovrstnih zapletov je bilo kar nekaj, tako da smo skozi ves proces odkrivali tehniko, iskali rešitve in pisali scenarij. Hotela sem, da bi bila zgodba tako pijana, da bi ji bilo težko slediti. Lahko bi bila še bolj zmedena. Še manj linearna. Čista abstrakcija užitka. Najti logiko nesmisla je zelo zahtevno. Narisati zgodboris je bilo skoraj nemogoče. Venomer se ponavljata ista plana: voznik-cesta, cesta-voznik. Šele ko smo prišli do vizualne rešitve, smo lahko razmišljali o zgodbi. Sem se pa sama odločila, da te zgodbe nočem govoriti linearno. Hotela sem pokazati

neka notranja stanja in občutja, ki so močnejša od nas, ki prevzemajo vajeti našega življenja. Nisem hotela žugati ali s prstom drezati v oči. Nasploh se o alkoholizmu v družbi težko govori. *Nočna ptica* je po projekcijah vzbudila razpravo o alkoholizmu z ljudmi, ki verjetno o tej temi drugače sploh ne bi spregovorili. Prišli so do mene, se mi izpovedali in se mi zahvaljevali za film, ki je bil po njihovem mnenju najbolj iskren film o alkoholizmu, kar so jih kdaj videli. Bolj kot nagrade in priznanja so mi pomembni trenutki, ko vidiš, da si uspel spregovoriti o nečem, o čemer je težko spregovoriti.

**Ste pa našli nekaj zelo preprostih rešitev, na primer distorziran radijski glas, ki napeljuje na neko halucinatorno stanje. Ali je bilo iskanje teh rešitev, ki se zdijo preproste, zahtevno?**

Na to bi lažje odgovoril Tomaž. Kar se mene tiče, je z glasbo zadel v prvem poskusu. Takoj ko sem jo slišala, sem dobila idejo, kaj je treba še posneti. Večji problem je bila cesta, ki ni in ni delovala, kot bi morala. Cesto sem si zamislila kot prispodobno zavoženega življenja in je zaradi tega morala nositi nekaj več kot le realistični posnetek. Morala je delovati hipnotično. Po mesecih testiranja smo prišli do ključnega trenutka, ko smo cesto posneli ponoči in zagledali njeno pravo vsebino. Ko poznaš rešitev, je enostavno.

**Zadnji tvoj projekt je bil napovednik za Netflixovo serijo *Orange Is The New Black*. Kako je sploh prišlo do tega sodelovanja, kaj so bile zahteve in kako poteka odnos s tako visokoproračunskim naročnikom?**

Napovednik za serijo *Orange Is The New Black*, 2017





Zame je bilo to nekaj čisto novega, neke vrste šprinterski izziv. Razmeroma majhna ekipa je posnela štiri minute in pol lutkovne animacije z dvaindvajsetimi karakterji in triindvajsetimi različnimi scenografijami v samo dveh mesecih. Zelo sem ponosna na to ekipo in na dejstvo, da nam je uspelo. Začelo se je, ko je bil *Boles* »staff pick« na Vimeo. Videla ga je neka londonska agencija in povabili so me k sodelovanju na natečaju za »recap« Netflixove serije *Orange Is The New Black*. Serije nisem poznala, časa za razmišljanje ni bilo veliko in odločila sem se, da vstopim v igro. Natečaj je potekal v treh izločilnih krogih in na koncu smo ostali samo mi. To se je dogajalo februarja, sredi marca smo podpisali pogodbo, petega maja pa smo morali dokončati projekt. Za animirani film je to nepredstavljiva brzina. Med delom je bilo zaradi tega precej napetosti, saj si našega dela niso znali najbolje predstavljati. Potem pa je tu še komunikacija med vsemi naročniki, izvajalci in plačniki, ki je zahtevala dodatno logistiko in zvrhano mero potrpežljivosti. Da si boste predstavljali, povem, da smo delali za londonsko agencijo, ki je delala za singapursko oglaševalsko agencijo, ta pa dela ekskluzivno za Netflix Asia, ki je odgovoren krovnemu Netflixu v ZDA. Mislim, da si lahko predstavljate, koliko šumov je bilo v tej komunikaciji. A z materialom, ki smo jim ga pošiljali, smo uspešno mirili strasti.

#### Kako pa ste izbrali, katere dele iz prejšnjih sezon boste upodobili?

Netflix nam je predložil seznam scen, ki jih moramo upodobiti. Najtežje je bilo, ker se njim ni niti sanjalo, kaj pomeni narediti jezero, v katerem plava dvajset lutk. Imeli so predstavo, da se bo vse dogajalo v enem prostoru in da se bo odvijalo več zgodb hkrati v enem kadru. Predstavljali so si, da bomo samo šli s kamero od enega k drugemu, kot da bi delali računalniško animiran film. Do konca smo se pregovarjali o stvareh, ki se jih v *stop-motion* tehniki ne da narediti. Predvsem jim je bila pomembna zgoščenost dogajanja. Druga težava je bila, da serija temelji na dialogu, mi pa smo delali animacijo brez dialoga. Ker v seriji

igrajo zelo znani igralci, me je bilo tudi strah, ali jim bodo lutke dovolj podobne, vendar so na srečo tudi pri sami seriji dovolj grafični. Če nastopata dva črnska karakterja, bo imela ena oseba cofke, druga pa ravne lase, tako da so hitro razpoznavne.

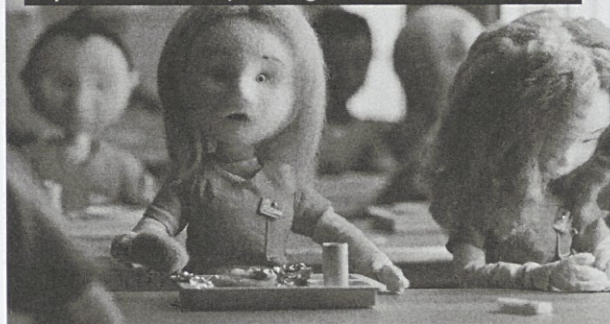
#### Kdo vse je sodeloval pri tem projektu?

Tina Smrekar je bila ključni člen vseh produkcijskih dogovorov. Srečo sem imela, da je bil tehnolog Žiga Lebar med dvema projektoma in je imel čas vskočiti, pa tudi Mateja Rojc in ostali, ki so delali pri *Bolesu*, so priskočili na pomoč. Novo poznanstvo je bila Ana Lazovski, ki veliko dela s filcem in nam je pomagala z lasuljami za lutke. Prvič sem imela direktorja fotografije, ki je bil prisoten ves čas snemanja, Mitja Ličen. Zelo se je znal prilagoditi, saj je snemanje pri animaciji vseeno drugačno kot pri igranem filmu. Snemamo namreč s fotoaparati in njemu se vidi, da se ukvarja tudi s fotografijo. Zarja Menart in Leon Vidmar sta bila glavna animatorja. Pridružila se nam je tudi Lea Vučko, ki je pomagala tako pri animaciji kot pri delu z lutkami in je bila tisti vmesni člen, ki je zlata vreden. Mislim, da smo se vsi zelo dobro ujeli.

#### Kakšen bo pa tvoj novi projekt?

Nov projekt pripravljamo z isto ekipo, v istem prostoru in z isto tehniko kot *Nočno ptico*. Tema je tudi kar precej težka, gre za verbalno nasilje. Verbalno nasilje ne pušča modric in ni pravno dokazljivo, sploh pri nas. Zdi se mi tema, o kateri bi bilo nujno spregovoriti. Mogoče sem pri *Nočni ptici* dobila pogum, da se lotim tovrstnih tem, saj se mi zdi pomembno, da se o njih govori. Zdaj smo v fazi predprodukcije in še čakamo, ali bomo dobili podporo. **E**

Napovednik za serijo *Orange Is The New Black*, 2017







Matic Majcen

## Rok Biček

»Resnica ima štrleče robove«

Rok Biček je s svojim drugim celovečercem **Družina** (2017) končal projekt, ki je nastajal 10 let. Že leta 2007 je med rednimi obveznostmi študija drugega letnika AGRFT posnel kratki, 36-minutni dokumentarni film z istim naslovom, ki mu je služil kot nekakšen osnutek, iz katerega je prizore uporabil tudi v zdajšnji, dolgometražni različici filma, nagrajeni na letošnjem festivalu v Locarnu. Zgodba, kako je 31-letni režiser iz Dolenjskih Toplic v svojih študijskih dneh sploh začel snemati *Družino*, pa ima kar nekaj ovinkov. V času, ko je moral na Akademiji posneti dokumentarni film, mu je na uho prišla zgodba o dveh nenavadnih družinah, ki jih je prepoznal kot potencialna subjekta svojega študijskega dela. V prvi je šlo za dva odrasla para, ki sta zamenjala partnerje, s čimer sta nastali dve ločeni, a vendarle povsem prepleteni gospodinjstvi. V drugem, povsem ločenem primeru pa je šlo za družino iz Podhoste, vasi pri Dolenjskih Toplicah, ki se jih je zaradi statusa vaških posebnežev prijel vzdevek »Adams family«. Bička je takrat zelo zanimala integracija otrok z Downovim sindromom, in ker je bil član te družine fant s to kromosomsko motnjo, je raje izbral ta primer.



Že kmalu jim je predstavil svojo »šolsko nalogo« in jih začel redno obiskovati. A le dokler ni sledil preobrat.

»K tej družini sem prišel zaradi Mitje, fanta z Downovim sindromom, potem pa sem začutil, da je Matej tisti, na katerega se moram osredotočiti. Matej je bil 'drugačen' od brata in staršev, in ker je prihajal iz takšne družine, je bil drugačen tudi v svoji okolici. Na nek način je bil povsod črna ovca. Kjerkoli je bil, je bil izločen. Zato mi je tudi postal zanimiv.«

Biček bi film zaradi pravil Akademije moral posneti s filmsko ekipo v treh snemalnih dneh, in to na filmski trak, a je vztrajal pri samostojnem delu z majhno digitalno kamero, saj je le tako lahko zgradil tesnejše zaupanje s svojimi subjekti. Kratki film je nato brez vednosti mentorjev na Akademiji snemal med novembrom leta 2006 in julijem leta 2007 ter z njim tudi naredil letnik. A namesto da bi to zgodbo arhiviral med drugimi projekti v svoji zgodnji filmografiji, je Biček še naprej vseskozi ohranjal stike z družino. Nato so se začele dogajati velike spremembe v življenju Mateja in Mitje, obeh bratov iz *Družine*: kmalu po končanem snemanju jima je umrl oče, ob tem pa se je Matej začel postopoma spreminjati iz mladega fanta v polnovrednega skrbnika družine, s čimer je dogajanje v filmu začelo dobivati povsem nove razsežnosti. Biček sam pove, da ga je zaradi stkanega prijateljstva tudi sam potiskal v smer prevzemanja večje odgovornosti, ob tem pa je med njima prišlo do konflikta, zaradi katerega dobro leto sploh nista komunicirala. Ko pa je kasneje v igro stopil Matejev otrok, je bilo jasno, da je material za nadaljevanje zgodbe preveč zanimiv, da bi se mu lahko upiral. Celovečerna različica *Družine* je tako začela nastajati vzporedno z **Razrednim sovražnikom** (2013). »Vedel sem, da bo iz te situacije nastala 'štala'. Nisem si predstavljal, kam bo stvar šla, vedel pa sem, da bo drama. In potem sem samo sledil temu.«

**Ali zdaj, ko po desetih letih dela z *Družino* gledaš nazaj na prve korake tega projekta, vidiš drugačno različico sebe kot režiserja in osebe – tam daleč zadaj, na začetku poti?** Če gledam z režiserskega vidika, se vsekakor vidi razlika v nekaterih posnetkih iz tistega obdobja. Takrat sem še bolj opletal s kamero. Iskal sem slog filma. Ko sem snemal *Družino 1*, če filmu tako rečeva, še nisem povsem vedel, kaj počnem. Vedel sem le, da moram likom vseskozi slediti in da ne smem prekinjati posnetkov, ker nikoli ne veš, kdaj se bo zgodilo »tisto«. Tako sem spoznal kader-sekvenco, še preden me je na Liffu usodno zaznamoval Mungijev **4 mesece, 3 tedne in 2 dneva** (4 luni, 3 saptamani si 2 zile, 2007). Ko gledaš *Družino 1*, se vidi, da se veliko premikam naokrog. Kasneje so posnetki veliko bolj statični. Poskušal sem se nekam fiksirati, da bi bil čim manj opazen. Pri prvem filmu glede moje prisotnosti ni bilo takega problema, ker so me tako zelo sprejeli medse, da sem bil povsem nemoteč.

Pa tudi dogodki so bili take vrste, da se nisem počutil kot vsiljivec. Pri drugem filmu pa so stvari postale tako napete in hkrati intimne, da sem moral biti večkrat čim bolj skrit, čim dlje od dogajanja, pri čemer sem si pomagal z zoomom.

Po drugi strani pa imam tudi sam zdaj nekatere življenjske izkušnje, ki sem jih pri drugem filmu lahko delil z Matejem, takrat pa jih nisem mogel. Tudi sam sem bil takrat še mulc. Matej je na festivalu v Locarnu to lepo povedal. Ko so ga vprašali, koliko sem s svojo kamero vplival na njegovo življenje, je odgovoril, da sem mu sicer svetoval pri nekaterih zadevah, ampak da on tega itak ni poslušal in je vedno raje ravnal po svoje. V mislih je imel seveda dilemo glede otroka in predvsem to, da se mu je odrekel. Film je s tem dogodkom na nek način dobil naravni konec. Svetoval sem mu, naj ne zapusti otroka, čeprav je vprašanje, kako bi se film sploh zaključil brez tega prizora. Za sam film je tak konec super, za življenje ljudi v njem pa ... To je bila zelo težka odločitev, ki vpliva na veliko življenj, ne samo Matejevo. »Čez 10 let ti bo žal, da si to naredil,« sem mu rekel. To je razlika med mano pred desetimi leti in zdaj. Takrat sem ga lahko inštruiral za šolo, ampak takšnih nasvetov mu nisem mogel dajati.

**V odnosu do te družine si kot dokumentarist torej imel precej paradoksalen položaj. Po eni strani si kot zunanji opazovalec hotel biti popolnoma neviden, po drugi pa si postal globoko vpleten v njihova življenja in njihove odločitve. Si si glede tega postavil kakšna pravila ali etično stališče, ki si se ga držal?**

V prvi vrsti sem moral biti človek, ne pa režiser oziroma snemalec. V vsaki izmed družin sem porabil ogromno časa, preden sem sploh začel snemati. Ne moreš kar priti tja in »začet nažigat« s kamero. Najprej moraš priti v stik s temi ljudmi in se z njimi povezati. Vendar ne na način, da te oni sprejmejo, ti jih pa preslepiš in igraš dvojno igro. Z njimi moraš vzpostaviti pravi odnos in postati njihov prijatelj. In ko se to zgodi, nehote postaneš dejavnik, ki vpliva na njihovo življenje. Tako da ne morem reči, da sem bil samo muha na zidu. Vsekakor sem prevzel tudi vlogo nekakšnega mediatorja. Če je ne bi, sploh ne bi mogel še naprej vzdrževati vseh teh odnosov. Res je sicer, da za film potrebuješ konflikt, a za razliko od resničnostnih oddaj, kjer dolivajo olje na ogenj, sem bil jaz prej v vlogi gasilca. Prizor, v katerem se Matej in Barbara skregata na pikniku, se je v realnosti denimo nadaljeval še dve uri. Bila sta vsak na svojem koncu, jaz pa sem kot v kakšnih pogajanjih na fronti hodil od enega do drugega in prenašal sporočila. Šele po dveh urah smo uspeli doseči dogovor, kaj bosta naredila. A naslednji dan se ne on in ne ona nista več želela držati dogovorjenega. Socialna služba v filmu sicer odpove, a roko na srce je tu vprašanje, kaj bi sploh lahko naredila.





Tudi jaz, ki sem imel takrat precej poglobljen vpogled v situacijo, nisem videl rešitve.

Po drugi strani pa je res, da sem bil na nek način vsiljivec. Vseskozi sem bil tam, pri njih, in če me ni Matej dobesedno vrgel ven, sem ostal. To se je sicer zgodilo samo enkrat. Ko je prvič pripeljal Eli domov, sta šla v sobo in zaklenila vrata za sabo. Takrat mi je rekel: »A te moram prositi, da greš ven?« (smeh) Ko je imel rojstni dan, sem se splazil v njegovo sobo, medtem ko je spal. Sploh ni vedel, da sem bil takrat pri njem. Bili pa so tudi trenutki, ko sam nisem več hotel biti tam. Na primer takrat, ko se poslovil od tasta Robija. Objem s tastom je eden redkih, če ne edini, v katerem Matej pokaže svoja čustva. Ko sem bil tam in snemal čustveno najmočnejše prizore, se mi je vsakič prižgal alarm. »Tega ne smeš gledati, kaj šele snemati, tu nimaš kaj iskati.« Hkrati sem vedel, da je to natanko tisto, zaradi česar ta film sploh delam. To je odgovornost, ki jo moram zdaj nositi, ker mi je uspelo pridobiti zaupanje akterjev, da so me spustili tako blizu. Dobil sem vpogled v jedro družine, kje gredo stvari narobe od samega začetka. Kar je izjemen privilegij, a hkrati tudi veliko moralno breme. S tem se bom moral soočiti, ko bo enkrat v prihodnosti Nia pogledala film. Ne vem, kako bo reagirala. Na nek način bo imela zelo podroben vpogled v svoj družinski album, v obdobje v življenju, ki se ga ostali ne spominjamo. S pomočjo filma bo lahko ozavestila dogodke, ki so jo izoblikovali brez njenega zavedanja. Vprašanje, ki si ga zastavljam, pa je, ali si bo to želela. In ali je to zadosten razlog, da sem jo vključil v zgodbo.

**Ali obstajajo posnetki, ki so bili posneti v takšnih intimnih trenutkih, pa si jih kasneje izločil iz filma, ker ti je bilo žal, da si snemal?**

Ne.

**Pa so se člani teh družin sploh zavedali, kaj to pomeni – da jih snemaš s svojo majhno in neopazno kamero? Da bodo svoje intimne zgodbe gledali s širnim občinstvom na velikem platnu?**

Pri prvem filmu se niso, ker sem jim rekel, da delam vajo za šolo, zato si niso predstavljali, kaj bo iz tega nastalo. Tudi sam si nisem. Med snemanjem drugega dela pa se je zgodil *Razredni sovražnik* in vse, kar je nato sledilo v medijih. Še posebej pri obeh novih družinah (pri Barbari in njenem očetu ter pri Eli in njeni mami) so se zavedali, koga imajo v hiši in kakšen potencial ima moje delo. Ko so me vprašali, če se bo film predvajal v kinu, sem jim odgovoril, da se bo. Morda so sami pri sebi še naprej mislili, da to vendarle ni povsem mogoče, vsekakor pa so vedeli, da to ne bo samo »domači video«.

**Kakšen odnos si imel do uprizarjanja prizorov? Si dajal navodila, o čem naj se pogovarjajo in kako naj se premikajo?**

To sem storil samo enkrat: ko je Matej svoji novi tašči razlagal, da otrok morda sploh ni njegov. Prišel je na idejo, da bo preračunal mesece in ugotovil, da takrat, ko bi naj bila Nia spočeta, z Barbaro sploh nista bila skupaj. Sam sem to zgodbo sicer slišal že prej, a ko jo je razlagal tašči, se je ponudila idealna priložnost, da jo tudi posnamem.





Vendar sem zamudil pravi trenutek, ker kamere nisem uspel tako hitro povleči iz torbe. Prosil sem ga, naj začne znova. Bilo je le pol minute razlike, ampak izpadlo je grozno, to pa zato, ker se je zavedal, da igra. Videl sem, da to ne deluje. Takoj spremenijo način govora, takoj se opazi, da gre za igro, in to na »šentjakobsko potenco«. V trenutku, ko daš navodilo, se resnična oseba spremeni v igralca, kar pa oni niso.

**V obeh filmih si uporabil že skorajda šolski *cinéma vérité* slog. Si imel ob ustvarjanju drugega kdaj dilemo, da bi vendarle bolj estetiziral posnetke, na primer v smislu kompozicije, če zaradi intimnega načina snemanja ostali vidiki niso bili možni?**

Predvsem je šlo za to, da sem hotel obdržati enotno podobo filma. Tudi zaradi tega, da bi lahko prizore iz prvega filma lažje vključili v novega. Prizori iz Matejevega najstniškega obdobja dajo njemu kot glavnemu liku neko širino in kompleksnost, ki je sicer ne bi imel. Ko sem končno montažo pokazal nekaj izbranim gledalcem, so mi rekli, »kill your darlings, skrajšaj na 90 minut, zgosti zgodbo. Dobil boš super lik in zgodbo, ki ne bo predolga.« A resnica ima štrleče robove. Takoj ko jih posekaš in jih spraviš v škatlico, to ni več resnica. In ravno zato, ker sem se odločil, da bom uporabil stare posnetke, sem moral iti v istem vizualnem slogu naprej, da je film v estetskem smislu ostal enoten. Zato sem tudi snemal na isto kamero kot takrat. Pred 10 leti je bila ta kamera zelo napredna, danes je zastarela, ampak meni je bilo pomembnejše, da je film vizualno enoten. Snemanje z boljšo kamero bi ustvarilo razliko med starim in novim gradivom.

To lahko kakšnega nepozornega gledalca tudi zavede, da sploh ne »zaštedka« preskoka v času. Našli so se tudi šampioni, ki so mislili, da je ta mladi fant nek tretji Matejev brat. (smeh) Tako da je vsekakor šlo za zavestno odločitev. Če iskreno povem, drugače sploh ne znam. Ne vem, če bi znal drugače posneti to zgodbo. Kompozicije in vse to ... ne vem.

**Že prvi film je vseboval prizor pasje kotitve, ki je izpadel kot osrednja metafora. V drugem filmu je temu posnetku dodan še prizor smrti iste živali. Ti je bilo že pri študentskem filmu jasno, da bo šlo za osrednji metaforični moment filma?**

Seveda gre za metaforo, čeprav nekoliko prikrito. V drugem filmu je ponavljanje življenjskega cikla rojstva in smrti zgolj eden izmed motivov. Osebnostno so mi zelo zanimivi Matejevi trenutki odločitve; zgodijo se v povezavi z ognjem, ki ga Matej v filmu prižge dvakrat. Prvič, ko zakuri kamin, drugič, ko ubije psa. Obakrat se pred življenjsko spremembo zastrmi v plamene. Ko kuri kamin, se naslednji dan odseli od Barbare. Ko ubije psa in zakuri pasjo odejo, polno dlak, se naslednji dan odseli k novemu dekletu Eli. K tej temi sodi še motiv Matejevega iskanja nadomestnega odnosa s starši pri starših svojih deklet ter ne nazadnje motiv disfunkcionalnega starševstva, ki ga Matej zavestno prekine z odločitvijo, da se bo odpovedal otroku in nato naredil še vazektomijo.

Mislím, da ravno ta metafora izriše zelo temačno sporočilo filma in predstavlja dokaj fatalističen vidik človeštva, v katerem je naša vloga zgolj brezumna reprodukcija in končna smrt, občutki sreče, ki jih ob tem doživljamo,



pa so zgolj neka ideologija narave, ki nas vedno znova uspe prepričati, da igramo to igro.

Ključna razlika med filmoma je ta, da gre pri prvem za film atmosfere oziroma ne-dogodka, medtem ko drugi temelji na akciji, na zapletih in dogodkih, ki si sledijo in povzročajo drug drugega. Prvi film je na nek način komedija. Vsaj ljudje ga pogosto dojemajo kot takšnega. Tisti, ki so videli oba filma, so mi rekli, da je drugi zdaj čista drama. Težji, temačen in pesimističen. Zadnji prizor mu daje vzdušje brezizhodnosti. Po mojem sem z njim raziskoval tudi neke svoje teme. Za režiserja je vsak film v prvi vrsti terapija, vprašanje je le, če si si to pripravljen priznati. Z njim raziskuješ svoje probleme, skozi proces ustvarjanja izražaš svoje misli. Meni se je to zagotovo zgodilo. Predvsem glede tega občutka odrinjenosti iz družbe, ki ga Matej doživlja v družini in med vrstniki. S podobnimi rečmi sem se v svojem otroštvu srečeval tudi sam in sem zaradi tega razvil neke povsem svoje hobije, neko drugačno senzibilnost. Namesto da bi igral nogomet s kolegi, sem raje ogromno bral. Nisem se počutil sprejetega v svoji okolici, in to so stvari, ki te kot otroka zelo globoko zaznamujejo. Če se s tem ukvarjaš in to raziskuješ, potem prepoznaš vzorce, ki vplivajo nate in ki jih tudi sam prenašaš naprej. V tem smislu sem v Mateju prepoznal nekakšnega svojega dvojnika. Izhajava iz popolnoma različnih družin, ampak z določenega vidika sem se lahko popolnoma poistovetil z njim. V njem sem prepoznal enake občutke, kot sem jih imel sam. O tem, kako jih je občutil, lahko samo sklepam. Vendar sem v njem in v njegovem stiku z okolico vedno znova prepoznal sebe. Ne vem pa, koliko tega še imam v sebi in koliko temačnih filmov bo še treba posneti, preden bom to razrešil.

**Je pa še en razlog, zakaj se ta metafora zdi toliko bolj kruta: zlasti v zahodni Evropi bi ta film gledalci lahko dojeli ne kot portret življenj posameznikov, ampak kot sociološki portret nekega evropskega družbenega podrazreda, evropskega *white trasha*. Te takšne interpretacije, ki postavljajo v precej nelaskav položaj ljudi, s katerimi si ustvaril pristen odnos in za katere ti je mar tudi na osebni ravni, skrbijo?** To, da gre za *white trash* zgodbo, sem slišal že od več ljudi. Interpretacijo filma prepuščam gledalcem. A sam vem, kakšno je življenje takšnih družin. V marsičem je še huje od tistega, kar vidimo v filmu, kjer vendarle ne moreš prikazati vseh razsežnosti. Morda je to šokantno za Slovence, saj si večina ne predstavlja, da so v naši državi ljudje, ki živijo na tak način. Mislim celo, da v podobnih okoliščinah živi še veliko več ljudi, da to ni osamljen primer. Včasih podobne zgodbe vidiš na *Tedniku*. Zgodba filma *Družina* je v bistvu zgodba *Tednika*, le da je povedana na filmski način. Podobne zgodbe je snemal Jože Pogačnik, za njim pa takšnih dokumentarcev ni bilo več. Vsaj ne takih, ki bi bili meni blizu. Njegova *Cukrarna* (1972) je kazala ljudi z roba družbe,

to pa je prav tisto, kar kaže tudi *Družina*. Njegov film je imel takrat bistveno večji odmev, predvsem negativnega, ker delavskemu razredu in vladajoči eliti taka podoba družbe ni ustrezala. Danes lahko družbi pokažeš ogledalo, pa je tistim, ki jim je to namenjeno, popolnoma vseeno. Čisto vseeno je, kaj pokažeš in poveš, ker je dovoljeno vse, hkrati pa nihče ne odgovarja za nič.

**Film ima zaradi portreta življenja v družinski celici izrazito univerzalen pridih, po drugi strani pa se prav materialni položaj te družine zdi kot izvrstno izhodišče, da bi lahko prek nje načel tudi bolj aktualne družbene teme revščine, socialne stiske, krčenja javnih sredstev in podobno, pa jih večinoma vendarle nisi. Si ta vidik zavestno izpustil, da bi zgodba obdržala univerzalnost, na katero ciljaš že v naslovu?**

Ko sem začel delati na drugem filmu, sem snemal ogromno različnih dogodkov in likov, ker nisem vedel, v katero smer se bo zgodba razvijala. Snemal sem na primer, kako Matej služi denar, vse materialne vidike vsakdana, ki so nujni, da se življenje odvija dalje. Ampak potem, ko se je zgodba z otrokom začela zapletati, sem se zavedel, da se bom moral osredotočiti samo na to. Pri montaži mi je postalo jasno, da bo vse ostalo šlo v smeti. Da sem lahko povedal zgodbo v normalni dolžini, sem se moral oprijeti samo ene linije in zanemariti vse ostalo, vključno z raznimi stranskimi liki. Če bi delal TV-serijo, bi lahko imel vsak izmed njih svojo epizodo in to sploh ne bi bil problem. Še posebej Mitja ima nekaj čudovitih prizorov, ampak to zgodbo pelje preveč stran od rdeče niti, ki je vendarle odnos med Matejem in Nio ter njegova potreba, njegov boj, da si ustvari družino. To je primarna linija zgodbe. Vse ostalo je šlo ven, če le ni bilo vključeno v kakšnega izmed osrednjih prizorov.

Primarna selekcija je namreč temeljila na zahtevi, da imajo prizori vsaj tri nivoje. Ne smejo biti zgolj nosilci informacije, ampak morajo imeti tudi močno emotivno vsebino in biti hkrati ustrezno vizualno posneti, vse skupaj pa pogojuje še princip kader-sekvence. Če je prizor predolg in nima ustreznega notranjega ritma, je neuporaben. Poleg tega me je kader-sekvenca zavezovala k minimalni montažni intervenciji.





Del montaže se je zato dogajal že v kameri z zasuki, zoomi in kadriranjem. Hipno in brez časa za razmislek. Edino vodilo, ki sem ga imel, je bila povezanost s portretiranci na nekem drugem nivoju zavesti, ki ga težko razložim. To je razvidno iz potez kamere, ki se na dogodke ne odziva z minimalno zamudo, temveč je z njimi sinhronizirana, kot da bi bilo vse skupaj »zrežirano«.

**Če bi res vzel zgodbo iste družine, jo posnel v obliki igranega filma ter nanjo pripel napis »posneto po resničnih dogodkih« – misliš, da bi film izgubil svoj učinek? Je dokumentarna forma edina legitimna predstavitev te zgodbe?** Mislim, da je. V sodobni zgodovini slovenskega filma je bilo nekaj del, ki so imela zame ravno ta problem. Ti filmi so temeljili na resničnih dogodkih, a ko so jih prestavili v igrano formo, je zgodba izgubila svojo moč.

**V Sloveniji imamo precej filmov o osnovni družinski celici. Že samo naslovi, kot so *Družina*, *Družinica*, *Oča*, *Mama*, pričajo, da gre za precej pogosto obsesijo. Po eni strani gre verjetno za posledico produkcijskih omejitev, ko filmarje pomanjkanje sredstev prisili, da se osredotočajo na najbližje teme temeljnih medosebnih odnosov, čeprav po drugi strani mnogo kulturnih komentatorjev pri nas to interpretira skozi prizmo domnevne kolektivne patologije, vredne psihoanalitičnega sedeža. Misliš, da je to res problem Slovencev kot kolektiva, glede na to, da si se tudi sam lotil te tematike?**

Mislim, da bi film o tej družini lahko posnel tudi v katerikoli drugi državi. Nisem imel tovrstnih načrtov. Ta film se je zgodil tako spontano, da še sam ne vem kako. Gre za mojo psihoterapijo, ki pa je vsekakor lahko razumljena tudi kot psihoterapija nacije. Slovenci nikoli nismo predelali tega, kot nacija smo nezreli. Imamo težave z dokončno prekinitvijo popkovine. Mislim, da je to precejšen problem naše družbe. Nikakor pa niso bila razlog za snemanje te zgodbe omejena sredstva, ki jih imamo na voljo v Sloveniji. Po *Razrednem sovražniku* bi lahko delal, karkoli bi želel. Zavrnil sem več ponudb, vendar zato, ker me preprosto niso zanimale. Zanimala me je *Družina* in zato sem se je lotil.

**Zdaj imaš za sabo dva diametralno nasprotna filma, skrbno skonstruiran igrani film in pa dokumentarec v slogu *cinéma vérité*. Je razlikovanje med igranim in dokumentarnim filmom zate sploh relevantno?**

Ni. Itak bi rekel, da *Družina* sploh ni dokumentarec, temveč zgolj film. Čisti film. Danes pod oznako dokumentarca ljudje vse prevečkrat razumejo neke površne televizijske izdelke. Televizija prepogosto vpliva na naše dojemanje avdiovizualnih stvaritev in močno znižuje standarde. V tem smislu je precej nevarna. Pojem dokumentarnega filma je dobil nek prizven, ki mi ni všeč in se z njim ne strinjam. Moj film ima zelo malo skupnega s temi televizijskimi dokumentarci. Način, na katerega je narejena *Družina*, lahko dojemaš tudi kot fikcijo. Res je, da liki tu in tam pogledajo v kamero in se

Družina, 2017





Razredni sovražnik, 2013



obračajo proti meni, ampak mislim, da ima več skupnega z igranim filmom kot z dokumentarnim. Morda pa sem v tem pojmovanju preveč radikalen.

**Skupna nit obeh filmov, *Razrednega sovražnika* in *Družine*, pa tudi tvojih kratkih filmov, je izvrstna senzibilnost dela z igralci. Se strinjaš z opazko, da je to tvoj glavni režiserski adut, je to čutiti tudi s tvoje perspektive?**

Vsekakor vem, da se v tem počutim domače. To je stvar, ki jo najbolj znam. Sam pri sebi vem, da sem tukaj najmočnejši in da imam drugje večje težave.

**Glede na to, da imaš za sabo dva tako različna filma, je težko predvideti, kakšne filme bo na dolgi rok vsebovala tvoja filmografija. Si znaš predstavljati, kakšna bo nekoč v prihodnosti, ko bo štela 20 filmov?**

Ne vem, če je v našem prostoru sploh možno, da bi filmografija štela 20 filmov. Za vsak film si moraš vzeti čas. Eni ga potrebujejo manj, drugi ga rabimo nekaj več. Ne predstavljam si, da bi delal film tako, da se ne bi stoodstotno poglobil vanj. Film potrebuje svoj čas. 3 ali 4 leta lahko s takšnim načinom dela zelo hitro minejo. 20 filmov zagotovo ne bom posnel. Kakšni bodo, ne vem. Naslednji, ki ga delam, je adaptacija romana *Črna mati zemla* hrvaškega avtorja Kristiana Novaka. Nekaj povsem drugačnega torej. Smo še zelo na začetku, v rokah imamo zgolj *treatment*. Knjiga je izšla pred štirimi leti in na Hrvaškem je bila precejšnja uspešnica, kljub temu da gre za težko in temno zgodbo. Iz tega romana bi zlahka naredili tudi TV-serijo. Hrvaški producenti so me vprašali, ali bi hotel po tem romanu posneti film, in zdaj s pisateljem skupaj predelujeva roman v scenarij.

**Se počutiš samozavestno ali negotovo, ko vstopaš v nove projekte – glede na težke razmere, ki vladajo na filmski sceni pri nas?**

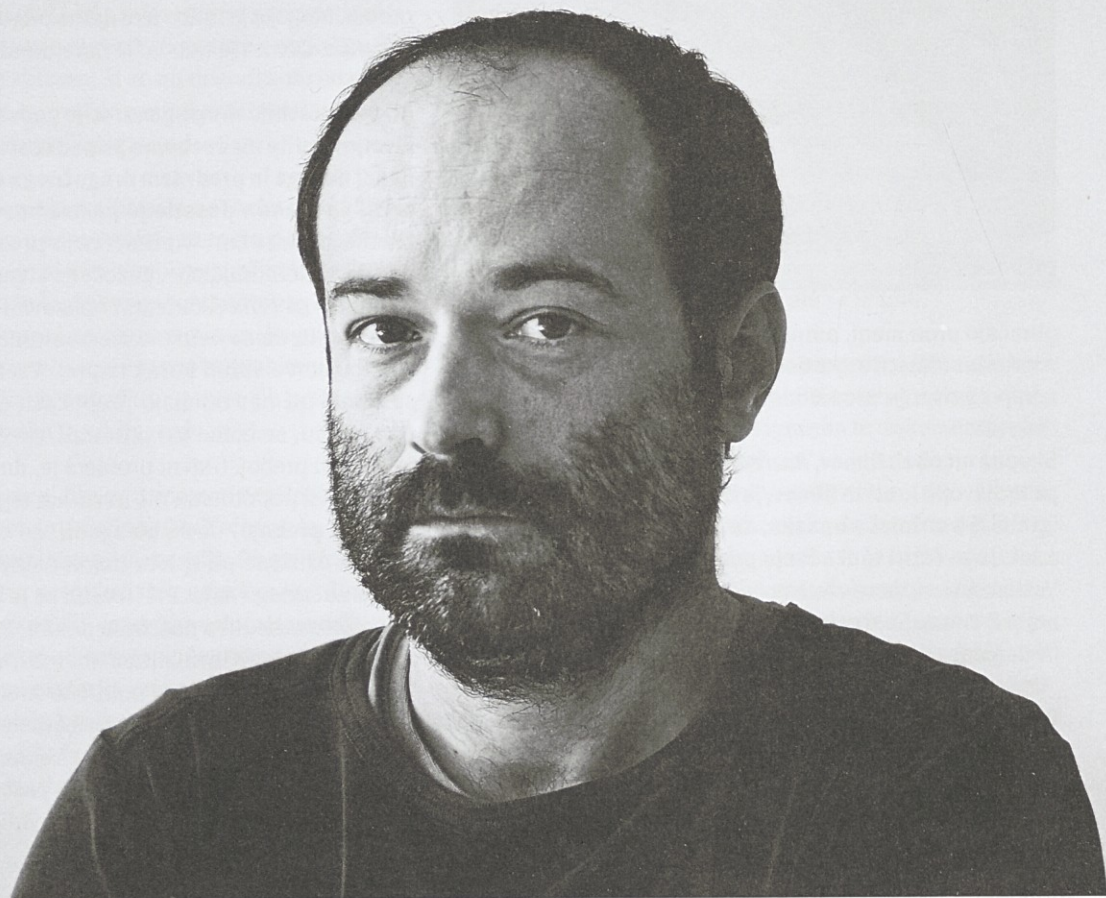
Film bomo v vsakem primeru naredili in upam, da bo šlo vse po načrtu. Dejstvo pa je, da je čedalje težje delati v tem prostoru. Ne bi rad zašel v jamranje, ampak doslej sem v vseh svojih intervjujih povedal eno in isto stvar, pa se ni

nič spremenilo. Zdi se mi škoda izgubljati besede, kaj bi bilo treba narediti, ker to itak vsi vedo, a se to preprosto ne naredi. Mogoče je tudi v tem delno odgovor, zakaj grem na Hrvaško. Očitno je tam lažje narediti film kot v Sloveniji.

**Ali predstavniki druge generacije poosamosvojitvenih režiserjev čutite medsebojno pripadnost v smislu, da delate nekaj novega in predvsem drugačnega od režiserjev, ki so prišli na sceno v desetletju po osamosvojitvi?**

Mislim, da se to čuti. V primerjavi s prvo generacijo je med nami več komunikacije. Določene stvari se je lažje dogovoriti. Ko smo na Akademiji opazovali starejše režiserje, smo videli, da so veliko težje komunicirali med sabo. V tem zagotovo vidim korak naprej. Vseeno pa mislim, da se stvari pri nas odvijajo prepočasi. Če bo šlo naprej v tem tempu, se bomo vsi postarali, preden bomo naredili opaznejši preboj. Glavni problem je, da film v naši družbi ne pomeni popolnoma nič in zaradi tega tudi ne moremo narediti preboja. Če se bo zgodil, se bo zgodil samo po čudežu oziroma po spletu nekih naključij, ne pa kot rezultat načrtnega dela. Pri Hrvatih se je lepo pokazalo, kaj je mogoče narediti z načrtnim delom. Pri tem bi jih lahko imeli za zgled. Ne idealiziram jih, tudi oni imajo svoje probleme in še bolj negotovo politično situacijo kot pri nas. A če pogledaš, kaj so s Hrvojem Hribarjem naredili tam, kako so vzpostavili HAVC, kaj hrvaška kinematografija pomeni danes v primerjavi s tistim, kar je pomenila pred 10 leti, in če to primerjaš s Slovenijo, takoj vidiš veliko razliko. **E**





Matevž Jerman, Ciril Oberstar

***Matjaž Ivanišič  
»Če se ne razbiješ  
na tisoče koščkov,  
če ostaneš cel in cel  
vstaneš, šele nato  
lahko igraš«***

Matjaž Ivanišič se je v zadnjih letih uveljavil kot eden najbolj vznemirljivih avtorskih glasov v sodobnem slovenskem dokumentarnem filmu. Sanjava poetičnost, melanholija, duhovitost in skorajda fantastična metafilmskost, ki so zaznamovale večkrat nagrajenega **Karpopotnika** (2013), prežemajo tudi njegov aktualni esejistični dokumentarec **Playing Men** (2013), v katerem vzame pod drobnogled sredozemske moške in njihove starodavne igre. Igra in igrivost sta tudi imperativa režijskega pristopa, saj Ivanišič v filmu postreže z nepričakovanimi zasuki in z novimi pravili igre. *Playing Men* je tako film o arhetipih, o moških, ki se igrajo, in o moških, ki igrajo moške; je tudi film o ustvarjalnem krču in o režiserju, ki ve, da je igre treba igrati še kako zares.

Z režiserjem smo se pogovarjali mesec dni po premieri filma na 28. mednarodnem filmskem festivalu FID v Marseillu, kjer je prejel nagrado Georges de Beauregarda.



Po treh letih, ki so minila od *Hišk* (2014) in *Karpopotnika* (2013), sta skoraj naenkrat doživela premieri dva nova dokumentarna filma (*Vsaka dobra zgodba je ljubezenska zgodba* in *Playing Men*), ki si ju podpisal kot režiser. Kakšno obdobje je za tabo?

Takoj po filmu *Hiške* sem začel snemati v ljubljanski Drami. Štiri mesece sem s kamero na observacijski način sledil procesu nastajanja predstave *Boris, Milena, Radko*. Istočasno sem začel snemati film *Playing Men*, ki je bil po načinu snemanja precej drugačen. Gre za esejistični dokumentarec, ki smo ga snemali v etapah z vmesnimi daljšimi pavzami. Odločil sem se, da bom znova snemal na 16-mm filmski trak, kar je prineslo tudi določene omejitve. *Playing Men* je enourni film, za katerega smo imeli pri snemanju na voljo le za nekaj ur materiala, povsem drugače kot v Drami. Tam je bilo posnetega materiala za več kot sto ur. Obema filmoma je sledil daljši proces montaže. Pri *Vsaki dobri zgodbi* precej časa potrebuješ samo zato, da si ves posneti material ogledaš, preden sploh narediš kakšen rez. In šele nato začneš iskati primerno strukturo za film. *Playing Men* pa je imel malo materiala in veliko selekcije smo opravili že pri pripravi na snemanje na sami lokaciji. Nekdo bi lahko mislil, da smo tisti sir (maiorchino, op. a.) v Navari na Siciliji metali v nedogled, ampak mi smo dejansko posneli teh nekaj kadrov, in to je bilo to. Skratka, daljše časovno obdobje montaže za *Vsako dobro zgodbo* in specifičen način snemanja filma *Playing Men* sta pripeljala do tega, da sta bila povsem organsko končana skoraj istočasno.

**Čeprav ta ideja ne zdrži do konca filma *Playing Men*, se na začetku zdi, da bomo videli katalog moških iger, nekako tako kot pri Brueglovi sliki lahko gledamo katalog otroških iger. Je bila to sprva osnovna ideja za dokumentarec?**

Natanko tako. Ko smo se prijavljali za sredstva na Slovenski filmski center, je bila Brueglova slika *Otroške igre* prva referenca, ki sem jo navedel. S to idejo sem začel snemati film. Hotel sem narediti nekakšen kolaž iger, ki jih igrajo moški. Ideja izhaja iz igre, ki ji pri nas pravimo mora, na Hrvaškem pa ji rečejo šijavica. Ko sem videl ljudi igrati to igro, sem bil fasciniran, kako jo igrajo; fascinirali so me ekspresivni obrazi igralcev, gibanje prstov, ritem, hrupnost igre in tudi dejstvo, da jo igrajo samo moški. In posledično me je začela zanimati atmosfera, ki se med temi moškimi med igranjem ustvari. Že od vsega začetka me je fascinirala tudi beseda *igrati* in vsi konteksti, v katerih jo lahko uporabljamo. Se pravi: da se nekdo igra, ali pa igra vlogo v gledališču ali na filmu, ali da igra glasbeni inštrument, ali da se kdo le igra s kom, da ne misli povsem zares ... Vse skupaj je tako predstavljalo moje izhodišče za film: moški, ki se igrajo, in hkrati moški, ki igrajo vloge moških. Nato sem podobne značilnosti začel iskati ter prepoznavati tudi pri drugih oblikah igre.

V filmu spremljamo igranje more, kirkpinar (največje tekmovanje v rokoborbi v olju na svetu), metanje sira maiorchino in druge zanimive moške igre. Kako si sploh izbral in našel vse te igre? Hkrati pa se hitro opazi, da skoraj nikoli nisi predstavil pravil za igranje, zdi se, da te je bolj zanimalo nekaj drugega. Izbral sem samo igre, ki so me fascinirale. Gre za zelo osebni izbor. Že od vsega začetka me niso toliko zanimala pravila, ampak nekaj bolj arhetipskega ali celo mitološkega v igri. Bolj kot za razlago gre v filmu za mojo osebno fascinacijo nad določenimi elementi igre. Zato sem pri vsaki igri skušal poudariti tiste stvari, ki so izstopale. Pri mori so bili to prsti in hrup. Tekmovanje v kirkpinarju je dogodek, ki se je v času snemanja odvijal že 654. po vrsti. Dogodek ima res dolgo zgodovino. Pri kirkpinarju me je fasciniralo telo, telesnost. Zato je bilo nujno, da smo s kamero blizu borcem, da smo z njimi tako rekoč fizično, sredi rokoborbe. Pri metanju sira so me bolj kot to, kdo bo sir prej prikotalil do cilja, fascinirale prazne ulice starega mesta, ki je včasih imelo veliko prebivalcev, danes pa jih je ostala samo še desetina. In podoba sira, ki med igro potuje in se kotali skozi te prazne ulice.

Toda redukcija na tisto, kar me pri igri zanima, ima tudi svojo ceno. Pri kirkpinarju, recimo, smo ob posnetkih borb uporabili glasbo bobnarjev, ki jo glasbeniki na terenu izvajajo v živo. Tekmovalci se borijo, zraven pa je mali orkester, ki borbam daje ritem. Ne vem, zakaj takrat nisem hotel posneti tistega orkestra. Niti enega kadra. Zvočno smo glasbenike seveda posneli, slikovno pa ne. Posneli smo samo dirigenta, ki stoji pred njimi in jih usmerja. Ampak posnetka dirigenta v procesu montaže na noben način nisem mogel vključiti v film, čeprav se mi kader sam po sebi zdi sijajen. Še danes mi je žal, da nisem uspel pokazati, da te glasbe nisem dodal naknadno z namenom, da bi poudaril doživljanje podob, temveč da se dejansko igra na lokaciji. Tolažim se seveda s tem, da sekvenca s to glasbo vseeno dobro deluje ...

**V tvojih filmih ima geografska zamejenost pogosto pomembno vlogo. Po Vojvodini v *Karpopotniku*, Štajerski v *Hiškah* in po Šentilju bi lahko rekli, da si tokrat zamejen na Sredozemlje, čeprav je na začetku kazalo drugače.**

Kot rečeno, moja ideja za film izhaja iz igre mora. Ko sem naletel nanjo v slovenski Istri, sem o njej posnel kratki film in ugotovil, da jo igrajo samo v sredozemskem bazenu in nikjer drugje. In tako me je začelo zanimati, kakšne igre še igrajo na tem prostoru. Vsi poznamo kartanje in balinanje, ampak mislil sem si, da je najbrž še kaj drugega. Po drugi strani mi ni šel iz glave Predrag Matvejević, avtor *Mediterranskega brevirja*, ki je nekje govoril o razlikah med severom in jugom ter o dejavnostih, ki povezujejo širše Sredozemlje. O srečanju dveh identitet. O identiteti »biča« in identiteti »činjenja«. In o tem, koliko prva dominira v Sredozemlju.





**Potem se film nekje na sredini notranje zlomi, nastopi starosta slovenske filmske kritike Jože Dolmark in označi, da je režiser padel v globoko krizo. Odkrito priznanje ustvarjalne krize sredi dokumentarca precej presenetli.**

Jožeta Dolmarka sem z največjim veseljem vključil v film. Kdo bi bil bolj primeren, da prepozna mojo ustvarjalno krizo kot Dolmark z vsem svojim filmskim znanjem. A tudi njega sem moral vključiti igrivo, zato sem njegovo podobo nadsinhroniziral z glasom Nebojše Pop Tasića. S tem radikalnim prelomom sem preusmeril pozornost na filmski medij, s katerim pripovedujem zgodbo o igri. In posledično sem se začel s tem medijem igrati oziroma ga preizpraševati. Pa ne samo z medijem, tudi s svojo vlogo za kamero. Znotraj filma sem želel ustvariti svojo igro, določiti svoja pravila. Saj pri filmu gre zmeraj za to, da se med avtorjem, filmom in gledalcem vzpostavijo določena pravila igre. Zdelo se mi je, da bom s tem presekalo nekoliko antropološki pristop iz prvega dela in stvar obrnil na glavo. Film na tej točki postane bolj oseben in tudi ironičen.

**Saj nas v film tudi uvede nekakšen metafizični igralec, ki v *offu* pojasni pravila neke večje igre, ki je hkrati precej poetična. Reče na primer: »... potem zamižiš še na drugo oko, počepneš in skočiš visoko, visoko na vrh samega sebe ...«**

Ko sem raziskoval igre, sem odkril, da je srbski pesnik Vasko Popa napisal več pesmi na to temo. Eno izmed njih sem v nekoliko prirejeni obliki postavil na začetek filma. Struktura filma sledi tej pesmi. Na začetku filma slišimo glas,

ki pove, da moraš zamižati, potem pa moraš pasti »globoko v samega sebe, do dna svojega brezna, in če se ne razbiješ na tisoče koščkov, če ostaneš cel in cel vstaneš, šele nato lahko igraš.« To mi je služilo kot vodilo, da se podajam v svet, ki je na nek način paralelni svet, svet igre, kjer veljajo določena pravila. Pravila, ki zahtevajo »igrati zelo zares, hkrati pa se še vedno samo igrati«.

**Bi lahko spregovoril o kreativnem procesu za filmom; kaj je botrovalo krizi in kako se je porodila rešitev? Lahko bi vprašali tudi, kako je Ivanišević Ivaniščinu razrešil ustvarjalno blokado?**

Tenis je od vseh najbolj moja igra, dolgo sem ga aktivno treniral pri mariborskem teniškem klubu Branik. In ko je prišel film do te točke, da je moral postati oseben, je bil tenis edina igra, ki sem jo lahko vključil v ta drugi del. Vse ostale zamisli in poskusi so bili samo koščki, in kot pravi Vasko Popa – »če se ne razbiješ na tisoče koščkov, če ostaneš cel in cel vstaneš, šele nato lahko igraš«.

Pri Ivaniševiću je šlo za to, kako prikazati ta trenutek krize v filmu ... Zdi se mi, da se je tudi z njim v tistem času dogajalo nekaj podobnega. Dobro se spomnim, kako je bil pred letom 2001 trikrat v finalu Wimbledona, a nikoli ni zmagal. Čeprav je bil vsakič čisto blizu zmagi, je enkrat izgubil proti Agassiju, dvakrat proti Samprasu. A po drugi strani je na nek način moral premagati samega sebe, da bi sploh prišel do finala. Včasih se mu je namreč zgodilo, da igre ni mogel odigrati do konca, ker je polomil vse svoje loparje.



In potem je prišlo tisto leto 2001. Ivanišević je bil šele 125. na lestvici in na turnirju sploh ne bi mogel sodelovati, če ga ne bi povabili z *wild card*, najbrž zato, ker je bil prej že tolikokrat v finalu. Potem se je zgodilo nekaj neverjetnega, znašel se je v finalu, ponovno igral odločilni peti set in spet so nastopile težave s tem, da bi zaključil dvoboj. Tu sem videl podobnost s svojo krizo, med njegovimi težavami z zaključnimi žogami in tem, da tega filma ne uspem izpeljati do konca.

**Ampak za razliko od drugih iger v filmu igre tenisa nisi prikazal; prikazal pa si sprejem Ivaniševića v Splitu. Morda zato, ker je tenis že tako ali tako preveč v medijih?**

Res nisem kazal nobenih posnetkov dvoboja. Zdelo se mi je pomembno, da si gledalci sami predstavljajo ta moment, zaključek tekme. Slišati samo glas komentatorja se mi je zdelo dovolj. Šlo je za zelo napete trenutke; veliko ljudi, ki so sedeli pred televizorji, tekme sploh ni moglo gledati. Ob zaključku dvoboja so mižali, ali pa so se obračali stran, vstajali so od televizorja. Skratka, redki so končnico dvoboja sploh gledali, večinoma so samo poslušali. Zato se mi je zdelo pomembno, da na tej točki v filmu prikažem črno platno in samo poslušamo komentatorjev glas. Na tak način dobi trenutek podobno intenzivnost, kot jo je imel sam dogodek. Sprejem, ki so ga po zmagi zanj organizirali v Splitu je nekaj čisto posebnega. Vzhičenost in vsi tisti ljudje, ki čakajo – oblasti so dovolile, da so v luko vplule vse tiste ladje, barke in čolni, polni navijačev ... Ko sem pregledoval arhivsko gradivo, se mi je zdelo, kot da gledam nekaj, kar

je onkraj športa, onkraj sprejema zmagovalca, nekaj veliko večjega od tega. Ti posnetki so me popolnoma presunili.

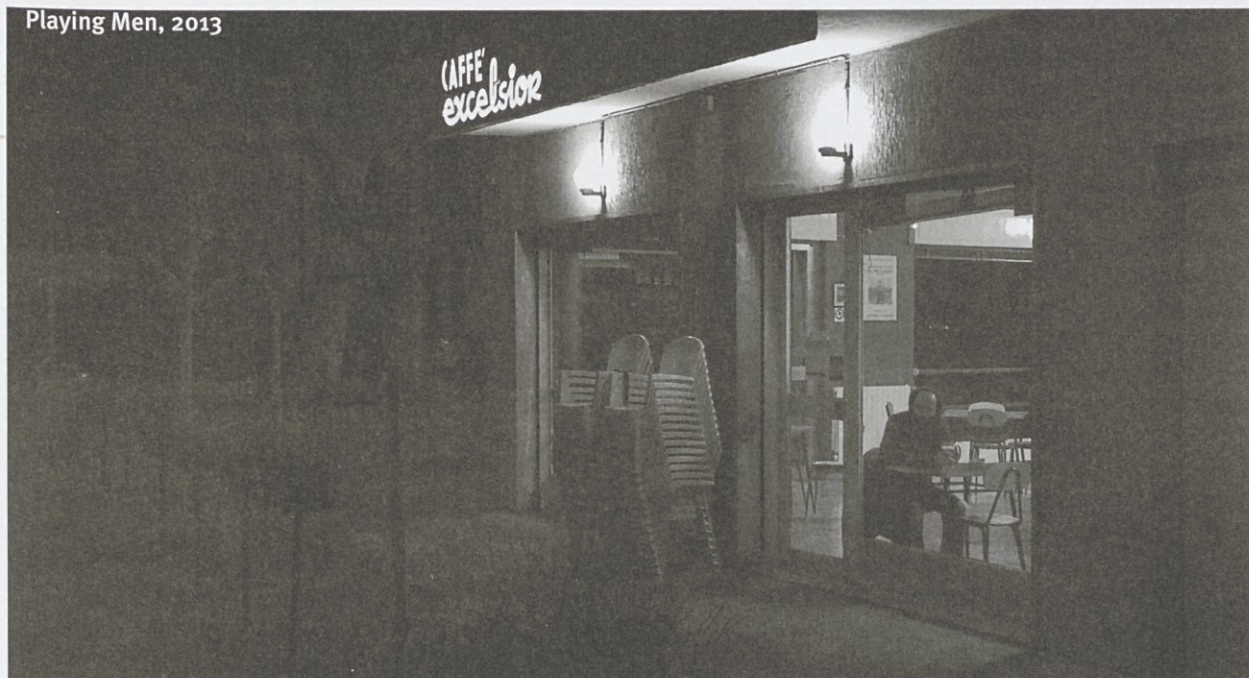
**Zakaj moške igre; kaj se je zgodilo z ženskami in njihovimi igrami?**

Ko sem prvič prišel v stik z moro oziroma šijavico, se mi je zdelo fascinantno, da jo igrajo samo moški. Z metanjem sira je bilo enako, zopet samo moški. Potem sem se začel ukvarjati z atmosfero, ki se med igro ustvari v tej moški družbi. Tako sem se na nek način zavestno omejil samo na moške. V tem kontekstu sem uporabil tudi bordel. Ko mi je lastnik bordela pripovedoval zgodbe, je zmeraj omenjal samo moške in njihove spolne igrice. Znotraj polja moških iger se mi je zdelo zanimivo ukvarjati se s samo vlogo moškega. Poskušal sem opazovati moške v tej vlogi in prikazati, kako jo igrajo, včasih tudi malce ironizirati, na primer preučevati moškega, ki se trudi biti najmočnejši, najglasnejši, hkrati pa se tudi smili samemu sebi in nima pravega poguma, da bi naredil stvari, ki si jih želi. Enkrat je heroj, drugič pa reva. S filmom sem hotel preizprašati to vlogo. Zdelo se mi je, da se lahko z moškim svetom malo poigram. Nikakor pa to ni film o moških za moške. Daleč od tega.

**Pri filmu *Playing Men* sta veliko časa preživela skupaj z Gregorjem Božičem. Potem je tu Peter Musevski, pa Nebojša Pop Tasić ... Torej vendarle moški film?**

Samo na prvi pogled se zdi tako (smeh). Na snemanju smo bili res trije: Gregor Božič za kamero, Ivan Antić, ki je snemal zvok, in jaz. A zelo pomemben člen ožje kreativne

Playing Men, 2013





ekipe je bila producentka Marina Gumzi. Med procesom nastajanja filma smo imeli dolge debate. Potem je tukaj moja punca Maruša, brez katere film sigurno ne bi bil tak, kot je. In še montažer Matic Drakulić in njegova Ivana, ki je bila prva sogovornica pri dilemah v montaži. *Playing Men* je daleč od moškega filma.

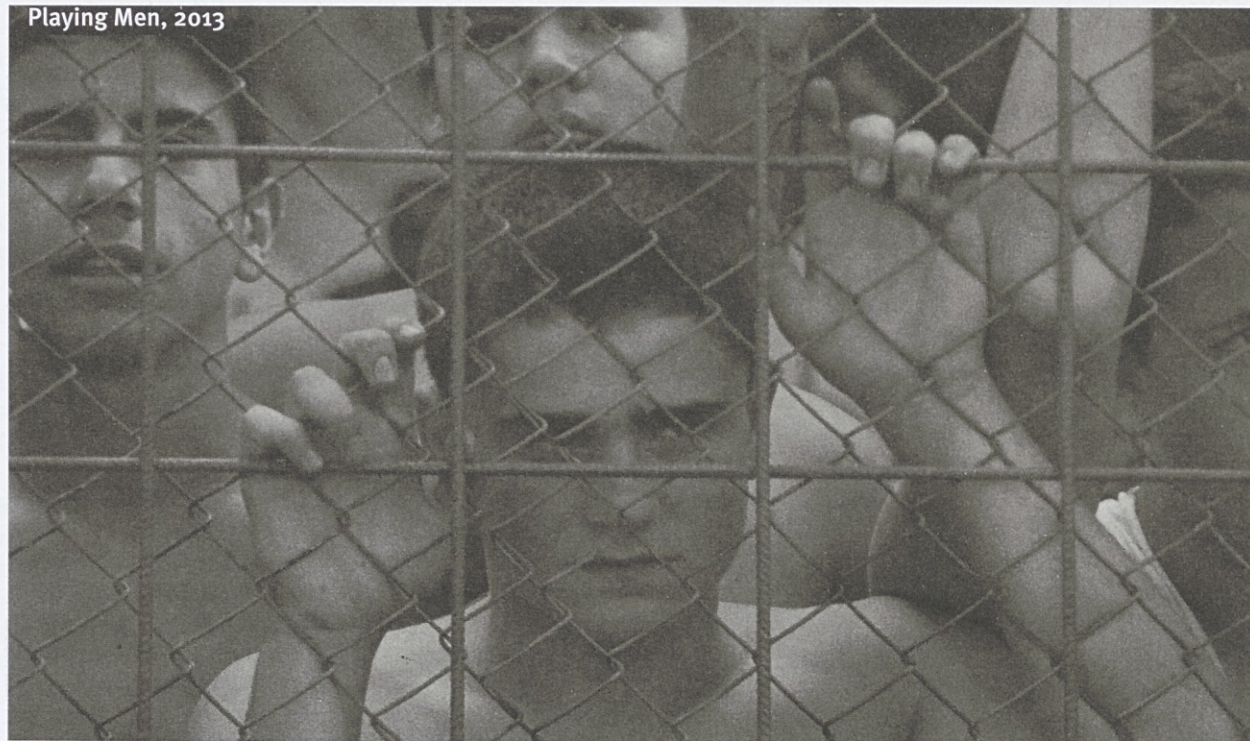
#### **Kako pomembna je ustvarjalna dinamika med sodelavci na takem projektu?**

Zelo pomembna. Še posebej pri takem tipu filma, kjer ni vse vnaprej pripravljeno, kjer ne gre za to, da bi na lokaciji samo čim bolj uspešno realizirali, kar smo si doma zamislili. Pri tem projektu smo vedno odhajali na zelo odprt teren, zato je bilo pomembno, da sem imel ob sebi ljudi, ki so »uličarji« in so zato z ljudmi, ki jih snemamo, takoj zmožni vzpostaviti odnos. Cela ekipa prispeva k temu, da se ljudje pred kamero odprejo. Včasih smo prišli na lokacijo, spoznali zanimivega človeka, ki je bil povezan z vsebino našega projekta, in v naslednjem trenutku že snemali. Preprosto ni bilo časa, da bi se vračali kasneje, medtem pa pripravljali teren. Ampak gre tudi za čas, ko ne snemamo. In to je večina časa. Pomembno je, s kom se vozim vse tiste kilometre v kombiju, pa da lahko spimo vsi v isti sobi, če je potrebno. Pomembno je, s kom sodelujem pri konceptu produkcije, da imam ob sebi ljudi, ki verjamejo v projekt in so pripravljeni prispevati svoj ustvarjalni maksimum. In da to na vsakem koraku zahtevajo tudi od mene.

#### **Zaključek filma pospremi Dean Martin s country vižo *My Rifle, My Pony and Me*, ki tako v besedilu kot v glasbi priključno podobe iz vesternov, prerijo, osamljenega jezdeca.**

Vestern je en tak *playing men* filmski žanr. In podoba iz vesternov, ko nekdo na koncu odjezdi proti sončnemu zahodu, je navdihnila tudi moj zaključek filma. Komad *My Rifle, My Pony and Me* je potem prišel v igro čisto organsko. Način, kako ga je Howard Hawks uporabil v filmu *Rio Bravo*, se mi zdi res izjemen. Ta poteza, da si je vzel štiri minute in v film vključil cel komad. In potem sem si mislil, če sta Dean Martin in Ricky Nelson pesem lahko zapela do konca, zakaj je ne bi mogla tudi Musevski in Ivanišič. Z vsem svojim neposluhom. To je edinkrat, da sem v film vključil svoj glas. **E**

Playing Men, 2013







Varja Močnik

## **Hanna Slak** **»Kot filmarka** **sem vpričo mnogih** **krivic nemočna,** **vpričo te pa** **nisem bila«**

Hanna Slak je že v času študija filmske in televizijske režije na ljubljanski AGRFT postala ena najvidnejših slovenskih filmskih ustvarjalk – in to tudi danes ostaja. »Hiperaktivna« in plodovita je ustvarila kopico kratkih filmov (eksperimentalnih, dokumentarnih, igranih in celo animiranega), dva daljša dokumentarca (**Dvojno življenje**, 2000; **Američanke**, 2005) in tri igrane celovečerce (celovečerni prvenec **Slepa pega**, 2002; **Tea**, 2007 in še zelo svež **Rudar**, 2017). Njeni filmi na pomembnih svetovnih festivalih niso ostali neopaženi. Veliko tudi piše – o filmu, o življenju, tudi leposlovje. Hannino filmsko avtorstvo nedvomno odlikuje povsem samosvoj izraz, ki ustvarja še ne videno, tudi ne slišano: precizne in umetelne posnetke, domišljene atmosfere, posebne like. Vsakdanje zgodbe, prikazane z nevsakdanjega gledišča avtorice.

Zadnji celovečerni film *Rudar* je Hanna posnela po resničnih dogodkih: življenjski zgodbi zasavskega rudarja Mehmedalije Alića in njegovi avtobiografiji *Nihče* (Cankarjeva založba, 2013). Film govori o preprostem rudarju, ki v rudniku najde več tisoč trupel iz časa po 2. svetovni vojni in se zoperstavi zunanjemu svetu, da bi omogočil njihov pokop.



Film bo svetovno premiero doživel na letošnjem Festivalu slovenskega filma v Portorožu, že v septembru pa bo na ogled tudi na rednem sporedu slovenskih kinematografov.

Hanna že več let živi in dela v Berlinu, zato sva se malo pogovarjali in si več dopisovali.

**Poznavam se že dolgo in vem, da zelo dobro pišeš, tudi rišeš, igrala si violončelo ... Kako to, da si se odločila – ali ugotovila –, da je film tisti medij, tista umetnost, skozi katero hočeš izraziti svoj pogled na svet?**

V moji družini so vsi glasbeni geniji, jaz pa niti malo. Vedno sem si želela postati pisateljica. V gimnaziji sem objavljala kratke zgodbe in pesmi, študirat sem šla primerjalno književnost. Literarna teorija in zgodovina me je strašno zanimala – me še vedno –, ampak kmalu sem ugotovila, da mi ni dovolj. Vzporedno sem vpisala filmsko režijo, to je bilo najbližje pisanju: pripovedovanje zgodb skozi film po eni strani, po drugi pa abstraktna vizualna poezija. Oboje me še vedno zanima, tako filmska zgodba kot eksperimentalni film in video. Včasih se srečata, včasih pa ne. Kar je bilo zame na Akademiji novo, je bila dokumentarna forma. Moj oče je bil sicer odličen dokumentarist, a tisti, ki me je o tem vse naučil, je bil profesor Klopčič. Bil je naš mentor za režijo v prvem letniku. Eno od vaj z naslovom *Cigareta* sem narobe razumela in posnela fiktivno zgodbo namesto dokumentarne observacije. Pogledala sva jo v kleti za veliko staro montažno mizo. Ko se je film iztekel in je miza utihnila (bila je zelo glasna), je Profesor najprej trikrat hmknil, potrkal s palico ob tla, potem pa mi je v petnajstih minutah povedal čisto vse o dokumentarnem filmu. Prelil je svojo ljubezen in fascinacijo vame. Bilo je kot razodetje. Bil je izjemen mentor, zelo luciden in nagajiv človek. Tako se je vse sestavilo: talent za pripovedovanje zgodb, ljubezen do poezije, žilica za eksperimentiranje, ki mi jo je vcepil oče, fascinacija z resničnostjo.

**Za vse svoje filme si tudi napisala scenarije. Ali to pomeni, da že med pisanjem veš ali snuješ, kdo bo v filmu igral, kako bo posnet, kakšna bo montaža ...?**

Med pisanjem snujem, pred očmi imam zdaj tega igralca zdaj onega, na koncu pa se pogosto čisto drugače izteče. Ustvarjanje celovečerca je prehajanje skozi različna agregatna stanja. Pisanje scenarija je delo z oblaki. Vse je mogoče, vse je odprto, zadošča par besed in že je vse drugače. Čas priprave je kot delo z vodo. Film dobiva obraze, prostore, veže se na resnični svet, postaja bolj konkreten, manj spremenljiv, dobiva karakter. Čas snemanja je kot delo z glino. Za to je treba imeti največ moči, da ne izgubiš izpred oči oblike, ki jo želiš ustvariti, hkrati pa ohraniš stik z materialom. Čas postprodukcije je iskanje pravih poudarkov in odtenkov. Ko je film končan, je kot bronasti kip, ki mu čas doda samo še patino.

**Tvoji filmi, pri tem imam v mislih zlasti tri igrane celovečerce, se vsi ukvarjajo z »velikimi« témami, s témami, ki se tičejo (bom tako rekla, pa naj zveni pretenciozno – a to nikakor ni) človeštva, predstaviš pa jih skozi zgodbe vsakdanjih ljudi, slehernikov. Kako se odločiš spregovoriti o določeni tematiki, kako poiščeš like in zgodbo, skozi katere témo preneseš na film?**

Pravzaprav imam rada lahkotne zgodbe. V berlinskem teatru Maxim Gorki so uprizorili dve moji kratki predstavi, obe sta nasmejali gledalce do solz. Mislim, da gre pri mojih celovečercih za precej praktične okoliščine. Film *Rudar* je recimo sad sedmih let dela, pa na koncu nisem zaslužila čisto nič. Če bi se to zgodilo v Nemčiji, bi po dveh letih prejela vljudno pismo davčne uprave, naj razmislim o spremembi poklica s priloženim letakom za prešolanje. Sedem let dela! Ko sem začela, je bil moj sin star dve leti, zdaj bo praznoval deseti rojstni dan. Tako dolgo s takim ogromnim vložkom energije lahko vztrajam samo, če mi zgodba res ogromno pomeni, eksistencialno ogromno pomeni. Saj so bile tudi druge zgodbe, nekatere so omagale po enem letu, druge po dveh ... Naravna selekcija: najmočnejše zgodbe preživijo.

**Film *Rudar* je posnet po resnični zgodbi, po motivih avtobiografske knjige Mehmedalije Alića *Nihče*. Kako in kdaj te je njegova zgodba pritegnila in zakaj si se odločila po njej posneti film?**

Takoj ko sem prebrala članek Boštjana Videmška z naslovom *Usoda*, mi je srčni utrip skočil za tri prestave hitreje. Še isti večer sem kontaktirala Boštjana in nekaj tednov zatem sem že sedela v Zagorju na obisku pri Alićevih. Njihova zgodba se me je absolutno eksistencialno dotaknila in me ni več spustila. Čudoviti ljudje so, ki so dali skozi grozljive stvari in niso izgubili človečnosti. Povedati njihovo zgodbo je postala obveza. Najprej se je udejanjila v urejanju Mehmedalijeve avtobiografije in iskanju založbe, ki bi jo želela izdati. To je trajalo dve leti. Vmes je nastajal scenarij. Bila sem z Alići v Bosni, v hribih, od koder je Mehmedalija doma, v Potočarjih na džezazi. Marsikaj smo doživeli skupaj. Zelo sem jih vzljubila, kar mojega dela ni olajšalo. Najhujše, kar se je tem ljudem zgodilo, je bilo, da so jih oropali dostojanstva. Kot filmarka sem vpricho mnogih krivic nemočna, vpricho te pa nisem bila. Lahko sem pomagala tem ljudem vrniti dostojanstvo. To je postalo nekakšna misija.

**Se film čvrsto drži zgodbe gospoda Alića ali si jo za film priredila, prirojila? Je to sploh relevantno vprašanje?**

Zgodbo je bilo treba močno prirediti za film. Resnično življenje je neverjetno komplicirano. Film pa je logična, linearna dramaturška struktura. Veliko sem spremenila, ni bilo enostavno, saj sem poskušala ostati zvesta resničnosti, ne na način fakturne dokumentarnosti,



temveč na način neke notranje resnice te zgodbe, teh ljudi. Zelo osvobajajoče je bilo, ko je končno izšla Mehmedalijeva avtobiografija. Kdor želi zgodbo slišati iz njegovih ust, lahko prebere knjigo *Nihče*. Film se napaja iz resnične zgodbe, in vendar je fikcija, je film. Mesec dni pred premiero sem ga prvič pogledala skupaj z Mehmedalijo, ki od prve verzije scenarija ni prebral nič in ni vedel, kaj vse sem predruščila. To je bila zelo posebna projekcija, v kinu nas je bilo samo šest. Po filmu je Mehmedalija rekel: »Vse je popolnoma resnično; veliko si spremenila, marsikaj je popolnoma drugače in vendar je vse popolnoma resnično.« Te njegove besede mi ogromno pomenijo.

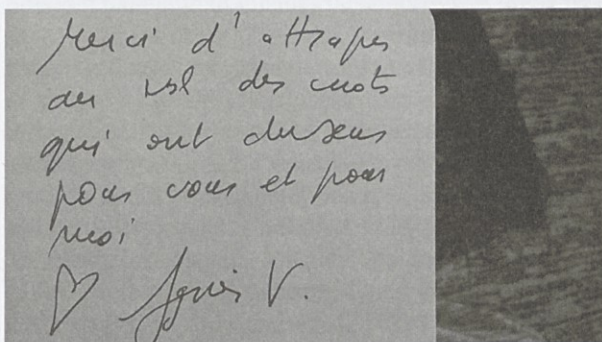
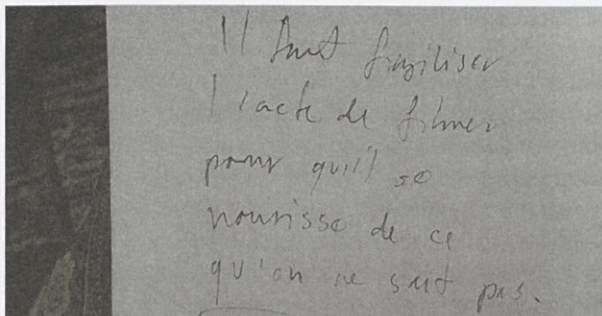
### Glavno vlogo v filmu, vlogo rudarja Alije, odlično odigra priznani hrvaški igravec Leon Lučev – kako si našla »pravega« in kako sta postavila vlogo?

Leon je fenomen. Je izjemen igravec in je izjemen človek. Med njim in likom Alije je bila totalna kemija, ki je segala globlje, kot je mogoče razumeti od zunaj. Prebral je scenarij, prišel na poskusno snemanje in najprej poslušal in poslušal in poslušal, kar sem imela po vseh teh letih za povedati o liku. Kar vpiljal je to vse in v njem se je dogajala nekakšna verižna reakcija. In potem je bil nenadoma Alija, do konca in popolno. Na snemanju Leona ni bilo več. Toda Alija je bil vedno tam. Delati s tako posebnim igralcem je bila zame zelo močna izkušnja.



### Tudi ves igralski ansambel je izvrsten, tako starejši igralci in tisti srednjih let kot mladostniki in otroci ... Kako izbereš igralce, kako z njimi delaš – imaš pred snemanjem veliko vaj, je scenarij »biblija« ali na snemanju pride do improvizacije ...?

Jaz rabim veliko vaj. Na začetku so to bolj impro vaje, rada delam scene, ki jih ni v filmu, ki se dogajajo v tistem času vmes, v elipsah. Iščem like v igralcih, jih luščim ven. Delamo razne fizične vaje. Nabiramo izkušnje. Potem pa vedno bolj precizno delamo konkretne scene. Pred vsakim filmom zrišem kompletan *storyboard* in skice premikov kamere. Na zadnjih igralskih vajah z direktorjem fotografije pofotkam vse kadre, zvadim vse premike. Vse je popolnoma kontrolirano.



In vendar sem se iz dokumentarnih filmov naučila tudi prisluhniti trenutku snemanja, prisluhniti lokaciji, kemiji med igralci v tistem specifičnem trenutku in prostoru. Pred nekaj leti v Locarnu sem bila na pogovoru z Agnes Varda. Med celim pogovorom sem si zapisala le en njen stavek: »Il faut fragiliser l'acte de filmer pour qu'il se nourisse de ce qu'on ne sait pas.« (Treba je zmehčati proces filmanja, da se nahrani iz tega, česar še ne vemo.) Po pogovoru sem šla k njej z zapisanim stavkom in jo prosila za avtogram. »Sem res to rekla?« se je namuznila; »hvala, da ste si zabeležili, to je pomembno.« Zraven avtograma je napisala: »Merci d'attraper du vol des mots qui ont du sens pour vous et pour moi.« (Hvala, da ste v preletu ujeli te besede, ki imajo smisel za vas in zame.) Ta njen stavek je bil moja mantra pri snemanju filma *Rudar*.

### V filmu nastopajo tudi naturščiki ...

Rada delam z naturščiki. Ampak nič se ne more primerjati z osrečujočim občutkom, ko delam z velikimi igralci, kot je na primer Boris Cavazza. Imela sem veliko srečo, da sem lahko delala, vsaj majhne scene, z igralci, kot so Štefka Drolc, Milena Zupančič, Janez Hočevar. To so zelo posebni trenutki. Ko stopijo pred kamero kot lik, imajo ti igralci tako monstrozno prezenco, substance je toliko, da zrak kar škripa. Boris je bil neverjeten, bilo mi je v ogromno moralno podporo, da je verjel v ta film. Vse scene pri hiši smo morali posneti v enem samem (zelo dolgem) snemalnem dnevju. Med drugim tudi dva zelo težka monologa. Bilo je fantastično. Ko sem ga poklicala za vlogo, sem imela ves



čas pred očmi njegovo vlogo v Klopčičevem filmu **Iskanja** (1979). To ni najbolj znan Klopčičev film, a Boris je v njem izvrsten. Tudi *Rudar* dobi z njim nekaj žlahtnega, malo zadiši po času velikih slovenskih filmov. Naturščiki pa so bili za film pomembni na drugačen način. Želela sem delati s pravimi rudarji. Ta *milieu* je zelo poseben in hitro izginja. Tudi zato sem ga dokumentirala v filmu.

**Všeč mi je, kako v filmu uporabljate jezik – Alija in njegova družina so prva in druga generacija priseljencev v Slovenijo, med seboj in z drugimi v različnih okoliščinah govorijo bosansko in slovensko ...**

Ja, jezik ... To je tudi v mojem migrantskem življenju kar naprej tema. Rojena sem v enem jeziku, odraščala sem v drugem, se preselila v tretjega, si ustvarila družino v četrtem. Migranti imajo toliko domovin, kolikor imajo svojih intimnih jezikov. To je nekaj, kar tudi sama zelo dobro razumem. To prehajanje iz enega jezika v drugega glede na čustveni naboj in na tematiko, to poznajo vse migrantske družine. Leon je sicer Dalmatinec, igra pa migranta iz vzhodne Bosne. Na srečo je že prej veliko delal na svoji bosanščini, ko je snemal z Jasmilo Žbanič. Za slovenščino pa je imel lektorico iz migrantske družine, ki ga je učila specifične slovenščine bošnjaških migrantov.

**Velik del filma se dogaja v rudniku, snemali ste na lokaciji in ne v studiu. Je bilo snemanje v rudniku zahtevno?**

Snemanje v rudniku je bilo za vse nekaj posebnega. Ampak filmske ekipe so sestavljene iz specifičnih ljudi, ki imajo radi

izzive. V rudniku smo se počutili odlično, tudi zato, ker so nam rudarji rudnika Mežica pomagali pri delu. Rudnik je fenomenalen filmski prostor. Rovi so akustično bolj tihi od spikerske sobe, čudovito za snemanje dialogov. Povsod je tema, nobenih parazitskih luči, kot v studiu. No, samo malček bolj tesno je pa res ... Direktor fotografije Matthias Pilz je visok preko dva metra, snemanje v rudniku je bilo že samo fizično velik izziv zanj. Predvsem pa seveda glede postavitve luči in kadriranja. Rovi so zelo ozki, tu obstaja samo spredaj in zadaj. Delali smo s prirejenimi rudarskimi lučmi, z minimalno osvetlitvijo, zelo realistično. Veliko je gibanja po rovih, *steadicama* in kamere iz roke, tu so se morale gibati tudi luči. Film je posnet zelo zadržano, ne poskuša ustvariti neverjetnih vizualnih efektov, šlo nam je za to, da gledalec začuti rudnik, temo, rov, osamljenost človeka, samega globoko pod zemljo. Vendar je moral a to realistično fotografijo Matthias vsakič znova najti genialne rešitve.

**Tudi sicer je dežela, ki stoji nad rudnikom, prikazana precej mračno. Kako sta z direktorjem fotografije Matthiasom Pilzem določila način snemanja, kaj vaju je vodilo pri določanju videza slike – pri določanju svetlobe, izboru barv, načinu kadriranja?**

Z Matthiasom nisva želela ustvariti filma, polnega efektov in vizualnih mojstrov; želela sva s kamero ostati čim bližje glavnemu liku, čim bližje ljudem. Vendar sva se odločila za nekaj konceptualnih prijemov. Na primer: Alija zunaj rudnika vedno deluje majhen; v rudniku, kjer je suveren, pa velik.







Dokler se končno ne upre: potem tudi zunaj rudnika »zraste«. Ali pa da do najdbe ljudi v breznu uporabljava samo široke objektivne, ki igralce umestijo v prostor in v odnos drugega z drugim, od najdbe ljudi v breznu naprej pa teleobjektive, ki podkrepijo občutek Alijeve osamljenosti in zaprtosti v lastni svet – vse do prizora s hčerko, ko smo z uporabo t. i. *vertigo shot* prešli iz teleobjektiva spet na široki objektiv: svet se spet odpre, zaduha. Eliminirala sva tudi določene barve. Svet zunaj rudnika sva portretirala statično, znotraj pa z gibljivo kamero. Vse to so nežni slikovno-dramaturški prijemi, ki jih gledalec ne opazi, vplivajo pa na njegovo dožemanje zgodbe.

V filmu je zelo pomemben tudi zvok, kot v vseh mojih filmih. O zvoku sem se vse naučila od mame, že kot otrok sem dneve preživljala v tonskem studiu z njo. Zvok je ključen, zaradi zvoka igralcu verjame, verjame v določen prostor. Zvok je odločilnega pomena tudi za ritem in montažo. Zvok je za film pomembnejši od glasbe: zvok je tisto, česar ne slišimo, ampak zaradi česar filmu verjame.

**Slika sestavljajo tudi domišljeni maska, kostum, scenografija, ki so videti naravno, veristično, a tudi podpirajo vsebino filma.**

Imela sem veliko srečo, da je produkcijo filma v času priprave in snemanja vodil Miha Knific, ki dobro pozna slovenske ekipe in mi je priporočil fenomenalne sodelavce. Kostumografinja Tina Bonča in maskerka Tina Lasić-Andrejevič sta ustvarili realistične like, ki jih je ta film potreboval, in združili naturščike z igralci v homogen svet. Opravili sta neverjetno delo glede posebnih efektov. Scenograf Marco Juratovec je najbolj nadarjen mlad scenograf daleč naokoli. Ima odlično intuicijo. Na zadnji dan snemanja v Rudniku smo povabili Mehmedalijo Aliča. Snemali smo v bivšem rudniku svinca in cinka Mežica, ki je popolnoma drugačen kot Barbarin rov, bivši premogovnik. Ko pa smo prišli po rovih do dela rudnika, ki je bil spremenjen s scenografskimi posegi, je Mehmedalija takoj prepoznal rove: nenadoma je bil spet tam, v Hudi jami. V tem trenutku so nam vsem šle kocine pokonci. Marco je s svojo ekipo res opravil neverjetno delo, tudi glede posebnih efektov, ki jih ni bilo malo.

**Kako si se filma lotila v montaži, je posneti material močno odstopal od tvojih predstav pred snemanjem, od snemalne knjige?**

Prvo verzijo filma sem zmontirala sama glede na storyboard, držala sem se scenarija, naredila sem samo nekaj malih popravkov. V tej fazi je film deloval bolj kot Frankensteinova stvaritev, ampak zame je bilo pomembno, da pridem do glavnega obrisa. Potem pa sem film predala montažerju Vladimirju Gojunu, ki mu je vdihnil življenje. Vladimir je tudi predlagal, da uporabimo glasbo Damirja Imamovića in Tomaža Pengova. Vladimir ima odličen občutek za glasbo. Z avtorsko glasbo je film potem dopolnila mlada skladateljica Amélie Legrand, o kateri bomo gotovo še slišali.

**Film se ukvarja z zelo aktualno, tako imenovano polpreteklo zgodovino naših krajev in ljudi ter z odnosom, ki ga ima vladajoča politika do zgodovine in sedanosti. Naredila si zelo političen film – tudi ti tako misliš?**

Mislím, da so nekatere teme bolj spolitizirane kot politične, film *Rudar* pa poskuša zgodovinskemu diskurzu vrniti človečnost. Seveda je tudi to politična gesta. Vendar obstaja razlika med politiko in ideologijo. Jaz sovražim vsakršno ideologijo. Če se moram definirati, sem anarhistično-animistični humanist. Verjamem v naravo in v človeka in v odgovornost vsakega posameznika do narave in do ljudi. To prepričanje sije iz vseh mojih filmov. To življenjsko prepričanje je še ena stvar, ki mi je skupna z Mehmedalijo in z likom Alije v filmu. Vendar pa tudi verjamem, da ima vsak človek pravico verjeti, kar hoče. Doma. Če s tem nikomur ne škodi in nikogar ne omejuje. V javnost, kar se mene tiče, ideologija ne spada, ne takšna ne drugačna. Potrebujemo pa etiko, odgovornost, solidarnost.

**Hanna, najlepša hvala za tvoj čas in iskrene čestitke za vrhunsko izdelan film. Nam poveš, kaj filmskega snuješ za naprej?**

Kot naslednjega celovečerca se lotevam adaptacije romana. Zgodba je nekaj takega kot postmodernistično-zen-budistična Heidi. Tako malo jarmuschevsko, če bi šel Jarmusch kdaj v hribe. Odgovor na vsa vprašanja se skriva v Alpah. Vsekakor bolj lahkotna zgodba kot *Rudar*. Velika tema? Bomo videli! **E**





Bojana Bregar

***Boris Petkovič  
»Ko sem scenarij  
prebral, se mi je  
zdelo, da si lahko  
kot režiser obetam  
nekaj filmskega  
baroka.«***

Z Borisom Petkovičem sva se dobila na pogovoru in osvežilni pijači kmalu po tistem, ko se je vrnil iz Sarajeva, kjer je bil premierno, v sklopu netekmovalnega programa, prikazan njegov tretji igrani celovečerni film, **Košarkar naj bo** (2007). Pred dvema letoma se je z živahnim **Utripom ljubezni** (2015) podal v žanr mladinskega filma. Košarkar naj bo, ki je posnet po knjižni predlogi popularnega avtorja mladinske literature Primoža Suhodolčana, pa nagovarja še nekoliko mlajšo publiko, ki ji je blizu svet nerodnega Rante, poln osnovnošolskih tegob in pripetij, *slapstick* komedije in na videz neskončnih popoldanskih treningov.

**Kakšni so tvoji še sveži vtisi iz Sarajeva? Kako so vas sprejeli, lahko izkušnjo primerjaš s predlansko, ko je imel tam svetovno premiero tvoj prejšnji film, *Utrip ljubezni*?** Tako za *Utrip ljubezni* kot film *Košarkar naj bo* lahko rečem, da je bil sprejem super. Na festival smo prispeli v popolni zasedbi, z vsemi mladimi igralci, in zelo smo se razveselili navdušenega aplavza, ki smo ga doživeli na premieri.



Prej nas je bilo malce strah, kako bodo gledalci sprejeli film – ali se bo morda kakšna šala izgubila v prevodu, v kulturnih razlikah. Ampak po prvih petnajstih minutah smo opazili, da so otroci vstopili v Rantov svet in očitno uživali ter nas na koncu tudi nagradili z aplavzom. Še anekdota: pred projekcijo smo klepetali s skupino mladih kritikov na festivalu in očitno smo nanje s svojo odprtostjo naredili vtis, saj je po koncu pogovora v publiko neka punca dvignila roko in komentirala, da sicer še ni videla filma, ampak da ji je vseeno že všeč. V ekipi, tako med igralci kot producenti, je vladala res odlična energija, in to sem seveda čutil tudi sam. Tako da lahko rečem, da smo ta prvi test, ki mi je pomemben kot režiserju, opravili več kot pozitivno.

### **Zdi se mi, da je bil *Utrip ljubezni* dobro sprejet med gledalci, tudi v Sloveniji – je to razlog, da si se zdaj podal na soroden teritorij, k filmu za mlajšo publiko?**

Rekel bi, da je *Košarkar naj bo* seveda prvenstveno film za otroke, brez dvoma, ampak sem prepričan, da bodo v njem znali najti kaj zase tudi tisti, ki še nosijo v sebi nekaj prvotne otroškosti. Kar pa se tiče *Utripa ljubezni*, v resnici med njim in *Košarkarjem* ni nobene povezave. *Utrip ljubezni*, za katerega sem napisal scenarij sam, je bil prvotno zamišljen kot film za starejšo publiko, s karakterji, ki so stari čez dvajset let, in v njem sem razvijal tudi nekaj dodatnih linij, na primer tematiko nestrpnosti. Toda scenarij ni dobil podpore Slovenskega filmskega centra, zato sem nad projektom tako rekoč že obupal. Potem se je pojavil razpis za mladinske filme na RTV in producent me je prepričal, da še zadnjič poskusimo. Okrepil sem linijo mladinske tematike iz prvotnega scenarija in ga na nek način kastriral, saj sem se odrekel vsem ostalim linijam, zaradi katerih bi bil sicer film kompleksnejši. S tem scenarijem smo se nato prijavili na razpis in uspeli. Ne glede na to, da je šlo za drugačen film, kot sem si ga želel, sem vanj vložil vso ustvarjalno energijo, in če me zdaj vprašaš, kako sem s končnim rezultatom zadovoljen, bom rekel, da sem zelo. Pričakovanja glede publike so povsem druga stvar, tu je veliko dejavnikov in na mnoge od teh niti ne morem vplivati.

**Utrip ljubezni, 2015**



Zdi pa se mi, da je prinesel v naš prostor nek nov pristop, v smislu vsebine in forme. Vesel sem bil tudi, da smo odprli meje in vnesli v film nekoliko mednarodnega pridiha, ker smo vključili lik Zagrebčanke Nine (Judita Frankovič). Film je še do letošnjega leta živel v kinematografih, s projekcijami v Kinodvoru, obiskal sem tudi veliko šolskih projekcij, ob katerih so me povabili na pogovor, in to me zelo veseli. Tako da se ga bom z naklonjenostjo spominjal kot filma svoje kariere, ki je kljub kastraciji presegel moja pričakovanja ter mimogrede odprl tudi kar nekaj vprašanj o stanju naše družbe.

### **Kako si se potem znašel na krovu projekta *Košarkar naj bo*?**

Ta film se je pravzaprav zgodil, ker je Primož Suhodolčan, ki je napisal *Košarkarja*, po romanu napisal tudi scenarij, ki pa je potem kakšnih petnajst let tičal v predalu, ker iz različnih razlogov ni prišlo do njegove realizacije v film. Pred tremi leti je zanj pravice kupil Gustav film in prijavljati so ga začeli na razne razpise. Uspelo jim je prejeti sredstva MEDIA za razvoj scenarija, nato pa so mi v času, ko sem zaključeval s produkcijo *Utripa ljubezni*, ponudili, da ga režiram. Sprva sem bil skeptičen, kot bi bil skeptičen do vseh podobnih projektov, torej otroških filmov. Potem pa me je pritegnila fantazijskost, prisotnost nadrealističnih momentov v formi scenarija, ob čemer sem se zavedel, da je zame kot slovenskega režiserja to situacija »now or never«. Pri nas smo žal z budžeti omejeni na snemanje socialnih dram, ki so domnevni paradni konj naše kinematografije, vse ostalo je ob tem manjvredno. Ko sem scenarij prebral, se mi je zdelo, da si lahko kot režiser obetam nekaj filmskega baroka, če se smem tako izraziti. Seveda so bile tudi pri tem projektu omejitve, ampak ta moment me je potem zagrabil, poleg seveda sijajne zgodbe. Zagotovo je bila pomembna tudi priljubljenost knjige, ampak tisto, kar je premaknilo jeziček na tehtnici, je bil nadrealizem.

### **Kaj pa te je pritegnilo pri zgodbi?**

Tisti, ki poznajo moje filme, vedo, da nosijo določeno toplino, da so polni upanja. Vsekakor ne gre, kot pravi šala, za 3D, pri čemer so ti trije D-ji »depression, death&drugs«, ki naj bi klišejsko zaznamovali vzhodnoevropske filme ... Suhodolčanove zgodbe so prav takšne, izžarevajo življenje in toplino. V svoji relativno enostavni zasnovi dovoljujejo male deviacije v zgodbi, kjer kot režiser lahko ustvariš še nekaj dodatnega.

### **Se je scenarij še spreminjal, potem ko si se pridružil projektu?**

Dodal sem nekoliko k dramaturškemu loku v prvi tretjini filma ter malo okrepil vlogo Metke, tako da je postala novinarka, ki spremlja Rantovo kariero od njegovih začetkov. K duhu časa dodajo svoje tudi selfiji, pa bloganje, čeprav nič ni bilo dodano samo zato, da bi bili po vsej sili »moderni«.



Vse to se pojavi v filmu povsem organsko. Namesto fotoaparata, ki nastopa v knjigi, imamo mi pač pametni telefon, in podobno.

**Se ti zdi, da imaš kot režiser odgovornost do mlajše publike, ki jo nagovarjaš v dveh zadnjih filmih?**

Mislím, da je beseda odgovornost v tem primeru kar na mestu. Knjiga *Košarkar naj bo* je bila ob izidu ena največkrat izposojenih del v slovenskih knjižnicah, in ko gre za literarno delo, ob katerem so odraščale generacije, ne le otroci, ki bodo zdaj gledali film, to ni mala stvar. Zame kot režiserja je to resen izziv in ne morem reči, da nisem bil tudi malo prestrašen. Tudi v slovenski filmski zgodovini ni ravno obilo stvari, na katere bi se lahko oprl, tako da moraš pri tem nekako orati ledino.

**Pa si si v času pred snemanjem ter vmes morda pogledal kakšen mladinski film več? Si morda imel v mislih kakšne vizualne reference za film?**

Pogledal sem kar nekaj filmov. Kar se tiče scenografije in predvsem kostumov, je bil vseskozi v mislih nekje z mano Wes Anderson. Njegovi filmi so sicer namenjeni odraslim, niso nujno primerljivi s tem, kar smo delali mi, toda po vizualni plati nam je vsekakor nudil navdih. Če navedem nekaj iz našega domačega prostora, nekaj, kar ima prav tako pravljične elemente, je to film *Tea* (2007) režiserke Hanne Slak, pri katerem sem tudi sam sodeloval. Veliko vlogo pa je igrala ekipa in vesel sem, da mi jih je uspelo prepričati v

pristop »z otrokom v sebi« – pa naj se sliši še tako patetično. Morda so morali pri tem nekoliko pozabiti na določena pravila, spodbujal sem jih, da na stvari pogledajo iz otroške perspektive, da vidijo svet bolj pravljično. Ta fantazijska dimenzija je poudarjena tudi v načinu, kako je film stilsko zastavljen, s kostumi, scenografijo, izraženo v barvni paleti, ki smo si jo zamislili z veliko rumene, veliko modre in decentnim pojavljanjem rdeče – to so barve, ki zaznamujejo ta film.

**Kakšne izzive pa ti je predstavljala izbira igralcev? Med mladimi igralci v *Košarkarju* smo pred tem že imeli priložnost videti recimo Matijo Davida Brodnika (Smodlak), ki je imel eno vidnejših vlog v lanskem *Pojdi z mano* (2016, Igor Šterk), Klemen Kostrevc, ki igra Ranto, pa je novinec, naturščik.**

Seveda je očitno največji izziv predstavljala izbira glavnega junaka, kjer smo imeli zelo jasne kriterije za izbor. Iskali smo fanta, visokega dva metra, ki bi lahko izgledal star 16 let. Prečesali smo vse košarkarske klube in šele pri tretjem krogu, že skoraj na koncu, smo našli Klemna ter takoj vedeli, da je pravi. Sicer ni imel prav nobenih igralskih izkušenj, vendar smo z njim veliko vadili in po vložnem času in trudu dobili tudi prave rezultate. Pri tem sem mu nalogo, ki jo je imel pred seboj, razložil prek športne logike: igranje je kot košarka, nič se ne more zgoditi kar čez noč, zato nas razočaranja ne smejo ustaviti, ampak moramo disciplinirano nadaljevati z vajami, pa bomo prišli do rezultatov. In prav tako se je Klemen tudi lotil igranja, kot košarke, in zelo lepo napredoval, tako da je bil na začetku snemanja že čisto suveren igralec.

Košarkar naj bo, 2017







### Si bil potem v svoji režiserski vlogi tudi malce trener?

Predvsem sem bil kar režiser (smeh). Različne vrste igralcev jasno zahtevajo različne pristope. Vendar pa se pri vseh kategorijah igralcev, tako začetnikih kot izkušenih, držim pravila, da nikoli ne vdiram v kreacijo – lik zgradijo sami, ne sugeriram jim, kaj morajo početi, tako da skrbim le za makro-dramaturgijo, oni pa za mikro. Čim nekomu vsiliš te detajle, postane igra izumetničena, neverodostojna. Vse to sloni na zaupanju, ki je seveda obojestransko, kar je pri otrocih še toliko bolj pomembno.

### Produksijsko zahteven zalogaj je bil verjetno tudi dobiti dovolj statistov za vse prizore košarkarskih tekem ...

Res je bilo veliko statistov, pri tem se je produkcija maksimalno angažirala in iz mnogih košarkaških klubov smo potem sestavili naše filmske ekipe, s katerimi je režiser Boris Bežič s pomočjo še enega trenerja v predprodukciji izdeloval košarkarske akcije.

### Če se vrnemo k tvojemu prejšnjemu filmu, je v njem glasba igrala veliko vlogo. To lahko rečemo tudi za tvoj novi film, čeprav tu glasba nastopa na malce drugačen način.

Nino de Gleria in Blaž Celarec sta v tem filmu podpisana pod glasbo; prvi je spisal kompozicije, drugi je bil producent in glasbo smo posneli s pravim orkestrom iz Bolgarije. To je po dolgem času spet primer glasbe v slovenskem filmu, ki ni narejena na računalniku. Znotraj teh kompozicij sta res »v nulo zadela« občutek filma. Ponovno pa je z mano

sodeloval Doša (slovenski reper, op. a.), ki je izdelal košarkaške *beate*, narejene z mislijo na to, kako se otroci in mladi sami približajo ustvarjanju glasbe – skupaj sva na YouTubu pogledala za primeri, kako to počnejo otroci sami, in Doša je v bistvu svoje avtorstvo zamenjal z dobro mero raziskovalnega dela.

### Zelo ste se potrudili pri promociji in že lep čas lahko nastajanje filma spremljamo skozi videe in fotografije na družbenih medijih, na Facebooku in Instagramu. Podobno strategijo ste imeli že za *Utrip ljubezni*, kjer ste šli celo na turnejo z vlakom po Sloveniji. Kako pomembno se ti zdi, da najdete pravi način komunikacije z gledalci tudi zunaj meja samega filma?

Promocija je zame sestavni del filma. Pri tem tudi sam sodelujem: v naslednjih dveh mesecih bom počel predvsem to – predstavljal film, bil del mehanizma, ki ga promovira.

### Te kdaj moti, da je to tolikšen del procesa ustvarjanja filma?

Ne. Sem režiser, ki se zelo rad pogovarja o filmu. Vsako kritiko poskušam vzeti kot izziv, da se lahko pogovorim o določenih plateh, da izvem, kaj ljudje mislijo o filmu. To pa pomeni tudi, da bom naredil kar največ, da ljudje ta film vidijo, ne le zaradi števila gledalcev ..., ampak zato, ker na ta način komuniciram – nekaj kreiram in potem se z ljudmi o tem pogovarjam. Najbrž bi bilo enako, če bi slikal ali pa pisal knjige, vedno bi me zanimal tudi njihov pogled, kaj si mislijo. Še vedno mislim, da je dialog osnova človeškega bivanja.



In če se nam dandanes določene stvari dogajajo, je tako zato, ker nekateri ne vedo, kaj je dialog, kaj je spoštovanje nasprotnega mnenja, niti ne znajo več poslušati, ampak le ponavljajo tisto, kar sami vidijo kot resnico. To je tudi nekaj, kar sem imel priložnost raziskovati v svojih dokumentarističnih delih.

**Glede na tvoje neodvisne začetke, potem skozi izkušnjo študija filma v Franciji in nato dela na televiziji (na primer oddaja *Odklop*) imaš, tako si predstavljam, precej edinstven, celovit pogled na filmski poklic. Ali bi lahko rekel, da je glede na ta presek izkušenj raznolikost ustvarjanja za avtorja dobra in koristna prednost?**

Znova se bom vrnil k tem 3D socialnim dramam. Mislim, da se z novimi generacijami režiserjev in ostalih ustvarjalcev na filmskem področju v Sloveniji stvari spreminjajo, da veje nov duh časa in da se v formah ter vsebinah v resnici odmikamo od teh treh D-jev in stereotipa, ki se drži slovenskega filma. V zadnjih letih postaja tudi žanrsko filmski nabor bolj raznolik, to dojemam kot nekaj izrazito pozitivnega. Ker pa smo še vedno vezani na dva velika razpisa Slovenskega filmskega centra in RTV Slovenije, žal še nimamo prostora za bolj radikalne prijeme, ki so posledično odrinjeni na obrobje. Pri tem svoje naredita tudi majhnost prostora in skromnost finančnih sredstev. Moram pa povedati, da sem nad mnogimi takšnimi neodvisnimi projekti razočaran. Nastajajo namreč v času, ko je res veliko možnosti, kakršnih, če primerjam, sam pred dvajsetimi leti na začetku kariere nisem imel. Če naslikam vzporednico: da sem se sploh lahko dokopal do opreme, s katero bi posnel nekaj, kar v današnjih časih ustreza HD kvaliteti, ter do ekipe, s katero bi to počel, sem moral vložiti ogromen napor, ogromno dela je šlo v to, da je nastal en sam film. Današnji čas pa vsakemu od nas to omogoča, tudi meni seveda. Sebe ne izvzemam iz tega, tudi sam se najdem v situaciji, ko si rečem: vzemi telefon in pojdi posnet tiste ideje, ki so drugačne, v katere verjameš, ampak veš, da ti zanje nihče ne bo dal denarja. Vseeno pa se mi zdi, da je bila ta radikalnost vedno v domeni mladih in revolucionarnega duha, ki pa ga danes med mladimi kar malo pogrešam.

**Se ti zdi, da veš, zakaj je tako?**

Mislim, da bi morala iti v globoke sociološke debate, da bi našla razloge. V osemdesetih je bilo nekako tako, da so ne le film, ampak vse umetnosti zaznamovali neki novi pogledi, nove forme. Danes pa opažam, da vsi filmi enako izgledajo, vsi grede skozi isti proces barvne korekcije, super lepo čisti so videti. Vmes sem z glasbenikom Tomažem Gromom posnel dokumentarec, ki se imenuje **Šum Balkana** (2017) in bo kmalu prikazan v Mariboru na Dokufestu ter na Festivalu slovenskega filma v spremljevalnem programu.

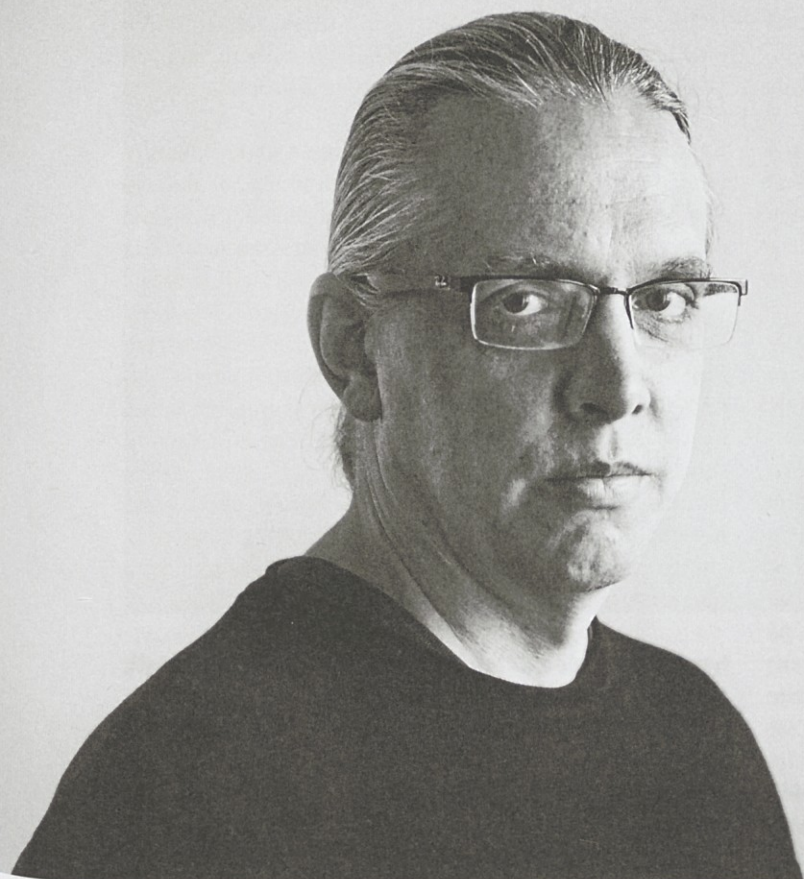
Tu je šum del celotnega koncepta filma – šumi v dialogu, v kameri, v montaži, daleč od tega, kar koncipiramo kot nek »popeglan« film 21. stoletja, ampak si preprosto v formi dovoli iti nekam, kjer mrgoli napak, tresenj, ki jih v letu 2017 običajno zbršejo takoj, ko nastanejo. Mi pa ta šum puščamo kot neko osnovno vodilo, film v celem šumi.

**Se ti zdi za Slovenijo mogoča paradigma kariere, ko deluješ kot komercialni režiser, delaš projekte, od katerih lahko dejansko živiš, na drugi strani pa hkrati razvijaš »projekte iz strasti«, v katerih lahko raziskuješ, kar sva prej omenjala kot radikalnejše forme, nekaj, za kar konec koncev tudi ne bi dobil podpore na institucionalni ravni? Sintagma, ki se danes uspešno uveljavlja tudi v evropskem filmu, je »commercial film with artistic preferences«, tako da ne delimo filma na umetniškega in komercialnega, ampak je oboje hkrati. Najbrž gre znova za sindrom časa. Če naj pomeni biti komercialni režiser to, da delam filme, ki jih bodo ljudje gledali in od katerih bom dobro živel do penzije, potem odgovarjam, da sem lahko komercialen. V tem kontekstu komercialnih del je najpomembnejši faktor obrtniško znanje in pri takih projektih se zato predvsem trudiš narediti obrtniško dovršen izdelek. Glavno pa je, da imam pri sebi kriterije, prek katerih nikakor ne grem.**

**Za konec, v luči tega, kar sva ravnokar povedala: v tem trenutku se zdi vzdušje na filmskem področju po dolgem času zelo aktivno, celo živahno, veliko se snema serije, ekipe so celo poletje zaposlene na projektih. Pred kratkim je bila sprejeta tudi davčna olajšava za tuje produkcije, ki se odločijo snemati pri nas, in med producenti je konsenz, da bo to spodbudilo nadgradnjo domače filmske industrije. Kako gledaš na to?**

Zdi se mi izrazito pozitivno. Veliko filmskih poklicev je v zadnjih desetletjih pri nas izumrlo, pri večjih snemanjih si moramo pomagati s servisi iz tujine. Z razvojem teh poklicev se bodo krepili domači kadri, močna komercialna industrija pa bo pomenila tudi močnejšo alternativno produkcijo. To gre eno z drugim. In ker sem sam velik podpornik alternativnih gibanj, se tega že veselim. **E**





Žiga Brdnik

## Marko Naberšnik »Vleče me na štajersko- prekmurski konec«

Režiser Marko Naberšnik, eden redkih med slovenskimi režiserji, ki se pri snemanju popolnoma izogiba slovenski prestolnici, se je po Prlekiji (**Petelinji zajtrk**, 2007), Prekmurju (**Šanghaj**, 2012) in Soški fronti (**Gozdovi so še vedno zeleni**, 2014) z naslednjim filmom **Slovenija, Avstralija in jutri ves svet** filmsko preselil v domači Maribor. Film je posnet skoraj izključno na lokacijah v štajerski prestolnici, med drugim na stadionu Ljudski vrt med dejansko tekmo NK Maribor, in tudi igralska zasedba je povsem štajerska. Kako se je scenaristično in produkcijsko soočil z lastnim mestom, kako je podoživljal svoje najljubše mariborske kotičke, kakšno zgodbo je postavil v domače okolje in kakšen potencial imajo filmske lokacije v njem, nam je razkril v pogovoru pred 23. Festivalom slovenskega filma v Portorožu (tudi edini ne-mariborski lokaciji v filmu).

»Želel sem si snemati film, ki bi bil res mariborski, z avtobiografskim vzgibom. Poklon mestu, moji mladosti in otroštvu, ki sem ju tam preživel. Seveda pa to ni avtobiografska zgodba, je fikcija. Ampak spet ne toliko izmišljena. Glavni junak Boris dela v tovarni, njegova žena Vesna pa je brezposelna.



Maribor pozna izgubo služb, štajerska regija še posebej. Zgodbe o delu v tovarnah prav tako. Še sam se spomnim teh obratov, ko so še delovali. Moja družina ima tehnično izobrazbo in so vsi delali v tovarnah, na primer v TVT Boris Kidrič; tudi sam sem opravljal delovno prakso pri nekaterih, ko sem obiskoval srednjo tehnično šolo. Tukaj pa je tudi drug aspekt filma, novodobni načini mrežnega marketinga in želja po finančno bolj stabilnem življenju ter boljšem standardu – večjem avtomobilu in daljšem dopustu, kar je danes bolj prisotno kot nekoč. Borisov prijatelj Igor si želi instant karierni svet in zgodba, ki je v tem pogledu sodobna in univerzalna, govori o tem, koliko je ta realno dosegljiv in koliko je človek za to pripravljen žrtvovati,« je pojasnil Naberšnik.

### **Kako ste izbirali lokacije? Po lastnih spominih na mesto ali ste imeli kakšno pomoč pri iskanju?**

Že scenarij sem pisal z mislijo na lokacije, saj sem jih od prej poznal. Na lokaciji, kjer glavni lik živi, v železničarski koloniji, sta živela tudi moja babica in oče. Tam sem preživel otroštvo. Interjer je posnet v studiu, a je zgrajen po realnem tlorisu. Vse je napisano iz osebne izkušnje, niti ene lokacije ni, ne da bi tam nekaj doživel. Že od malega hodim na tekme NK Maribor, zato je v filmu tudi stadion, pa Pohorje, središče mesta, mestni park. To so vse mariborske ikonične lokacije, ki so v filmu poudarjene. Ravno v tem je tudi avtobiografski pečat.

### **Kako je bilo snemati v Mariboru? So zaradi tega nastali kakšni dodatni stroški ali zapleti? Goran Vojnovič je na primer opozoril, da je večina ekip in opreme stacioniranih v Ljubljani, zato se največ slovenskih filmov posname tam.**

Ne, zapletov ni bilo. To je moj četrti film in nobenega še nisem snemal v Ljubljani. Potrebna je le malo več sodelovanja med režiserjem in producentom. Če je to dobro premišljeno, potem ni težav. Res je, da nekoliko podraži film, če greš iz Ljubljane, ker je tam vsa tehnika, a to ni tako usoden dejavnik. Interjerjev ti na primer ni treba snemati v Mariboru, ali scen v kakšnem lokalju, ki ni preveč izrazit. Za določene stvari, ki so pomembne za zgodbo, pa seveda premišliš in greš na pravo lokacijo. Mene vleče na ta štajersko-prekmurski konec, lažje mi je pisati zgodbe iz sveta, ki ga poznam. Tudi scenariji, ki jih načrtujem za prihodnost, so razkropljeni po Sloveniji. Danes je ta tako logistično povezana, da v eni uri iz Ljubljane prideš praktično kamorkoli.

### **Kakšen izziv je bilo snemati na stadionu Ljudski vrt sredi dejanske tekme?**

Velik. Mariborske tekme so dobro obiskane, če pa se zgodi kaj posebnega, so tribune polne. Fascinantno je posneti in videti igralce med 2500 navijači. Nogometni klub nam

je šel zelo na roko in pomagal, da smo imeli pogoje za snemanje. A ko je tekma stekla, nas nihče več ni gledal in vzdušje je bilo odlično. Nastal je super prizor, ki mi ga je vedno znova v užitek gledati. Težko bi posnel avtentični mariborski film brez nogometnega kluba. Tudi sam rad grem na tekmo, ko utegnem, pa ne le na derbi.

### **Kako se je štajersčina obnesla kot filmski jezik? Pri nas je velikokrat uporabljena v komičnih vlogah ...**

Sam seveda poznam in govorim štajerski dialekt. Zato sem si želel, da je govor avtentičen, in sestavil igralsko zasedbo iz praktično samih Štajercev: Jure Ivanušič, Aljoša Ternovšek, Minca Lorenci, Mojca Simonič, Vlado Novak, Tadej Toš, Bojan Emeršič, Simon Šerbinek ... Skratka, ljudje, ki jim štajersčina leži. Ko povedo en stavek, veš, da gre za avtentičnega Štajerca. (smeh) Film ima komične elemente, ampak ne zaradi jezika. Je pa res, da je ta v kakšnih risankah ali zabavnih serijah uporabljen kot komični element, samo tisto je tako izrazito narečje, da ga načeloma v Mariboru ne slišiš, ker je pretirano. Jezik v našem filmu je čisto življenjska štajersčina, kakršno slišiš v Mariboru, če se pogovarjaš s komerkoli na ulici. To se zelo čuti in daje dodano vrednost filmu.

### **Igralsko zasedbo dobro poznate, z večino ste že delali. Kakšno je bilo sodelovanje tokrat?**

Večina je v bistvu moja generacija, in to je ključno za film. Ta je zgrajen na generacijski zgodbi o posameznikih srednjih let, krizi, ki takrat nastopi, in ljubezenskem prelomu. O momentu, ko se vprašaš, ali je življenje še možno na novo definirati ali je že prepozno. To je neke vrste polčas. Kot scenarist in režiser pri tem izhajam iz lastnih izkušenj, zato je to zagotovo moj najbolj osebni film.

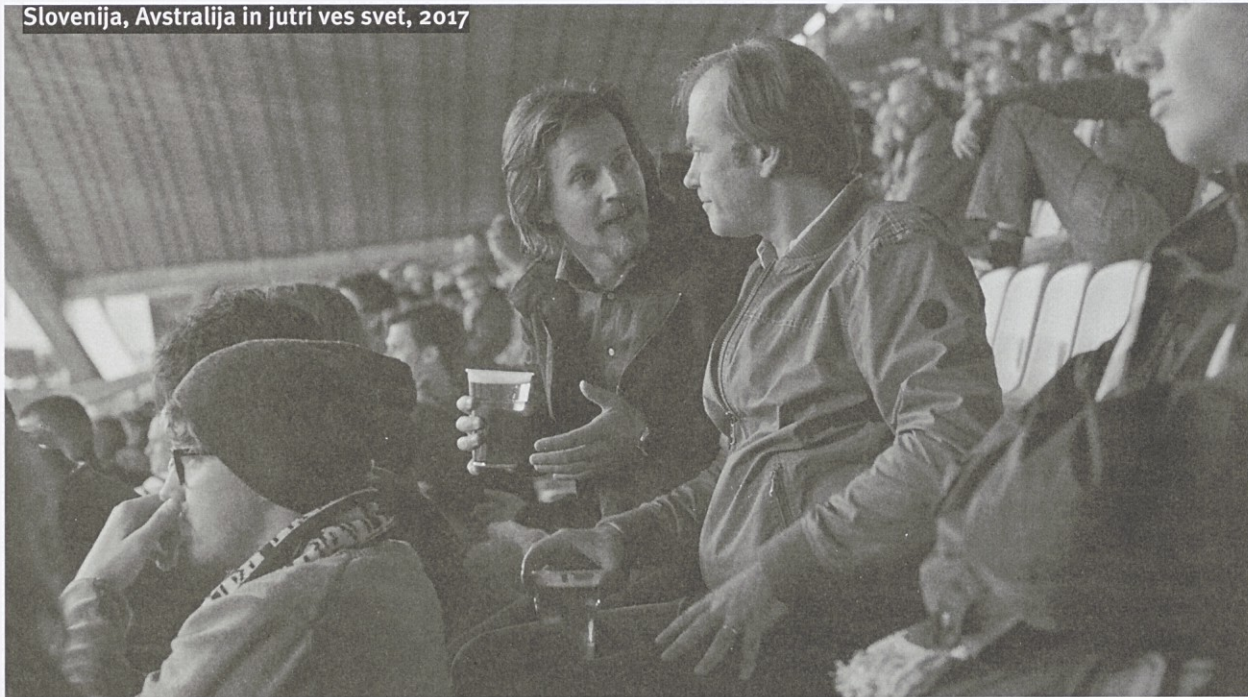
### **Koliko pa je v tem pogledu film tudi komentar stanja v mestu: socialnih stisk, političnih kupčkanj, hitrega zaslužkarstva z mrežnim marketingom ...?**

Zagotovo je komentar vsega tega, kar ste našli. Tudi tu ima zgodba osebno noto, saj je bila moja mama v masi, ki je bila po razpadu Jugoslavije in propadanju velikih tovarn odpuščena.

**Petelinji zajtrk, 2007**







Čutili smo, kako je, ko se službe zamajejo. Gre za neprijetne spomine, saj nimaš občutka, ali bo jutri še kaj stalo ali ne, podjetja v Mariboru so propadala drugo za drugim. In to socialno stanje mesto še danes pesti. Tudi definicija uspeha se je spremenila, o čemer prav tako govori film. Kaj je sploh kariera? Ali to pomeni le, da imam veliko denarja – ali pa moram za to tudi kaj delati? Danes je veliko nekih bližnjic, kar ponazarjajo resničnostni šovi in spletni svet, ki omogoča zelo hitre poti do uspeha. Prej si potreboval šolo, moral si pokazati nek talent in način dela. Danes je marsikdo že marsikaj: če imaš spletno stran, si že kar novinar, če lahko snemaš s pametnim telefonom, si filmar ... (smeh) Skratka, tudi o tem govori film, koliko korakov me loči od uspeha in kaj moram za to narediti. Promocijsko geslo filma je: 'Kaj so tvoje sanje in kaj si za njih pripravljen žrtvovati.'

#### **Zakaj Maribor ni večkrat prizorišče slovenskih filmov?**

Možno je to, kar ste omenili prej, da režiserji in producenti v želji po ekonomičnosti produkcije razmišljajo in snemajo v centru Slovenije. Drugega razloga ne vidim, ker je Maribor strašno fotogeničen, narečja pa so v resnici zelo filmična. Moje korenine so ostale tukaj, zanima me ta, moj del pokrajine. Rad pripovedujem o mestu, kjer sem živel in do katerega nekaj čutim. Že prejšnji filmi so vsebovali kanček Maribora.

#### **Ima potencial kot filmska lokacija?**

Ima.

#### **Ste imeli kakšne težave pri birokraciji, pridobivanju dovoljenj?**

Ne. Mariborska občina nam je stala ob strani. V tem pogledu lahko dam samo nasvet za naprej: nič ne bi bilo narobe, če bi bila ta dobrodošlica, ki smo je bili deležni, tudi formalno ponujena vsaki ekipi, ki pride v Maribor. To poznamo iz tujine, ko mesta prav tekmujejo za ekipe in jih vabijo z ugodnostmi, samo da gredo podobe mesta v svet. To je lahko formula za Maribor in za kakšno drugo mesto. Filmska ekipa je načeloma vedno rentabilna, saj mora nekje jesti in spat. Sam film se plača, tudi državi. Če bi več vložila vanj, bi se vložek hitro vrnil v obtok.

#### **Potem pozdravljate shemo olajšav, ki so jo letos uvedli za filmske produkcije na naših tleh?**

Absolutno. Velikokrat enačimo uspeh filma z njegovim zaslužkom v kinih. To je smiselno v kontekstu velikih zasebnih investicij, kot jih poznajo v ZDA, ne pa za subvencionirano produkcijo, kakršno poznamo v Evropi. Film se za okolico plača v trenutku, ko se snema. Zato ker so potrebne realne scenografije, ker se najema avtomobile, šiva kostume. Film zelo hitro spravlja denar nazaj v obtok, plačujejo se davki in kupljena vstopnica je samo vrh ledene gore.

#### **Kako je bilo sodelovati z makedonskimi koproducenti?**

V Makedoniji, ki je zagotovila tudi del sredstev za film, smo delali vso postprodukcijo slike, pa tudi del ekipe je iz Makedonije: komponist, masker, orkester, tehnična obdelava slike.



Slovenija, Avstralija in jutri ves svet, 2017



Nekaj nas je v času postprodukcije tudi obiskalo Makedonijo in prav šokiran sem, kako urejena in ambiciozna je makedonska kinematografija. Sodelovali smo s podjetjem, ki sodeluje s Hollywoodom pri praktično vseh sodobnih uspešnicah.

#### **Kako dolgo je film nastajal?**

Dve leti je trajal ves proces, šteto od trenutka, ko smo dobili sredstva. Snemanje, ki smo ga zaključili lani, in postprodukcija pa sta trajala eno leto. Danes, ko filmskega traku ni treba več razvijati, gre vse hitreje. Že med snemanjem montažer dobiva material. Lahko se montira tudi na setu, da isti dan na grobo vidiš, kaj imaš in če kaj manjka. Film je bil končan aprila, maja smo ga predstavili na festivalu v Cannesu, a počakali smo na jesen, da pride v kinematografe, saj ti poleti pri nas zamrejo. V Sloveniji bo prvič prikazan septembra na Festivalu slovenskega filma v Portorožu, v slovenske kinematografe pa prihaja 30. novembra.

#### **Kako v Cannesu na filmskem »marketu« ob takšni konkurenci opozoriš na svoj film?**

Ko se ukvarjaš s filmom, so tako imenovane filmske tržnice del tvojega delovnika. Vsak velik festival ima svojo. Ko jih gledaš skozi medije, so videti kot zabava in glamur, a v bistvu gre preprosto za sejem, kjer se srečajo ljudje, ki jih zanima ista stvar. Ne pogovarjajo se nujno o filmu, ki ga avtor tam predstavlja, ampak tudi o drugih filmih, o morebitnih prihodnjih sodelovanjih. V resnici filmska tržnica ni nič drugačna od avtomobilske ali pa pohištvenega sejma.

Gre za poslovni dogodek. Canski je največji, potem sta Berlin in Benetke. Države imajo svoje paviljone in sprejeme, po katerih krožiš, in potem da beseda besedo, ljudi povabiš na projekcijo, in če nimajo časa, jim daš ogledno kopijo. Tako navežeš stik, ki ga v prihodnosti vzdržuješ. Tja ne greš na počitnice ali zaradi glamurja, ampak greš iskat nove priložnosti. Slovenski filmski center se koncentrira na Berlin in Cannes, ker sta to največja dogodka. To je preprosto tako veliko, da se res počutiš, da ima tvoje delo smisel. Ker se vsi ukvarjajo s filmom in se pogovarjajo o njem, kar je pravi užitek.

#### **Kako v Cannesu kotira slovenski film? S kom se največ povezujemo?**

Na filmski ravni Jugoslavija ni razpadla, s to regijo se še vedno najbolj povezujemo. Paviljon imamo s Hrvaško, BiH, Srbijo in Makedonijo skupaj. Tudi proračuni so primerljivi, zato smo še bolj sorodni in kompatibilni. Težko se namreč pogovarjamo z Američani, za katere je 10 milijonov nizkoprorračunski film, mi pa takšnega še sploh nismo posneli. Razumemo se še z Vzhodno Evropo: Slovaško, Češko, Poljsko, s katerimi smo si prav tako sorodni. Filmska tržišča so sicer odprta, samo tista, velika, vedno gledajo še nek drug interes: uveljavljeno ime, lažjo prodajo ... Privabijo pa jih lahko davčne olajšave in upam, da bo tem v prihodnosti namenjen čim višji znesek. **E**



Tina Poglajen

## ***Nova generacija slovenskih filmskih režiserk: Ester Ivakič, Maja Križnik, Katarina Rešek – Kukla***

V medijih, na spletnih omrežjih, v vsakdanjih pogovorih in drugje v javnem prostoru je slovenski film pogosto tarča različnih kritik. Velja splošno mnenje, da so ti filmi nesodobni, da njihovi dialogi zvenijo umetno in narejeno, zgodbe pa so vedno enake, črnoglede in moreče. Redkeje slišimo pritožbe glede tega, kdo filme pravzaprav ustvarja. Čeprav so tisti, nastali po osamosvojitvi Slovenije, torej po letu 1991, v veliki meri delo novih generacij filmskih ustvarjalcev, so bili to večinoma moški. Med deli, ki jih je po osamosvojitvi financiral Filmski sklad, je le sedem celovečercer (torej slabih 10 %), prvi, ki ga je posnela režiserka, pa je nastal šele leta 2002 – to je bil **Varuh meje** Maje Weiss. Predstave o »tipičnem slovenskem filmu« so najverjetneje oblikovali predvsem tisti, nastali med letoma 1997 in 2002, ko naj bi vladalo »obdobje razcveta« slovenskega filma. Takrat so na primer nastali **Outsider** (1997, Andrej Košak), **Stereotip** (1997, Damjan Kozole), **V Ieru** (1999, Janez Burger), **Jebiga** (2000, Miha Hočvar), **Poker** (2001, Vinci Vogue Anžlovar), **Kruh in mleko** (2001, Jan Cvitkovič), **Šelestenje** (2002, Janez Lapajne) in drugi.

Ker je torej režiserk v slovenskem filmu vedno primanjkovalo, si je še posebej zanimivo ogledati, kakšna dela ustvarjajo mlade filmarke danes. V filmih avtoric, kot so Ester Ivakič, Maja Križnik in Katarina Rešek – Kukla, lahko opazimo, da so od predhodnikov drugačni tako v slogovnem smislu kot po vsebini. V njih se pojavljajo liki, izkušnje in pripovedi, kakršnih doslej pri nas še nismo videli; takšni, kot jih doživlja najmlajša generacija, ki je odraščala v zelo drugačnem okolju od generacij pred njimi. To so lahko na primer naturalistični prikazi doživljanja otroštva in mladostništva, zlasti deklištva, ali pa precej bolj abstraktni filmski motivi, ki sestavljajo premislek o tem, kaj pomeni biti ženska – kako to doživljajo posameznice, ki se imajo za ženske, in kako to, morda drugače od njih samih, vidi družba.

Ester Ivakič



Maja Križnik



Katarina Rešek – Kukla





V filmih teh ustvarjalk nasprotja med »moškim« in »žen-  
skim« niso vedno tako jasna, kot so bila tradicionalno. Na ta  
vprašanja ponujajo nove poglede, ki so včasih feministični  
in družbeno kritični, drugič pa si svoje gledalce le zamislijo  
kot raznovrstno skupino ljudi – kar pomeni, da ne snemajo  
filmov le za moško in heteroseksualno občinstvo, temveč tudi  
za druge –, s tem pa skupaj z drugimi mladimi ustvarjalkami  
in ustvarjalci spreminjajo tudi podobo slovenskega filma.

Ester Ivakič in Maja Križnik sta bili za svoje izrazito sub-  
jektivno ustvarjanje že nagrajeni na festivalu slovenskega  
filma, Katarina Rešek, ki sicer deluje pod umetniškim  
imenom Kukla Kesherovič, pa je po študiju na akademiji  
postala prepoznavna predvsem po videospotih in glasbenem  
udejstvovanju, ki ga v zadnjem času razširja tudi v tujino.

**Ester, ti si posnela že dva filma, *Srdohrd* in *A ti spremenim ime?*, v katerih svet deluje malo neresnično, skoraj sanjsko, hkrati tudi nekoliko grozeče. Po drugi strani pa vse tvoje junakinje in junaki, četudi so starejši, delujejo nekako kot otroci, saj uporabljajo tipične otroške fraze, recimo »hočem domov«, ali se igrajo igre. Kako zasnuješ te like in pripovedi?**

Ester Ivakič: Mislim, da to izhaja iz mojega doživetja sebe in sveta. Sebe in ljudi okrog sebe pogosto prvinsko zaznavam kot otroke, kot da smo vsi nekakšne živali. Kot da živimo v nekakšnem plemenu. Zato so te stvari naravne, same po sebi umevne in nepremišljene. Zdi se mi, da se v življenju tako ali tako vedno igraš. Mogoče pa samo jaz in moji prijatelji radi igramo igrice, si nastavljamo zanke in tako naprej.

**Katarina, v filmu *Plavanje* tvoja junakinja stoji na nekakšnem presečišču različnih izkušenj, ki so zanjo lahko tudi težavne: je odraščajoče dekle, je muslimanka in prihaja iz družine priseljenec. Posnela si torej zelo družbeno angažiran, celo kritičen film. Pod umetniškim imenom Kukla pa se ukvarjaš z glasbo in si posnela tudi veliko videospotov. Zdi se mi, da si v njih kot režiserka veliko bolj drzna; še vedno so uporniški, ampak predvsem skozi glasbo, petje, ples in celo čutnost. Kako bi ti primerjala obe vrsti svojega dela?**

Katarina Rešek – Kukla: Šlo je bolj za to, da sem pri videospotih našla sodelavce, ki res razumejo mojo estetiko. Tudi jaz sem znala bolje razložiti, kaj z nečim mislim. Pred akademijo sem imela veliko idej, potem pa sem se med študijem začela skoraj malo bati lastne vsebine, lastnih ustvarjalnih impulzov. Šele ko sem študij končala, sem se tega strahu spet osvobodila. Meni je torej to zelo pomagalo. Mislim, da je bilo tisto okolje preveč rigidno in zaprto, s premalo posluha za kakšen napredek.

**Maja, tebi v filmih *Male ribe* in *Živalski vrt* uspe naslikati res večplastne in prepričljive portrete otroškega doživljanja sveta. Kako kot režiserka delaš z otroki, saj to niso šolanke igralci?**

Maja Križnik: Bistvena se mi zdita iskrena komunikacija in sočutje. Mislim, da kot režiserka nimam od otroka nobene pravice zahtevati nečesa, kar v njem ne bi obstajalo že od prej. Če otroški igralec v filmu ni prepričljiv, je režiserju spodletelo – druge možnosti ne sprejemem. Otrok v vlogi ne nastopa na premišljen način, kot odrasel, šolan igralec. Mislim, da se mora s tvojo vizijo povezati drugače, intuitivno. Zato je režiser že v izhodišču odgovoren, da izbere otroka, ki ima to v sebi, in da zna to iz njega izvabiti takrat, ko je treba.

**Menstruacija je bila na filmskem platnu, pa tudi drugje – v kulturi, umetnosti, celo v medsebojnih pogovorih –, dolgo časa velik tabu in delno je tako še danes. Ena od stvari, ki me je k vajinim filmom pritegnila, Ester in Katarina, je to, da se na take tabuje poživžgata – v vajinih filmih menstrualna kri ni več nekaj, kar bi bilo treba skrivati. Je bila to zavestna, »politična« odločitev ali gre le za to, da je to del življenja?**

Ester Ivakič: Film *A ti spremenim ime?* smo naredile na filmskem maratonu MUVIT/6X60, kjer smo imele za scenarij, snemanje in montažo skupaj časa le tri dni. Pri njem smo sodelovale štiri punce, hotele pa smo pokazati, da se protagonistka simbolično premakne naprej, na neko drugo raven. Menstruacija se nam je zdela močan simbol za prehod. Po drugi strani smo hoteli, da se to spoznanje zgodi na stranišču, zato je bila menstruacija logična izbira. Katarina Rešek – Kukla: To je del življenja, in to je vse. Vseeno sem v zvezi s tem na svojo snemalno knjigo dobivala pripombe, da to ni *classy*, da ni *ladylike*, kar se mi zdi zelo nazadnjaško. Kamorkoli se obrneš, svetu vladajo moški, zato se mi zdi, da bi morali kakšno menstrualno kri pa že preživeti.

**Pa se vam sploh zdi bistveno, da se pogovarjamo posebej o »režiserkah«? Sta vaša študij in delo zaradi tega, ker ste ženske, kaj drugačna?**

Ester Ivakič: Po mojih izkušnjah je bistveno. Na primer v načinu, na katerega te neka oseba na položaju avtoritete obravnava, kako resno jemlje tvoje ideje. Kot ženska ali punca moraš biti že v izhodišču petkrat bolj pripravljena in suverena in veliko bolj dokazovati, da nisi zmedena ali čustveno neuravnovešena, da te ne muči PMS in podobno, čeprav se mi zdi, da sem bila – ne le na akademiji, ampak v življenju nasploh – velikokrat bolj pripravljena, veliko bolje sem vedela, kaj delam, kot predstavniki moškega spola. Fante na splošno jemljejo bolj resno, in tako je tudi v filmskem ustvarjanju. Neka filmarka mi je rekla, da ob starejših moških kolegih pogosto dobi občutek, da je nekakšna eksotična žival ali pa krhka hčerka, ki jo je treba vzgojiti v lepo deklislo poetiko, ki naj bi jo znale delati samo punce. Če jo dojemajo kot eksotično žival,



se ji po drugi strani ne upajo niti približati. »Si čustveno neuravnovešena in težko ti bo uspelo, ker si zmešana.« **Katarina Rešek – Kukla:** Zadnjič sem brala intervju, ki sem ga dala pred nekaj leti. V njem so me ravno tako spraševali o spolu, in takrat sem rekla, da tega ne vidim na ta način, saj verjamem, da je spol fluiden. Dve leti pozneje so moje izkušnje zelo drugačne. Zdaj ne menim več, da je spol fluiden, temveč da v resnici sploh ne obstaja več, hkrati pa sem nekoliko razdvojena. Strinjam se namreč tudi s tem, kar je rekel Bourdieu: da je moška dominacija tako ukoreninjena v našo kolektivno podzavest, da je sploh ne opazimo več. Jaz se svojega spola sploh ne zavedam, dokler ne grem na stranišče – ali ko me kdo kaj vpraša o njem. Ko pa potrkaš na vrata filmske industrije, na žalost zelo hitro vidiš, katerega spola si. Sploh, če te zanimajo vodilni položaji.

**Maja Križnik:** Mislim, da se je pomembno zavedati, da ne gre za problematiko, ki bi obstajala samo v svetu filma. Popolnoma enako razpravo imajo lahko gospodinje ali trgovke v Mercatorju. Zdi pa se mi, da je zelo pomembno, kako se o tem pogovarjamo. Mislim, da je edini pravi odgovor, da delamo s pokončno glavo. Če si kot oseba bolj senzibilna in dobiš od moškega občutek, da je razlog za to nekakšen PMS, je to izjemno žaljivo in nekaj, na kar v tem času ženske sploh ne bi smele več reagirati – mislim seveda v smislu dokazovanja svoje vrednosti.

**Kaj pa slovenski film na splošno, denimo filmi starejše generacije filmskih režiserjev? Se vam zdi, da ste del istega gibanja, se s slovenskim filmom sploh čutite povezane?**

**Ester Ivakič:** Velikokrat slišimo, da je slovenski film zelo depresiven. Na ta pogled sem že čisto pozabila, ker se družim pretežno z ljudmi, ki se ukvarjajo s filmom, potem pa po dolgem času slučajno stvar spet vidiš od zunaj, slišiš, kako je slovenski film beden in da Slovenci ne znamo delati filmov – to se nam je zgodilo na Kinu Otok, ko smo se pogovarjali z nekimi domačini, in ti niso vedeli, da se tudi mi ukvarjamo s filmom. Pravzaprav se šele zdaj začnjam zares zavedati starejše generacije slovenskega filma, v tistem obdobju so res nastajali filmi z zelo specifičnim vzdušjem. Seveda sem del istega okolja kot vsi, zato ne morem reči, da sem od tega ločena, vendar je sama vsebina filmov zelo daleč od tega, kar čutim jaz.

**Katarina Rešek – Kukla:** Tudi jaz se ne morem povezati z vsebino teh filmov, ker ne govorijo o meni. Zelo malo slovenskih filmov je bilo, kjer sem sploh kaj začutila, pa še takrat, ko sem, je šlo za kakšne sanjske prizore in podobno. Hkrati bi poudarila, da je nekaj slovenskih *underground* avtorjev, ki so s kratkimi, lucidnimi filmi pri meni osebno dosegli veliko večji učinek. Zdi se mi, da bi jih morali bolj spodbujati. Sem pa tudi jaz gledala nek prispevek, v katerem so ljudje pljuvali po slovenskem filmu, kako da je grozen,

niso se pa spomnili, katerega so gledali nazadnje – ali pa so rekli, da so gledali Kekca. Zdi se mi, da imamo v Sloveniji slab odnos do filma, pa tudi kulture na splošno.

**Vse tri študirate, ali ste študirale, na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani. Kako je torej biti študentka AGRFT? Se vam zdi, da so (bile) vaše ideje, ki morda niso vedno najbolj ustaljene, sprejete ali ne?**

**Ester Ivakič:** Bili so trenutki, ko sem že globoko podvomila v svoje filmsko ustvarjanje. Zdelo se mi je, da bi bilo bolje, če grem slikat, pisat, ali se ukvarjat z glasbo, kjer ne bom imela odgovornosti v smislu komunikacije, ker imam očitno težave pri sporočanju svojih idej zunanjemu svetu. Veliko pritiska je, sploh v smislu: kaj si bo mislil gledalec? ... gledalec, gledalec – kdo pa sploh je ta gledalec? Ne vem. Trenja so torej nastajala predvsem glede vsebine mojih filmov. Vseeno se mi zdi to dobro, ker zdaj še bolj vem, zakaj to hočem početi.

**Maja Križnik:** Ko sem šla študirat, sem imela že 25 let, zato je bil moj položaj nekoliko drugačen. Pogosto sem si rekla, da bi me čisto zlomili, če bi se na akademijo vpisala takoj po gimnaziji. Pri mlajših sošolcih sem videla razlike, videla sem, kje je najlažje izkoristiti negotovost, ki jo nekdo čuti. Akademija je okolje, kjer se moraš naučiti postaviti zase, hkrati pa ne postati trd. Za te vrste trening je ta šola super. **Katarina Rešek – Kukla:** Stanje na akademiji je podobno kot na naši filmski sceni. Vsi so nezadovoljni, hkrati pa nihče ne reče ničesar, zato se nič ne spremeni. Tega duha se hitro navzameš. Zame problem torej ni bil v tem, da bi mi kdo rekel, da je moja ideja slaba. To se mi zdi super, ker dobiš trdo kožo. Problematično pa se mi zdi, kako je to podano. Stvari v primerjavi z drugimi šolami ne gredo zares v koraku s časom, rigidne so. Srečata se dve generaciji, ena je zelo staromodna, druga pa ne. To je sicer nekaj povsem običajnega – tudi jaz bi se zelo težko sporazumela z marksističnim filozofom, ki je študiral v šestdesetih, ker nimava niti približno enakega pogleda na svet. Vendar bi moralo poučevati več mladih ljudi, ki bi prinesli nove poglede. Profesorji bi se morali odpreti, gledati več sodobnih stvari. Mislim tudi, da bi moralo biti na akademiji več ženskih ustvarjalk in profesionalk, v Sloveniji je namreč kar nekaj izjemno kvalitetnih in pomembnih. Akademija je v tem smislu zelo zaprt moški svet. Zame je bil torej konec študija prava osvoboditev. **E**



## Alternativna distribucija

### 13. Grossmannov festival fantastičnega filma in vina, 11.–15. julij 2017

Organizatorji Grossmannovega festivala so imeli letos ogromno smole z dogajanjem okrog napovedanega osrednjega gosta Georgea A. Romera. Nekaj, kar je sprva kazalo na enega nespornih vrhuncev že tako impresivne trinajstletne zgodovine festivala, se je po zaskrbljujoči odpovedi že nekaj dni po festivalu prelevilo v žalostno slovo od ikone sodobne grozljivke. In čeprav so imena kot Harry Kümel, Sergio Stivaletti in Timo Vuorensola poskrbela za zelo soliden portfelj gostujočih, je omenjena odpoved pozornost že drugo leto zapored preusmerila na filmski program, ki je hočeš nočeš moral nositi del bremena nepričakovanih sprememb.

Glede na to, da naslovi celovečernih filmov iz treh sekcij vsaj za tisto večino gledalcev, ki se z evropsko žanrsko produkcijo ne ukvarjajo na poglobljen način, zvenijo popolnoma tuje, je treba predstaviti kontekst, da bi sploh lahko določili, v katere filmske kategorije spadajo. Ti filmi, izvzemši specializirane žanrske festivale, namreč le redko ugledajo luč širše distribucije ali odmevnejših festivalov. Njihov ogled dejansko razkrije razloge, zakaj je tako: to preprosto niso filmi, ki bi dosegali produkcijsko ali avtorsko raven *mainstreamovske* ponudbe evropskega in svetovnega filma, da o ameriškem indie in studijskem filmu sploh ne govorimo. Po navadi gre za nizkopračunske izdelke, v katerih se režiserji z majhnimi ekipami trudijo skriti nizek proračun z naslanjanjem na vzdušje, enotnost dogajanja ali ceneno uporabo posebnih učinkov. Z drugimi besedami:

vse, kar bi pričakovali od festivala horror filma, kakršen je Grossmann.

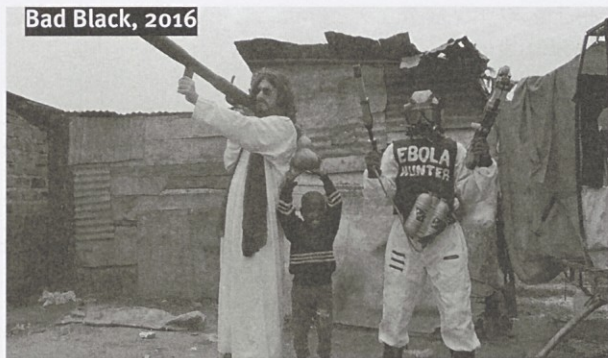
A če te besede zvenijo nekoliko slabšalno, je treba poudariti, da služijo zgolj kot uvod v glavno poanto: Grossmann prav s takšno selekcijo filmov ponudi izdelke, za katere sicer sploh ne bi izvedeli, kaj šele da bi jih lahko videli na kakšnem velikem platnu v Sloveniji. Grossmannov festival se s tem za razliko od večine večjih festivalov pri nas – ti prikazujejo filme, ki jih nato dobro spoznamo po kroženju v mestnih kinih – kaže kot samovzdržen sistem alternativne distribucije, povsem ločen in vzporeden dominantnemu filmskemu dogajanju v drugih festivalskih in distribucijskih sferah.

Koliko lahko tak pristop prispeva k naši filmski sceni, pokažimo na primeru trojice letošnjih filmov. Zmagovalec letošnjega tekmovalnega programa, **Noč device** (La noche del virgen, 2016), je celovečerni prvenec španskega režiserja Roberta San Sebastiána. Začne se s komičnim televizijskim prizorom dveh voditeljev, ki gledalce španske televizije uvedeta v prenos kičastega praznovanja novega leta, a se jima ne ljubi slediti scenariju in z različnimi opazkami drug drugega spravljata v zadrego. Gre za zabaven in zelo posrečen uvod, ki gledalca pripelje do osrednje zgodbe, v kateri spremljamo 20-letnega Nica (Javier Bódalo); ta med novoletnim žuranjem sreča privlačno, a starejšo Medeo (Miriam Martín), ki ga zvabi v svoje stanovanje, kjer se začne festival skrajnega gravža prek fizičnega mučenja mladeniča. Film svoj nizki proračun v slogu opisanih prijemov rešuje z enotnostjo dogajanja, a ga dobra fotografija, kredibilen scenarij in povsem solidna izvedba maske in posebnih učinkov naredi za zasluženega zmagovalca letošnjega festivala. Gre preprosto za idealen tip izdelka za zastavonošo Grossmannovega programskega dela: nekoliko obskuren žanrski film, ki je sicer nizkopračunski, a vseeno dovolj prepričljiv, da gledalcem predstavi neko povsem nevidno žanrsko nišo.

Happy Hunting, 2017







Drugi, povsem drugačen primer filma ljutomerskega festivala, je **Happy Hunting** (2017), še en prvenec, in sicer ameriških režiserjev Joeja Dietscha in Louieja Gibsona. Gre za manjši odmik od tipičnih prispevkov *horror* žanru, kakršne bi pričakovali v programu. *Happy Hunting* je pripoved o tavajočem Warrenu Novaku (Martin Dingle Wall), ki zaide v majhno mestoce sredi žgoče ameriške puščave. Kronična nagnjenost k alkoholizmu mu seveda ne pomaga pri soočanju s čudakiškimi »kulturnimi« vzorci tamkajšnjega prebivalstva, kar pa gre vsekakor v korist naracije in estetike filma, ki je nekakšna mešanica med **Strahom in grozo v Las Vegasu** (*Fear and Loathing in Las Vegas*, 1998) Terryja Gilliana in **Ni prostora za starce** (*No Country for Old Men*, 2007) bratov Coen, le da verjetno še za stopnjo bolj čudaška in predvsem neobremenjena z *mainstreamovskimi* zahtevami po dobrem komuniciranju z gledalcem, saj bi jo prej lahko opisali kot neke vrste art psihedelični vestern. Skratka, zagotovo eden tistih filmov, ki so tako drugačni, da se zahtevnemu cinefilu zgolj zaradi njih obisk festivala zdi vreden več, kot če bi gledali običajne, šablonske prispevke klasičnih predstavnikov žanra.

Še en, toliko bolj ekstremen primer iz netekmovalnega programa predstavlja film **Bad Black** (2016), ki prihaja iz Ugande. Okrog njega najdemo polno zabavnih anekdot, ki spominjajo na najbolj izvirne prispevke iz zgodovine *trash* filma. Režiser Nabwana I.G.G. je namreč režiserski samouk, ki s svojim produkcijskim podjetjem Wakaliwo od posname en film na mesec, skupaj pa jih ima v svoji filmografiji že 40. Nabwana ima skromno filmsko opremo, večina pripomočkov je iz odpadnega železa, kar pa ga ne odvrača, da ne bi uporabljal tudi posebnih učinkov z zelenim platnom. Čeprav so bili njegovi filmi velike uspešnice na improviziranih projekcijah v slumih Kampale, je preboj naredil šele, ko je začel napovednike nalagati na YouTube, kjer so postali viralni. Leta 2016 je bil nato povabljen na nekaj festivalov žanrskega filma v ZDA, kjer je s filmom *Bad Black* osvajal celo nagrade. Film se začne s predstavitvijo lika, imenovanega Schwaaz – »Schwaaz

v Ugandi pomeni Schwarzenegger,« nam pripovedovalec sporoči v prvem med nešteti posrečenimi komičnimi vložki –, potem pa nas Nabwana prepusti nenehnemu nizanju akcijskih prizorov, ki s svojo šlampasto izvedbo izkazujejo izjemen zanos pristnega neodvisnega filma. Si lahko predstavljamo tak film iz Afrike, posnet na majhno digitalno kamero, v kakšnem izmed slovenskih mestnih kinov ali na večjih festivalih? Težko – kakovost slike je na ravni spletnih videov, igra je slabša od Wiseaujeve **Sobe** (*The Room*, 2003), a film ima toliko drobnih domislic, prebrisanega humorja in ustvarjalnega žara, da ga je vseeno pravi užitek gledati od začetka do konca, zlasti ker gre za res pristen izdelek iz afriških slumov, ne pa za eno tistih spoliranih francosko-afriških koprodukcij, s kakršnimi nas sicer zalagajo festivali.

Filmi kot *Bad Black* razkažejo vso programsko svobodo, ki si jo drznejši organizatorji ljutomerskega festivala, in zelo spodbudno je, da Grossmannovci ne sprejemajo kompromisov in v program večkrat vržejo kaj popolnoma neizbrušenega ali celo tveganega. Vrhunski gosti se bodo na prihodnjih festivalskih edicijah še nedvomno zvrstili, in čeprav letošnja izdaja ni med tistimi, ki bi se uvrščala med vrhunce trinajstletne zgodovine, Grossmannov festival še naprej ostaja pravi mali čudež na slovenski festivalski sceni. **E**



Igor Kernel

## Zli duhovi in sile narave

Fantastic Zagreb, 23.–24. junij,  
29. junij – 9. julij 2017

Letos so v Zagrebu že sedmič zapored pripravili festival filmske fantastike. Tokrat so osrednji del podaljšali še za en dan in uvedli novost, »najavni vikend« od 23. do 24. junija, tako da je festival trajal vsega skupaj kar trinajst dni. Od prizorišč sta ostali samo dve, poletni kino Tuškanac in Medvedgrad; na slednjem sta bili dve ekskluzivni projekciji. Predvajali so dvaindvajset filmov, kar je dva manj kot lani, ko je festival trajal »le« deset dni.

Letos je bila ukinjena sekcija kratkometražnih filmov, prav tako je odpadel program za otroke. Ostale pa so vse osrednje sekcije, med njimi *Americana* (z otvoritvenim **Voznikom** [Baby Driver]), *Orient Express*, *Panorama*, *Vse najboljše za rojstni dan!* (kjer seveda ni šlo brez Langovega **Metropolisa**), *In memoriam* (tokrat je bil v žarišču Jonathan Demme s filmom **Ko jagenjčki obmolknejo**) in sekcija dokumentarnih filmov.

Nekaj izstopajočih filmov letošnjega festivala ima skupni imenovalec, namreč zle duhove, ki pogosto nastopajo skupaj s skritimi silami narave oziroma so njihov odraz. O zlih duhovih seveda govori **Poltergeist** (1982) Toba Hooperja, ki je bil predvajan ob petintrideseti obletnici premiere, podobno temo pa ima še pet novejših filmov. **Norveška Hiša** (Huset, 2016) Reinerta Kiila, ki je zaslovel s svojo **Kurbo** (Hora, 2009), je dobro grajena grozljivka o dveh nemških padalcih med 2. svetovno vojno, ki ženeta svojega norveškega ujetnika skozi ledeno, skrajno negostoljubno norveško gorsko pokrajino. Zatočišče najdejo v osamljeni hiši, kjer se padalca začneta

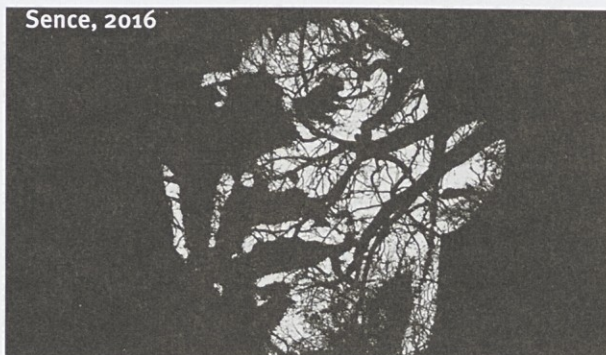
spominjati tistega, kar bi najraje pozabila, izkaže pa se, da ima tudi hiša svoje »spomine«, a beg ni več mogoč. Kanadski **Prehod v pekel** (The Void, 2016) Jeremyja Gillespieja in Stevena Kostanskega je lovecraftovska zgodba o skupini ljudi, ki se pred skrivnostnim morilskim kultom zatečejo v bolnišnico, za katero pa kmalu spoznajo, da je sama leglo groze. Filmu se zelo pozna prvotni poklic obeh režiserjev: filmska maska in posebni učinki. Čisto nasprotje *Prehodu v pekel* so irske **Sence** (Without Name, 2016), zelo prepričljiv prvenec Lorcana Finnegan, srhljiv film atmosfere na temo človekove nemoči pred temnimi silami narave, zaradi katerih junak postopoma izgubi razum.

Zelo zanimiva filma iz te skupine obravnavata šamanizem in daljnovzhodno ljudsko izročilo. Prvega z naslovom **Izmenjava** (Interchange, 2016) je režiral malezijski ustvarjalec Dain Said, ki je v Zagrebu že gostoval s svojim celovečernim prvencem **Bunohan** (2011). Film se začne z grozljivimi umori, ko se vrstijo trupla, ki jim je bila odvzeta kri, storilec jih nato še obesi z njihovimi lastnimi žilami, ki jih je prej odstranil iz telesa, zatem pa se dogajanje prevesi v nenavaden nadnaravni triler. *Izmenjava* sicer ni brez napak; kakšen od zahodnih gledalcev bi se tako utegnil spotakniti ob masko in prostetiko, ki delujeta nekoliko surovo v primerjavi s polikanostjo sodobnih računalniških posebnih učinkov. A te pomanjkljivosti odtehta izviren scenarij z lepo izpeljano, melanholično zgodbo o pripadnikih izginulega plemena, nosilcih starodavnega duhovnega izročila, ki ne morejo umreti, dokler so njihove duše ujete v starih fotografijah na steklu, nastalih ob obisku zahodnih antropologov. Drugi film pa je **Prišlek** (Goksung / The Wailing, 2016) režiserja in scenarista Hong-jin Naja, narejen v najboljši maniri korejske grozljivke in gotovo eden od vrhuncev festivala. Tudi ta se začne s skrajno surovimi umori v neki vasi, ki jih nad svojimi domačimi zagrešijo zblazneli ljudje, potem ko jih je obsedel zli duh. Vsi pripisujejo krivdo staremu šamanu, ki živi kot puščavnik globoko v gozdu. Šaman je prišlek, in ker smo v Koreji, je nosilec zlih sil kajpak Japonec. Postopoma pa se izkaže, da stvari niso takšne, kot so videti na prvi pogled,

Prehod v pekel, 2016



Sence, 2016







in policist, ki je tudi osebno vpleten v preiskavo, saj je zli duh obsedel njegovo hčerko, lahko ugotovi le to, da je ob spopadu »dobrih« in »hudobnih« šamanov brez moči. Prizori smrtne groze žrtev, ko se srečujejo s pol-človekom, pol-demonom, so resnično srh vzbujajoči. Pravi crescendo pa nastopi med sekvenco šamanskega izganjanja duhov, kjer je ves obred prikazan s tolikšno silovitostjo in divjostjo, kakršne v filmih na to temo nismo videli še nikoli poprej.

Če gledamo mednarodno umeščenost zagrebškega festivala fantastike, potem ta gotovo izstopa s svojim *Evropskim žanrskim forumom*, ki je od začetnega koncepta odprte tribune prerasel v petdnevno delavnico pod vodstvom profesionalcev, namenjena pa je perspektivnim filmskim delavcem. Glede programa lahko ugotovimo, da izbor ni slab, a pri festivalu, ki traja trinajst dni (če štejemo še najavni vikend), je očitno, da so imeli organizatorji bolj v mislih domače občinstvo kot pa tuje ljubitelje fantastike, vajene, da na podobnih festivalih, kamor pridejo le za nekaj dni, vsak dan vidijo čim večje število filmov. Da pa so Zagrebčani zvesti obiskovalci festivala, se je videlo po letošnjem rekordnem obisku. **E**





Tina Poglajen

## Gruzija, dežela romantičnih revolucionarjev in žensk brez lastne sobe

23. Sarajevski filmski festival,  
11.–18. avgust 2017

Sarajevski filmski festival ima neizpodbitno veliko težav: organizacija je včasih izjemno šepava, projekcije stalno zamujajo, podnapisi so neuskkljeni s filmi ali jih sploh ni, osebje je pogosto neinformirano ..., vendar pa vsaj običajno velja, da so filmi na festivalu v veliki meri odlični.

V tem smislu ni bila izjema niti letošnja izdaja, ki je presenetila celo v običajno najšibkejšem delu: v glavnem tekmovalnem programu. Osredotočenost na jugozahodno Evropo (kar sicer po sili razmer pomeni vse od Gruzije do Avstrije) očitno pomeni, da tam nastalih filmov velikokrat ni dovolj za kakovosten tekmovalni program enotedenskega festivala, tiste najboljše pa tako ali tako za svetovno premiero pogosto pobere kak prestižnejši dogodek – denimo Benetke. Letos je bilo drugače: velika večina filmov v tekmovalnem programu je bila vsaj gledljivih, če že ne odličnih; sklop, ki ga je dolga leta zaznamovala enovitost in monotonost, je bil letos tudi nenavadno raznovrsten. Tam so se znašli tako raznoliki filmi, kot je intimna romunska drama o problematični ureditvi skrbništva otrok brez staršev ali tistih, za katere starši ne skrbijo ustrezno, **MEDA or The Not So Bright Side of Things** (MEDA sau Partea Nu Prea Fericită A Lucrurilor, 2017, Emanuel Parvu), ali pa **Directions** (Posoki, 2017, Stephan Komandarev), bolgarska vzporednica Panahijevemu **Taksiju** (Taxi Teheran, 2015), ki je pravzaprav serija vinjet o brezupnosti poštenega poslovanja v Bolgariji, kjer je kriminal arendtovski motiviran, saj je v tej družbeni ureditvi edini način, s katerim deprivilegirani sloj prebivalstva lahko kaj doseže. Gruzijci so prispevali dva odlična filma: hipsterski zgodovinski triler o poskusu ugrabitve letala leta 1983, s katerim je skupina idealističnih, radikalnih dvajsetletnikov poskušala prebegniti na Zahod, **The Hostages** (Rehenes, 2017, Rezo Gigineishvili), in prejemnico nagrade za najboljši prvenec v Locarnu,

**Scary Mother** (Sashishi deda, 2017) mlade režiserke Ane Urushadze, sicer v koprodukciji z Estonijo – ki je bil hkrati eden najboljših filmov festivala in je za ta dosežek dobil tudi glavno nagrado.

Gruzijska režiserka Ana Urushadze, ki je filmsko režijo šele pred kratkim doštudirala v Tbilisiju (stara je sedemindvajset let), je s svojim prvim celovečercem mednarodno festivalsko občinstvo nemudoma osvojila v velikem slogu. Producenta filma sta povedala, da je *Scary Mother* nekaj posebnega že zato, ker je v Gruziji vloga žensk še vedno tradicionalno določena – obsega predvsem izpolnjevanje nalog žene in matere. Kljub temu da gre za prvenec tako v režijskem kot v scenarističnem smislu, Ana Urushadze v njem izkaže mojstrski občutek za strukturo pripovedi, ki se nikoli ne odvija čisto tako, kot bi pričakovali.

*Scary Mother* je zgodba o Manani, ki ves čas in vse moči posveča pisanju, kar še posebej razžali in razjezi njenega moža in družino. Nastalega položaja pa zagotovo ne izboljša niti vsebina njenega romana v nastajanju, saj se zdi, da Manana v poetičnih, slikovitih prisposodobah piše predvsem o tem, kako odveč ji je življenje z možem, kako svoje otroke vidi skoraj kot zajedavce in kako se ji gnusi okolje, v katerem živijo. Njen mož, ki bi rad videl, da bi žena ostala v okvirih tradicionalne ženske vloge, njen roman – ali vsaj tisto, za kar misli, da je njegova edina kopija – jezen in prestrašen zažge. Čeprav je sprva videti, da gre v filmu za zgodbo o patriarhalnem zatiranju pisateljice, ki ji mož in družina onemogočata, da bi imela »svojo sobo«, kot je to poimenovala Virginia Woolf, in četudi se zdi, da je *Scary Mother* predvsem nekakšno ironično udejanjenje njene izjave, se izkaže, da je veliko boljša književna referenca Nora Ephron, ki je bolečo ločitev od moža in druge odnose z bližnjimi izkoristila za svoje romane in scenarije – in med drugim izrekla znameniti citat: »Everything is copy.« Vse, kar doživiš, je torej le gradivo, uporabno za književno, scenaristično ali kakršnokoli drugo ustvarjanje. To velja tudi za Manano: izkaže se namreč, da vloge zatirane žene, preobremenjene matere, pokorne hčere, negotove pisateljice, ki se skriva za moškim psevdonomom, celo





vlogo omahujoče ljubimke svojega urednika, ki jo med vsemi najbolj podpira, igra le zato, ker ji to daje navdih za pisanje. Manana ne dela razlik, saj izkorišča tako svoje »zatalce« kot tiste, ki ji hočejo pomagati; v metatekstualnem, postmodernističnem tekstu, kakršen je *Scary Mother*, razpade in se preoblikuje vse: od protagonistkine subjektivnosti do družbene kritičnosti. Vse je uporabno (in uporabljeno) predvsem kot orodje, s katerim se poigrava filmska pripoved; za pripadajočo ironijo, ki prežema film, pa se zdi, da je vsaj delno tudi posledica generacije, ki ji režiserka pripada. Zanimivo je še, da kljub neizpodbitnem letošnjem uspehu gruzijskega filma v državi sredstva za film iz javnega sklada zaradi pomanjkanja dobila največ dva filma – in eden od njiju je bil lani *Scary Mother*.

Še en film mlajše generacije gruzijskih filmskih ustvarjalcev, *The Hostages*, ki je nastal v koprodukciji z Rusijo in Poljsko, je povsem drugačna zgodba, saj je napisan in posnet po resničnih dogodkih: leta 1983 je skupina neizkušenih, idealističnih dvajsetletnikov v tedanji sovjetski Gruziji poskušala ugrabiti letalo, namenjeno v gruzijsko mesto Batumi. Z ugrabitvijo so hoteli pilota prisilili, da bi jih odpeljal v Turčijo – najbližjo državo, ki ni bila del tedanjega vzhodnega bloka, saj je bilo meje nemogoče prečkati po tleh. Ugrabitev se je hudo ponesrečila, nekaj ljudi je umrlo, čeprav tega niso nameravali, večino mladih nesojenih ugrabiteljev pa so obsodili na smrt.

Režiser filma, Rezo Gigineishvili, se je za dogodek začel zanimati že kot otrok, ko je leta 1989 doma v kuhinji slišal skrivnostno šepetanje – izkazalo se je, da je šlo za pritajen pogovor med njegovo mamo in mamo vodje mladih ugrabiteljev letala, ki je bila njena prijateljica. Čeprav se je sojenje odvilo že leta 1983, šest let pozneje še vedno ni nihče vedel, kaj se je s storilci nato zgodilo – njihove družine niso dobile nikakršnega obvestila o smrti, niti niso izvedele za kraj, kjer naj bi jih pokopali. Vse odtlej pa so jih neprestano obiskovali različni vladni agentje, ki so namigovali, da so njihovi otroci morda še živi in da so jih morda odpeljali v to ali ono taborišče. Nasilno naravo dogodka je sovjetska vlada napihnila in ideološko izkoristila: ti mladi ljudje so bili izdajalci, brezvestneži, skrajni pokvarjenci, ki so izdali dobro življenje in državo, ki jim ga je omogočila. Kot ideološkega vodjo ugrabitve so obsodili tudi duhovnika, ki sicer pri storjenem dogodku ni sodeloval. V devetdesetih je nova vlada počela ravno nasprotno: dogodek je skušala prikazati v novi, idealistični luči, nesojene ugrabitelje letala pa skoraj kot romantične junake. *The Hostages* so – morda temu primerno – slogovno, predvsem vizualno, natančno premišljen in do zadnje podrobnosti dodelan film. Gruzija iz osemdesetih je v filmu videti ne le kot kraj iz drugega časa, temveč kot okolje, ustvarjeno za retro estetiko –



če bi videli samo odlomek iz filma, bi denimo zlahka skleпали, da gre za sodobne hipsterje, ki so se naključno znašli v tedanji Vzhodni Evropi. Tudi pri fotografiji o realizmu ni sledi: direktor fotografije Vladislav Oplyants se je namesto tega osredotočil na vizualno ugodje. In res – film je pravi užitek, ne nazadnje tudi zato, ker je scenaristično in režijsko izpeljan tako spretno, da zanimanja zanj ne izgubimo niti za trenutek.

Omeniti velja tudi film *Directions*, ki si je na festivalu prisluzil posebno omembo žirije. Začne se silovito, z umorom: Misho (Vassil Vassilev), ki ima v lasti majhno gradbeno podjetje, a si mora denar za preživetje služiti še kot voznik taksija, nujno potrebuje posojilo, vendar bankirski mogotec Popov (Georgi Kadurin) zanj zahteva podkupnino. Misho ga prijavi, a s tem doseže le, da se zahtevi po podkupnini (zdaj dvojni) pridruži še komisija, ki naj bi prijavo preučila. Če podkupnine ne bo plačal, ne bodo uničili le njega in njegovega podjetja, temveč bodo ubili in posilili tudi njegovo trinajstletno hčer. Misho je postavljen pred dejstvo, da sistem ne bo sam od sebe nikoli deloval v njegov prid, zato je kriminalno dejanje najboljša možnost, ki jo sploh ima – in tako iz obupa najprej ustrelil bankirja, Popova, nato pa še sebe. S tem zastavi uvod v zgodbo o sodobni bolgarski družbeni, ekonomski in politični situaciji, ki je pravzaprav niz vinjet pogovorov med taksisti in njihovimi potniki, povezujejo pa ga radijsko poročanje o umoru in komentarji poslušalcev. Z združevanjem različnih pripovedi Komandarev sestavi enotno razpravo o obupu, ki je popolnoma prevzel državo in njeno prebivalstvo. Tako eden izmed likov izjavi: pri nas vlada optimizem – to pa zato, ker so vsi pesimisti in realisti že zdavnaj odšli. In seveda bi bilo naivno sklepati, da gre zgolj za portret bolgarske družbe, ne pa za splošno stanje mnogih post-tranzicijskih držav evropskega obrobja. **E**



Malo mesto, 2016



Pia Nikolič

## Grajski bal brez visokih pet

Tabor Film Festival, 6.–9. julij 2017

Malo nad naseljem Desenič – rojstnim krajem Veronike Deseniške – se vrh griča bohota grad, v katerem je zlatolasa dekle zaradi nesrečne ljubezni do Friderika II. Celjskega, kljub oprostilni sodbi sodnikov, v sodu vode utrpelo svoje zadnje trenutke tuzemskega sveta. Tako pravi legenda, zapisana v muzeju gradu Veliki Tabor, prizorišču Tabor Film Festivala, ki se je letos že petnajstič odvil v hrvaškem Zagorju, nedaleč od Kumrovcu. Namesto Veronikinega ječanja, ki se bojda sliši po gradu v samotnih zimskih nočeh, pa se je ponoči do ranega jutra tam razlegalo predvsem udrihanje po bobnih in kitarah ter drugih instrumentih bogatega glasbenega programa, ki je zajemal nabor prek 30 glasbenih izvajalcev. Glasbe v imenu festivala sicer ni, čeprav so glasbenemu delu namenjeni kar štirje odri. V atriju gradu je stal glavni oder, kjer se je zvečer najprej odvila projekcija, nato pa še koncerti; za druge tri odre so poskrbeli kolektiv Goulash disco in ljubljanski Radio Študent ter Grešna gorica z jazz programom. Drugih zunanjih filmskih projekcij zaradi dolžine poletnega dne v okolici gradu ni, so se pa zato odvijale v notranjih prijetno hladnih dvoranah stolpa Kula, Cinema Rustice, sobe za mučenje in v drugih manjših prostorih, skritih za debelimi zidovi dvorca.

Festival izključno kratkih filmov, ki se je odvil prvi vikend julija, je najbolj priljubljen pri zagrebški mladini. Njegova geneza razprostira lovke v podtalje hrvaške prestolnice, natančneje do kluba Močvara, od koder izhajajo idejni vodje festivala. Alternativno ozadje nam pojasni tudi težo glasbenega spremljevalnega programa, ki ga večina festivalov v regiji niti približno ne dosega. V času začetkov Tabor Film Festivala je bila njegova usmerjenost še majava. Sprva se niso

mogli odločiti, kakšen profil bi dali festivalu, zato so najprej zajadrili v vode eksperimentalnega filma. V tem primeru bi se festival imenoval F-ART (=prdec), kar se je nekaterim zdelo preveč žaljivo, zato so idejo nazadnje opustili. Letošnji filmski program se je tako delil zgolj na domač tekmovalni program, mednarodni tekmovalni program in *off* program, kamor sodi vse ostalo, letos na primer tudi retrospektiva Špele Čadež, ene od gostij festivala. Njena retrospektiva sicer ni bila edina animirana sekcija, saj so gostili tudi projekcije poljskega festivala animacije O!PLA. Zanimivo pa sta se med seboj povsem izključevala mednarodni in domači tekmovalni program. V mednarodnem programu tako ni bilo moč videti niti enega hrvaškega filma, je pa bil na ogled letošnji prejemnik berlinskega medveda **Malo mesto** (Cidade Pequena, 2016, Costa Amarante); Diogo Costa Amarante je bil prav tako prisoten, v duhu in telesu.

Že omenjena prisotnost glasbenega programa se je odražala tudi v programih filmske narave, še najbolj izrecno pod odsekom »sound-vision«, v sklopu katerega smo že prvi večer občudovali dela enega pomembnejših prvakov filma – Georgesa Mélièsa – v restavrirani barvni različici. Francoska kinoteka je že pred leti restavrirala kopije **Poleta na luno** (La voyage de la lune, 1902) in **Kraljestva vil** (Le royaume des fées, 1903) na podlagi ostankov barv, ki jih je direktno na film barval že sam Georges. Njegove barvne inačice naj bi se skrivale tudi že v Slovenski kinoteki. Skozi večer so nas z glasbeno spremljavo popeljali britanski Stems z violino, violončelom in kitaro, katerih zvoki so se ob zadnji projekciji že kar psihedelično združevali s posnetki globokega vesolja, pridobljenimi direktno iz Nasinega teleskopa Hubble.

Čeprav smo prenekatero dogajanje izpustili, reportaže ne moremo zaključiti brez omembe Noči žive publike. Predstavljati si je treba format »sing-along«, le da brez petja in z nekaj več nogometnega vzdušja. Večerna projekcija predzadnjega dne (festivalski program traja globoko v ponedeljkovo jutro) je namenjena spodbujanju publike, da svoja občutja ob kratkih filmih čim glasneje izrazi. Četudi s piščalkami. Domače in sproščeno ni k sreči prav nič akademsko in elitno. **E**



Andrej Gustinčič

## Sam Shepard (1943–2017)

Pravi fantje, 1983



»Čutil sem to deželo blizu sebe, kot da mi je v kosteh.«  
Sam Shepard, *Curse of the Starving Class*<sup>1</sup>

Dramatik, scenarist, igralec in občasni filmski režiser Sam Shepard, ki je julija umrl v štiriinšedemdesetim letu, je imel Ameriko v svojih kosteh. V vseh svojih inkarnacijah – v gledališču, pred kamero in za njo – je ustvarjal različne podobe svoje domovine, povezane, nasprotujoče, dopolnjujoče.

Kot igralec je v filmu **Pravi fantje** (The Right Stuff, 1983, Philip Kaufman) upodobil pilota Chucka Yeagerja, ki je prvi prebil zvočni zid. Deloval je kot ameriški arhetip: suh, visok, redkobeseden in skoraj nadnaravno čeden mož, ki je neustrašen in ki po opravljeni nevarni nalogi kot volk zavija v luno s pivom v eni roki in ženo v drugi. A njegove drame so sesuvale ameriške podobe moškosti. »Moški, ki so name vplivali, so bili prvenstveno alkoholiki in izredno nasilni. Oče mi je vsilil pojem, kaj pomeni biti 'moški' ... Njega je uničil,« je povedal pred leti, in to je razvidno tudi v njegovih dramah z nestalnimi in neprištevnimi patriarhi, ki za sabo puščajo bolečino in kaos.<sup>2</sup> Filma, ki ju je napisal za Wima Wendersa, **Pariz, Teksas** (Paris, Texas, 1984) in **Ne hodi mi trkat** (Don't Come Knocking, 2005), ter dva, ki ju je sam režiral, so ponudili nekakšno odrešitev za uničujoče in samouničujoče junake dram, neko vrsto epiloga s previdnim in morda iluzornim srečnim koncem.

V osemdesetih je izdal knjigo v glavnem avtobiografskih zapiskov, ki je nosila naslov **Motelske kronike** (Motel Chronicles, 1983). V tem naslovu – ki odlično povzame avtorja in njegovo delo, vključno z dramami ali filmi, ki se ne odvijajo v motelih – je nekaj evokativnega. Obuja začasnost prizorišč njegovega opusa, osamljene ostanke ameriške sle po potovanju, ostanke mita osvajanja zahoda in silnega individualizma. Če je osvajanje Divjega zahoda v ameriški domišljiji predstavljalo krotenje divjine, udomačevanje puščave, je v Shepardovih dramah zmagala puščava, ker se je civilizacija zdela votla, nekaj tujega in odtujenega: neprepoznavna plastična Amerika. Tudi če je dom nekoč obstajal, ga zdaj ni več. »Zgodi se, da se vračam z avtoceste pri mejnikih, ki so mi bili znani, ampak se izkaže, da jih ne poznam,« pove »civilizirani« Austin v drami **Pravi zahod** (True West, 1980) svojemu divjemu bratu Leeju, ki je leta živel v puščavi. »Grem na sestanke. Hodim po ulicah, za katere sem mislil, da jih poznam, in vidim, da so to zgolj kopije ulic, ki se jih spominjam. Ulice, ki se jih napačno spominjam. Ulice, za katere ne vem, če sem v njih živel, ali sem jih videl le na kakšni razglednici. Polja, ki sploh več ne obstajajo.«<sup>3</sup> Shepardova Amerika je tista, v kateri ni mogoče pognati korenin; Amerika dobesednih in duhovnih klatežev; Amerika, v kateri niti družinski dom ne nudi zatočišča, je absurдни beckettovski prostor, v katerem skupaj živijo tujci, ki pogosto drug drugega sploh ne prepoznajo. »Kako za vraga me ne prepoznajo,« kriči eden izmed likov drame **Pokopani otrok** (Buried Child, 1979), »saj sem vendar njihov sin!«<sup>4</sup> Ampak družinske povezave in lastni jaz so v Shepardovih



dramah delovali kot miti, nekaj, kar obstaja v spominu in v domišljiji, ne pa v stvarnosti.

Ulovil je duha Amerike v času med vietnamsko vojno in po njej, tiste Amerike, ki je tako zelo fascinirala režiserje novega Hollywooda. Zato ne preseneča, da je prvo pomembno filmsko vlogo odigral v **Nebeških dnevih** (*Days of Heaven*, 1978) Terencea Malicka, pravega čudežnega otroka tega obdobja. Shepard je prišel iz Kalifornije v New York na začetku šestdesetih let prejšnjega stoletja. Začel je pisati daleč od glavnega toka ameriškega gledališča, za tako imenovani Off-Off Broadway. Čeprav je preziral glavni broadwayski tok ameriške drame, je njegov uspeh hitro prerasel margine newyorške gledališke scene. Jezik njegovih zgodnjih dram je bil vrtoglav: izbruhi besed, ki so obujale *rock and roll*, ameriško obsedenost z avtomobili in orožjem, vesterne, neskončne avtoceste, džubokse – vso kulturo potepuštva in obupanega iskanja avtentičnosti, nečesa pravega, izvirnega jaza, ki ga ne ustvarjamo zato, da bi prepričali druge ali sami sebe. Nečesa, kot to pojasni junak drame **The Tooth of Crime** (1971), »na kar se lahko nasloniš v trenutkih dvoma ali groze ali zgolj presenečenja.«<sup>5</sup>

Njegov največji dosežek je verjetno kvartet družinskih dram, ki so bile uprizorjene med letoma 1978 in 1985.<sup>6</sup> Temu kvartetu bi lahko dodali še dramo **Noro zaljubljena** (*Fool for Love*), ki je bila prvič postavljena leta 1983 in jo je Robert Altman dve leti kasneje posnel s Kim Basinger in Shepardom v glavnih vlogah. V vseh izstopajo Shepardovi uničujoči patriarhi, degenerirane različice kavbojev,

ki tavajo po nočnih avtocestah, medtem ko jim zobje dobesedno padajo iz ust na asfalt, ki pijano tekmujejo v nasilnosti in divjaštvu s svojimi sinovi ali pa, tako kot oče v drami **Noro zaljubljena**, živijo dvojno življenje z dvema družinama, katerih otroka se zaljubita in znajdeta v nemogočem in tragičnem odnosu, ki se odvija v propadlem motelu na robu puščave Mojave.

S filmom se je Shepard začel ukvarjati konec šestdesetih let. Bil je eden od scenaristov filmov **Me and My Brother** (1969) Roberta Franka in **Kota Zabriskie / Dolina smrti** (*Zabriskie Point*, 1970) Michelangela Antonionija. Z Bobom Dylanom je oscenaril tudi njegov film **Renaldo in Clara** (*Renaldo and Clara*, 1978), čeprav je vprašljivo, koliko se je ta razblinjeni, skoraj štiriurni film sploh držal kakršnega koli scenarija. Prvi pomemben dosežek je bil *Pariz, Teksas*; scenarij zanj je napisal z L. M. Kitom Carsonom in samim režiserjem. Gre za čudovito fantazijo tipičnih ameriških tem, ki jo je lahko posnel le režiser, kakršen je Wim Wenders, evropski zasvojenec z Ameriko. Glavni junak Travis, v osebi enkratnega Harryja Deana Stantonona, se pojavi na robu puščave, v kateri je izginil pred štirimi leti, ko ga je zapustila žena. Ima sina, za katerega skrbita njegov brat in njegova žena, nihče pa ne ve, kam je izginila Travisova soproga Jane (Nastassja Kinski). Film ima obliko vesterna Johna Forda **Iskalca** (*The Searchers*, 1956), enega osrednjih del ameriške kulture, z junakom, ki pride iz puščave in kljub svoji odtujenosti v civilizaciji najde poslanstvo, na koncu pa znova izgine. Tudi Travis je eden Shepardovih uničujočih patriarhov,

Nebeški dnevi, 1978







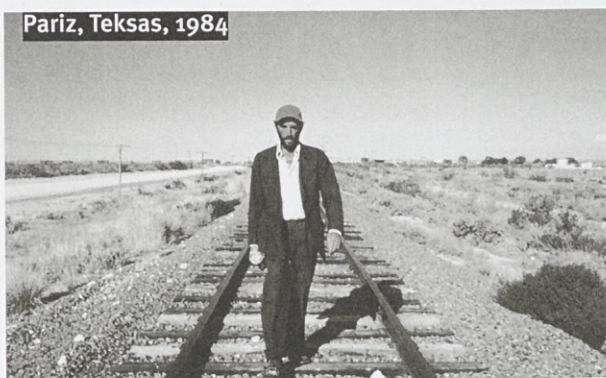
Ne hodi mi trkat, 2005

čigar pijanstvo in nasilje sta prepodila ženo. A za razliko od likov iz pisateljevih dram Travis dobi možnost, da svojo napako popravi.

Prav tako je s filmskim zvezdnikom Howardom Spencem, ki ga Shepard igra v Wendersovem *Ne hodi mi trkat*. Čeprav tudi on svoja otroka na koncu znova zapusti, jima njegov obisk pomaga ustvariti nadomestno družino. Zaključek filma je prav ganljiv, vendar ne ravno prepričljiv. Dva filma, ki ju je sam režiral, so kritiki dočakali na nož, čeprav nista tako slaba. V filmu *Far North* oziroma *Daljni sever* iz leta 1988, ki je nekakšno Shepardovo ljubezensko pismo dolgoletni partnerici Jessici Lange, družino prevzame matriarhat sester, njihove matere in stare mame, ki slavi stoti rojstni dan.

Medtem nori oče konja, o katerem je prepričan, da ga hoče ubiti, odpelje v gozd, da bi ga ustrelil. V mističnem vesternu *Silent Tongue* (1993) so dobri nagrajeni, zli kaznovani in zaslužnjeni osvobojeni.

Shepard je pisal svoje zadnje delo, ko je umiral. Diktiral ga je stari pajdašici Patti Smith. Kot pisatelj, igralec in filmar je zapustil ameriški mozaik, ki je tako kompleksen, protisloven, navdihujoč in grozljiv, kot je Amerika sama. **E**



Pariz, Teksas, 1984

<sup>1</sup> Shepard, Sam: *Seven Plays*. New York: Bantam Books, 1981. Str. 137 (vsil prevodi so avtorjevi).

<sup>4</sup> Prav tam, str. 97.

<sup>2</sup> Lahr, John: »The Pathfinder«. *The New Yorker*, 8. 2. 2010. Dostopen na spletu: [www.newyorker.com/magazine/2010/02/08/the-pathfinder](http://www.newyorker.com/magazine/2010/02/08/the-pathfinder).

<sup>5</sup> Prav tam, str. 227

<sup>3</sup> Shepard, str. 49.

<sup>6</sup> *The Curse of the Starving Class*, oziroma *Prekletstvo sestradanega razreda* (1978), *Pokopani otrok*, 1979, *Pravi zahod* (1980) in *A Lie of the Mind*, oziroma *Duhovna laž ali Laž uma* (1985).



Zdenko Vrdlovec

## Tatijevska »komedija sveta«

Poštar François v *Prazniku* svojo divjo kolesarsko vožnjo konča s padcem v vodo, točneje, s poletom v potok, in podobno se zgodi tudi Hulotu (*Gospod Hulot na počitnicah*, 1953), ko se spotakne ob žico, napeto med avtoma, in odleti v morje. Toda to sta pri Tatiju skoraj edina padca, in že med njima je pomembna razlika.

Françoisov padec še spada v burleskno klasiko, to je padec, s kakršnim so se pogosto končale keatonovske trajektorije, in gotovo ni naključje, če se v *Prazniku* (1949) pripeti na bliskoviti kolesarski vožnji, s katero je François hotel posnemati hitrost ameriških poštarjev, njihove akrobatske vragolije, ki jih je videl v filmu, ko je škilil pri vratih sejemske barake. Hulotov padec pa je čisto drugačen: to ni več rezultat njegove energetske aktivnosti – Hulot samo stopi na žico, ki ga izstreli kot tetiva puščico, kot da bi trčil ob kakšen energetski kabel, s kakršnimi je prepređen ves svet, in učinek tega kratkega stika je Hulotovo hipno izginotje, ki je z njegovim bežnim pojavljanjem sicer temeljni modus njegove eksistence. In obenem ima ta polet tudi odliko koreografske figure, kakor je na poseben način poplesujoč tudi hulotovski korak. Pri Tatiju hulotovski korak celo nadomesti dejanje, kar je, po Deleuzu v *Image-temps*, eno izmed znamenj »nove dobe burleske«. Ta ne temelji več na energiji, ki jo producira neki lik, praviloma burleskni komik (mimogrede: tu vidimo, koliko stara burleska dolguje Aristotelovi *Poetiki*, ki pravi, da »vsa človeška sreča in nesreča pride do izraza v njegovi dejavnosti«), marveč nastaja iz tega, da se lik, kot je gospod Hulot, prej nehote kot hote priključi na energetski tok – kot je veter, ki prinese Hulota skozi vrata hotela v *Gospodu Hulotu na počitnicah*, ali stroj za izdelovanje plastičnih cevi v *Mojem stricu* (1958), ko je le za nekaj trenutkov prepuščen Hulotu –, ki ga potegne za sabo. Kar seveda ni brez posledic, le da te niso kakšno ponorelo stanje ali iztirjenje ljudi in stvari, marveč presežek razvidnosti, v katerem se pokaže, kako dobro, še predobro, so ljudje in stvari utirjeni ali vkalupljeni.

Deleuze v zvezi z novo dobo burleske tudi pravi, da je v njej Bergson presežen, »komika ni več mehanika, ki se polasti živega, marveč je gibanje sveta tisto, ki odnaša in posrka živo.«<sup>1</sup> Kar pa le deloma drži ali, bolje, drži in ne drži obenem. Ne drži zato, ker lahko številne vire in tehnike komičnega, ki jih našteva Bergson, najdemo tako v »klasični«, tj. nemi, kot »novi dobi burleske«. Po Bergsonu (njegova teza je,



da je komično učinek nekega avtomatizma ali, točneje, »je vsaka ureditev dejanj in dogodkov, ki nam daje hkrati iluzijo življenja in jasen občutek mehanskega delovanja«) je smešen na primer obraz, ki je s svojo togostjo ali grimaso videti, »kot da bi se duša pustila fascinirati, hipnotizirati materialnosti nekega preprostega dejanja«. Takšen obraz pa ni le Keatonov ali Lloydov, ampak tudi obraz gospe Arpel v *Mojem stricu*, ko pritiska na gumb za električno odpiranje vrtnih vrat, nato pa še, odvisno od tega, kdo prihaja, na gumb za brizganje vodometa iz ribje skulpture na vrtu. In takšen je vselej tudi obraz gospoda Hulota, le da je njegova togost izraz vljudnosti. Po Bergsonu deluje komično, ko se hočejo nekoga znebiti, pa se ta nenehno vrača: v »stari« burleski je polno takšnih primerov, ki jim kraljuje Chaplinov Charlie, v deleuzevski »novi dobi burleske« ali pri Tatiju pa gre za prav edinstveno variacijo – gospod Hulot izginja in se vrača, ne da bi se ga kdo hotel znebiti, kadar pa se ga res hočejo znebiti, se nikoli več ne vrne. In podobno bi še z vrsto drugih Bergsonovih virov in tehnik komičnega lahko pokazali, da v novi dobi burleske Bergson vendarle ni presežen. Ali točneje: novi dobi burleske ga ni bilo treba preseči, ker je bil »Bergson presežen« že v klasični burleski. Le da ne v eni ne v drugi dobi ni bil presežen glede samih virov in tehnik komičnega, ki jih Bergson popisuje, temveč glede smisla, ki jim ga daje. Bergson razume tehnike komičnega kot manifestacije mehanskega, avtomatičnega, togosti, to pa so zanj glavne oblike popačenja človeškega »življenjskega poleta«, *élan vital*. In prav zato, ker naj bi komično kazalo človeka v popačeni podobi, ima pri Bergsonu tudi normativno in vzgojno funkcijo, ki je takole formulirana: »Smeš je kazen za togost telesa, duha in značaja, togost, ki bi jo družba rada odpravila, da bi od svojih članov dobila čim večjo prožnost in sociabilnost.«<sup>2</sup>

Tako stari kot novi dobi burleske je ta Bergsonov smisel komičnega povsem tuj. S takšnim smislom v burleski (tako »stari« kot »novi«) ni nič, ker v njej ni nič z bergsonovskim



dualizmom življenjskega elana in togosti oziroma mehaničnosti. Kar deluje komično, ni odkrivanje tega nasprotja, marveč to, da se nasprotje odkrije v istem, se pravi, da v samem jedru »življenjskega elana« naletimo ne neko togost, avtomatizem, mehaničnost, in v samem jedru togosti, avtomatizma, mehaničnosti neko vztrajnost življenja.

Kar pogledjmo, kako je s tem pri Tatiju. Če kdo, so pri Tatiju otroci tisti, ki so najboljše utelešenje življenjskega elana. V *Mojem stricu* se skupina mulcev skriva na griču nad ulico s kandelabrom in čaka na kakšnega pasanta; ko se ta približa kandelabru, eden izmed njih zažvižga in pasant se zaleti v kandelaber. Ali pa se ne, in tedaj žvižgač izgubi stavo. Zabavna igra, ki pa vendarle temelji na nekem avtomatizmu oziroma ponavljanju, sicer motiviranem s palačinkami, ki si jih gredo mulci kupiti po vsaki stavi. Pa tudi sam Hulot je v svojem športnem elanu lahko podoben avtomatu. Kako pa (v *Gospodu Hulotu na počitnicah*) igra tenis? Sploh ga ne igra, ker samo servira, to pa tako, da z loparjem najprej nekajkrat sune naprej in nazaj, kot da bi imel v roki žago, nato ga dvigne in močno udari žogico, kot da bi zabijal kol. In to počne z enakimi mehanskimi gibi tako dolgo, dokler mu preostane kakšen nasprotnik. V *Mojem stricu* sta popolna primera togosti zakonca Arpel, obenem pa vidimo, da je njun avtomatizem istih gest, opravil in fraz sam *modus vivendi* v hiper moderni hiši, ki narekuje gibanje in vedenje, in opremljeni s toliko aparati, ki zahtevajo, da se jim streže.

Če se za Deleuza »nova doba burleske« začne s Tatijem (a se je z njim tudi nadaljevala in končala), pa je treba reči, da je v njegovih filmih zelo malo burleske. Ali bolje, morda je ni tako malo, kot je drugače distribuirana. Že res, da Tatijeva lika, poštar François in gospod Hulot, ki jima samò dejstvo, da nastopata v zvočnem filmu, preprečuje, da nista čisto nema, že s svojo pojavo, gibanjem in gestikulacijo spominjata na »klasične burleskne komike – le da bolj prvi, ki nastopi samo v enem filmu, kot drugi, ki nastopa v štirih –, vendar sploh nista glavna akterja komičnih situacij in gegov.



Veliko več jih, zlasti v filmih, v katerih nastopa Hulot, naredijo drugi liki, čisto navadni ljudje v čisto navadnih situacijah. Jonathan Rosenbaum je to (v *Movies as Politics*) imenoval »Tatijeva demokracija«. Če ne gre za še kaj bolj resnega ali temeljnega, kot bi bilo to, da pri Tatiju ni toliko smešen komik kakor pa sam svet; komikova vloga se zdi prej v tem, da nam to pokaže. In če dobro pogledamo, kaj nam kaže, vidimo, da je »svet sam« videti smešen zgolj in prav zato, ker je postal tako tog, mehaniziran in avtomatiziran. Tista togost, ki se je po Bergsonu lahko polastila samo posameznega bitja, je pri Tatiju postala univerzalna. Ali bolje, pri Tatiju gre za proces takšnega postajanja. Ki je seveda potreboval splošne plane, a ne le zato, ker so ti tako primerni za komiko, marveč zato, ker je Tati z njimi hotel pokazati na neko splošnost oziroma splošni pojav. In na to, kako je prav ta smešen, če ga – kot v filmu *Gospod Hulot na počitnicah* – predstavlja čreda počitnikarjev, torej neka množica ljudi, ki se na železniškem peronu podi sem in tja, kot da bi jo poganjal nek nevidni mehanizem.

Nič kaj dosti drugače ni v obmorskem hotelu, kjer so počitnikarji sicer individualizirani, a prav tako so toliko bolje videti kot »subjekti« (toda bolj v smislu podvrženih, *sujets*) počitniškega režima. Hotelski zvonec, ki jih kliče na kosilo in večerjo, seveda spominja na šolskega, vendar bi lahko imel tudi funkcijo tovarniške sirene, ki naznanja konec »šišta« na plaži. In ko hotelska družina po večerji poseda v jedilnici, je videti kot na sedmini, in to zgolj in prav zato, ker se tako dobro sliši poskakovanje pingpong žogice v sosednjem prostoru, iz katerega se nekajkrat prikaže gospod Hulot, kadar mora po žogico. Nič čudnega, če si je Tati sredi počitniških prizorov domislil še pokopališkega, točneje, tistega z avtomobilsko zračnico, ki jo, polepljeno z listjem, pogrebec zamenja za venec in položi na grob, kjer s piskom »izpusti dušo« in s tem – kot se pravilno ustraši neki žalujoči – pravzaprav oživi tistega, ki so ga pravkar pokopali. Skratka: enkrat je Hulotova diskretna navzočnost zadostovala za indikacijo »mrtvaškega« vtisa počitnikarskega tihožitja, drugič, na pokopališču, pa je prispevala k vtisu »oživitve« mrtvega. Seveda pa nismo preslišali tatijevske uporabe zvoka, ki je tako domiselna in učinkovita, da komičnemu liku ni treba narediti kaj več kot to, da se zgolj pokaže. In raje nič ne reče. V tem filmu Hulot pove samo svoje ime, a še to dovolj razločno šele potem, ko mu receptor potegne pipo iz ust. Drugi liki pa kar veliko govorijo, saj so vendar navadni ljudje, ki nastopajo v zvočnem filmu. A naj še toliko govorijo, ne izrečejo kaj več kot nekaj fraz. In s temi oblikami omrtvelosti govornice precej prispevajo k vtisu togosti, ki ga Tati opaža v svetu.

V čem je pravzaprav ta togost? In zakaj je sploh smešna? V *Gospodu Hulotu na počitnicah* ni smešno to, da ljudje hodijo na počitnice, ampak da na počitnicah počnejo prav tisto,



kar se na počitnicah počne. Da se torej takoj podredijo počitniškemu režimu, ki se na primer od šolskega, tovarniškega ali uradniškega razlikuje le po tem, da si ga sami naložijo kot »oddih«, sicer pa prav tako obstaja kot neka dolžnost in iz ponavljalnih dejanj. Stari veteran iz prve svetovne vojne ne le vsakomur razlaga, kakšna disciplina je tedaj vladala v vojski, marveč tudi izlet s piknikom organizira kot vojaški pohod. Debelušni poslovnež se tako redno in skrbno, kakor opravlja počitniške dejavnosti (telovadi, plava, fotografira družino), tudi pokorno in urno odziva telefonskemu klicu poslovne dolžnosti. Študent osvaja neko deklo z levičarskim intelektualizmom, ne da bi opazil njen z dolgočasni izraz. Ali starejši par, ki se, vaje sprehodov, tudi na počitnicah sprehaja na obali, kjer žena »odkriva« kamenčke in školjke ter jih izroča možu, ta pa jih brž odvrže. Skratka, kar je v tem filmu videti smešno, je to, da so ljudje takšni, kakršni pač so, toda takšni so prav kot vkalupljeni: singularni so le kot svoje lastne imitacije v reproduciranju nekega kalupa, kot je v tem primeru počitniški program. Togost bi bila torej ta vkalupljenost, in če je ta lahko kakšna

ontologija, je pri Tatiju prav ta smešna. Za to pa je potrebna intervencija gospoda Hulota, ki je svoj prihod v obmorsko mesto s hotelom resda najavil precej hrupno (z avtom, ki je spuščal močne puke), a vseeno ni prišel zato, da bi povzročal katastrofe, kakor bi počel »klasični« komik, marveč zato, da bi se v počitniški režim vključil. In to na prav paradoksen način: na eni strani čim bolj diskretno, nevsiljivo in neopazno – kot da si »ne bi drznil popolnoma obstajati«, kakor je Hulota opisal André Bazin –, pri čemer mu je malo v napoto njegova velika postava, na drugi strani in hkrati pa čim bolj prizadevno, pri čemer mu zdaj zagode njegov avto, s katerim hoče dve dami peljati na izlet, zdaj prav njegova obzirnost in spodobnost, kot na primer tedaj, ko tistega debelušnega poslovneža brcne v rit, ker misli, da kuka v kabino, kjer se neka ženska slači, medtem ko je mož samo fotografiral svojo družino. Prav ta paradokсна mešanica neprilagojenosti in prilagajanja, izvirnosti in posnemanja, sredobežnosti in približevanja, igrivosti in reda ustvarja hulotovsko singularnost, ob kateri je vse drugo videti vkalupljeno in serijsko.

**Gospod Hulot na počitnicah, 1953**





Tatijevska komedija ni kakšna »človeška komedija«, a ne toliko zato, ker je popolnoma depsiologizirana (navsezadnje je že »klasična« burleska vedela, da je »nezavedno zunaj«), kakor pa zato, ker je bolj »komedija sveta«. Tati je komediograf sprememb v svetu, točneje, tehnoloških sprememb, ki spreminjajo tudi ljudi. Res pa je, da to še ni tako razširjen pojav, kot so bili počitnikarji v filmu *Gospod Hulot na počitnicah*, marveč je v *Mojem stricu* omejen na višji sloj, konkretno na družino in hišo nekega tovarniškega direktorja, gospoda Arpela (ne bom rekel, da je ta tehnološki pojav omejen na buržoazijo ali kapitaliste, ker pri Tatiju – v nasprotju s Chaplinovimi *Modernimi časi* – manjka socialna ali politična dimenzija oziroma je nadomeščena s »humanistično«). Če je *Moj stric* edini film, kjer vidimo, da Hulot nekje stanuje – na vrhu stare hiše v periferni četrti –, tedaj zato, ker ima ta četrt kot preostanek »stare Francije«, če ne tudi kot kraj »ljudske družabnosti«, vlogo kontrasta hiper moderni hiši Arpelovih. Toda komični učinki ne izhajajo iz tega kontrasta, marveč so povezani s to hišo in direktorjevo tovarno. V »ljudski« četrti so edini gegi tisti, ki jih povzročijo mulci, ko zažvižgajo pasantu, ki se obrne in zaleti v kandelaber, pri Arpelovih pa je vir komičnega hiša sama s svojimi aparati in avtomatizmi. Ko je Hulot, brat gospe Arpel, povabljen na *vrtni party*, res pride do katastrofe, za katero pa ni niti najmanj odgovoren: direktorjev uslužni pomočnik razkoplje vrt samo zato, ker iz avtomatiziranega vodometra v obliki pokonci stoječe železne ribe ni več brizgala voda, čeprav je gospa Arpel pritisnila na gumb. Večina gegov pa je posledica tega, da naprave ne odpovejo, da torej vselej delujejo. Kot tista garažna vrata, ki zakonca Arpel zaprejo v garažo, ko se pes sprehodi mimo senzorjev.

Če je s tem gegom Tati namignil, kako lahko ljudje postanejo ujetniki svojih naprav, pa v tem še ni treba videti kakšne konservativne kritike tehnološke transformacije sveta. A prav to, konservativno držo, so Tatiju pogosto očitali. Roberto Nepoti (v monografiji *Jacques Tati*) pravi, da si je Tati s svojo držo »do tehničnega napredka, ki sklerotizira življenje in pogublja individualnost, in obrambo majhnih individualnih svoboščin in 'preproste sreče', ki jo prepoznava v preteklosti, ko naj bi ljudje še poznali *joie de vivre*, pogosto nakopal očitke zazrtosti v preteklost«. A prav film, ki se zdi še najbolj ustrezen temu očitku, torej *Moj stric*, tudi najbolje pokaže, da je Tatijev pristop bližji kakšni »strukturalni antropologiji« kakor pa »humanističnemu konservativizmu«. V *Mojem stricu* ne gre toliko za kakšno idealizacijo stare ljudske četrti kot kraja »človeške avtentičnosti« in satiriziranje fenomena tehnološke modernosti kot sile dehumanizacije, kakor pa za opis podobnosti in razlik. Res je, da je hiša Arpelovih videti še najbolj »človeška«, ko ugasnejo njeni aparati, ki jim tako rada streže gospa Arpel, in ko njeni okrogli okni, v katerih se pojavita glavi gospoda



in gospe Arpel, žarita v noči kot sovje oči. Toda tudi v tisti »ljudski« četrti se lahko ljudje srečujejo in klepetajo na ulici samo zato, ker v njej še ni avtomobilov; emblematicni lik te četrti ni Hulot, ampak tisti cestni pometlač, ki lahko mirno in »večno« stoji ob kupu smeti sredi ceste, saj ga ne prežene nobena motorizirana naprava – po cesti lahko pride samo kakšen znanec, s katerim zavijeta na kozarček. S prostorskega vidika ta kraja, »starinska« četrt in hiper moderna hiša Arpelovih, nista prav daleč narazen, s časovnega pa sta: mar tedaj, ko se Hulot z obiska pri Arpelovih vrne domov, to ni videti tako, kot da se vrača v preteklost? Seveda je, ampak Tati ve tudi to, da ta tehnološki svet aparatov, avtomatov in serijske produkcije ni nič futurističnega, temveč prihodnost, ki je že tu. Prav zato v *Playtimu* (1967), kjer je svet postal monolit iz stekla in jekla, ne more biti več niti sledu kakšne »starinske« četrti.

Ne bom vprašal, ali mi lahko poveste zgodbo v *Playtimu*, ker bi po mojem morali imeti težave že s *Praznikom*. Pri Tatiju je manj zgodbe kot pri takšnih »zanikovalcih«, kot sta Antonioni in Godard, to pa zato, ker ne sledenje kakšni pripovedni liniji ne njeno drobljenje, »aleatoriziranje« in »akcidentaliziranje« ni njegova skrb. Tatijevi filmi ne potekajo ne po pripovedni logiki ne po pripovedni iracionalnosti, temveč na nekem kraju, v nekem okolju. Prvi tatijevski zakon je določilo kraja in časa.

In ta »zakon« je vpeljan že v *Prazniku*, kjer je tako osrednje kot sâmo dogajanje določujoče prizorišče vas, stara kot Francija, v katero se na državni praznik 14. julija pripeljejo sejmarji z vrtiljakom in s potujočim kinom. Obstaja še namig na sodobnost (tj. povojna leta) v obliki dveh ameriških vojakov ob džipu, toda ta namig je dobesedno mimobežen in »obcesten«. To je Tatijev prvi celovečerni film, kar pa se še najbolj pozna po tem, da vpelje pripovedovalca oziroma pripovedovalko in se torej napove kot »film z zgodbo«. Toda to pripovedovalko film tudi brž odpravi ali, bolje, odstavi v njeni »narativni funkciji«: če je tista upognjena ženica s kozo videti smešna, tedaj zato, ker pripoveduje tako, da opisuje in imenuje svoje sokrajane (oni kmet, ki počne to in to,



je tale in tale, te praznje oblečene punce so tele in tele), in ker je meketanje njene kože bolj razločno kot njeno momljanje. Prav kakor so tudi geste poštarja Françoisa bolj zgovorne kot njegove besede. V *Prazniku* prav uporaba jezika nemara najbolje pokaže, kako se je tatijski film začel z ukinjanjem »filma z zgodbo«. Kakor je s starkinim hreščanjem vloga pripovedovalca opravljena tako, da je odpravljena, tako je tudi edini dialog v filmu simuliran: zafrkantski sejmar in vaška spogledljivka se vedeta, kot da si onadva izmenjujeta besede, ki jih slišita v *offu*, namreč v nekem ameriškem filmu, ki se vrti v bližnji sejmski baraki. Enkrat pozneje je v tej baraki na ogled film o izjemnih podvigih ameriških poštarjev, ki ga nekaj vidi tudi poštar François, ko kuka pri vratih. Res je, da François potem na svojem kolesu posnema hitrost ameriških poštarjev, toda k temu ga nagovorita nabrita sejmarja. Tako do vrhunca filma res pride zaradi jezikovnega posega, toda sam vrhunec (Françoisova kolesarska vožnja »po ameriško«) nima več nobene zveze z jezikom kot medijem fabulacije.

Komični lik poštarja je Tati pripeljal iz svojega kratkega filma *Šola za poštarje* (*L'école des facteurs*, 1947), a se je v *Prazniku*, kjer je imel glavno vlogo, od njega tudi poslovil. François bi potem, ko se je pobral iz potoka, verjetno nadaljeval svojo vožnjo »po ameriško«, ko ga ne bi neka kmetica poklicala, naj jim pomaga pri nalaganju sena na voz, tisto pošto, ki jo ima v torbi, pa bo znal raznesti tudi otrok. François torej ostane v svoji vasi, a ne več kot poštar. Tati si je tako moral omisliti nov komični lik. To je gospod Hulot, poln takta in lepih manir, ki je v vseh pogledih drugačen od poštarja Françoisa. Tudi v tem pogledu, da je trčeni poštar resda nenehno obletaval svojo vas, a je tudi vanjo spadal in v njej ostal, medtem ko gospod Hulot vselej od nekod pride in nikjer ne ostane. Kot obiskovalec, ki nikamor prav ne spada. V *Mojem stricu* smo sicer videli, kje Hulot stanuje, toda prav njegovi obiski v hiper moderni in hiper sonorični hiši Arpelovih nam povedo, od kod v resnici prihaja: iz nemega filma.



Prometna zmeda, 1971

Gospod Hulot je celo veliko bolj kot poštar François, ki še spominja na nekdanje burleskne komike, figura nemega filma. In je tudi dejansko bolj nem od vseh likov nemega filma, ki so pravzaprav veliko govorili, le da se jih ni slišalo. Edina beseda, ki jo Hulota slišimo izreči, je njegovo ime, ki ga pove, ko se v svojem prvem filmu *Gospod Hulot na počitnicah* predstavi oziroma ko ga mora hotelski receptor skoraj izvleči iz njega. Potem pa Hulota nikoli več ne slišimo govoriti, lahko ga le vidimo, vselej v splošnih planih, kako se nerodno prestopa in krili z rokami, ko bi moral kaj pojasniti.

Adolphe Nysenholc (v zborniku, ki prinaša razprave z mednarodnega kolokvija o Tatiju v Udinah leta 2001)<sup>3</sup> meni, da je Tati je s Hulotom odkril, da bi njegov relativni mutizem lahko bil naraven izraz njegovega lika, ki ga je zasnoval kot plašnega in diskretnega samca, ki se boji vznemirjati druge. Obenem pa v Hulotu vidi obliko upora: »Ta obrobnež je živ očitek sistemu, je kot nekdo, ki iz protesta molči.« A če bi Hulotov mutizem res lahko bil »očitek sistemu« ali celo izraz protesta, pa že njegova diskretna navzočnost prej kaže na nekaj drugega: na to, da je Hulot kot nekakšen dobri duh iz preteklosti, ki s svojo bežno in plaho navzočnostjo v modernem svetu za nekaj hipov obudi nekaj tako izginjajočega, kot je človeška sled. In tudi nemi film, ki ga poseblja Hulot, je stvar preteklosti, ki jo Tati vrača v zvočni film. Pravzaprav ne gre toliko za vračanje kakor za to, da je Tati s tem mutizmom spremenil zvočni film tako, da je šele postal zvočen. Kar pomeni: ni več toliko namenjen prenašanju človeškega govora, kakor pa daje slišati govorico strojev in stvari. Torej prav tisto govorico, v kateri je Tati videl moderni tehnološki svet. V to govorico je kdaj pa kdaj z nekaj frazami pomešana tudi človeška. Pa tudi Hulotova nemost, ki bi lahko imela vlogo priče, da je skoraj tako kot je bilo z nastopom zvočnega filma konec določenega, točneje, zgodovinskega nemega filma, tudi v »zvočnosti« modernega tehnološkega sveta določena človeška govornica postala »zgodovinska« ali *passé*.

Zadnji film, kjer spremljamo Hulota, je *Prometna zmeda* (1971), ki pa je na neki način ali vsaj v nekaterih formalnih pogledih vrnitev k prvemu, *Prazniku*. Poštar François po svojem velikem podvigu, ko je tako hitro raznašal pošto, da je postala nevidna, vsaj za naslovnike, preneha biti poštar, v *Prometni zmedi* pa je Hulot, domiselni inženir »zelo francoskega« avta za kampiranje, na koncu odpuščen, ker ga šef krivi, da s tem avtom niso pravočasno prispeli na razstavo v Amsterdamu. In kakor François že kot vaški tepček spada v podeželski svet, tako tudi Hulot v *Prometni zved* ni več čudaški obiskovalec, ki pride in gre, ker nikamor ne spada, marveč kot avtomobilski inženir še kako pripada modernemu svetu. To torej ni več »pravi« Hulot, dobri duh ali »stari prdec« zastarele človeškosti, ki zmedeno prhuta po stehnziranem svetu in odkriva ljudi v luči tega, kar niso več.





Toda od takšnega Hulota se je Tati poslovil že v svoji največji mojstrovini *Playtime*. Za ta film, ki je nastajal kar nekaj let, je Tati na 15.000 kvadratnih metrih površine, s 50.000 kubiki cementa, 4000 m<sup>2</sup> plastike in 1200 m<sup>2</sup> stekla zgradil celo mesto, s cestami, opremljenimi s semaforji in neonsko osvetljava, poslovnimi stavbami iz jekla in stekla; zgrajena je bila tudi notranost letališča, podobnega Orlyju, deli poslopij so imeli gibljive platforme, tako da je bilo mogoče topografijo »mesta« poljubno spreminjati. Tati je želel, da bi ta kolosalni studio postal center za eksperimentalni film, vendar so ga zaradi avtoceste porušili. Propadel pa je tudi sam film, ki je bil pri občinstvu slabo sprejet, tako da blagajniški iztržek niti približno ni mogel pokriti enormnih produkcijskih stroškov, ki so od začetnega proračuna 2,5 milijona evrov (v današnji vrednosti) narasli na 15 milijonov evrov. Tati si je poskušal pomagati iz dolgov s francosko-nizozemsko koprodukcijo *Prometna zmeda*, ki je »vrnila« Hulota – v *Playtime* naj bi ga bilo »premalo« – in je bila dejansko komercialno uspešna, a še vedno premalo, da bi pokrila finančno luknjo *Playtime*.

Marc Augé v svoji knjigi *Nekraji: uvod v antropologijo nadmodernosti*<sup>4</sup> nikjer ne omenja Tatija, toda veliko tega, o čemer govori, predvsem pa njegovo pojmovno distinkcijo »antropoloških krajev« in »nekrajev« smo lahko že videli v Tatijevih filmih. Če so »antropološki kraji« tisti, ki so s svojimi trgi, ulicami, spomeniki, kulturnimi navadami in pomeni »nosilci identitete, razmerij in zgodovine«, »nekraji« pa so takšni »ekscesi prostora«, kot so letališča,

nakupovalna središča, hoteli in podobni prostori s poudarjeno prehodnostjo, funkcionalnostjo in anonimnostjo, potem v Tatijevi filmografiji lahko vidimo, kako se začne v »antropološkem kraju«, kakršen je stara francoska vasica v *Prazniku*, kako prek Hulota odkrije »antropološki kraj« v »nekraju«, kot je obmorski hotel v *Gospodu Hulotu na počitnicah*, v *Mojem stricu* prikaže vzporednost »antropološkega kraja« (ljudska četrta) in »nekraja« (hiša Arpelovih in tovarna plastičnih cevi), vrhunec pa doseže z invencijo absolutnega nekraja v *Playtime*, in to celo v pomenu ali definiciji nekraja, kakršno je 25 let po tem filmu dal Augé (njegova knjiga je izšla leta 1992): »Prostor nekraja ne ustvarja ne posameznih identitet ne razmerij, temveč samotnost in podobnost.«

Film se začne v veliki čakalnici, kjer nekdo toži zaradi bolečin, v bližini pa frfotajo nune, tako da pomislimo, da smo v bolnišnici, nato pa ženski glas po zvočniku, ki najavlja prihode in odhode letal, ta prostor spremeni v letališče. A ne gre le za to, da je na primer bolnišnica lahko podobna letališču, vse mesto, ki ga ameriške turistke imenujejo Pariz, je neke vrste mesto-zrcalo, v katerem so si podobne vse svetovne metropole, in tudi sam »zgodovinski« Pariz se pojavlja v zrcalnih odsevih nekaterih objektov na šipah (Eifflov stolp, Sacré Coeur...). V mestu vlada prometni in človeški vrvež, toda posamezniki se težko najdejo. Gospod Hulot se je pripeljal z avtobusom, da bi obiskal nekega gospoda Giffarda, ki dela v enem izmed velikih poslopij iz stekla in jekla, toda medtem ko ga čaka – Giffard celo večnost koraka po dolgem hodniku –,





Hulot skozi steklena vrata opazi nekega znanca na ulici in odhiti k njemu. Enkrat pozneje je Giffard tisti, ki skozi steklena vrata opazi Hulota na ulici, toda ko pohiti proti njemu, se v vrata zaleti. V teh steklenih vhodih poslovnih stavb se torej res od znotraj vidi ven in od zunaj noter, a to je lahko tudi ovira, ob kateri si razbiješ nos.

Ameriška turistka Barbara je vsa očarana, ko na ulici zagleda cvetlični kiosk kot relikvijo »pravega in starega« Pariza. Barbari se zdi simpatičen še en tak relikvijo, namreč gospod Hulot, ki se v tem mestu pojavlja in izgublja prav zato, ker išče kakšen preostanek »antropološkega kraja«. Če ga ne najde, pa se takšen kraj formira ob njegovi goli navzočnosti. Kot npr. v razstavnici dvorani, kjer Hulot obstane pri neki stojnici, njen šef Reinhardt pa ga je zamenjal za nekoga, ki je prej brskal po predalu njegove mize, in se nanj jezi čisto tako, kot da bi bila ta stojnica njegovo stanovanje, ne pa javni prostor. In spet so neka vrata – tokrat lesena in takšna, ki se neslišno zapirajo – tista, ki pokvarijo vtis antropološkega kraja: Reinhardt hoče z vrati zaloputniti, da bi podkrepil svojo jezo na Hulota, a ta vrata so prav tehnološka inovacija, ki jo Reinhardt razstavlja, takšne reči pa pri Tatiju zmeraj delujejo.

Vendar so ti zametki »antropoloških krajev« preveč začasni

in bežni – največ je sicer obetalo odprtje restavracije Royal Garden –, da bi omogočali kakšno razmerje: tudi to lahko ostane le v zametku, kot tisto med Barbaro in Hulotom. Ko pa Hulota stari znanec povabi k sebi domov, so tudi v takšnem prostoru zasebnosti, kot je stanovanje, vsakršna razmerja možna le kot vidna od zunaj: to stanovanje je namreč kot izložba. *Playtime* je tako popoln »nekraj«, da se je v njem tudi sam Hulot porazgubil med svoje podobnike. **E**

<sup>1</sup> Gilles Deleuze: *Image-temps*. Paris: Editions de Minuit, 1985, str. 89.

<sup>2</sup> Henri Bergson: *Le Rire*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1936, str. 21.

<sup>3</sup> *Il gesto sonoro. Il cinema di Jacques Tati*. Milano: Editrice Il Castoro, 2002.

<sup>4</sup> Marc Augé: *Nekraji: uvod v antropologijo nadmodernosti*. Ljubljana: Maska, 2011.



## Izginjanje Hulota

### Hulot stopi na prizorišče!

»Če vendarle izhajamo iz lika,« začne svoj razmislek o Hulotu André Bazin, takoj opazimo, da je »njegova izvirnost v nekakšni nedovršenosti«. <sup>1</sup> Značilnost lika gospoda Hulota je v tem, pravi, »da si ne drzne popolnoma obstajati«. Lepšo in bolj natančno formulacijo Hulota bi težko našli. Po nepričakovanem uspehu **Praznika** (Jour de fête, 1949) so od Tatija vsi pričakovali, da bo simpatični vaški poštar na kolesu, François, postal naslednji najpopularnejši komični lik v zgodovini francoskega filma, nekakšen francoski Charlot. A Tatijeva preudarnost je izneverila to pričakovanje in v naslednjem filmu je kolo zamenjal avto amilcar in Françoisa gospod Hulot.

V skladu s svojim značajem Hulot na sceno ni stopil pompozno ali vihravo, pač pa plašno in zelo diskretno. V filmu **Gospod Hulot na počitnicah** (Les Vacances de Monsieur Hulot, 1953) najprej vidimo njegov avto, ki mu za razliko od drugih avtomobilov manjka gostota, kot da si nekako ne bi upal v celoti biti avto, ampak prej kolo, nekaj med kolesom

poštarja Françoisa in pravim avtom. Kar bo Bazin kasneje rekel za Hulota, velja najprej za njegov avto. Komaj stoji pokonci, zdi se nekako ožji in bolj majav od drugih avtomobilov, ki se jim umika s ceste, kakor da do njene uporabe nima enake pravice kot oni. In celo pes, ki se je trenutek poprej umaknil velikemu črnemu avtomobilu, obstoja Hulotovega avta ne priznava v celoti. Leži sredi ceste in se ne zmeni zanj. Kljub temu ga roka iz avtomobila, potem ko ga hupanje premakne s ceste, brez zamere in ljubeznivo poboža.

V *Počitnicah* najprej vidimo Hulotov avto, ne pa tudi voznika. Potem njegovo roko, ne pa preostalega telesa, potem končno še telo, ne pa tudi obraza. Ko na recepciji hotela prvič vidimo Hulotov (Tatijev) obraz, ne slišimo njegovega imena. Ko slišimo njegovo ime, ga ne razumemo in receptor ga ne zna vpisati v knjigo gostov. Hulot je »potujoča neodločnost, obzirnost bitja. Plašnost povzdigne v višavja ontološkega principa!« <sup>2</sup>

Toda Hulotova nedovršenost je v svetu, ki ga naseljuje, hkrati borbena parola na strani kontingence. Pri Tatiju je nujnost suspendirana. Ukinjena je v prid čiste kontingence, morda celo pragmatičnosti. Nujnost in prisila sicer nastopita, a le kot občasen pojav, in tako sta s svojo občasnostjo hkrati že razveljavljena. O tem priča sloviti Tatijev geg, s katerim je svetu prvič predstavil ime tega smešnega in visokega gospoda, ki nemočno stoji pred recepcijo majhnega hotela na plaži,

Gospod Hulot na počitnicah, 1953





kjer ima rezervirano podstrešno sobo z majhnim strešnim okencem. »Kako?« slišimo vprašati receptorja. »Uuu – Ooo,« nerazumljivo odgovarja gospod s pipo v ustih, dvema kovčkoma v rokah in s klobukom na glavi. Ko nemočno skomigne z rameni, da bi receptorja opozoril na zasedenost obeh rok, mu ta za trenutek povleče pipo iz ust in mu jo pridrži: »Hulot« [ülól] se končno zasliši ... Ko opravita protokol, Hulot mirno odloži oba kovčka na tla, s prosto roko, ki je prej ni hotel dati na voljo, pa vljudnostno privzdigne klobuk, zopet poprime kovčka in izgine v zgornje nadstropje.

Obzirnost in plašnost se brez težav obrneta v svoje nasprotje, v diskretno brezobzirnost. Morda je Tatijeva anekdota, ki si jo je izmislil, da bi opisal razliko med Chaplinovim in svojim likom, skušala poudariti prav to, malenkost neprijetno in nepriljudno plat Hulota: »Nekdo se vrne domov in reče svoji ženi: - Slišiš, jutri bi povabil na kosilo gospoda Hulota ... - Ne vodi mi v hišo tega tipa, čisto nemogoč je, bi mu odgovorila. Če pa bi taisti človek rekel ženi: - Draga, jutri bi na večerjo povabil gospoda Chaplina, bi gotovo dobil takle odgovor: - Res misliš, da bi hotel priti k nam? Bi hotel najinim gostom po večerji pokazati kakšno točko?«<sup>3</sup>

Iz te anekdote izhaja, da Hulot ne izvaja »točk«. Ima le neverjeten talent za odkrivanje manjših nekonsistentnosti in vrzeli v vzročnosti sveta.

#### Hulotova podoba »jo mahne na sprehod«

Ko je Blake Edwards leta 1968 posnel film **Zabava** (The Party, 1968) s Petrom Sellersom v glavni vlogi, je navdih zanj dobil v drugi polovici Tatijevega **Playtima** (1967), posnetega le leto prej, veliko gegov pa je vzeti tudi iz vrtnih zabav v filmu **Moj stric** (Mon oncle, 1958), le da je Edwards dogajanje z vrta prestavil v notranjost moderne hollywoodske hiše.

Iz primerjave obeh filmov je zato mogoče izluščiti neko specifičnost Tatijeve komike. Edwards izpelje kar nekaj gegov na račun poti, ki vodi čez notranji potoček in je narejena iz ovalnih kamnov, na katerih gostje *Zabave* nenehno lovijo ravnotežje, da si ne bi zmočili nog. Podobna pot je v *Mojem stricu*, s to razliko, da pri stopanju na kamnite ploščice na travi ni nobene »fizične« nevarnosti, gostu se ni treba bati, da bi stopil v vodo in si zmočil ali umazal čevlje. Nasprotno, zapoved, ki gostom preprečuje, da ne bi stopili mimo kamna, je preprosta vljudnost do gostiteljev. Je nenapisano pravilo tega vrta in ne neka objektivna, naravna posledica (mokre noge). Tati v večini svojih gegov ne meri na fizične lastnosti okolja ali ljudi, prej na družbeno razsežnost, na pravila sobivanja, ki uravnavajo naša življenja tudi v najmanjših detajlih.

Oba režiserja uprizorita tudi srečanje gostov na ozkem prehodu, kjer je prostora samo za enega. Toda Tati komike situacije ne črpa le iz te drobne nerodnosti, iz neuspešnih

poskusov umikanja drug drugemu, nasprotno, zagata pri njem povzroči še neki nepričakovan presežek. Koreografija izmikanja oba gosta poveže v začasen plesni par. Zagata nastopi kvečjemu v drugem koraku, zaradi tega plesa, torej ne toliko zaradi prve zagate, ampak zaradi načina, kako je bila odpravljena.

Ko Hulot stopi v vrtni bazen (napolnjen z vodo), se to ne zgodi toliko zaradi njegove nerodnosti ali neprevidnosti kakor pri pijanem natakarku v *Zabavi*, pač pa zaradi nesrečne objektivne okoliščine – podobnosti oblik. Zaradi svetlih in ovalnih kamnitih plošč na trati, za katere se zdi, da se nadaljujejo v ovalnih lokvanjih iste barve na vodi. Ta videz, da je pot podaljšana skozi bazenček, ne prevara le Hulota, ampak tudi gledalca. Zato tega padca v vodo ne pripisujemo toliko Hulotovi nerodnosti, prej njegovi napačni domišljiji. Gre za čisto optično situacijo, ki se odlepi od zakonov fizične realnosti, dokler se ti s silo (težo Hulotovega telesa, ki stopi na lokvanj) zopet ne uveljavijo.

Lacan je ob branju Freudove in Bergsonove teorije smeha pripomnil, da smeh sproža prav razhajanje med realnostjo in podobo, nekakšna osamosvojitve podobe v nasprotju z realnostjo dogajanja. Ob najbolj razširjenem primeru vznicanja smeha ob pogledu na nekoga, ki sredi hoje telebne po tleh, pravi, da »smeh izbruhne, kolikor imaginarna oseba v naši imaginaciji še naprej pokončno hodi, medtem ko njena realna opora, kolikor je dolga in široka, leži na tleh. Vselej gre za neko osvoboditev podobe. To razumite v obeh pomenih tega dvoumnega izraza – po eni strani je nekaj osvobojeno prisile podobe, po drugi strani pa jo tudi podoba kar sama mahne na sprehod.«<sup>4</sup>

#### Tatijevi zvočni gegi

Pri Tatiu se zvočni plani pogosto ne ujemajo z vizualnimi plani slike. Tako na primer v filmu *Hulot na počitnicah* vidimo v ospredju skupino ljudi, ki se odpravlja na plažo, hkrati pa na zvočni stezi filma slišimo drobce pogovorov,







*small talk*, ki so sicer različni, a prihajajo nekje od daleč – iz ozadja, čeprav ne moremo domnevati drugače, kot da pripadajo prav tej skupini v prvem planu. Že Bazin je opazil, da Tati pogosto »popači jakostna razmerja med zvočnimi plani«, v nasprotju z vsemi fizikalnimi lastnostmi zvoka.

Chion je s svojim izostrenim ušesom za »zvok v filmu« (naslov ene izmed njegovih knjig) natančno popisal nekaj najbolj tipičnih primerov. »Pokanje motorja Hulotovega amilcarja«, avtomobila, ki ga vozi v *Počitnicah*, »kot zvok ostaja nepremično in se ne giblje s svojim izvorom.« Na sliki vidimo, kako se avto premika, toda zvok motorja stoji na mestu. Povsem drugače je zvok zrežiran pri Giffardovem prihajanju po dolgem hodniku velike steklene stavbe v filmu *Playtime*. Ko se z enakomernimi koraki približuje kameri, topot čevljev »ne narašča linearno, nasprotno, približuje se, potem se stiša, potem spet postane glasnejši«. <sup>5</sup> Z vsemi temi postopki se vedno znova razkriva nekakšna kontingentnost razmerja med videnim in slišanim.

Tati se neskončno zabava, ko v sliki predstavi dva možna vira zvoka, ki ga slišimo. Pretkani zvočni gegi iz *Playtime*a zavedejo tudi najbolj natančne gledalce. Na primer Wolframa Nitche, ki je zvok otroka na letališkem terminalu pripisal straniščnim brisačam v roki medicinske sestre, hkrati pa spregledal otroški voziček, ki je v prvem planu kadra. Takole opiše situacijo: »V klinično čistem ambientu prideta mimo najprej dve nuni, potem zdravniška sestra z otrokom, medtem ko neka dama svojemu partnerju deli zdravstvene nasvete.« Spregledani otroški voziček stoji pred omenjeno damo, a zvok dojenčka se res zasliši ravno v trenutku, ko pride mimo sestra in v rokah nežno in z občutkom drži nekaj belega. Šele kasneje se izkaže, da so bile to papirnate brisače za brisanje rok na stranišču.

Ključ Tatijevega zvočnega gega je v tem, da nikoli ne bomo mogli biti povsem prepričani, ali smo pravilno locirali vir zvoka v sliki. V čakalnici letališkega terminala (*Playtime*) slišimo pasje cviljenje in hkrati vidimo gospo, ki nežno pogladi svojo karirasto torbo. Morda ima v njej psa, mogoče

pa je tudi, da se cvileči pes nahaja nekje v zunanosti vidnega polja. Tega nikoli ne bomo dokončno izvedeli.

Ali, znova v *Počitnicah*, ko v ospredju družabnega prostora gosti hotela igrajo karte in druge družabne igre ali se preprosto družijo ob pijači in poslušanju glasbe, nekje v ozadju, v sosednji sobi zadaj, pa Hulot z nekim otrokom igra pingpong. Zvočna slika, nasprotno, v prvem planu prinaša nadležni zvok ritmičnega odbijanja pingpong žogice, ki se občasno prekine, ko se žogica odkotali med noge kvartopircev in se tam ustavi. Dvakrat je mogoče celo videti, kako se Hulot z drobnimi koraki in z loparjem v roki prikaže iz sobe, da bi ubranil močni udarec nasprotnika in žogico vrnil nazaj v igro. Nato se takoj vrne k mizi.

Rekli bomo, »žogica se odkotali«, ali »žogico vrne v igro«, toda ta opažanja nimajo nobene vizualne opore. Žogico komajda vidimo. Vidimo Hulota, kako zamahne z loparjem, a same žogice ne vidimo. Le sklepamo lahko, da je tam, ker jo slišimo. Vsa njena eksistenca je zaupana zvoku in pa Tatijevi pantomimični spretnosti igranja in iskanja. Gre za predelavo starejšega zvočnega gega z obadom iz filma *Praznik*. Brenčanje obada najprej spremlja poštarja Françoisa. Kmet z vrha hriba stoično opazuje poštarjeve zamahe v prazno, dokler se zvok ne preseli k njegovi glavi in tam sproži divje otepanje z rokami. Po kratkem vmesnem postanku se znova vrne k poštarju, ki zdaj med kriljenjem z rokami na svojem kolesu počasi izginja v globino kadra skupaj z brenčanjem obada. Obada seveda ni mogoče videti niti za trenutek, zato je Chion prepričan, da gre za oso, večina drugih kritikov pa, da je bila le nadležna muha. Nesporazum glede povzročitelja brenčanja je še eden v vrsti Tatijevih drobnih pozdravov demokratični debati med gledalci.

Včasih je komični geg torej preprosto v tem, da slišimo zvok in vidimo nekoga, ki predmet, ki oddaja zvok, išče (pingpong žogica) ali se ga otepa (nadležni obad) ali ga skriva (božanje kariraste torbe), toda samega predmeta, ki zvok oddaja, nikoli zares ne vidimo. Nima ontološke opore v vizualnem svetu, le v zvočnem. Tako se tudi na predmete in objektni svet prenese tista značilna diskretnost nedovršenega bivanja, ki velja za gospoda Hulota.

Tati je dokazal, da je zvok filmski objekt *par excellence*. Zagotovil mu je avtonomijo, kakršno so mu prej le redki filmski avtorji. Znano je, da je pri večini svojih filmov, še posebej pa pri *Playtime*, zvok v celoti posnel naknadno. Slika in zvok na filmu skratka nista spontano sinhronizirana. Deleuze, ki ga je prav zaradi tega uvrščal v francoski novi val, je rekel, da pri Tatijevih filmih zvok »vstopa v tesno ustvarjalno razmerje z vizualnim, ker nihče izmed njiju ni več vključen v senzorično motorično shemo«. <sup>6</sup> Povedano drugače, zvok in slika pri Tatiju nehata slediti pravilom tega, kako se pojavljata v realnosti. Tati ju razdvaja in razstavlja le zato, da bi ju lahko zopet sestavil, a tokrat pod svojimi, komičnimi pogoji.



Poleg občasnega uvajanja zvoka, ki se noče vezati na svoj vir v sliki, je Tati z vsakim naslednjim filmom ustvarjal bolj kompleksne filmske podobe, ki ponujajo več žarišč dogajanja, gledalcu pa prepuščajo, na katero dogajanje se bo osredotočil, kam bo usmeril svoj pogled, in po drugi strani, kaj bo nujno moral spregledati. Visoko ločljivi 70-mm format filma, na katerega je posnel *Playtime*, mu je omogočil zasnovati kader z več manjšimi, a skrbno »koreografranimi vizualnimi gegi z različnimi igralci«, ki se včasih na ogromnem platnu »dogajajo skoraj simultano« (Noël Burch).

### Komika splošnega plana

Tatijeva komika je, podobno kot klasična burleska, zavezana splošnemu planu, daljnemu (totalu) ali srednjemu. S tega vidika je Tatijeva kamera izrazito ne-hitchcockovska, kar je pri rabi subjektivnega kadra poudaril že Chion. Ne le da Tati (skoraj nikoli) ne uporablja kadra in protikadra (njegovi filmi redko vključujejo klasične dialoge), zanj je nasprotno značilna skoraj popolna odsotnost bližnjega plana (obraz), detajlov in gibanja kamere (travellinga), treh Hitchcockovih najljubših mehanizmov za usmerjanje pozornosti gledalca.

Hitchcockovo vizualno pripovedovanje je v celoti utemeljeno na gibanju kamere in rabi detajla. Ko hoče v **Vertoglavici** (*Vertigo*, 1958) pokazati na podobnost med frizuro Madeleine (Kim Novak) in frizuro portretiranke na sliki, v katero strmi, prizor najprej posname od daleč, od koder ju opazuje Scottie (James Steward), posnetek iz totala nato z gibanjem kamere preide v detajl (k vijugi v figo spetih las Madeleine), nato pa se z dodatnim počasnim približevanjem kamere premika k sliki in se ustavi na identični vijugi las v frizuri portretiranke.

Tati, nasprotno, ne uporabi nobenega od uveljavljenih mehanizmov za usmerjanje pozornosti, čeprav tudi pri njem vizualni geg počiva na detajlu in celo na vzporedni pojavitvi dveh detajlov. Tati svojih vizualnih šal ne poudarja z uporabo gibanja kamere ali bližnjega plana, ampak preprosto pusti, da se vgnezdijo v totalu, v splošnem planu, včasih za ceno tega, da bodo ostale neopažene, da bo gledalčev pogled spolzel mimo.

Pri grupi s klobuki kamero namesti daleč od dogajanja in ji pusti, da v daljnem planu ravnodušno opazuje dve skupini turistov, ki se srečata na tekočih stopnicah. Prva se po celodnevem ogledu mesta vidno utrujena vrača v domov, druga šele odhaja iz hotela in gre na zabavo. Gope prve in druge skupine nosijo klobuke, ki so posejani z rožami (že to je smešno, kot so smešni prizori, kjer se dve osebi znajdeti v zadregi, ker imata enako večerno obleko). Pri skupini, ki se izmučena vrača domov, so rože ovenele, na klobukih dam druge skupine pa so polne in sveže, kot da bi pravkar vzcvetele.<sup>7</sup>



Gre za minimalno razliko, za detajl znotraj splošnega plana, ki je poln drugega dogajanja. Vizualne šale je treba najti. Zaradi tega se sprva zdi, da je Tatijeva komika ne-freudovska komika. Smešnost prizorov ne izhaja iz prihranka energije (pri vicu zaradi opustitve inhibicije, pri komičnem zaradi opustitve življenja, pri humorju zaradi opustitve čustvovanja), ki je potem prosta za odvajanje v smehu. Tu je, nasprotno, v to, da bi prišli do smeha, treba vložiti določen napor opazovanja. Pri Tatijevih filmih se ljudje nikoli ne smejejo v salvah, kakor je običajno za kakšne bolj tipične komedije ali celo burleske. Smeh je tu veliko bolj diskreten. A ko so gegi vendarle odkriti, se zdi, kot da smo jih odkrili po naključju, kakor da bi sredi ulice nenadoma zagledali smešen prizor tam, kjer ga nismo pričakovali. In to najdenje povzroči dodaten komični učinek, ta pa se pridruži komičnemu ugodju, ki nastane zaradi vsebine gega. To bi lahko bil Tatijev ekvivalent tistega, kar so pri Freudu tehnike vica, ki odvrtajo pozornost od končne poante vica.

Najprej opazujemo baletno premikanje nog receptorja letališča, in skoraj zagotovo spregledamo, da si za njegovim hrbtom portir med zapiranjem dvokrilnih steklenih vrat natakne roge, v kar se med njegovim sklanjanjem spremenijo prej neopažena držala vrat. Preobrazbo podpira drža portirjevega telesa in nepričakovan Hulotov odskok izpred vrat. Ta sestavljena slika navideznega kozla, ki se je zaletel v Hulotovo zadnjico, nas popolnoma preseneti,



a traja le trenutek. Huškne mimo, včasih prehitro, da bi ujela pozornost gledalca.

Morda je izhajajoč iz potrebe, da bi to (naključno) najdbo smešnega še enkrat poustvarili, mogoče pojasniti nenavadno strast po pripovedovanju Tatijevih gegov. Vsa besedila o Tatiju od nekdanj trpijo za preobličbo primerov njegove komike. Večina ljudi, ki je kadarkoli pisala o Tatiju, je čutila potrebo, da minuciozno in natančno opiše gege in njihovo strukturo.

Če je v Tatijevih *Počitnicah* pogled gledalca še postavljen na privilegirano mesto, kar mu zagotavlja neko vzvišenost nad splošno situacijo, pa je v *Mojem stricu* in še posebej v *Playtimu* povsem drugače. Pogled gledalca je vržen s piedestala in prisiljen v nekakšno vandranje po sliki, podobno pogledu uličnega vandravca, ki za razvedrilo opazuje ljudi, mimo katerih se sprehaja.

Geg s karto, odigrano na napačni mizi iz *Počitnic*, je primer privilegiranja gledalčevega pogleda. Tukaj imamo igralca, ki je tako zelo zatopljen v izbiro karte, da ne opazi, kako je Hulot v iskanju pingpong žogice obrnil njegov stol ravno v trenutku, ko je ta karto odvrigel na mizo – napačno mizo seveda,

na kateri pa prav tako igrajo karte. Ko Hulot stol vrne nazaj v prejšnjo pozicijo, igralec pobere štih – tokrat s prave mize, kar sproži spor med igralci. Trenutek kasneje napačno odvržena karta sproži spor še pri drugi igralni mizi. Toda nihče izmed vpletenih ne vidi in ne ve, kaj se je pravkar zgodilo. Vsi protagonisti so nevedni, vključno z gospodom Hulotom. Izjema je le kamera, ki zavzema mesto privilegiranega pogleda.

Nasprotno v *Playtimu* Tatijev gledalec predstavlja le še en pogled med mnogimi, potrjen istim zakonitostim kot pogled protagonistov: realnost mu zakriva vidno polje; kljub več žariščem dogajanja na sliki je lahko samo na enem mestu hkrati; sam se mora osredotočiti na detajl in si ga približati.

V sloviti sceni z dvema sosednjima stanovanjema, pri katerih je površina sprednje stene v celoti iz stekla, tako da se z ulice vidi v dnevne sobe, se mora gledalec najprej odločiti, ali bo spremljal dogajanje v prvem stanovanju, kjer si Giffard slači službeno obleko, ali v sosednjem, kjer se Hulotov znanec in njegova žena zgražata zaradi nečesa, kar je na televiziji. Obe dogajanja sta v drugem planu,





ko se v prvi plan pripelje avtobus z ameriškimi turisti (med njimi tudi Barbara). Kdor bo odvrnil pogled od Giffarda v spodnji majici in se osredotočil na prvi plan, bo opazil, kako turisti radovedno gledajo skozi okno stanovanja, a le dokler njihov pogled ne naleti na Giffardov striptiz; takrat se vsi hkrati sunkovito obrnejo stran. Vse dogajanje na sliki je z enim pogledom preprosto nemogoče zaobjeti.

### Tatijev paradoks

Chion je, tokrat kot gledalec Chaplina, napisal kratek tekst o njegovem filmu **Luči velemesta** (City Lights, 1931). Naslov sestavka je *Charlie vrinek* in v njem zagovarja tezo, da je Chaplin neko celotno serijo gegov v tem filmu in tudi osnovni zaplet utemeljil na strukturi vrinka. Že v prvem prizoru, ki prikazuje odkritje novega kipa, se Charlie nehote znajde med množico gledalcev in tistim, kar hočejo videti. Ko po dolgih govorih s kipa končno povlečejo pregrinjalo, ljudje zagledajo, kako spi v naročju marmornate figure. Slepo dekle, okoli katere se bo vrtel ves film, sreča tako, da se po pomoti znajde med njo in gospodom, ki mu je hotela vrniti denar od nakupa rož.

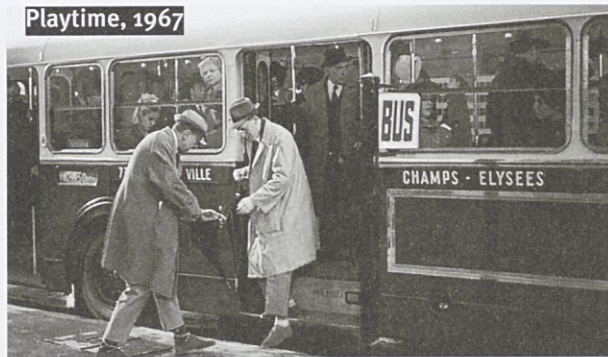
*Playtime* bi lahko imeli za film, kjer poskuša Tati storiti obratno. Hulot je pravo nasprotje potepuha, ves čas se izmika iz slike, nenehno je izrinjen iz osi pogleda in postavljen ven iz kadra. Če obstaja nasprotje Charlieja vrinka, potem je to zagotovo Hulot izrinek.

To potezo Hulotovega samo-ukinjanja Tati v *Playtimu* povzdigne na raven koncepta. Preden Hulot sploh stopi pred kamero, se pred njo bolj ali manj vpadljivo sprehodijo trije njegovi dvojniki, ki jih bomo tudi sicer srečevali skozi ves film. Giffard bo našel temnopoltega Hulota, na sejmju ga bodo zamenjali za malo manjšega gospoda s šalom in klobukom, Hulot sam bo pred avtobusom svoj dežnik zapel ob dežnik svojega dvojnika.

A ne gre le za Hulotove dvojnike. Gre za to, da skozi ves film pri protagonistih različnih spolov srečujemo tudi njegovo značilno hojo (dolge korake pri gospe v modrem krilu), pri drugih zopet drobencljanje z nogami ali za Hulota značilno, naprej nagnjeno držo; srečujemo hulotovske klobuke s pipami in plašče z dežniki; pa značilne premore med hojo; posamezne hulotovske geste. Ko ga potem končno zagledamo, se zdi, kot da ni prava oseba, temveč nekaj sestavljenega, skupek gest, drž in predmetov, ki smo jih že ves čas srečevali.

Po drugi strani je Tati s svojo nezgrešljivo fizično pojavo (komik velikega telesa, kakor ga je poimenoval Chion) odigral kopico drugih likov. Delavca, ki se tik pred odprtjem restavracije Royal Garden naslanja na steklena vrata, ki se bodo kasneje razbila v trčenju s Hulotom. Pa zopet delovodje, ki je v prvem nadstropju skupaj s svojimi delavci nosil veliko steklo in zbudil pozornost mimoidočih. Ali miličnika

Playtime, 1967



na ulici, ki usmerja promet, ko se Barbara sprehaja po pločnikih mimo njega, a ima njegovo signaliziranje komaj kakšen učinek na potek prometa, prej gre za pozdrav nebu in oblakom, njegovi prometni signali pa se zdijo kot tisti znaki na vrhu visokih obeliskov, ki jih ljudje ob vznožju ne zmorejo prebrati.

Tatijev paradoks je torej v tem, da bi večino stranskih likov rad »napolnil« s svojim telesom, po drugi strani pa bi lik Hulota, ki ga igra, razpršil na posamezne sestavne dele in v neskončnost množil njegove dvojnike. Zdi se, da bi po tem filmu Hulota ne smelo več biti, da bi moral popolnoma izginiti, se izgubiti v zunanosti vidnega polja Tatijeve kamere. A usoda in nizozemski producenti filma **Prometna zmeda** (Trafic, 1971) so hoteli drugače. **E**

<sup>1</sup> André Bazin: *Kaj je film?* Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture, 2010. Str. 188.

<sup>5</sup> Michel Chion: *Jacques Tati*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2017. Str. 73.

<sup>2</sup> Žika Bogdanovič: *Jacques Tati. Gospod Hulot na počitnicah*. Ljubljana: Prosvetni servis, 1965. Str. 14.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze: *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: Univ Of Minnesota Press, 1989.

<sup>3</sup> Žika Bogdanovič: *Jacques Tati. Gospod Hulot na počitnicah*. Ljubljana: Prosvetni servis, 1965. Str. 14.

<sup>7</sup> Damski klobuki s cvetjem kasneje še drugič postanejo predmet gega, ko natakhar na zabavi toči šampanjec v kozarce, ki jih kamera ne vidi, skrivajo se namreč za klobuki. Tako je videti, kot da z dragocenim šampanjcem zaliva rožni vrt na damskih klobukih.

<sup>4</sup> Jacques Lacan: »Tvorbe nezavednega«. V *Razpol* 12. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2002. Str. 40.



Michel Chion

## Hulotove ženske

slika 1



slika 2



slika 3



Kaj vam v zgodovini filma pomeni ime Kathryn McGuire? V cinefskem občinstvu se ne dvigne nobena roka. Pa Georgia Hale? Tukaj se nekdo spomni Chaplina in **Zlate mrzlice** (*The Gold Rush*, 1925, Charles Chaplin), kjer igra Potepuhovo prijateljico. In nazadnje, na kaj se spomnimo ob imenu Nathalie Pascaud in kaj ima skupnega z zgornjima dvema? Odgovor je preprost: vse tri so bile partnerice komičnega zvezdnika, vsaka v svojem filmu: **Navigator** (*The Navigator*, 1924, Buster Keaton), **Zlata mrzlica** in **Gospod Hulot na počitnicah** (*Les Vacances de M. Hulot*, 1953, Jacques Tati), v katerem je Nathalie Pascaud bolj v ozadju in je videti kot dežurna lepota, ki počitnikuje pod budnim očesom svoje tete. Partnerica? Za Hulota? Mar ni on večni samec? V bistvu ne tako zelo.

Če je kritika na nekatere like pozabila, so med njimi prav gotovo Hulotove ženske polovice iz štirih filmov, ki jih je Tati posnel o tem liku: **Gospod Hulot na počitnicah** (1953), **Moj stric** (*Mon Oncle*, 1958), **Playtime** (1967) in **Prometna zmeda** (*Trafic*, 1971).

V svoji knjigi iz leta 1987<sup>1</sup> sem temu baletu preperečenih ali izpuščenih srečanj, temu labirintu zamujenih priložnosti – ki v vsakem izmed omenjenih filmov, še posebej pa v *Počitnicah* in *Playtime*, povezujejo Hulota in njegovo potencialno »sestrsko dušo« – zaman namenil celo poglavje, drznil sem si celo namigniti na skušnjava incesta in brez ovinkarjenja zapisal, da sta tako v prvem kakor v drugem filmu »Hulot in mlada ženska dve polovici, ki se nedopolnjeni sprehajata naokrog, kakor bi izhajali iz za vedno združene krepostne zveze med bratom in sestro«. Nič ni pomagalo. Vesolje lika še vedno opisujejo kot nespolno.

Tukaj pa bi se želel k temu vrniti skozi vprašanje vzporedne montaže v *Počitnicah*. V nasprotju s pari v Chaplinovih in Keatonovih filmih je par komika in njegove »zaročenke« virtualen, a ni zato nič manj prisoten. Junak namreč v nobenem izmed Hulotov ni ves čas na platnu, prav nasprotno, in v *Počitnicah* se izmenjuje z Martine.

Katero izmed različic naj preučujemo, če pa jih je več? Variacije so med scenarijem in filmom, pa tudi znotraj slednjega, med različnimi montažami avtorja. Z zadnjo se film skrajša za nekaj minut, pri čemer je žrtvovanih nekaj kadrov z mlado žensko.

Vse se začne z naslovom, *Gospod Hulot na počitnicah*. Lahko bi si torej mislili, da se film odpre s pojavitvijo junaka, a se nikakor ne. Začetek je znamenita skupinska sekvenca: črede dopustnikov na postaji, ki se skušajo orientirati s pomočjo nerazumljive najave po zvočniku, se premikajo s perona na peron. A v tem prerivanju je izvzet in izstopa en lik, Martine.

Najprej iz podhoda plane val dopustnikov s kovčki in mrežicami za ribe. Med njimi je mlado dekle, ki ni tako pablaznelo kakor ostali. Potem drug kader, posnet iz notranjosti vlaka: skozi vrzel med dvema paroma moških

Jacques Tati



hlačnic gledamo potnike, ki iščejo prostor, a se ne morejo vzpeti v vagon, saj so ovešeni s prtljago in otroki. Mlada ženska pa dvigne oči. (Slika 1)

Hulotov pokajoči avtomobil stopi na prizorišče šele pozneje, a potrebovali bomo nekaj časa, da bomo zagledali njegovega voznika. Nekoliko naprej Martine stopi z avtobusa. Glavo obrne k plaži in hotelu na njej, a v resnici se napoti k zaprti hiši, v kateri se namesti.

Malo zatem vidimo stari par, ki se skozi ves film nenehno spreha, gospa s klobukom in sončnikom spredaj, gospod vselej zadaj, podrejen; slednji dvigne pogled k hiši. S spojem prek njegovega pogleda smo zdaj v hiši, in prizor je vznemirljivo intimen: Martine se namuzne, ko najde časopis iz preteklega leta, njen prst obriše prah, ki se je nabral na posteljnem okviru, odpira predale stare omare, ki se temu upira ... Prizor prikazuje navado, cikel časa.

Odpre okno, na kratko občuduje plažo, in ko se vrača v sobo (slika 2), se zasliši pokanje, ki ga gledalec zdaj že pozna: Hulotov avtomobil. Prva »zgrešitev« med junakom in njegovo zaročenko. V naslednjem kadru okni znova zapre. Spet ju odpre, ko se avtomobil že oddalji.

Povsod so elementi paralelizma: Martine je povezana z družinsko hišo, Hulot s hotelom, kjer je nastanjen v podstrešni sobi. Loči ju samo cesta. Čeprav številne like slišimo govoriti s hipernatančnostjo, ki jo zna glasovom dati Tati (na moški strani sta tu poveljnik, ki vsem vsiljuje svoje spomine na vojno, in »angažirani« mladenič, ki Martine nadleguje s političnimi lekcijami, na ženski teta, ki klepeta o neudobnosti potovanja z vlakom). Martininega glasu nikoli

ni slišati (govori, saj pogosto vidimo, kako premika ustnice), Hulotovega pa lahko slišimo le bežno: jasno ga zaslišimo samo, ko osvobojen pipe razločno pove svoje ime. (slika 3)

Medtem se bo, kakor pozneje v *Playtimu*, odvil ples, na katerem bosta Martine in Hulot plesala skupaj. Tukaj je to javni ples v maskah, Martine in Hulot pa sta edina udeleženca. V obeh primerih ne plešeta v sanjah, pač pa zares, le da nadaljevanje ne bo vidno. Očarljiva Barbara nikoli ne bo izvedela, da je Hulot ta, ki ji je kupil ruto za spomin, saj ji je ni mogel dati osebno. Sanjamo lahko o večni sledi tega krhkega stika, ki se zgodi med njima, stika teles, ki je vsakokrat prikazan z neskončno ljubezensko sramežljivostjo. V *Počitnicah* desna roka Hulota, preoblečenega v gusarja, okleva, da bi se položila na razgaljeni hrbet Martine, preoblečene v Kolombino, in to oklevanje erotizira kratkotrajni stik med njima (slika 4). V *Playtimu* se dlan mlade Barbare samozavestno nasloni na Hulotovo ramo, da obdrži ravnotežje. Potem pa se ona in on, vsak na svoji strani, spet stopita z množico ...

Vseeno so *Počitnice* že videti kakor tisto, kar danes imenujemo zborovski film. V enem kraju (obmorsko letovišče in njegova neposredna okolica) in času sledimo enemu izmed likov, ga zapustimo in se posvetimo drugemu. A kakor je pri drugih vzporedno montažo med skupinami in kraji lahko vzpostaviti, pri Tatiju to ni tako preprosto: že znotraj enega prizora se Hulot pojavi, izgine, se znova pojavi. Lahko je prisoten tam, kjer ga ni. Konec filma uteleša ta paradoks: Hulot predčasno sproži divji ognjemet z raketami, ki v kolibi čakajo na 14. julij, in zbudi ves hotel, ki je najprej godrnjav, nato pa si priredi improvizirano zabavo, od katere Hulot nima nič in na

slika 4





kateri ni prisoten, čeprav jo je sprožila prav njegova nerodnost.

Kje se začne, kje konča filmski paralelizem? Pogosto se zadovoljimo s tem, da vzamemo časovno os in jo razrežemo v prizore. Zakaj pa ne bi vzeli avdiovizualne osi? Tukaj je tisto, kar vidimo, pogosto so to čemerni liki, sočasno in kontrastno kontrapunktirano s tistim, kar slišimo. Na primer z veselimi klici otrok, ki se žogajo (toda kraj, kjer se zabavajo, ni prikazan). Ali pa precej temačna hotelska restavracija, iz katere pride natak. Gre v kuhinjo, kamor mi ne vstopimo, in naročila so podana živahno ter sprejeta s plazom replik, ki sem jih citiral že v knjigi *Le Complexe de Cyrano*. Prav tako je Martine prikazana za mizo med dolgočasnim družinskim obedom, radostni »hej« in »hoj«, povezani z žogo, ki poskačuje pred oknom, pa pripovedujejo o svetu, iz katerega je izključena, in jo navdajajo z željo, da bi šla ven. Zvok in slika opisujeta nasprotni, a vendar sočasni vesolji, ki sta v *diegetski realnosti* povezani, v *filmski realnosti* pa sta ločeni.

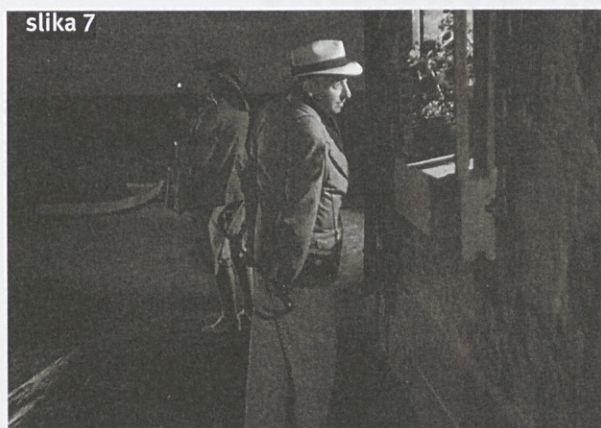
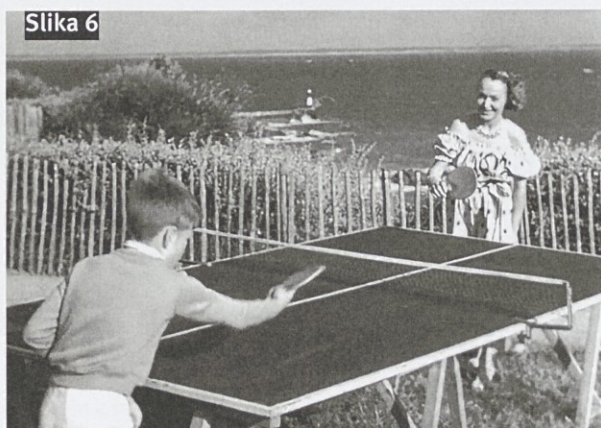
Dejansko se v filmu veliko zabavamo med prizori ali v hišah, kamor kamera ne sme. Hulot še zdaleč ni izključen iz kakršne koli skupnosti, v nekem trenutku ga posvoji vesela skupina skavtov in skavtinj, ki skandirajo »Hulot z nami ...«. A tako kakor ples z Martine ta radost pade v luknjo med prizori. V globini je v *Počitnicah* svet, poln ljudi, ki praznujejo ... in film se umešča med spoje ali zunaj polja: vidimo temačni hotel, ponoči, okna se osvetlijo, a zgolj slišimo vesele rogovileže, ki imajo Hulotovo ime za združevalno geslo. Gledalec je tisti, ki je izključen.

Vseeno Hulota in Martine povezujejo tanke niti: ne obe priložnosti, ko sta izrecno partnerja (pri izpuščeni partiji tenisa in na skrajšanem plesu), in ne tiste, ko je Hulotu preprečeno, da bi se ji pridružil (na primer na izletu s konjem), pač pa veliko bolj diskretne niti. Na primer: na koncu, ko Hulot sproži ognjemet, je Martine edina, ki se ne zbudi; v vsem tem hrušču spi kot blažena, in ta spanec je predmet najbolj intimnega kadra v vsem filmu. (slika 5)

Tu so tudi druge oblike »vzporedne montaže« v reliefu: na primer kadri fantiča, ki se dolgočasi in cuka za rokav očeta, da bi mu pokazal gospoda Hulota. Vidimo ga v hitrem kadru sreče, ki mu je namenjen, ko slog serviranja, ki ga uporablja Hulot, prenese v namizni tenis in mu uspe, njegova mama pa je srečna, da je njegova partnerica. Na tem dečku bo, za razliko od Martine, ostala sled, ta Hulot bo starš. (slika 6)

V filmu ni harmoničnih parov: pri Schmutzih oče, ki je ves čas zaseden s svojimi borznimi posli, ne komunicira s sinom in je do svoje prijazne žene ravnodušen in robot; na drugi strani je neuskklajeni par sprehajalcev: ona možu podaja školjke, ki jih je pobrala, on jih vrača v njihovo naravno okolje; ona ga ošteva, da se vleče za njo, ali pa ga sploh ne vidi, čeprav je tam.

Obenem pa se gospod, ki ji sledi kakor psiček na sprehodu, zanima za vse in povezuje stvari. Na primer: ko Hulot in

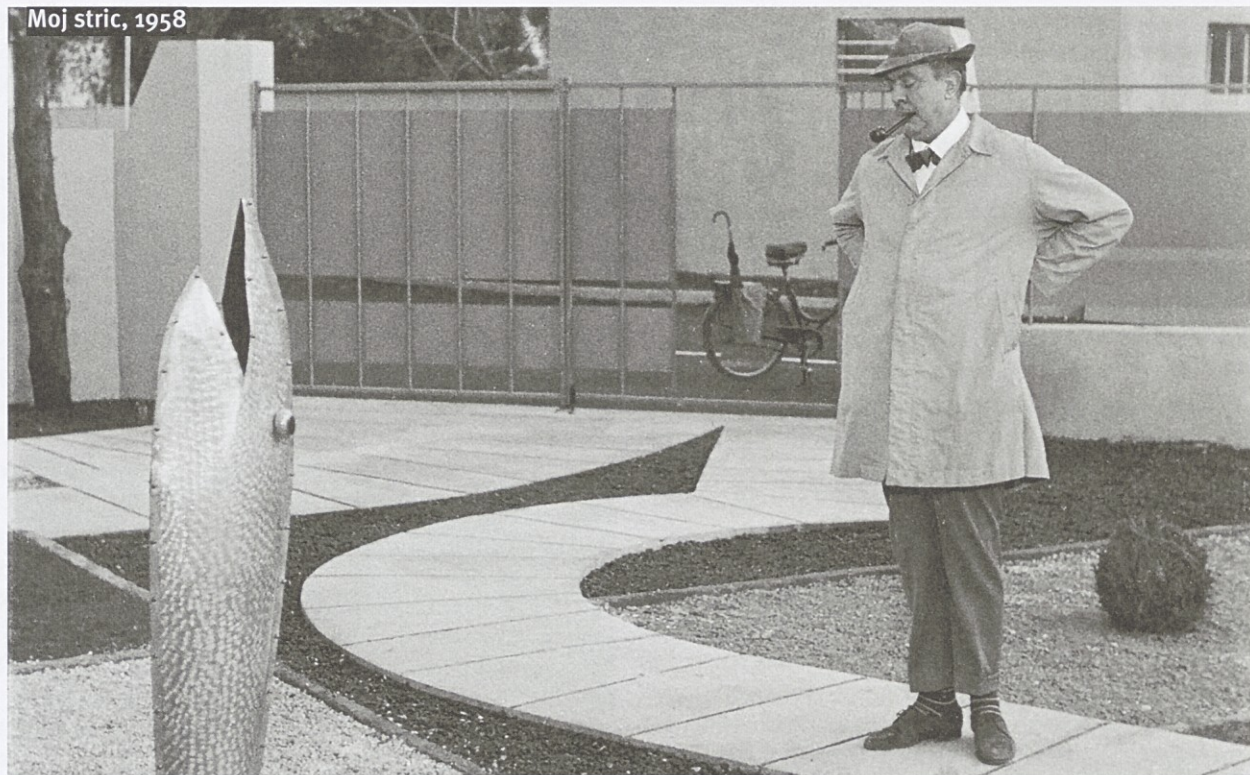


Martine plešeta, kamera zapusti notranjost in zagledamo sprehajalca. Gospod zasliši glasbo, se pomudi, z nasmehom pogleda notri, vidimo par, kakor ga vidi on, od daleč, nato kader nočnega morja in konec. Ples para je postal podoba, skozi njegove oči. (slika 7) **E**

<sup>1</sup> Michel Chion: *Jacques Tati*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2017.



Moj stric, 1958



Tina Poglajen

## Ljubezensko življenje g. Hulota ali subverzivna (a) seksualnost klovnov

Jacques Tati se v svojih filmih vedno znova in znova pojavlja kot prijazen in nekoliko izgubljeni g. Hulot, oblečen v prepoznaven dolg plašč, s klobukom in pipo v ustih. Že naslov namiguje, da se pojavi v **Počitnicah g. Hulota** (Les Vacances de Monsieur Hulot, 1953), vendar ga vidimo tudi v filmih, kot so **Moj stric** (Mon Oncle, 1958), **Playtime** (1967) in **Prometna zmeda** (Trafic, 1971). G. Hulota prepoznamo tudi po njegovi nenavadni hoji, ki spominja na pozibavanje, po tem, da je vedno precej neroden in naiven glede sveta, v katerem se znajde, četudi zna biti ljubezniv in ima še posebej rad otroke in živali. Težave, ki jih ima, so običajno povezane z družbeno neprilagojenostjo, zlasti če gre za družbo, ki je čedalje bolj brezosebna in preplavljena s tehnologijo, ko torej življenje začnejo upravljati številne

naprave in pripomočki. Značaj in vedenje g. Hulota, pa tudi težave, v katerih se vedno znova znajde (in to, kako se iz njih poskuša rešiti), ga uvrščajo v dolgo tradicijo likov klovnov, ki je veliko starejša kot sam film.

Klovn, norec ali tepček je arhetipski lik, ki se v pripovedih znova in znova pojavlja že stoletja. Najdemo ga v tako različnih besedilih, kot so (skoraj vse) Shakespearove drame in komedije, na primer dvorni norci v *Kralju Learu* in *Othellu* ter komediji *Dober konec vse povrne* ali Nick Bottom in Spak v *Snu kresne noči*, ter Disneyjevi filmi, na primer Dori v **Reševanju malega Nema** (Finding Nemo, 2003, Andrew Stanton) ali Preproga v **Aladinu** (Aladdin, 1992, Ron Clements, John Musker). Norec je običajno eden manj pomembnih likov, likov »nižjega razreda«, in temu primerno je pogosto nizke rasti tudi fizično. V Disneyjevih filmih so tisti, ki igrajo vlogo klovnov, manjši kot vsi ostali – včasih postanejo govoreče opice ali celo črički; v *Senu kresne noči* se norec piše prav Bottom (dno, najnižja točka nečesa, *zadnjica*) in v drugem dejanju »an assi« (osel) postane tudi dobesedno. V sodobnejših tekstih, denimo filmih, se klovn pogosto pojavlja v vlogi trapastega najboljšega prijatelja. V zadnjem stoletju je večkrat postal celo glavni lik, kot v primeru nerod Woodyja Allena ali Bena Stillerja, Adama Sandlerja ali Jima Carreyja. Vsaj načeloma pa klovn v pripovedi – filmski ali drugačni – obstaja zato, da zadosti štirim glavnim namenom. Prvič, klovnovi so osrednji komični



element filma. Drugič, so odličen lakmusov papir za branje drugih osebnosti, ki z njimi pridejo v stik (predvsem ker se pri tem običajno izkaže, kako ti ljudje ravnajo z drugimi, nižjimi po družbenem položaju). Tretjič, ker so že tako ali tako na dnu družbene lestvice, si lahko privoščijo govoriti resnico, tudi ko okoliščine temu niso naklonjene, pogosto skozi duhovičenje (Oscar Wilde naj bi rekel, da moraš ljudi nasmejati, če jim že hočeš nekaj povedati po pravici, sicer te bodo ubili) in zato delujejo tudi kot junakova vest (na primer Čriček v *Ostržku*). In četrtič, veliko bolj svobodni od drugih likov so tudi sicer. Philip Newell o Shakespearovi komediji *Dober konec vse povrne* denimo zapiše: »Norec nas kliče k temu, da bi postali to, kar smo, s tem, ko nam predoči, kako lažni smo postali. Ni pa proti tistim, ki ga poslušajo – spodbuja jih le, da bi odkrili norca tudi v sebi. V komediji *Dober konec vse povrne* Parol reče, da je našel norca, nato pa mu ta odvrne: 'Tistega norca, ki je v vas samih?'«<sup>1</sup>

Najbolj znani filmski klovni vseh časov so nastopali v zgodnjih, pogosto nemih filmih – spomnimo se na primer Charlieja Chaplina in Busterja Keatona, pa tudi na brate Marx ali Harolda Lloyda. Potem ko se je celo Chaplin v **Velikem diktatorju** (*The Great Dictator*, 1940) uklonil zvočnemu filmu, je Jacques Tati, kar je zanimivo, nemo klovnovsko tradicijo sam prenesel v dobo zvoka; g. Hulot je molčeče narave in veliko pove s telesom, na primer z držo, hojo, videzom, kretnjami in nerodnimi dejanji. Njegovo ime, Hulot, naj bi spominjalo na »Charlot«, ki je francosko ime za Chaplinovega Potepuha, četudi je Hulot od njega veliko bolj zmeden ter veliko manj iznajdljiv in spreten. Predvsem pa v primerjavi s Potepuhom ni osrednji lik filma – torej pravzaprav ni razlog za film – kot Chaplinov Potepuh.<sup>2</sup> Jacques Tati je sam pripomnil, da se g. Hulot v primerjavi s Potepuhom ne more nikamor skriti, saj je previsok, medtem ko se Potepuh lahko skriva za zabojnikom za smeti, na njem pusti le svoj klobuk in se sam skriva za manjšega, četudi drugi verjamejo, da je še vedno za prvim.

O filozofskih implikacijah klovnovskih likov v komedijah slapstick je bilo napisano že nešteto besedil; po freudovski razdelitvi naj bi denimo bratje Marx ustrezali trem delom človeške psihe: Groucho Nadjazu in Chico Jazu, medtem ko Harpo ustreza Idu (Onemu) – že videti je najbolj trčen od vseh treh, ne govori in je na splošno najbolj anarhičen element njihovih filmov. Po Žižku naj bi bil Harpo s svojo otroško nedolžnostjo in sočasno nasilnostjo in pokvarjenostjo pravzaprav čista alegorija Ida. Medtem ko si Groucho najde celo svojo izbranko, ki jo običajno igra Margaret Dumont, Harpo niti ne bi vedel, kaj početi z ženskami v romantičnem ali seksualnem smislu – ima pa zato v nekem smislu na razpolago ves svet. Tudi Andrew Grossman piše, da je klovni v svojem bistvu asekualen. Tu na splošno tiči tudi razlog, da je klovni skoraj vedno moškega spola: ker

v patriarhalno urejeni družbi »moško« in »žensko« nista simetrična pojma, temveč je »moško« nezaznamovano, »nevtralnno«, medtem, ko je »žensko« vedno »specifično«, zaznamovano, je za klovna, ki naj bi bil v svojem bistvu asekualen, celo brezspolen, torej v takšnem pojmovnem sistemu bolj smiselno, da je moškega, »nevtralnega« spola. Grossman pri asekualnosti sicer ne misli na kakšno od sodobnih seksualnih identitet, temveč na neke vrste eksistencialno usmerjenost, ki jo lahko beremo v okviru tega, kar je Freud imel za polimorfno ali antisocialno perverzijo: za prehodno, neobremenjeno stopnjo seksualnosti v razvoju, ki je značilna za otroke in ki jo moramo preseči, da bi postali odrasli – seksualnost mora, da ne bi bila »patološka« in »otročja«, skozi socializacijo postati heteronormativna, namenjena razmnoževanju in osredotočena na rodila. Klovni namesto takšne redukcije uživa v vseh mogočih in nemogočih oblikah čutnosti: morda kakšnemu ženskemu liku smetanasto torto res kdaj prilepi naravnost na zadnjico, a hkrati se zdi, da bi ravno tako užival, če bi jo prilepil kamorkoli drugam ali pa razmazal po sebi.

Klovni s svojo asekualnostjo torej udejanja prav takšno »perverzijo«: če se skozi določene pripovedi zazdi, da je klovni le spodleteli heteroseksualec, potem njegov arhetipski, skorajda nezgodovinski položaj ta seksualni potencial že od vsega začetka zanika – četudi ga tu in tam začasno zapelje kakšen romantičen zaplet, kar nas kot gledalce napelje k temu, da morda sklepamo drugače. Čeprav smo nedvomno pogosto priča trenutkom, ko filmski klovni nekoga poljubi, gre na zmenek ali počne kaj drugega, kar bi načeloma videli v okviru prvih korakov »seksualnosti, osredotočeni na rodila«, se zdi, da gre le za trenutke igre, performansa, parodije konvencionalne heteroseksualnosti. To odraža idejo Judith Butler o spolu, ki je parodija namišljenega ideala, ne pa dejanskost.<sup>3</sup> »Klovni ima željo, da, a v resnici je njegova želja le nebrzdan, neomejen *spiel*, ne pa razmnoževanje ali morebitna spolna razmerja.«<sup>4</sup> Zgolj romantične pripovedi, ki jih družba klovnu po krivem vsili, kot bomo videli, njegovo neizogibno odtujenost od seksualnosti nekoliko zamegljujejo.

Lahko bi celo trdili, da so imitacija pravzaprav vse vloge, v katere klovni kadarkoli vstopi, ne le heteroseksualnost – kot pri Allenovem **Zeligu** (1983), ki lastne osebnosti nima, klovni boksarja<sup>5</sup>, zakonskega moža<sup>6</sup>, celo homoseksualca<sup>7</sup>, le posnema in parodira, ne da bi imel lastno, esencializirano identiteto. Klovni je osvobojen tradicionalnih norm, ki veljajo za moški spol. Ker je takšen, kakršen je, lahko krši in sprevača družbeno pogodbo, njegova neizkušnost in manko seksualnosti pa ga opolnomočita, in ne hromita. Če nanj pomislimo v okviru Foucaultove teorije seksualnosti, ostaja s tem, ko zanj ne veljajo spolne in seksualne norme, v tem smislu tudi zunaj dosega družbenega nadzora.



Če smo ugotovili, da so klovni pretežno moški, je pomembno tudi, da so pogosto mlajših let – kot na primer Chaplinovi in Keatonovi liki –, morda zato, da možnost takšnih, konvencionalnih romantičnih pripovedi vsaj *načeloma* dopuščajo. Ker je g. Hulot v primerjavi z njimi nekoliko starejši, romantične pripovedi in zaplete morda zato še bolj zlahka zaobide kot drugi klovni; njegova polimorfna perverznost je v smislu družbeno-seksualnih negotovosti še bolj svobodna kot Chaplinova ali Lloydova. Starejši moški v plašču, s pipo in klobukom, ki je prijazen do otrok in živali, tava po mestu, a se ničesar zares ne zaveda, še najmanj pa razmerij med odraslimi; vedno znova ga zanese v družbene sisteme, ki jih ne more niti dekonstruirati, lahko jih samo uniči.

Klovn se na splošno lahko v nasprotju z drugimi liki pripovedi, v kateri nastopa, v določeni meri vedno upira – njegov značaj proti romantičnemu zapletu deluje sam po sebi, česar klasični junaki pogosto niso sposobni – akcijski junaki ali maščevalci morajo ubijati in se maščevati, saj je to njihova edina pripovedna funkcija. Klovn v nasprotju z njimi predstavlja nekakšen upor proti družbenemu pritisku, da moramo biti vedno seksualni. Če bi si v okviru protestantske etike lahko zamislili lik moškega, ki je v svojem delovanju toliko bolj učinkovit, kolikor bolj je asketski, denimo v zavračanju »trivialnih« romantičnih zvez, so klovnova junaška dejanja povsem nenamerna in nehotena, niso sad kakršnekoli »protestantske moškosti«, temveč »perverznosti«, ki ga skozi življenjske preizkušnje vodi na skoraj metafizični ravni. Za ponazoritev lahko navedemo filme,



kjer klovn svojih nadnaravnih klovnovskih moči ne ohrani do konca pripovedi: denimo v Keatonovem **Our Hospitality** (1923), kjer njegova komična nevednost nenadoma postane junaško zavedanje, nato pa reši damo v stiski in pravico do nekonformnosti zamenja za konvencionalno moško junaštvo. Podobno jabolko spoznanja poje Harold Lloyd v **Grandma's Boy** (1922), ko se zave, da je bil njegov »urok za pogum« vseskozi lažen. V trenutku, ko dobi uvid sam vase, ga »pogoltna humanistična ideologija, njegov metafizični mandat klovna pa se nemudoma konča«. <sup>8</sup> Klovnovstvo je nekaj, kar obstaja nasproti »buržoazni, demokratizirani pripovedi o odrešenju in ameriški tradiciji robotih individualistov« <sup>9</sup>; ko klovna ob koncu pripovedi zapeljejo v stran od njegove prave vloge in ga spremenijo v konvencionalnega junaka, pa ga onemogočijo tudi kot prevratniški dejavnik – predvsem glede normativnih seksualnosti, pa tudi glede zakonskega življenja, ki jih tako ali tako ne razume.

Pri g. Hulotu, ki z eno nogo ostaja v svetu nemega filma, to nerazumevanje postane še širše: ne gre več le za seksualnost in za buržoazno zakonsko/družinsko življenje, temveč tudi za nerazumevanje tehnologije, še posebej zvočne, sploh v futurističnem svetu, ki vse, vključno s seksualnostjo, spremeni v tehnološki fetiš. V *Mojem stricu* in *Playtimu* Tati svoj rahlo čudaški alter-ego namerno obda z orwellovsko, visokotehnološko mizansceno, ki ga popolnoma pogoltna – v *Mojem stricu* je to futuristično bivališče, v *Playtimu* pa celo mesto, ki ga sestavljajo le steklo, jeklo in korporacije, in ki ga je Tati zgradil izključno za snemanje tega filma. Namesto da bi se z mašinerijo industrijske moderne donkihotsko boril kot Chaplin v **Modernih časih** (*Modern Times*, 1936) ali Keaton v **Generalu** (*The General*, 1927) in filmu **The Navigator** (1924), Hulot absurдни, brezsrčni kaos tehnologije le nemo opazuje.

Če za klovne v nemih filmih velja, da delujejo mehanično – po Bergsonovi teoriji o komični mehaničnosti je komično »nekaj mehničnega v nečem živem« <sup>10</sup>, kar je bilo v teh filmih (na primer v **Sherlocku, Jr.** (1924) Busterja Keatona ali v *Modernih časih*) pogosto tesno povezano z mehanizacijo industrijske družbe (in prav ta mehaničnost, zgoščena na delovanje brez refleksije ali premisleka, je tista, ki mu omogoča upor proti humanistični pripovedi in heteroseksističnim zapletom), in če je tipični klovn v svoji odpornosti na poškodbe in bolečino le na pol človek, pravzaprav skoraj nečloveški, potem je mehaničnost g. Hulota – mehaničnost klovna, za katero ima Tati še posebej izostren občutek – nemočna proti nečloveški (in razčlovečujoči) mehanizaciji povojne Evrope. V Tatijevih filmih se komičnost preseli v neživi svet, ki deluje tako mehanično, kot so nekoč klovni – in bolj ko ves svet deluje mehanično, bolj se klovn naenkrat zdi človeški.



Nekaj podobnega lahko razberemo tudi iz okolja, v katerem se znajde g. Hulot, futuristične hiše v *Mojem stricu*. Če se film začne s psi, ki se podijo po ulicah, medtem ko se v mestu dvigujejo nove zgradbe, imata Hulotova sestra in njegov svak sredi vrta grotesken kip ribe. Vključita jo le, če dobita kakšen obisk, in takrat riba začne skozi usta mehanično brizgati vodo – podružbljena, mehanizirana narava tako postane le še bolna parodija same sebe. Pomenljivo je tudi, da pečico, električno ograjo, ribo in druge gospodinjske naprave v *Mojem stricu* kar razganja od življenja, medtem, ko so človeški prebivalci hiše le prazne lupine. Ko hišo obišče g. Hulot, v skladu s klovnovskim nespoštovanjem pravil normativnih seksualnosti in z njimi buržoazne heteroseksualne družinske celice, nemudoma začne uničevati vse stvari, ki ju simbolizirajo, poleg tega da simbolizirajo družbeni status in prestiž družine. Pomenljivo je, da njegova nenamerna destruktivnost doseže vrhunec prav v trenutku, ko ga sestra skuša spraviti skupaj s svojo sosedo.<sup>11</sup> Razčlovečenje filmskih likov je še bolj skrajno v *Playtиму*, kjer ni več niti občasnih koščkov trivialnega dialoga kot v *Mojem stricu*, temveč ostanejo le še mehanski zvoki okolja: brezosebno škripanje birokratovih čevljev, brnenje strojčka za rezanje papirja, ropot avtobusa ali avtomatsko polnjenje ultramodernega kavča, ki za ljudmi sam izbriše sledi sedenja. Nesrečni g. Hulot, ki se v predalčkastem mestu *Playtима*, kjer so ljudje drug od drugega strogo ločeni po funkcijah, seveda ne znajde najbolje, proti koncu filma po nesreči, a z metafizično jasnovidnim delovanjem, ki klovne vodi tudi sicer, podre eno izmed sten mestnih »predalov«, stekleno steno v nočnem klubu.

Vse to ne pomeni, da g. Hulot stika z ženskami na splošno nima, ali da se zanj vedno izidejo katastrofično. Michel Chion celo piše, da se v *Mojem stricu* zdi, da ženskam na vrtni zabavi pripoveduje opolzke zgodbe, na koncu *Playtима* pa Barbari, ki odhaja, poskuša v slovo podariti »neumnosti«. Piše tudi, da so ženske pri Hulotu pogosto anglosaksonskega porekla ter da se obnašajo »skušnjavsko«<sup>12</sup>, kar v Chionovem arhaičnem, čustveno zaznamovanem jeziku najverjetneje pomeni, da so tiste, ki pri navezovanju romantičnih stikov prevzamejo pobudo ali naredijo prvi korak. Kljub temu se zdi, da vse to deluje v okviru iste igrive, spontane polimorfne perversnosti, ki smo jo prej omenili pri klovnih nasploh – ni pomembno, kje je torta razmazana, pomembno je, da se razmaže. Dejstvo, da Chion uporabi besedo »skušnjavsko«, pa morda nakazuje na isto sklepanje, kot smo ga opisali zgoraj, četudi nezavedno – pripoved klovna nemara kdaj »zapelje« v kvazi-romantične zaplete, četudi to v resnici ni v njegovi naravi.

Če bi klovna, tudi g. Hulota, kdaj dokončno vpletli v nesmiselne okvire zakonske zveze in s tem asimilacije v družbo, bi bistveno uničili njegovo drugost. Ta ni kakšen

patološki dodatek, temveč resnica, ki se nahaja v samem bistvu njegovega obstoja. V tem smislu je subverzivnost arhetipskega lika klovna, ki jo udejanja tudi g. Hulot, prav v tem, kar je Freud poimenoval polimorfna perversnost, torej v naravnih »deviantnostih« in »perversnostih«, ki jih družba v različnih zgodovinskih trenutkih lahko okliče za nevrotične ali infantilne. Seksualnost in politične strukture so bile že za Freuda istočasno prisposode druga druge, in klovni se namesto normativne maskulinosti ali ambicij po družbeno-ekonomskem uspehu raje posveča »nesmislom« in »zapavljanju časa«, skratka, namesto da bi se razmnoževal bodisi v seksualnem bodisi v kapitalističnem smislu, ostaja psihopat (to velja predvsem za neme klovne z g. Hulotom na čelu – njihovi derivati v obliki vsakdanjih, piflarskih, nerodnih junakov sodobnega Hollywooda so v patriarhalno-kapitalistično ideologijo neprimerno bolj asimilirani in podrejeni zahtevam trga). Kot reče zadnji Chaplinov klovni, g. Verdoux (ki je znal govoriti), ko ga zaradi njegovega klovnovstva oblasti dokončno primejo in obsodijo: »Oui, Monsieur. Četudi je tožilcu malo mar za to, da bi me hvalil, je vsaj priznal, da imam glavo na pravem mestu. Hvala, Monsieur, imam jo. In petintrideset let sem jo pošteno uporabljal. Po tem je ni nihče več hotel. Zato si moral posel ustvariti sam. Kar se tiče tega, da sem množični morilec, kaj svet tega ne spodbuja sam? Mar ne izdeluje orožij le za to, da bi lahko ubijal množično? Ali ni povzročil smrti nič hudega slutečih žensk in otrok? In to zelo znanstveno? Kot množični morilec sem v primerjavi s tem pravi amater.« **E**

<sup>1</sup> J. Philip Newell. *Shakespeare and the Human Mystery*. 2003. Paulist Press, str. 117.

<sup>2</sup> Phil Powrie. *The Cinema of France*. New York: Wallflower Press, 2006, str. 65.

<sup>3</sup> Glej: Judith Butler, *Težave s spolom: Feminizem in subverzija identitete*. 2001. Ljubljana: ŠKUC.

<sup>4</sup> Andrew Grossman, »Why Didn't You Tell Me that I Love You?«, 2014. V: *Asexualities: Feminist and Queer Perspectives*. Ur. Karli June Cerankowski, Megan Milks. Abingdon: Taylor & Francis, str. 400.

<sup>5</sup> *Šampion* (The Champion, 1915, Charlie Chaplin).

<sup>6</sup> *Polcija* (Police, 1916, Charlie Chaplin).

<sup>7</sup> *Charlie gre nakupovat* (The Floorwalker, 1916, Charlie Chaplin).

<sup>8</sup> Grossman, 403.

<sup>9</sup> Prav tam.

<sup>10</sup> Henri Bergson, *Esej o smehu*. V: *Esej o smehu; Filozofska intuicija; Uvod v metafiziko*. Ljubljana: Slovenska matica, 1977.

<sup>11</sup> Grossman, 425–426.

<sup>12</sup> Michel Chion, *The Films of Jacques Tati*. Montreal: Guernica Editions, 2003, str. 48–49.



## Podaj mi francoza

### Prosojna mehanika življenja za zaveso strica iz ospredja

Ta esej moram začeti s priznanjem. Za Jacquesa Tatija sem prvič slišal v srednji šoli, ko je Kinoteka premierno projicirala barvno verzijo njegovega **Prazničnega dne** (Jour de fête, 1949). Pijani poštar me je v hipu očaral in brž sem se spravil k ogledu mojstrove bojda največje klasike, z oskarjem ovešenega **Mojega strica** (Mon oncle, 1958). Toda ta me je že v prvih petnajstih minutah tako zamoril s sentimentalnim kičem, da ga kljub več poskusom nisem nikdar uspel pogledati do konca. Danes, dve desetletji pozneje, sem se kljub uradni upokojitvi iz teorije sklenil odzvati Ekranovemu vabilu na spoprijem s Tatijevim opusom ter ugotoviti, zakaj mi doslej znani drobci povzročajo tako nasprotujoče občutke. In ko sem si ogledal še oba filma, ki *Strica* uokvirjata kot kaki križani barabi mesijo – skromnega **Gospoda Hulota na počitnicah** (Les Vacances de Monsieur Hulot, 1953) in megalomanski **Playtime** (1967) – sem vedel, v katerem grmu tiči zajec.

Skoraj vsak ljudski pregled Tatijevega dela kot glavno temo njegovega opusa identificira boj malega človeka starega sveta v spoprijemu z vse bolj konfuznim, mehaniziranim modernim. Pa to res drži? Zdi se, da najboljši mojstrovski filmi mehaniko v resnici slavijo kot poligon za zabavo drobnih človečkov in njihovih gledalcev in da zgornji, po mojem zmotni opis izhaja prav iz avre, ki jo na okoliški celuloid izžareva nesrečni *Stric*. Slednji resnično potrjuje zgornjo tezo: govori o starem, tradicionalnem Parizu malih sosesk, kjer se vsi stanovalci gosto nagnetenih večstanovanjskih hiš poznajo; kjer domorodci veselo barantajo na lokalnih tržnicah ter se zbirajo v rajonskem baru; kjer deca in psi še prosto letajo in lulajo naokrog; in kjer se smeti v neskončnost

pometajo na kupe ter nikdar dokončno ne izvržejo iz sistema – tega pa sooča z njegovim vse uspešnejšim brezdušnim sovražnikom: sodobnim Parizom minimalističnih enodružinskih kubusov, ki skozi svoja avtomatska vrata v redno spolirani raj spustijo le povabljene; ki vse obiskovalce silijo stopicljati po natanko predpisanih potkah; ki prosti tok simulirajo le za šov, utelešen v vodometu groteskne mehanične ribe in *toute comunique* krikov gospodinje; ki deco in živali vklepajo v trdne sponne pravil, manir in polikanih plaščkov. Zaradi te shematične, posiljene poante, nevredne brezdvomno širokodušnega Tatijevega genija, je *Moj stric* obenem tako slab in tako enoglasno nagrajevan film. Morda se je Tati problema teznosti celo zavedal – njegov dvom izdajata tako uvodna sekvenca, kjer so ustvarjalci filma navedeni na mestu, rezerviranem za konstruktorje novega sveta kot zaključna, kjer pogled na večno ščijoče pse kot simbol starega sveta izmenično prekriva in odkriva zavesa malomeščanskega okna – a nostalgični moto, ki ga obe uokvirjata, ostaja nedotaknjen in na voljo za veselo strinjanje vsakega glasovalca, ki iz udobnega naslanjača sodobnosti rad stisne lajk spominu na dobre stare dni, ko so bile reči menda še preprostejše in jasnejše.

Tatijevi resnični mojstrovini – ki, roko na srce, pri pravih cinefilih tako ali tako uživata več ugleda – sta v svojih sporočilih precej zahtevnejši. *Počitnice* tako, denimo, ne soočajo pristnega delavskega razreda s sterilnim visokim, pač pa v mešanici satire in simpatije prikazujejo prisrčno mehaničnost srednjega sloja med oddihom v pomorskem letovišču. Hulot v svojem premiernem nastopu ne igra zadnjega ambasadorja izumirajoče pastorale, ampak deluje kot zgolj bolj očitno čudaški delček istega razreda, ki vanj od znotraj vnaša motnjo; kot neujemajoče se kolesce, ki že tako šarmantno škripajoč stroj družbenih manir razgalja v vsej njegovi prikriti togi mehaniki. Hulot s kašljajočim avtom obrača glave vseh v malem letovišču, povzročajoč karambole in padce; v salon spusti veter, ki razpiha časopise in karte kramljajoče družbe; z nekonvencionalnim igranjem tenisa jezi izkušene igralce ... – pri tem pa je pomembno, da sam deluje enako mehanično kot stroj, ki ga spravlja iz tira, le manj gladko se vrti in bolj brezciljen je. Hulot sicer vozi star in razmajan avto, a vendarle avto in ne kolo kot v *Stricu* (v *Prazniku* prav tako vozi kolo, a je to še najmodernejšo vozilo na vasi, z njim pa v lokalno skupnost dostavlja sporočila iz širnega sveta) in njegovo igranje tenisa je čudaško ravno v mehanični ponovljivosti treh potez, s katerimi v hipu matira vsakega nasprotnika. Njegova tehnika krši tradicionalne obrede pravega, gentlemanskega igranja, ki je dinamičen, dialoški dvoboj elegantnih potez, ne pa zgolj efektiven recept za doseg točke.

Hulot, skratka, v *Počitnicah* ne zastopa »naravne« vaško-sosedske tradicije, pač pa noro, komično mehaniko,

Gospod Hulot na počitnicah, 1953







ki je vedno preveč ali premalo učinkovita v primerjavi z gladkim in na videz organskim delovanjem družbenega stroja. In njegovi posegi slednjega razgaljajo kot izključujočega, nenaravnega in prikrito mehničnega – pri čemer pa je ta neizbežni značaj skupnosti enostavno vzet na znanje v vsej dvoreznosti ter ne satiriziran ali kritiziran. Drugače v *Stricu*, kjer sterilni ustroj sodobne hiše vsak prosti element, vključno z otroki in živalmi, hladno zatira ter gre celo tako daleč, da motečega Hulota ob sklepu filma dejansko deportira iz filma kot staromodno ostalino, za katero v sodobnem svetu ni več prostora. Edini prizor *Strica*, kjer je pred nami *Počitnicam* sorodna slika skupnosti kot dvoumnega mehanizma in Hulota kot brezciljne motnje, drseče med njegovimi nivoji, je znana slika razčlenjenega potovanja prek ravnih večstanovanjske hiše. A tudi tam je vtis na koncu vedno znova pokvarjen z motivom stričevega prilagajanja lege okna tako, da odsev sonca v njem sproži ščebetanje kanarčka na drugi strani ulice. Kar bi lahko delovalo kot razgaljanje strojni sorodne avtomatike celo v ptičji pesmi, izzveni v romantično sliko Hulota kot tistega, ki si vzame čas, da živalim tudi sredi mesta nameni sončni žarek ter v kamnito naselje vnese melodijo naravnega življenja.

V kontrastu med obema filmoma je dodatno zanimivo, da je Hulot v *Počitnicah* očitno seksualno bitje. Kljub nerodnosti se zavzema za pozornost edinega drugega izpostavljenega lika, lepe mladenke, ki mu je sorodna v tem, da prav tako obrača glave in povzroča nesreče, a za razliko od njega uteleša nasprotni pol enačbe: življenje, ki je tako gibko, elegantno in očarljivo, da je le še prosojna, pogledu nastavlajoča se fasada. Hulot in dekle delujeta nekako tako kot v Kafkovem opusu stalni par malega človeka in mogočne, življenja polne, pretegujoče se ženske, oba ujeta v labirinte neke brezglave mašinerije. Hulot je kakopak v svojem osvajanju kot pravi komični lik kar naprej obenem preveč in premalo uspešen: njen pogled pritegne prav s svojim spotikanjem skozi ustaljene obrede, nato pa ga s tem istim spotikanjem spet zapravi, saj

mora ob obeh prilikah za resno srečanje enkrat bežati pred konjem in drugič pred podivjanimi psi. Čeprav torej v *Počitnicah* naletimo na najave decoljubne atmosfere *Strica* – v prizorih otrok na stojnici in Hulotovem zatekanju v deško družbo, ko ga poslavljajoče se občestvo na koncu dopusta izrine –, pa je animaličnost tu očitno zarotena proti njemu. Med kašljajočim in eksplodirajočim spotikanjem skozi scene mu ne sledijo po zemlji lulajoči kužki, ampak ga enako vztrajno spremlja ognjemet, v nebo usmerjeno tehnično sredstvo v podivjani obliki. Če se Hulot v svojem drugem filmu spremeni v infantilno božanstvo s stalnim sledstvom idealizirano nedolžnih otrok in živali (njegova edina vprašljivo erotična interakcija z žensko je neroden, reden pomežik odraščajoči deklici iz pritličja njegove stavbe, ki v sklepu zgodbe odrase v žensko, ta pa bi se mu bila očitno pripravljena vdati, če ga ne bi temne sile modernosti že naslednji hip deportirale kdo ve kam), pa potlačena erotika v *Stricu* na lepem prične brizgati ven na nelagodje vzbujajočih koncih. Hulot med obiskom pri bogatih sorodnikih damam na uho očitno šepeta frivolnosti, ki pri enih izzivajo histeričen smeh, pri drugih pa prezir; njegov chaplinovski poseg v tovarniško linijo istega bogataša pa gladki tok plastičnih tub deformira v klobasate nize, ki spominjajo na infantilen spoj dreka in falosa. In vsi ti vdori obscenega v *Stricu* delujejo prej *creepy* kot osvobajajoče, smeh delavcev med skrivanjem obscenega produkta tovarne pa zveni ponarejeno in prisiljeno.

*Playtime* je povsem druga zgodba. Tu se Tati jasno in odločno postavi v vlogo megalomanskega konstruktorja bolj moderne modernosti od realnega modernizma. V eni dekadi snemanja zapravi vse svoje osebno premoženje za gradnjo orjaške scenografije stavb iz jekla in stekla, ki za po njej tavajoče like obenem služijo kot kafkovska nočna mora ter kot karnevalski poligon za njihova komična trčenja in zgrešitve. Ves film je eno samo drsenje nešteti likov, med katerimi je Hulot le eden, v ničemer zelo izjemen in celo prosto zamenljiv, skozi mehanizirani minimalizem karikature sodobne arhitekture.





Najbolj jasen postane kontrast s *Stricem*, ko se ponovi scena s Hulotovim obiskom v bahavo razkazanem sodobnem interjerju pri še enem debelem, brkatem povzpeticu, a moralna shema je tu manj jasna. Prebivalec kubusa je tokrat prisrčen in Hulota ne izganja, pač pa ga želi obdržati pri sebi, žena mu ni tako uslužna, otrok (tokrat dekle, ki aludira tako na nečaka kot na najstnico iz *Strica*) pa je sicer očitno zatrt, a tudi že voljan sodelavec v absurdnem razkazovanju čudes sodobnega stroja. Sploh so otroci in živali v *Playtimu* precej manj idealizirani kot v *Stricu*: deca onkraj omenjene deklice v večini filma ne nastopa, se pa občasno liki kot do dojenčkov vedejo do predmetov, zlasti nakupljenega blaga. Ko malčki v zadnji sekvenci vendarle pridejo na oder, skupaj z odraslimi vstopajo in izstopajo na prometno krožišče, spremenjeno v karnevalski vrtljak, oboji enako igrivo otročji. V *Stricu* vodilni motiv psa se tu pojavi le dvakrat, enkrat kot cvilež iz torbe na letališču in drugič kot tisti, ki s svojo potrebo po sprehodu naposled omogoči prej tolikokrat zgrešeno srečanje med Hulotom in uradnikom iz druge sekvence. Povedno je, da naravna potreba živali tu ne zaneti kake romantične ali seksualne iskric, pač pa zgolj omogoča očitno posloven sestanek. Celó dejanski koščki »starega Pariza« se dvakrat pojavijo v filmu, a kot ostaline, ki jih ameriška turistka Barbara, ženski protipol Hulotovega junaka, zaman skuša zabeležiti brez vdirajočih primesi modernosti, pri tem pa prej kot plemenita reševalka tradicije izpade brezupno komična. Ali je to znak, da si je naravno pristnost modernost končno podredila ali pa Tati tokrat le priznava, da naivna narava zunaj modernosti tako ali tako ne obstaja ter da sta obe že

ves čas prepleteni v kaotični stroj, ki se mestoma preobraža v žival? S tem cikam tako na sklepno sekvenco, v kateri se sejem, mehanika in seks spajajo v eno, kot tudi na številne prizore, kjer ljudje – ponovno kafkovsko – delujejo kot živali, zlasti v sekvenci s pogledom v obe hiši, kjer si Hulot in znanec brišeta noge ob predpražnik v mimikriji živalskega markiranja, medtem ko se ranjeni uradnik prihuljeno plazi po sosednjem stanovanju.

Povedno je tudi, da v Tatijevi mojstrovini povsem izostane motiv malomeščanskih zaves, ki so tako nostalgичno zagrinjale lulanje staropariških psov v sklepu *Strica*. V *Playtimu*, nasprotno, ni prostora za nostalgичno mistifikacijo: vse je prosojno, vse vidno, vse iz stekla. Ves mehanizem sodobnega mesta je na dlani in obenem nejasen, brez vladarja; konfuzen in vendarle redno tudi zabaven za udeležene in opazujoče. Če so stekla v *Stricu* odsevala sonce kot tisto najbolj nedvomno resnično in predkulturno ter prek njegovega odseva v mestno sosesko vnašala ptičjo pesem, pa tu šipe periodično odslikavajo le fragmente pariške specifik, izgubljene v monotoniji sodobne arhitekture – Eifflov stolp, Obelisk, Invalide –, ki pa niso »stari Pariz« *Strica*, pač pa očitno megalomanske, moderne konstrukcije, prva celo med najbolj spornimi znanilci moderne dobe, ob izgradnji zaznana ravno kot monstuozna motnja »staremu Parizu«. Prozornost stekel je očitno namenjena učinkoviti preglednosti sodobnih stavb, a v *Playtimu* s svojimi odsevi služi tudi za proizvajanje dvojnikov likov, ki druge like zmedejo in jim lahko ob nepredvidnosti celo polomijo nosove. Odsevi like dezorientirajo, decentrirajo in deindividualizirajo: ljudje postanejo med seboj zamenljivi, kot vrsta uradnikov



z enakimi klobuki in avti ali sam Tati, ki tokrat zavrže svojo staro opravo dežnega plašča in pipe ter se uniformirano stopi s slednjimi. Njegovi opuščeni rekviziti pri tem zacvetijo na drugih likih, s čimer Hulota v isti sapi delajo manj posebnega ter skoraj božansko vseprisotnega; ga spravljajo v težave in mu omogočajo nepričakovane uspehe, kot je tudi sklepna predaja darila izbranki.

V *Playtimu* za razliko od *Strica* ne le da v igri odsevov mrkne glavni junak, pač pa v isto prosojno brezno poniknejo tudi vse razlike med junaki in barabami, ki so obvladovale jasni svet *Strica*. Vsi liki so obenem žrtve stroja brez gospodarja, ki meša glave celo lastnim ustvarjalcem in upravljavcem (tako staremu vratarju kot nesrečnemu višjemu uradniku v poslovni zgradbi iz druge sekvence filma; tako šefom restavracije kot njenemu arhitektu v četrti), in voljni deležniki užitka ob njegovem pijanem razkroju, ko se iz razpadajočih delov mehanizma pričnejo tvoriti vedno novi delni aparati. Zanimivo je, da na višku karnevala z vsem skupaj na splošno veselje upravlja prav dotlej največji neprijetnejš od vseh statistov, arogantni ameriški bogataš, ki celo rušeči strop izrabi za popestritev strukturiranja vse bolj razuzdanega plesišča.

Ko se z jutrom zabava prelije v bližnji bife in nato z odhodom tujcev nadaljuje v prometu, ki ob glasbeni spremljavi ter dviganju in spuščanju avtomobilov jasno aludira na vrtiljak v lunaparku, postane Tatijeva poanta povsem vidna. Da, k večji učinkovitosti in praktičnosti usmerjene konstrukcije

sodobnosti lahko »malega človeka« zmedejo in celo delno onemogočajo pristna srečanja med soljudmi, a ta sistem je brez vladarja in njegove konstrukcije, na katerih vsi do zadnjega nastopamo kot »mali ljudje« (Tati kot komediograf mrzi *closeup*), hkrati pa lahko, vsaj ob prilivu alkohola, služijo kot večnivojski, mnogodelen poligon za še bolj zabaven razvrat in še bolj nenadejana srečanja. Kar zgrnite nad nas še več dušečih struktur in učinkovitih povezav, se zdi, da vpije *Playtime*, da se bomo lahko še bolj mrzlično igrali v njihovem razkroju in nepričakovanem sestavljanju!

Bi bil tak žur, trajajoč vso noč, mešajoč jezike in križajoč usode ljudi z več celin, mogoč v predmodernej skupnosti *Stričeve* teritorialno poscane soseske? Čeprav je ravno slednja zgrajena okrog staromestnega trga, je ironično, da sodobno mesto *Playtima* deluje kot dosti bolj primerno prizorišče za karneval iz Bahtinovih opisov. Ta navsezadnje obenem s sledjo arhaičnega poganstva v sebi nosi tudi seme polifone modernosti, s sejgarskim prizoriščem pa zasnutke meščanskega kapitalizma. Nič čudnega, da nočni razvrat v restavraciji režira ravno pijani ameriški magnat, prometni vrtiljak naslednjega jutra pa poganjajo kovančki, vstavljeni v parkirne avtomate. Karneval je trg brez vladarja; fragmentiran denarni tok; stroj moderne, kapitalistične učinkovitosti, ki v redukciji na svojo izvorno točko in končno stanje sočasno razpada in skupaj brklja delne nove mehanizme užitka.

In res, tudi erotika se v *Playtimu* spet spremeni iz zavesasto *creepy* v prosojno, podvojeno in brezuspešno.







Hulot zadnji del noči, tako kot v *Počitnicah*, spet osvaja glavni ženski lik in spet na koncu ostane brez družice. Toda tokrat ne, kot v *Stricu*, ker ga zli zastopniki moderne dobe deportirajo iz predmodernega raja, ravno ko dekle izkaže zanimanje zanj, pač pa ker jo velika moderna mašina, ki je njuno srečanje sploh omogočila, spet odpelje s seboj na drugi konec sveta. V *Stricu* Hulota demonizirana, izključujoča modernost prikrajša za bukolično vaško poroko starega in mladega iz najvišjega in najnižjega nadstropja lokalnega univerzuma, medtem ko mu v *Playtimu* mnogo bolj dvoumni sodobni stroj za eno divjo noč tako dostavi kot odpelje eksotično tujko iz dežele, od koder veje ves duh napredka. Edini uspeh, na katerega lahko Hulot v tem, v svoji fantastiki mnogo bolj realističnem svetu, upa, je, da vrzel med njima prečka banalna suvenirska ruta, kičast košček blaga, okrancljan s prav tistimi prizori Pariza, ki so dotlej odsevali v steklih stavb. Ruta okrona njeno glavo in z njo roma nazaj v njen daljni dom stekla in jekla. In kar je še posebej zanimivo: suvenir v imenu Hulota dekletu izroči prav eden izmed njegovih prekletih dvojnikov, prečkajoč bariero, ki jo je med junaka postavil še en sodobni mehanizem.

Do seksi spoja med obema junakoma tudi tu na koncu ne pride – komedija je navsezadnje žanr bodisi zgrešenih bodisi čezmerno uspelih srečanj – toda prenos rute ves sklepni vrtiljak urbane modernosti obarva erotično. Čeprav je to edina scena, kjer v igro vstopijo otroci, je na dviganju in spuščanju avtomobilov nekaj skrajno odraslega; nekaj osvobajajoče, mehanično seksualnega in tako zelo drugačnega od lulkasto-drekastih klobas iz *Strica*; nekaj, kar

prva napove bežeča slika lepotice, dvigajoče in spuščajoče medenico na zadnjem sedežu mopeđa v krožišču, v isti sapi namigujoča tako na seks kot na nedolžno gibanje plastičnih konjev karnevalskega *merry-go-rounda*. Sledeči prizor, kjer mlad pomivalec stekel z nagibanjem šipe nevede ziba odsev celega avtobusa vzdihujočih ameriških turistk z našo Barbaro v središču, v krožni preplet zabavišča, prometa in spola naposled vključi tudi ritual čiščenja, ki je bil v *Stricu* tako nemilostno očrnjen.

Ko j... decoljubnega *funny uncla* – ta je pač oskarjevski kanonfuter za nostalgike – ampak pojdite si pogledat perverzni par problematikov, ki visita ob njegovih bokih. Presenečeni boste, koliko večplastnega smeha, seksi mehanike in navite narave je mogoče izmolsti iz ropotajočega oddiha, mrzlične igre in, zakaj ne, tudi poštarjevega dela na praznični dan. **E**



Tomaž Grušovnik

## Tatijeva napaka

Z dekletom sva na turističnem sprehodu po središču Ljubljane. Ujame naju večerna poletna nevihta. Odprava se do Zmajskega mostu, na avtobusno postajališče, kjer se stisneva pod streho skupaj z drugimi čakajočimi. Pripelje dvajsetka, smer Fužine. Prva stvar, ki jo opazim, je dostojanstvena pojava šoferja, ki jo odstirajo brisalci vetrobranskega stekla. Pritegne me režim njihovega delovanja, njihova trajektorija po zmočeni šipi. Spomnim se na prizor iz Tatijevega filma **Prometna zmeda** (Trafic, 1971) z vozniki v dežju, ki se premikajo v počasni koloni. Vsak ima vklopljene svoje brisalce in večina jih deluje tako, da vzporedno potujejo od leve proti desni in nazaj. Nato pa kamera iz množice mokre pločevine izbere črn mercedes, ki ga vozi gospod s klobukom in cigaro. Pri njegovem tipu avtomobila se brisalca v dostojanstveno počasnem ritmu izmenično približujeta in oddaljujeta. Njun režim je skoraj identičen režimu brisalcev LPP-jevega avtobusa, v kate-rega bežim pred dežjem. Vstopim in ob posebno napravo prislonim večnamensko kartico Urbana, zaslišim zvok »tlu-dlu-dlut« in na aparatu zagledam zeleno v kljukico. Šofer mi ob tem sporoča, da se z mojega računa ni odšte-



lo 1,2 €. Nimam torej veljavne vozovnice, zato naj se kar pripravim na kontrolo. Prestavi me v več različnih prizorov Tatijevih filmov **Moj stric** (Mon oncle, 1958) in **Playtime** (1967). Predvsem v tiste z nadležnim »Eeeee« v *Mojem stricu*, kadar žena direktorja Plastaca odpira vhodna vrata, pa v prizor iz *Playtime*, kjer vratar operira z izjemno zapletenim domofonom, ki sproža različne umetne zvoke, pri čemer se gospodu Hulotu v zgradbi, ki nekoliko spominja na stolpnico NLB, nikakor ne uspe prebiti do osebe, ki jo išče.

Poznejši filmi Jacquesa Tatija – v mislih imam tri zgoraj omenjene – so se do te mere vtisnili vame, da sooblikujejo moj svet. Skoraj bi lahko rekel, da so moj subjekt vsaj v določeni meri pogojili na svojo *Weltanschauung*, svoj svetovni nazor. Nekje na spletu sem prebral, da je ameriški profesor primerjalne literature David Bellos o Tatiju rekel naslednje:





»Tati je od **Poštarske šole** (École des facteurs, 1947) do *Playtima* epitom tega, kar naj bi *auteur* (v filmski teoriji) moral biti: nadzorni um za vizijo sveta v filmu.« Če to drži, potem moram reči, da je Tati zame vsekakor *auteur*.

Se mi pa zastavlja vprašanje: »Zakaj?« Kako je tem filmom uspelo vame vcepiti svojo vizijo sveta? Mislim, da to ne bi bilo mogoče, če prej v meni ne bi bilo že neke podlage, določene pripravljenosti za sprejemanje tega pogleda. Tati v nekem intervjuju iz leta 1962, ki sem ga zasledil na spletni strani YouTube, na vprašanje Studsa Terkela, »Kako lahko opišemo vaš humor?«, odgovarja, da morajo ljudje sami razumeti njegov pristop, če pa tega ne zmorejo, mu je žal. Sam te izjave ne razumem v ošabnem, samovšečnem duhu; mislim, da Tati govori o nečem takem, kot je »uglašenosť – če ta pri gledalcih ni prisotna, potem ni tu kaj storiti. Podobno kot ni kaj storiti, če nekdo kljub nazornim navodilom, kako opazovati dvoumno sliko zajček-račka, ene od podob ne vidi.

⌋

Klik\*

¶

Moja tatijevska vizija sveta je posuta z umetnimi opozorilnimi zvoki, utripajočimi LED diodami, računalniškimi vprašanji, *self-check-in* terminali, avtomatiziranimi blagajnami in čipiranimi osebnimi karticami, ki v različnih situacijah delujejo različno uspešno. Pogosto prihaja do napak. V omenjenem intervjuju Terkel skupaj s Tatijem pride do zanimive teze, da je napaka pravzaprav sopomenka življenja, kajti le »mrtev človek je popoln človek, saj ne more narediti nobene napake«. V skladu s to tezo človek zares zaživi šele, ko se mu nekje nekaj zatakne. Šele takrat postane ta človek posameznik oziroma individuum, ki mu je, denimo, odpovedala večnamenska kartica Urbana. Pravi človeški subjekt je rojen šele, ko je človek izvržen iz gladko tekočega reda in preneha biti anonimni člen v verigi udobja. Prepričan sem, da je to kakovostna ontološka teza, ki kar sama kliče po primerjavi s kakšnim pomembnim mislecem 20. stoletja. Med številnimi, ki me spominjajo nanjo, je Heideggerjeva analiza »priročnosti« iz *Biti in časa*, ki govori o »vpadljivosti, vsiljivosti in upiranju« priprave. Po Heideggerju je tako ravno neuporabnost priprave ključ do tega, da se je sploh zavemo v širšem smislu. Recimo: vžigalnika se krvavo zavemo šele, ko se pokvari ali ko ga ne najdemo po žepih. »Sprevidevnost zadeva v prazno in šele sedaj vidi, *za-kaj in s-čim* je bilo manjkajoče pri roki. Spet se javlja okolni svet.« (§ 16)

Zdi se mi, da lahko med Heideggerjevo analizo in Tatijevimi filmi v tej točki vzpostavimo še eno povezavo, in sicer med Heideggerjevim pojmom priprave in Tatijevimi napravami, pri čemer je treba reči, da slednje niso le vpadljive, vsiljive in upirajoče se, temveč imajo tudi značilnost, ki jo bom poimenoval »odvečna priročnost«. Pomislimo na metlo z

žarometi, ki jo vklopimo na pokrovu držaja, potem ko smo vanj vstavili debele baterije. Po domiselnosti se lahko primerja s kakšno imitacijo Labella® z vgrajenim kompasom, ki bi jo lahko ponudili kot darilce kupcem novega razstavnega modela firme Altra iz *Prometa*. Ravno skozi portrete odvečne priročnosti, kakršen je denimo prikaz aluminijaste fontane v podobi modiglijanijevsko podolgovate ribe v filmu *Moj stric*, lahko v Tatiju zagledamo vizionarja, človeka, ki je videl naprej in v nekem smislu napovedal vsebino satelitskih kanalov, posvečenih izključno televizijski prodaji.

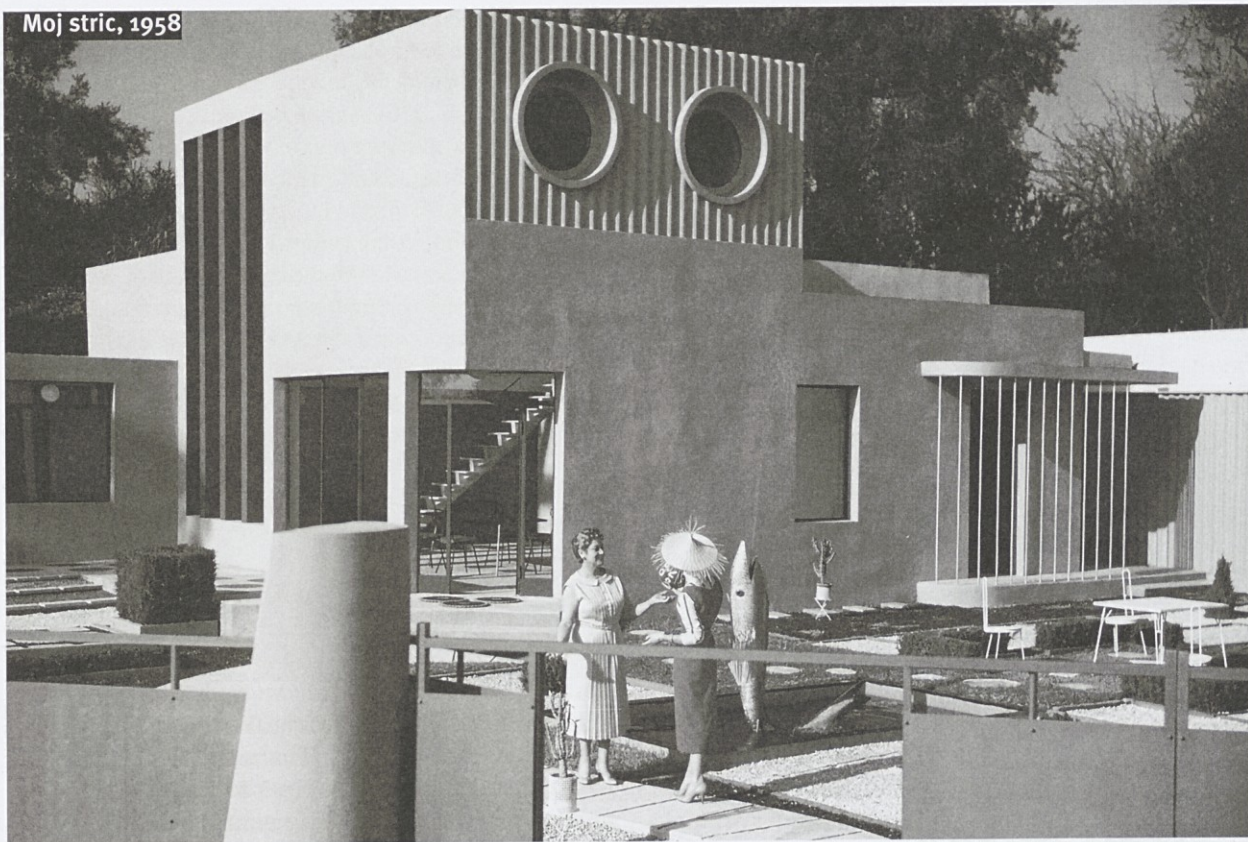
Čeprav sta napaka in z njo povezana odvečna priročnost osrednja elementa tatijevske vizije, pa hkrati nista njena edina dejavnika: tukaj so tudi še bolj ali manj okorne koreografije vsakdana, ki skušajo telo prilagoditi redu priročnih stvari, obredi nove dobe. Ko iz pomivalnega stroja pospravljam posodo, jo brišem do suhega in nato polagam na vnaprej predvidena mesta v kuhinjskih predalih z različno določeno vsebino, pogosto pomislim na ženo direktorja Plastaca. Podobno pri snemanju kolesarske čelade in rokavic, ugašanju naglavne lučke, odklepanju vhodnih vrat in vrat kolesarnice ter zaklepanju kolesa z verigo večkrat spontano pomislim na policista v filmu *Prometna zmeda* in njuno koreografijo razjahanja motorja (ki sicer gradi na starih Tatijevih elementih iz kratkega filma *Poštarska šola*). Priznati moram celo, da se mi včasih zazdi, kako pri teh opravilih Tatijeve like do neke mere oponašam. V tej točki pa se mi zdi »sporočilo« Tatijevih filmov resnično radikalno: tu namreč ne gre toliko za kakšno zgodbo, ki bi morda malo usmerjala moje misli, temveč za povsem fizično rekontekstualizacijo mojega telesa v svetu, za določanje mojih gibov in telesnih odzivov, za materialni vtis.

V omenjanem intervjuju po vprašanju o tipu Tatijevega humorja Terkel poizveduje še, kaj *auteur* misli o tistih, ki njegovih filmov ne razumejo. Rekel sem že, da je najverjetnejši odgovor na to vprašanje, da preprosto »niso uglašeni« na Tatijevo vizijo. Vendar pa je treba dodati, da





Moj stric, 1958



ima ta neuglašnost še pomemben eksistencialni moment, ki ga Terkel odlično prepozna. Kakšen odnos naj namreč vzpostavimo s tistimi, s katerimi smo tako odtujeni, saj si ne delimo iste vizije sveta? Naj jih imamo za bedake, neumneže, amoralneže, naj jih črtimo, ignoriramo? Ob poslušanju intervjuja imam občutek, da se želi Tati jasnemu odgovoru na to vprašanje izogniti, morda zaradi tega, ker enoznačne rešitve za to dilemo preprosto ni. Mislim, da nas Tati ni hotel napeljati na idejo, da obstajata dva strogo ločena tabora ljudi, tistih, ki razumejo, in onih, ki ne. Tega tudi ne vidim v njegovih filmih: ni namreč tako, da bi bil denimo samo g. Hulot *outsider*, medtem ko bi pri ostalih vse teklo gladko. Prej bi lahko rekli, da sta napaka ter odtujenost notranji subjektu in da je vsa razlika v tem, kako se nanju odzovemo. Kljub vsemu pa med »uglašnim« gledalcem Tatijevih filmov in nekaterimi liki (recimo direktorjem Plastaca, njegovo ženo, uradniki v *Playtimu*) nastaja določena bivanjska oddaljenost. Sam jo zaznam kot začudenost nad tem, da se ti ljudje v svojih življenjih, napolnjenih s statusnimi simboli, odvečno priročnimi pripravami in mehanskimi telesnimi obredi kljub napakam vendarle počutijo domače, celo udobno. Pripravljeni so vztrajati v verigi udobja in kupovati nove in nove odvečno-priročne priprave. S tem začudenjem pri

meni nastaja občutek izoliranosti lastnega subjekta, ki je v skladu z mojim gledanjem v *Playtimu* ponazorjen s steklenimi šipami, ki zadušijo ves zunanji zvok. Nič ne bi moglo bolje ponazoriti eksistencialne stiske novodobnega izoliranega subjekta kot ravno prikazovanje ljudi, ki v istih okoliščinah delujejo izpolnjeno in samouresničeno. To je veliko bolj radikalna strategija kot kakšno komentiranje odtujenosti posameznika s pomočjo osebnih pripovedi antijunaka. V slednjem primeru ima bralec ali gledalec namreč na voljo neko konkretno osebo zunaj sebe, fiksno točko poistovetenja, ki mu vnaprej narekuje možne odzive na svet, s čimer ga v resnici omejuje.

V Tatijevem filmu pa takšna točka umanjka.

[Napaka 404 – strani ni mogoče najti.]

[Preverite svojo omrežno povezavo]

Ostaja veliko več: *Weltanschauung* režiserja, celotna vizija sveta, ontologija, ki ponuja le – napako. **E**





Dunkirk, 2017



Andrej Gustinčič

## Plaža na koncu sveta

Dunkirk

leto 2017

režija Christopher Nolan

država Velika Britanija,

Nizozemska, Francija, ZDA

dolžina 106'

**Dunkirk** (2017), odličen film Christopherja Nolana, predstavlja apoteozo dobro umerjenega in preciznega režijskega pristopa. Nolan se je z **Vitezom teme** (The Dark Knight, 2008) izkazal kot mojster crescenda in obvladovanja filmskega prostora. V Dunkirku je vojna prikazana skozi niz geometrijsko preciznih premikov kamere in natančno organiziranih skupin ljudi in predmetov (letal, ladij) v širokih prostorih. Nolanu je poskus, da bi ustvaril film, v katerega bi se gledalec dobesedno potopil, v veliki meri uspel. A popolnost ima svojo ceno in tako v filmu ni niti enega lika, ki bi se gledalcu zasidral v spomin, kot so se nekateri iz trilogije o Vitezu teme. Vse skupaj občasno deluje presenetljivo lahko in nekako oddaljeno od resničnosti.

Učinek filma je težko opredeliti. Po eni strani je to triler, ki brezhibno gradi napetost. Ko se zapre loputa podpalubja ladje, vemo, da so vojaki v pasti, in vsakič, ko jih zopet vidimo, vemo, da se bo ladja potopila in da bodo v njej ujeti kot podgane. Nolan zna pričarati grozo: kako ranljiva in neobgljena je videti dolga vrsta britanskih vojakov na pomolu, če jo gledamo iz napadajočega nemškega letala ... Po drugi strani je za film značilno skoraj sanjsko vzdušje, pri čemer nekateri deli sanje obujajo celo bolj, kot jih je režiserjev film **Izvor** (Inception, 2010), ki naj bi se v celoti odvijal v sanjah svojih likov, a je deloval preveč racionalno, da bi mu to zares uspelo, saj so protagonisti nenehno pojasnjevali, kaj gledamo. In končno: **Dunkirk** v veliki meri predstavlja nasprotje tipa vojnega spektakla, na katerega smo se v zadnjih dvajsetih letih navadili.

Steven Spielberg je proti koncu prejšnjega stoletja ustvaril model za sodobni filmski spektakel o drugi svetovni vojni. Zdelo se je, da je z **Reševanjem vojaka Ryana** (Saving Private Ryan, 1998) za vedno izbrisal tip vojnega filma, v katerem vojaki brezkrvno umirajo. Gledalca je porinil v središče eksplicitno uprizorjenega nasilnega dogajanja in mu nedvoumno pokazal, da se cena vojne plača s krvjo in uničenimi telesi. V lanskoletnem filmu **Greben rešenih** (Hacksaw Ridge, 2016) je Mel Gibson ta model popeljal do njegove skrajnosti. Le vprašamo se lahko, kako naprej po takšnih nasilnih prizorih bojevanja, kot jih prikazuje Gibson, ne da bi snemanje filmov postalo tekmovanje v tem, kdo bo prikazal več fizične bolečine, razčetrverjenih teles, stokanja in smrti.



Spielberg je v *Vojaku Ryanu* uporabil strukturo »flashback« in prek nje poskušal zgraditi most med drugo svetovno vojno in sedanjim časom. Podobno je storil Clint Eastwood v diptihu o Iwo Jimi, posnetem leta 2006. V obeh primerih je šlo za poskus, posneti film, o katerem je Todd Decker zapisal, da ima vlogo »spomenika kot prostora za skupni dostop do višje resnice o naciji.«<sup>1</sup>

To ambicijo si Nolanov *Dunkirk* deli s filmi Spielberga in Eastwooda, čeprav ne uporablja enake spominske strukture. Evakuacija skoraj štiristo tisoč britanskih in francoskih vojakov s plaže pred francoskim mestom Dunquerque, ali po angleško *Dunkirk*, je ravno tako del britanske nacionalne mitologije, kot sta izkrcavanje na plaži Omaha ali dviganje ameriške zastave na gori Suribači med bojem za Iwo Jimo del ameriškega nacionalnega spomina (ali reševanje ranjenih v bitki na Neretvi jugoslovanskega). Gre za enega najbolj osupljivih podvigov v zgodnjih mesecih druge svetovne vojne, ko je britanski mornarici uspelo s pomočjo več sto civilnih bark (ribiških, športnih ...) rešiti vojake po katastrofalnem porazu v Franciji in Belgiji. Kmalu je postal simbol nečesa, čemur Angleži rečejo »pluck« – kar bi še najbolje prevedli kot srčnost, nekakšna mešanica odločnosti in poguma. Tako je bil ustvarjen dunkerški duh, *The Dunkirk Spirit*, ki so ga Britanci obujali v naslednjih petih letih vojne in je kmalu postal sestavni del britanske samopodobe. Popularno in navdihujočo podobo tega podviga je še najbolje povzel zgodovinar William Manchester, ki je zapisal, da so proti Dunkirku pluli »angleški očetje, da bi rešili izmučene in okrvavljene angleške sinove.«<sup>2</sup>

Nolanov *Dunkirk* je razdeljen na tri dele – zrak, kopno in morje –, pri čemer so v vsakem delu ikonični liki, ki jih britansko občinstvo takoj prepozna. Tu je Tom Hardy kot pogumni pilot RAF, Kenneth Branagh kot nepopustljiv, a očetovski mornarski častnik, ki na plaži nadzoruje evakuacijo (tip junaka, ki bi ga nekoč igral Jack Hawkins), in nazadnje še Mark Rylance kot pogumen navadni Anglež, ki pokaže, iz kakšnega testa je, ko s svojo barko zapljuje na morje, da bi rešil vojake (tip lika, ki sta ga v prejšnji filmski verziji dunkerške zgodbe igrala Bernard Lee in Richard Attenborough).<sup>3</sup> V filmu najde mesto tudi slavni Churchillov govor o tem, da se bo Britanija borila do konca; slišimo ga iz ust mladega vojaka, ki ga tiho prebira iz časopisa.

Že v prvih prizorih postane jasno, da gre za drugačen tip filma. Gledamo majhno skupino angleških vojakov, ki hodi po prazni ulici na videz zapuščenega mesta. Z neba tiho padajo letaki, s katerimi jih Nemci nagovarjajo k predaji. Eden izmed vojakov skuša popiti vodo iz gumijaste cevi, drugi se nagne skozi odprto okno zapuščene hiše in vzame ogorek iz pepelnika, tretji, mladi vojak Tommy (igra ga Fionn Whitehead), pozneje eden osrednjih likov zgodbe, si začne odpenjati hlače, da bi uriniral.

Streli prekinejo skoraj nezemeljski mir. Vojaki bežijo, a jih krogle nevidnega sovražnika brezkrvno ubijajo, dokler edini preživeli ne prepleza zidu. Tommy se kmalu znajde na dunkerški plaži, ki ne predstavlja plaže s fotografij ali iz starih filmskih obzornikov. Nikoli ne dobimo občutka, da je na tej plaži skoraj štiristo tisoč ljudi. Ne vidimo ničesar, kar bi pričalo o opisu enega veteranov evakuacije, ki se spominja tisočerih mož, »kako se spuščajo na plažo kot kompaktna, osem kilometrov dolga in sto metrov široka masa ljudi.«<sup>4</sup> Ni kaosa in hrupa, ki ga je uprizoril režiser Joe Wright v sekvenci, postavljeni na isti lokaciji v filmu *Pokora* (*Atonement*, 2007).

Ko vidimo na tej plaži ležati trupla, ki se zdijo, kot da se jih nasilje ni niti dotaknilo, to na prvi pogled deluje obsceno. Ali je sploh moralno prikazati tako čisto in urejeno smrt v vojnem filmu? Ali ni to preveč sterilna, neprijetnosti očiščena estetizacija smrti? Toda realizem sploh ni tisto, na kar Nolan meri. Vtis, ki ga pri gledalcu zapustijo trupla na tej plaži, ni realističen, ampak se zdi, kot da bi gledali prikazni. Nolan dunkerško plažo prikaže kot neskončen prostor, po katerem se vijejo izolirane vrste vojakov in gost črn dim v daljavi. Skozi veliko praznino hodijo ali v njej tiho stojijo skupine figur, nekatere v vodi do pasu. Ta plaža deluje, kot da je na koncu sveta, na samem robu človeškega obstoja; kot da je ekspresionistična projekcija obupa in zapuščenosti, ki so ju ti vojaki verjetno čutili. To so dunkerške sanje.

Film je poln takšnih podob: strašna osamljenost in končnost sestreljenega letala, ki se počasi potaplja v morju, ali častnik, ki stoji na pomolu in nemočno gleda, kako vojaki skačejo z goreče ladje le nekaj metrov pred njim, ali osamljena roka, ki je edino, kar vidimo od nekega potopljenega vojaka v podpalubju. Zaključni posnetki Hardyjevega letala, ki mu je zmanjkalo goriva in tiho leti nad pusto plažo, povzamejo eteričnost vse filmske celote, ki se ne zasedra v spomin, ampak v njem nekako obledi. **E**

<sup>1</sup> Decker, Todd: *Hymns for the Fallen, Combat Movie Music and Sound After Vietnam*. Oakland: University of California Press, 2017, str. 4.

<sup>3</sup> *Dunkirk* (1958, Leslie Norman).

<sup>4</sup> Sebag-Montefiore, Hugh: *Dunkirk, To the Last Man*. London: Penguin Random House UK, 2015, str. 415.

<sup>2</sup> Manchester, William: *The Last Lion, Winston Spencer Churchill: Visions of Glory*. New York: Little, Brown and Company, 1985, str. 3.



Nace Zavrl

## Srečni Soderbergh

Loganovi srečneži | Logan Lucky

leto 2017

režija Steven Soderbergh

država ZDA

dolžina 145'

V kartotekah ameriške filmske industrije so **Loganovi srečneži** (Logan Lucky, 2017) – režiserska vrnitev Steve na Soderbergha, ki z dveurnim zvezdniškim spektaklom preklicuje svojo štiri leta trajajočo ustvarjalno upokojitev – že zapisani kot bolj ali manj popoln finančni flop. Kljub minornemu (»zgolj« 29-milijonskemu) proračunu in zvenci igralski zasedbi – ta poleg Adama Driverja, Riley Keough, težkokategornika Daniela Craiga in prijetno neprijetnega Setha MacFarlana vključuje še Soderberghovega stalnega kolaboranta Channinga Tatumja ter kriminalno neizkoriščeno Hillary Swank – je film s slabimi dvajsetimi milijoni izkupička po treh tednih predvajanja odločno pogorel.

Kot naj bi režiser konec avgusta sporočil novinarju *New York Timesa*, so *Loganovi* nizki denarni donosi »vsekakor frustrirajoči«, sploh če za trenutek pomislimo, da je Soderbergh pri zbiranju produkcijskih sredstev in zasnovi marketinške kampanje pogumno ubral samostojno, zunajstudijsko pot ter se vseh ekonomskih in distribucijskih plati namesto s pomočjo hollywoodskih finančnikov lotil kar sam.

»Filmskim studiem ni mar za filme,« v svojih intervjujih rad ponavlja Soderbergh, ki si je s tovrstno samozaložniško taktiko sicer priskrbel bržkone popolno ustvarjalno avtonomijo, a hkrati tudi izgubil dostop do nekaj pomembnih, celo bistvenih mehanizmov studijske proizvodnje – od računovodstva ter močnega oglaševalskega zaledja do analiz občinstva, testnih projekcij in podrobnih ekonomskih prognoz. Tveganje se tokrat, kot vse kaže, ni najbolj izplačalo.

Vendar nas *Loganova* porazna neprofitnost nikakor ne sme zavesti; Soderberghova celovečerna vrnitev med žive je še kako uspešna, četudi ne finančno. Z reprizo prav vseh Američanovih značilnih avtorskih potez se film *Loganovi srečneži* – nekakšen umazani križanec med spretnim, spoliranim roparstvom franšize *Oceanovih* ter grobim (a zato nič manj pompoznim) sočrealizmom **Vročega Mika** (Magic Mike, 2012) – vrne prav tja, kjer smo Soderbergha najbolj vajeni: na teren akcijskega, a s potezami dokumentarnosti začinenega spektakla. *Loganovi srečneži*, zgodba o Jimmyju in Clydu Logan (Tatum in Driver v vlogi prikupnih, a intelektualno nesposobnih bratov) ter kasneje še tričlanski družinici Bang (z zapornikom Danielom Craigmom na čelu) je prototipno soderberška pripoved o zgledno orkestriranem skupinskem ropu, le da je namesto trezorjev lasvegaških igralnic tarča NASCAR dirkališče v severnokarolinškem mestu Charlotte.

Vzporednice s trilogijo *Oceanovih* – zlasti z njenim prvim in najodličnejšim delom – so nemudoma opazne. S svojo prepoznavno funk-elektronsko podlago se k filmski glasbi vrača Soderberghov redni sodelavec David Holmes, od katerega smo v preteklosti sicer že slišali bolj avanturistične in zvočno zanimive stvaritve, ki pa v *Loganu* vendarle

Loganovi srečneži, 2017





navdušuje s svojim neoporečnim ter na trenutke eksotičnim kuratorstvom. (Med drugim je v odjavno špico namestil skladbo »Flashing Light« britanskega rock posebneža Screaming Lord Sutch s Sutchevega albumskega prvenca *Lord Sutch and Heavy Friends* (1970), večkrat izglasovanega – sicer nezasluženo in popolnoma brez potrebe – za najslabši glasbeni album vseh časov.) Za razgibano in ravno prav šaljivo scenaristično podlago pa je tokrat poskrbela Rebecca Blunt, katere dejanski obstoj ostaja nedokazan, saj gre najverjetneje zgolj za še enega od mnogih skrivnostnih psevdonimov samega Soderbergha.

Tako kot v seriji *Oceanovih*, Soderberghovem komercialno daleč najuspešnejšem podvigu doslej, nam avtor večplastno dogajanje pred in med samo tatvino ponudi le postopoma, v razdrobljenih pripovednih fragmentih. Vse do samega konca – in morda še kakšno minuto po njem – nismo nikoli zares prepričani, kako bodo amaterski bratje in sestra Logan svojo monstrozno zapleteno zaplembo pravzaprav izpeljali, in tudi ne, ali bodo pri tem sploh uspešni. Prav tako kot kazinojski gospodar Terry Benedict (Andy Garcia) v prvi epizodi *Oceanovih* tudi gledalec Soderberghovega novega filma za vse mahinacije, preobrate in prevare izve šele na koncu – ali pa sploh ne. Kot pri tistih najboljših trilerjih o na videz neizpeljivih tatvinah – in če smo že pri tem, tudi pri najboljših tatvinah kot takih – nekatere stvari po koncu *Loganovih srečnežev* ostajajo nerazrešene. Ne zato, ker bi film želel odpirati prostor za morebitno nadaljevanje (čeprav nam Soderbergh v zaključku ponudi tudi kanček tega), marveč ker atraktivnost sicer že tako ali tako neznansko gledljivega filma s tem samo še za potenco naraste. Soderberghov novi celovečerec je bržkone tudi režiserjev najzabavnejši izdelek zadnjih desetih let, povrhu pa še eden njegovih najspretnjeje skovanih nasploh.

In četudi se Loganovi po karakterju in izvoru odločno oddaljujejo od nekaterih Soderberghovih klasičnih junakov – neizobraženi *rednecki* z juga Združenih držav vendarle niso preveč podobni mojstrskim vlomilcem in profesionalnim sleparjem, kakršnih smo vajeni iz tolpe *Oceanovih*, ali pa izurjenim morilcem in agentom iz kakšne od režiserjevih kasnejših uspešnic –, ostaja Soderberghova značilna estetika nedotaknjena. Še vedno vseh sto dvajset minut prevladuje forma dolgih in širokih kadrov – tokrat sicer z nekoliko večjim poudarkom na telesni izraznosti treh ali štirih glavnih oseb – in še vedno je skozi ves film bolj in manj opazna tudi avtorjeva igrivost z najmanjšimi scenografskimi detajli, ki jim je tokrat, zahvaljujoč širokozaslonskemu cinemaskopu, dodeljeno še toliko več stranskega prostora. (Gledalčevo izkušnjo še posebej popestri nepravilno črkovan tatu »Dangerus« na rami enega simpatičnih, a jezikovno nepodkovanih bratov Bang, ali pa denimo napis na steni zaporniške menze, naj jetniki svoje roke »ves čas držijo na vidnem mestu«,

Loganovi srečneži, 2017



ravno ko sredi kadra sedi Clyde Logan – ki je večji del svoje leve roke tako ali tako izgubil med vojaško ekspedicijo v Iraku.)

Vendar ti in podobni drobci nikoli ne stopijo v prvi plan gledalčeve pozornosti, kot da bi nam Soderbergh skušal kaj skrivoma povedati ali morda dokazati svoje mojstrstvo. Po več kot dveh desetletjih v filmski industriji se Soderberghu ni treba več nikomur dokazovati – niti ne studiem, ki so bili iz *Loganovega* ustvarjalnega procesa tako ali tako izločeni, še najmanj pa ameriškemu občinstvu, ki mu za Soderberghove zvijače in umetnije, vsaj sodeč po finančnem izkupičku, očitno sploh ni mar. Po ogledu *Loganovih srečnežev* vsakič znova dobimo nezamenljiv občutek, da imamo pred sabo režiserja, ki ni v skrbeh za svojo kariero in se nikomur ne podreja, na snemanjih ter med montažo pa samo še brezskrbno uživa. Da se je Soderbergh med nastajanjem svojega zadnjega celovečerca zabaval, nam ni treba prebrati v neštetihih intervjujih, saj je užitek vsako minuto filma popolnoma otipljiv.

Soderberghova svobodna ustvarjalna pozicija – zmožnost, da se zvezdniskega *blockbusterja* loti neodvisno od velikih studiev – je nedvomno neke vrste privilegij; privilegij, ki ga uživa zaradi etabiliranega statusa ter imena, in privilegij, ki ga danes uživa le še malokdo. A kljub vsemu je to tudi privilegij, ki ga je vredno na vso moč braniti. Avtonomni način dela, ki ga je ubral pri filmu *Loganovi srečneži*, pospešeno izginja, o tem ni dvoma. Z njim pa izginjajo tudi potencialni, sploh še ne rojeni zunajindustrijski proizvodi – nekje med popularno zabavo in bolj umetniškimi *art* filmom –, ki se bodo pod pritiskom studijskega kapitala morali upogniti in prilagoditi zahtevam finančnikov (katerih predstava o ciljnem občinstvu je prej kot na konkretnih telesih osnovana na algoritmih in podatkovnih bazah). V kontekstu sodobne popularne produkcije je fenomen tipa *Loganovi srečneži* vse redkejši. Lahko smo samo srečni – tako kot Logani, tako kot Soderbergh –, da ga še imamo. **E**



Pokot, 2017



Žiga Brdnik

## Žanrska zmešnjava brez rdeče niti

**Pokot**

leto 2017

režija **Agnieszka Holland, Kasia Adamik**

država **Poljska, Nemčija, Češka,**

**Švedska, Slovaška**

dolžina **128'**

»V meni vedno poteka boj med državljanke, ki se zavzema za spremembe, in režiserko, ki se želi izogniti temu, da bi preveč zdrsnila v politiko in tako izključila umetniški izraz,« je v Motovunu, kjer je kot prva filmska ustvarjalka prejela prestižno nagrado Maverick – namenjeno najbolj svobodnim in kritičnim duhovom filmskega sveta – povedala Poljakinja Agnieszka Holland. Avtorici gre pritrčiti, da mora v luči vedno bolj nejasne prihodnosti človeštva in vedno večjih političnih ter ekoloških težav, ki ga pestijo, evropski film postati bolj angažiran, zanimivejši za širše občinstvo, manj konformističen ter politično bolj nekorekten. A prav pri njenem najnovejšem filmu **Pokot** (2017) oziroma Sled,

ki ga je režirala s hčerko Kasio Adamik in predstavila v Motovunu, ji to ne uspeva najbolje, saj se prav napetost med njenima poslanstvoma aktivistke in filmarke nikoli zares ne zlije v delujočo in prepričljivo celoto.

Začetek filma vsekakor obeta srhljivo, napeto, psihološko globoko in misteriozno eko grozljivko, ki jo Hollandova z lastnimi besedami opredeli kot »anarhistični eko-triler«. Dih jemajoči, s primerno temačno glasbo podkrepljeni posnetki skrivnostnega, z meglicami prekrita poljskega podeželja, po katerem se v temnih kotičkih vedno smukajo živali, gledalcu poženejo mravljinice po koži. Suspenz je po nekaj uvodnih kadrih že krepko zgrajen, in ko se začno odvijati prvi zapleti s skrivnostnim izginotjem psov glavne akterke filma Duszejko in smrtjo njenega soseda, je vse pripravljeno, da se misterij začne zapletati in razpletati. A takrat se v igro nekako nerodno vplete »anarhistični« element, ki ga omenja Hollandova. Ostarela hipijevka in ekscentrična upokojenka, ki vaške otroke občasno poučuje angleščino, se izkaže za zagrizeno borko za pravice živali in upornico sovaščanom, obsedenim z lovom, med katerimi so tudi župan, župnik, policijski komandir in drugi.

Do sem nič narobe. Boleča odtujenost, krute besede, s katerimi ponižujejo živali v manjvredna bitja, ki si jih človek kot božji izbravec mora podjarmiti, in hladnokrvne reakcije na brutalen krivolov so učinkovito prikazane z detajli njihovih ust, ki očitno žlobudrajo bedarije. Hollandova je v pogovoru v Motovunu poudarila, da je želela nasproti



Pokot, 2017



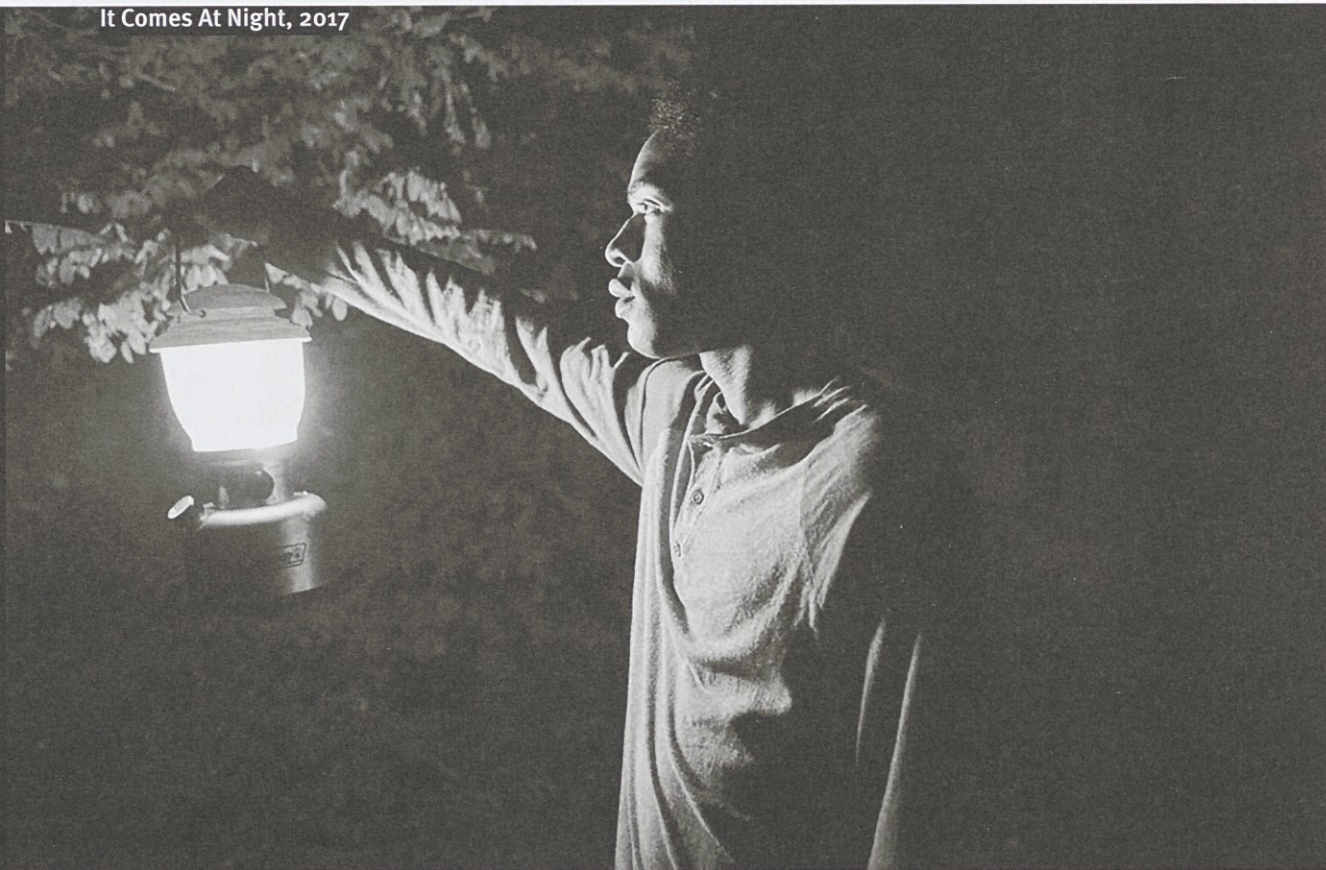
desničarskemu patriarhatu, ki ga politično podpirajo konservativci, ideološko pa cerkev, postaviti močno, samosvojo in rahlo blazno žensko. A upor protagonistke je vse prej kot argumentirano anarhističen. Žaljivke, nebrzdana jeza, histerični in neučinkoviti napadi na lovce in policiste ter za lase privlečeni pasusi o astroloških znamenjih, ki naznanjajo smrt krivcev ter konec *statusa quo*, jo prikažejo kvečjemu kot zagrenjeno starko, ki je zaradi neizživetih uporniških sanj postala rahlo blodnjava. Še posebej takrat, ko začne policijo prepričevati, da so se lovčemaščevali živali same.

Igralka Agnieszka Mandat sicer opravi solidno delo pri portretiranju tragikomične junakinje, a je lik sam po sebi že karikatura prav takšne ženske, kot jo je Hollandova želela prikazati. Duszejko veliko bolj kot ruši prav potrdi ukoreninjeni stereotip patriarhata, da so samosvoje in uporniške ženske histerične, zafrustrirane in blazne starke, ki se jim je najbolj pametno izogniti ali jih povsem ignorirati. S tem pa drastično pade tudi prepričljivost filma, ki v zgodbi, naraciji, dialogih in razpletu sloni prav na osrednji protagonistki. V drugi polovici se iz temačne srhljivke delno prevesi celo v romantično dramo, predvsem pa se izteče v nerazumljivo pravljичen konec, kjer vsi živijo srečno do konca svojih dni, Duszejko pa se spremeni v skoraj pravljичno bitje, ki nenadoma izgine. Drugi liki, razen soseda Matoge, ostanejo zgolj priveski njene zgodbe, zato ji tudi ne morejo veliko dodati, razen nekaj zanimivih, a nepovezanih drobcev.

Če je avtorica želela posneti gledljivo kriminalko z angaziranim sporočilom ali globoko eko srhljivko, ji ne eno ne drugo ni v celoti uspelo, saj se ni nikoli dokončno odločila, kateri od obeh polov bo njena rdeča nit in nosilni steber filma. Tako je nastala žanrska zmešnjava, ki na koncu ne prepriča. Lahko bi se iztekla kot Hitchcockovi **Ptiči** (The Birds, 1963), ki iz nezavednega napadejo idilično vasico, kar nakazuje predvsem tesnobni začetek filma *Pokot*, ali kot solidna misteriozna kriminalka s feminističnim podtonom, kjer se glavna akterka v nemočnem boju proti patriarhalnemu šovinizmu do narave in žensk zateče k ekstremnim sredstvom. S tem bolj kot kritika *statusa quo* in družbe, v kateri živimo, izpade kot pokazatelj prav tiste intelektualne in umetniške nemoči evropskih avtorjev, na katero je opozorila tudi Hollandova sama. **E**



It Comes At Night, 2017



Ana Šturm

## Zbujanje v grozi

**It Comes At Night**

leto 2017

režija **Trey Edward Shults**

država **ZDA**

dolžina **91'**

*Zmagoslavje smrti*, slika nizozemskega renesančnega slikarja Pietra Bruegla, ki se v nekaj detajlih pojavi kmalu po uvodni sekvenci filma **It Comes At Night** (2017, Trey Edward Shults), ponuja dobro izhodišče za razmislek o novem delu mladega ameriškega režiserja. Brueglova slika je refleksija časa, v katerem je bila srednjeveška Evropa zavita v mrtvaški prt »črne smrti« in soočena z nasiljem reformacije, ter meditacija o propadu človeštva v teh apokaliptičnih časih, ki ponuja nekatere temeljne razmisleke o življenju in smrti.

V filmu Treya Edvarda Shultsa se svet znajde v postapokaliptični nočni mori. Smrtonosna epidemija, podobna kugi,

ogroža človeško populacijo, primanjkuje vode in hrane. Ozračje je tesnobno in prepojeno s paranojo. Dogajanje je omejeno na zabarikadirano leseno kočjo sredi grozečega gozda, v kateri se najdeta dve družini. Trudijo se sobivati, saj se dobro zavedajo, da so skupaj močnejši, a vseprisotni strah in okoliščine, ki jih ne morejo nadzorovati, jih hromijo in na vsakem koraku grozijo, da bodo uničile krhko zaupanje med njimi.

*It Comes At Night* na prvi pogled deluje kot horror film, vendar bi lahko bili ljubitelji žanra ob ogledu razočarani. V filmu ni nobenih pošasti, zombijev, čarovnic ali drugih nadnaravnih stvorov. Tisto, kar pride ponoči in nas navda z grozo, so osamljenost, izguba, nemoč, jeza, žalost, bolečina, strah in nezaupanje. Zelo človeška občutja, ki naše možgane (iz)ključujejo na bolj metaforičen način. Režiser je film napisal dva meseca po smrti svojega odtujenega očeta, v njem pa se je spopadel z lastnimi občutki ob izgubi.

»Žalost ob izgubi je zelo podobna strahu ali, če sem bolj natančen, neke vrste suspenzu oziroma čakanju. Čakanju na to, da se nekaj zgodi,« je v svojih opažanjih o žalovanju zapisal C. S. Lewis. *It Comes At Night* njegov zapis vizualizira, je osebna in temačna meditacija o izgubi, o smrti in načinih, na katere se z njo kot posamezniki soočamo.



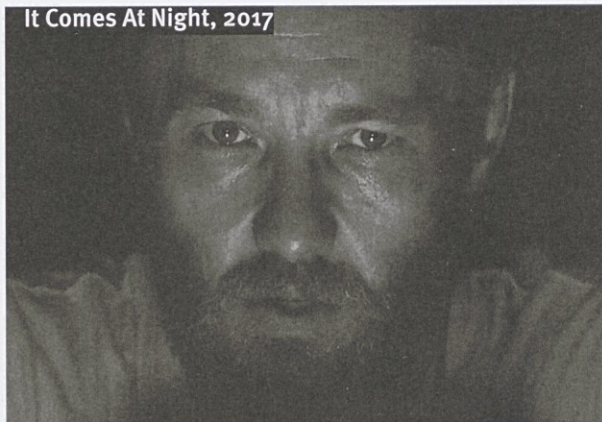
Način, na katerega je omenjena tema umeščena v žanr horrorja, pa odpira tudi širša vprašanja o tem, kako se ljudje obnašamo v ekstremnih okoliščinah, kako ranljiva je naša civilizacija oziroma kako hitro se lahko zruši – zlasti takrat, kadar se zaradi strahu raje kot k empatiji obrnemo k racionalnosti.

Shults se v težkih, destruktivnih in klavstrofobičnih filmih očitno počuti kot doma. Nase je opozoril z izjemnim prvencem **Krisha** (2015), filmom, ki je nastal v 9 dneh za 30.000 dolarjev s pomočjo Kickstarterja in dobre volje družinskih članov ter prijateljev. Boleče osebna, vizualno kompleksna, napeta, živčna, kaotična, temačna, pa tudi zelo zabavna družinska drama, ki se ukvarja s tematiko odvisnosti, se v celoti odvija v hiši njegovih staršev, z glavno vlogo depresivne bivše alkoholičarke pa se je poistovetila kar njegova teta, igralka Krisha Fairchild.

Shults je že v *Krishi* pokazal, da ima izjemen smisel za filmski jezik in občutek za ustvarjanje atmosfere, ki ga v *It Comes At Night* le še nadgradi. Njegova genialnost in rigorozno asketska gradnja suspenza se pokaže v enem ključnih prizorov, v katerem se ob kozarcu viskija srečata protagonista. Učinkovito zgrajen in izpeljan prizor, ki film prelomi v njegovo zadnjo tretjino in napove neizogibno, je počasen, poln tenzije in prikritih motivov, v njem pa pride do izraza tudi odlična igra Joela Edgertona in Christopherja Abbotta.

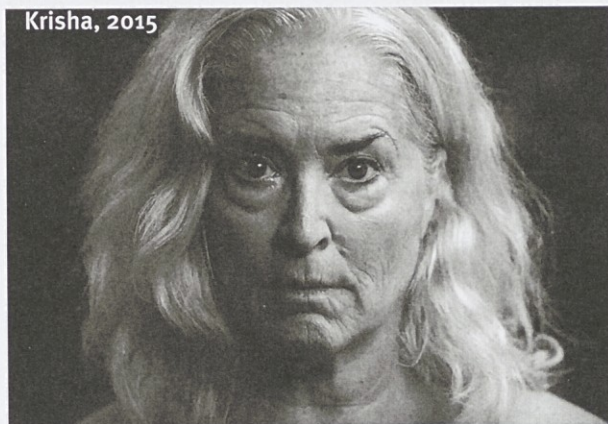
Kamera skozi temo in sence potrpežljivo in prežeče drsi po »kubrickovskih« hodnikih in stopniščih lesene koče, tudi občutek konstantnega neugodja, ki nas spremlja ves čas filma, je podoben tistemu iz **Izžarevanja** (*The Shining*, 1980, Stanley Kubrick). Zato najbrž ni naključje, da je *It Comes At Night* premiero doživel prav v hotelu, v katerem je Kubrick posnel svojo mojstrovino, na festivalu horror filma The Overlook Film Festival. Prav tako ni naključje, da je psu v filmu ime Stanley. Trey je namreč velik cinefil, med filmi, ki so bili navdih za *It Comes At Night*, pa največkrat omeni še **Noč živih mrtvecev** (*Night of the Living Dead*, 1968, George A. Romero) in **Stvor** (*The Thing*, 1982, John Carpenter).

It Comes At Night, 2017



Shults je s svojim brezkompromisnim odnosom in pogumno vizijo hitro postal vznemirljiv filmski avtor, na katerega je treba biti pozoren. Čeprav so ga po *Krishi* že povabili v Hollywood, pa ga studijski filmi ne zanimajo. Ima drugačne načrte, ki pa so se – na srečo obeh – odlično ujeli s filozofijo trenutno najbolj »vroče« produkcijske hiše A24, ki je za distribucijo najprej odkupila *Krishi*, nato pa omogočila nastanek filma *It Comes At Night*. »Nikoli nočem delati filmov le zato, da bi z njimi služil denar. Hočem delati stvari, v katere zares verjamem,« je povedal v enem od intervjujev. »Svet res ne potrebuje še več sranja.« Tako ali drugače ima prav. **E**

Krisha, 2015





Jasmina Šepetavc

# Superjunakinja v mačističnem Hollywoodu

Čudežna ženska | Wonder Woman

letu 2017

režija **Patty Jenkins**

država **ZDA, Kitajska, Hong Kong,**

**VB, Italija, Kanada, Nova Zelandija**

dolžina **141'**

Ko je **Čudežna ženska** (Wonder Woman, 2017, Patty Jenkins) prišla v kinematografe po svetu, je bilo v vsaki reviji in časopisu, ki premore oddelek filmske kritike, mogoče prebrati, da je film feministično čudo, ki ga v današnjem času še kako potrebujemo. Znak, da se mačistični Hollywood mehča za ženske like. Da je film z žensko protagonistko in žensko režiserko lahko ne samo uspešen, temveč postane pravi *blockbuster* in *ballbuster* v odnosu do moških filmskih industrialcev, ki pravijo, da »babji« film ne more uspeti, ali nostalgičnih moških gledalcev, ki se histerično jezno in jokavo vnaprej odpovejo filmom, v katerih dekline ni le pasiven okras starih dobrih moških protagonistov (zadnji od teh filmov je na primer *remake* Izganjalcev duhov). Tako ni nič čudnega, da so ženske, prepotrebne superjunakinj v filmu, masovno hodile gledat *Čudežno žensko*, a večje presenečenje je bil odziv moških gledalcev, ki filma niso samo gledali, temveč so v kritikah večkrat zapisali svoje občutke ganjenosti nad podobo močne in emancipirane Diane. In tako sem odšla v kino tudi sama, s prijateljico Katjo, s katero skozi leto bereva teorijo feminizma, ki naj bi jo *Čudežna ženska* utelešala in pokazala masi svetovnih gledalcev.

Tako sem se tudi znašla v nekakšnem ambivalentnem odnosu do *Čudežne ženske* kot ikone feminizma. Če se lotiš kritike filma z ženskimi protagonistkami, in to v hollywoodskih filmih, ki so jih za nameček režirale redke ženske režiserke (v tem primeru Patty Jenkins, znana po filmu **Pošast**, za katerega je leta 2003 Charlize Theron dobila oskarja, Patty Jenkins pa vse do *Čudežne ženske* dovolj zgovorno ni dobila več priložnosti za režijo filma), se zdi, kot da gledaš podarjenemu konju v zobe. Težava ni v tem, da pokroviteljsko podarjeno žival imenuješ kot to, kar zares je, kljuse, temveč da to kljuse lahko pomeni tvoje dolgoročno preživetje. Dovolj s prispodobami: kritika filma, ki se ti zdi enostavno slab, je eno, težko

pa je začeti kritiko enega redkih filmov, ki prikazuje ženske potenciale in je plod ženskih kreativnih moči. Ne samo to, filma, katerega uspeh lahko pomeni razliko med tem, da dobimo vse več ženskih režiserk, kompleksnih protagonistk in redefinicijo superjunakov, in tem, da njegov polom služi vedno novim utemeljitvam, zakaj »babji« filmi ne delujejo. Večna dilema feministične kritike! Ker pa je *Čudežna ženska* že globalni hit in dobi svoje nadaljevanje leta 2019, lahko mirneje rečem, da film pač ni dober.

So stvari, ki delujejo: v prvem delu srečamo mlado Diano na fiktivnem otoku med Amazonkami, izjemnimi bojevnkami, ki jih vodi njena mati. Če zamižimo na eno oko – Amazonke so v večini bele svetlolase manekenke znamke Victoria's Secret –, lahko rečemo, da prvi del obljublja neke vrste emancipacijo in solidno nastavi nadaljevanje zgodbe: Diana se skozi trmo in materinemu nasprotovanju navkljub izuri v močno bojevnico, katere usoda bo, kot kažejo vsi znaki, veličastnejša od premera skritega otoka. Pozneje v morje strmoglavljata letalo, na katerem je Steve Trevor, ki ga Diana reši pred utopitvijo. Ko otok napadejo še – takoj zakodirani kot zlobni, medtem ko Trevor s sinjemodrimi očmi pač ne more biti *the bad guy* – Nemci, se Diana odloči, da bo zapustila otok, mamu in sestre ter odšla neznano kam s tujcem, ki ji govori o neznani vojni. Na tej točki je že jasno, da soliden film rapidno strmoglavlja: ko vstopi v sliko Trevor, začne med njima z Diano potekati klišejska izmenjava spolnih kodov (»Bi rekel, da si povprečen predstavnik svoje vrste?« vpraša Diana golega Trevorja. »Rekel bi, da sem nadpovprečen,« odgovori ta). Ko se z jadnico peljeta proti Londonu, dobimo novo dozo spogledovanja in popoln izbris Dianine biseksualnosti ter amazonske (priznajmo si) pretežne lezbičnosti. Diana se je, kot izvemo, vsega o »mesenih užitkih« naučila iz knjig, ki so zaključile, da so moški potrebni za reprodukcijo, ne pa tudi za užitek. Iz knjig? Resno? Doma odprem prvi del stripa, posebne izdaje ob izidu filma, in preberem, da je Diana imela ljubimke Kasio in Megharo in Evralyne in ... Žalostna ironija izbrisa nenormativne seksualnosti je v tem, da je bila *Čudežna ženska* v 50. letih prejšnjega stoletja cenzurirana, češ da zapeljuje mlada dekleta v lezbištvo, leta 2017 pa je njena biseksualnost praktično izbrisana. Skoraj 70 let pozneje! Če naj že verjamemo – kar zahteva res veliko vere v fikcijo, četudi imamo opraviti s filmom o superjunakih –, da je za privlačnost med dvema likoma dovolj, da sta nasprotnega spola, in da ti moški pade čisto dobesedno na glavo, potem bi bila njuna privlačnost bolj verjetna, če Diana ne bi bila prikazana kot najbolj naivna in nedolžna hollywoodska protagonistka po Doroteji iz **Čarovnika iz Oza** (The Wizard of Oz, 1939, Victor Fleming). Tako kot Doroteja išče čarovnika, Diana išče Aresa, ki naj bi ljudi zapeljeval v zlo vojskovanje. Nekaj modnih kostumov, tri moške pomagače, veliko pripomb na njeno lepoto





in vzburljivost, preizkus teoretičnega znanja s Trevorjem v eni strastni noči, nekaj borb, joka in razočaranj pozneje Diana najde mitološkega boga vojne (resničen je!) in ga – pazi, hud *spoiler* – premaga. In to z ljubeznijo! Vojaki se zbudijo iz transa, vojna se konča, edina nehollywoodska poteza filma pa je, da fant ne dobi dekleta, temveč dekle skozi desetletja živi zvesto s svojimi spomini na njenega enega in edinega (ja, res je, njena največja supermoč v eri dominacije mladosti in mikavnosti je navsezadnje tudi to, da se ne stara in ostaja lepa).

In težava je tudi v lepoti oziroma v tem, kar označujemo za lepo in kar prikazujemo na filmu: Diano, ki jo igra nekdanja manekenka Gal Gadot, so zaradi značilne bikini oprave in škornjev s platformami nekateri označili za seks simbol, drugi za antifeministično superjunakinjo, kar je težava, vredna nove razprave kje drugje. Vprašanje, kaj nosi in ali je privlačna, je popolnoma irelevantno, težava je v ozki hollywoodski definiciji privlačnosti in njenih implikacijah. Bil bi že čas ne samo za superjunakinjo, temveč superjunakinjo, ki je biseksualka, lezbijka, trans ženska, ki ne nosi obveznih pet in ki pred vsako bitko ne zaplapola s svojimi dolgimi kodri, kot da dela reklamo za Pantene, ki je pegasta ali Afroameričanka ali Nigerijka ali Korejka ali Iranca ali ... Težava z zvezanostjo spola, lepote in značaja likov se v filmu pojavi še nekje drugje: v obliki antijunakinje dr. Maru (Elena Anaya), ki zlohotno poskuša uničiti človeštvo s korozivnim plinom. Sama ima iznakažen obraz, na katerem nosi masko. Nikoli ne izvemo njenih motivov, ki jo vodijo v iskanje propada človeštva; z njeno nekdanjo sliko (kjer je še nasmejana klasična lepota) je nakazan le en vzrok. Četudi imamo opraviti z ženskama

na obeh straneh, ženskama, ki sta kompleksni in vsaka zase briljantni (dr. Maru je najboljša znanstvenica, kar jih premore nemška vojska; Diana pa ni le izjemna bojevница, temveč govori več kot 100 jezikov), je prevelik del filma in kodiranja v dobro in zlo odvisen preprosto od videza.

Historizacija lika je poučna vaja, da vidimo, kje smo danes. Tim Hanley v knjigi *Wonder Woman Unbound* (2014) piše, da je bila Diana najprej (precej radikalna) junakinja, ki jo je psiholog William Moulton Marston ustvaril med drugo svetovno vojno v prepričanju, da prihaja matriarhalni jutri. Po njegovi smrti je bila v petdesetih retradicionalizirana, v šestdesetih obsedeno zaljubljena in nezanimiva, v sedemdesetih, na vrhuncu feminizma, pa obujena, ampak na drugačen način, kot si je predstavljal Marston sam. Če si je na začetku zamislil čudežno žensko kot osebo, kakršna je lahko potencialno vsaka ženska (njegova branža feminizma je bilo prepričanje, da ženske niso enake moškimi, ampak boljše od njih), je v kempovski televizijski seriji iz 70. let Lynda Carter posebej izjemnost lika, ki jo je ločila od vsakdanjih žensk in njihovih moči. In na neki način novi film naredi podobno. Hanley upravičeno opozori, da je čudežna ženska že od vsega začetka tako feministična figura kot tudi fetiš, njene zgodovinske inkarnacije pa govorijo o kompleksnem preigravanju obeh plati in spolnih kodov časa. A če film tako enotno označimo za feminističnega, je na koncu le treba premisliti, kaj pojmuje kot feminizem danes in komu ga poskušamo prodati. S Katjo sva po filmu šli nazaj h knjigam in k drugim, boljšim filmom, ki pa feminizma niso nikoli uspeli prodati masam kot zaželeno robo. Navsezadnje to ne upe niti Čudežni ženski. **E**



Pia Nikolič

# Ženske za zapahi

Zlomljene | Kapput

leto 2016

režija Alexander Lahl, Volker Schlecht

država Nemčija

dolžina 7'

Na filmskem festivalu Tabor v dvorcu Veliki Tabor v hrvaškem Zagorju je mednarodna žirija julija letos poklonila glavno nagrado animaciji, ki smo jo lahko v decembru 2016 videli že na festivalu Animateka v Ljubljani. Gre za kratki, sedemminutni film dokumentarne narave, narejen v obliki animacije. Žirijo je tokrat predstavljala troglava množica, sestavljena iz animatorke in stripovske avtorice Renate Gasiorowske iz Poljske, britanskega filmskega kritika Michaela Pattisona in slovenske filmologinje dr. Maje Krajnc. Nagrajeni film **Zlomljene** (Kapput/Broken – The Women's prison at Hoheneck, 2016, Lahl & Schlecht) ni bil edini film festivalskega programa, ki se je ukvarjal s tematiko prevzgojnih institucij.

V istem terminu sta se znašla tudi **Johnno's dead** (2016, Chris Shepherd) in **The separate system** (2017, Katie Davies), katerih vsebina se v prvi vrsti prav tako ukvarja z vzroki in posledicami načina življenja, ki ga posvojijo zaporniki. Pri Johnnu je zgodba fiktivna in večinoma igrani film je tu in tam začinjen s fantazijskimi animacijskimi vložki, predvsem v vlogi posebnih učinkov. Gre za prvoosebno pripoved zapornika, ki naj bi bil po krivem obsojen na dvanajst let zopora. Protagonista vidimo le redko, kamera je namreč prilagojena njegovemu pogledu. Rdeča nit pa vseeno ni ukvarjanje z zaporom in življenjem v njem – njegovo vodilo je maščevanje.

Sledil mu je *The separate system*, ki je povsem druge vrste film. Triindvajsetminutni dokumentarec postavlja v

osrednje vzporednice med vojaškim, civilnim in zaporniškimi življenjem. Avdiovizualnost umetniškega objekta pri tem deluje kot v celoto združena avdio in vizualna podoba, vsaka posebej. Mirni kadri detajlov in različno oblečenih skupin ljudi se vsebinsko le redko staknejo z zvokom. Zdi se, kot da slikovni potek zgodbe in njegova zvočna sled tečeta večinoma neodvisno druga mimo druge, pri čemer vseeno ne prihaja do – v sodobnih TV-medijih tako popularnega – podvajanja informacij.

Animirani kratki dokumentarec *Zlomljene* se zaporniške tematike dotakne na precej drugačen, izrazito samosvoji način. Kot lahko sklepamo že iz naslova, gre za nekdanji osrednji vzhodnonemški ženski zapor, imenovan Hoheneck. Zloglasna jetnišnica, ki sicer ne obstaja več, je še kako prisotna v spominu tistih, ki so v njej nekoč prisilno delale in so kratkemu filmu tudi posodile svoje glasove. Namesto njihovih obrazov film prikazuje sivo podlago, prek katere se vrstijo skoraj arhitekturne risbe, z malo detajli in veliko ponavljajočimi se vzorci. Vse zgodbe so v angleškem jeziku podnaslovljene v fontu *courier new*, ki so ga nekoč uporabljali na tipkalnih strojih. Izrezane glave in odsotnost imen intervjuvank še povečajo hladnost in oddaljenost tragične vsebine povedanega. Uporaba črne, bele in predvsem odtenkov sive spomni na barvno skalo **Schindlerjevega seznama** (Schindler's List, 1993, Steven Spielberg), zlasti ob nastopu dekleta v živo rdeči jopici, ki za trenutek razbije barvno monotonost.

Navdih za zgodbo o preživetju ter mučnem in nečloveškem vsakdanu v Hohenecku naj bi prišel med pisanjem grafičnega romana o vzhodnonemški plavalki, ki je hotela pobegniti iz Vzhodne Nemčije in plavati do Danske. Cilja ni nikoli dosegla, saj naj bi jo ujela vohunska služba in jo poslala v zapor. Navdihnjeni z zgodbo so avtorji poklicali Birgit Willschütz in Gabriele Stötzer, bivši zapornici. Njune izpovedi so razkrile resničnost prisilnega dela in suženjsko izkoriščanje jetnic. Iz več kot 100 strani intervjujev je nastala konceptualna zgodba, ki bolj kot na tradicionalno pripoved, povedano z zaporedjem slik, spominja na zgodbo ene slike. Ozadje animacije, ki je sestavljeno iz geometrijsko pravih likov in ravnih ozkih črt, ves čas trajanja ostaja umazano in nespremenjeno ter spominja na umazane, sive zidove zopora. Za gledalce ostaja v nekem abstraktnem, grozljivem in oddaljenem kraju ter času, ki se na srečo zdi kot fikcija. **E**







Peter Žargi

## Brez prave nevarnosti

**Gimme Danger**

leto 2016

režija Jim Jarmusch

država ZDA

dolžina 108'

**Glasba je časovna umetnost II – LP film Buldožer**

leto 2016

režija Varja Močnik

država Slovenija

dolžina 52'

Leta 1975, dve leti po tistem, ko so v Ameriki detroitski The Stooges, utaplajoč se v neuspehu in drogah, dokončno prenehali z metalurškim avantgardnim napadom na idealistično *flower-power* zapaščino (Iggy Pop pravi, da je »pomagal pokopati šestdeseta«), je v Jugoslaviji z albumom *Pljuni istini u oči* skupina Buldožer dregnila v buržujsko osladnost tedanje šlager scene in v tabuje zavrtega komunizma s prijaznim obrazom (Pepel in levkemija, najpogodnije mesto za samoubojstvo ...). Medtem ko so se Stooges, ki so bili v svoji grobosti, direktnosti in hrupni ekscentričnosti povsem nerazumljeni, med drugim izčrpali tudi zaradi slabe prodaje, so v državah bivše Jugoslavije Buldožerje še kako dobro razumeli (še najmanj ravno v Sloveniji, kjer jih ni bila pripravljena izdati nobena založba). Razumeli celo tako dobro, da je plošča *Pljuni istini u oči* hitro postala kulturna, odlično prodajana, in nato prepovedana. A dolgoročni vpliv obeh skupin, kljub različnemu stilu, ponovno razkriva njune skupne imenovalce: odmik od navidezne glasbene normalnosti, ljubezen do hrupa, estetiko grdega, cinizem. Z njimi sta pripravljali teren za pank, ki je nastopil nekaj let kasneje.

Oba benda sta letos dobila svoj dokumentarni poklon, prvi v **Gimme Danger** (2016) Jima Jarmuscha, drugi v **Glasba je časovna umetnost II – LP film Buldožer** (2016) Varje Močnik (kot drugi film iz istoimenskega cikla o pomembnejših slovenskih albumih). Filma veže ne le zelo soroden pristop v formi (kombinacija arhivskih posnetkov, animacije in intervjujev s člani, feni, kritiki, sopotniki), temveč



tudi teza o veličini svojega subjekta: pri Jarmuschu bolj eksplicitna – pravi, da gre za največjo rokenrol skupino vseh časov, pri Močnikovi implicitna, preko številnih mnenj kritikov in glasbenikov, ki vidijo v *Pljuni istini u oči* enega najpomembnejših, če ne najpomembnejši album Jugoslavije. A veličina, tako v smislu nekdanje pomembnosti kot trenutne relevantnosti, je izmuzljiv pojem. Lahko jo je pripisati, vendar težje utemeljiti. Brez družbeno-kulturnega konteksta predhodnih in naknadnih obdobij se pomembnost ustvarjalca zazdi kot brezmadežno spočetje – nič si in v nič se povrneš. Filma portretirata skupini, pri katerih se pogosto izpostavlja družbeni kontekst, okolje njune geneze, vendar sta v vzpostavitvi občutka za čas in prostor, ki sta pogojevala nujnost teh dveh skupin, različno uspešna.

Jarmuscheva teza o največji rock skupini vseh časov se prelevi v zgodbo o uspehu (*via rehab / padci / smrt / comeback*), ki doživi vrhunec s sprejetjem v rokenrol dvorano slavnih. Iggy Pop, ki pripoveduje večino filma, s svojim prizemljenim humorjem in anekdotami vsekakor pripomore k demitizaciji skupine (kar je predpogoj za kakršnokoli vrednotenje), vendar pa Jarmuschu zmanjka sredstev, s katerimi bi podprl svojo trditev. Odgovora na vprašanje, zakaj so bili The Stooges tako

pomembni in hkrati preveč radikalni za večino množic, ne dobimo niti preko argumentacije niti preko poetike ali približevanja duhu subjekta. *Gimme danger* večino časa plava v vodah prijetnega, nostalgičnega in celo prisrčnega. Družbena in kulturna gonila, ki botrujejo vzpostavitvi takšne skupine, so povečini zapostavljena – Detroit, ki je že desetletja simbol revščine, kriminala, rasne napetosti, urbanističnega propada, obenem pa eno glasbeno najpomembnejših mest, ima v filmu povsem stransko vlogo. Izgredi leta 1968 se pojavijo kot samo še en arhivski posnetek, ki ob poplavi ostalega arhivskega (a večinoma postranskega) gradiva povsem izgubi udarnost, medtem ko eden največjih in najbolj krvavih izgredov v zgodovini ZDA leto poprej ni niti omenjen.

Jarmuschev vizualni pristop z arhivskim gradivom in animacijami, ki dopolnjujejo zgodbo oziroma intervjuje, v marsičem priključ v spomin *The Filth and the Fury* (2000) Julienu Templu, ki pri orisu skupine Sex Pistols uspe ravno tam, kjer Jarmuschu spodleti. Temple namreč prikaže Pistole kot manifestacijo družbenih trenj, gnusa in brezizhodnosti delavskega razreda, animacijo in posnetke pa uporablja kot sredstvo za oris nekega časa. Vizualno zanj ni nikoli reiteracija že povedanega, temveč simbolna nadgradnja

Buldožer, fotografija: Miro Mele





pripovedi (univerzalno zaničevani menedžer Pistolsov se v filmu pojavi samo kot glas, medtem ko ga reprezentira sadomazohistična maska iz njegove nekdanje trgovine). Jarmusch po drugi strani pripoved bobnarja Scotta Ashetona o tem, kako je obubožan vozil taksi po razpadu skupine, dejansko podkrepil z generičnim *vintage* posnetkom taksija, Popove reminiscence o izgubi spomina s ceneniimi efektom motenj slike na televizijskem ekranu, imena posameznih poglavij pa izpiše z banalno, prelahkotno tipografijo (tragic sans?) – in na tej točki postane jasno, da smo svetlobna leta daleč od filmov **Bolj čudno od raja** (1984) in **Mrtvec** (1995). Ostane nam samo še narativ, ki le arhivira in se zaključil s končno nagrado, priznanjem Dvorane slavnih (Pistolisi so sprejem oziroma udeležbo na njem zavrnil), vizualna nadgradnja pa ne deluje kot vezivno tkivo umetniškega dela, temveč kot mašilo ali posledica strahu pred izgubo pozornosti občinstva – kar bi, v ironičnem kontrastu s Stooges, pomenilo skrajno avtorjevo podrejanje občinstvu.

*Glasba je časovna umetnost II – LP film Buldožer* Varje Močnik je v stvarjenju filma, zvestega duhu svojega subjekta, uspešnejši. Arhivsko gradivo delno nadomestijo posrečene *faux* jugoslovanske novice z Jeleno Aščić v vlogi voditeljice, ter animacije kot poklon ilustracijam Kostje Gatnika na ovitku plošče, intervjuji s člani skupine pa se spretno izogonej prepogostemu muzejsko-nagačenemu stilu tovrstnih dokumentarcev. Film o skupini, ki je provocirala, detabuizirala, in pljuvala po establišmentu, kiču in parolah, sam po sebi sicer ni subverziven (niti nam tega ne dolguje), vendar pa vzbuja občutek pomembnosti tovrstnega odnosa do sistema in družbe. Pri tem mu veliko bolj pomagata estetska in narativna iznajdljivost kot pa pričevanja kritikov in glasbenih kolegov/sodobnikov/naslednikov, ki silijo prej v nostalgijo, mitizacijo in fenovstvo kot v analizo. Zanimiveje bi bilo gledati daljše pogovore s člani skupine,<sup>1</sup> za katere skoraj verjamemo, da bi jutri z veseljem spet snemali bruhanje na Radiu Študent – za razliko od Stoogesov, ki so z izjemo Iggyja Popa v večini intervjujev daleč od nekdanje ostrine in iskrivosti. A tudi Brecljeve eskapade (sežiganje brade) in izjave (»Včasih smo se zabavali, danes pa je primerno le biti korekten!«) so lahko le uvod v relevantnost buldožerskega odnosa. Kaj jim je sledilo, kako točno so vplivali na prihajajočo generacijo, kako se v današnjem sistemu brez oprijemljivega totalitarističnega opresorja boriti proti politični korektnosti?

Dokumentarci o umetnosti imajo že v osnovi velike težave z resnico, saj ne gre le za zgodovinski potek dogodkov, razkrivanje odgovorov ali kroniko, temveč vrednotenje. Če bi hotela biti *Gimme Danger* in *Glasba je časovna umetnost 2* bolj argumentirana glede pomembnosti svojih portretirancev, bi potrebovala intenzivnejši oris časa in nekakšen »prej/potem« pristop – kakor to uspe Templu v *The Filth and the Fury*, kjer natančno izriše zeitgeist



Buldožer, 2016



Velike Britanije, ne samo v njegovi absurdnosti, temveč tudi tragičnosti, obenem pa jasno izrazi dobre in slabe posledice pankaa. Ne poskrbi le, da gledalec izve za potek dogodkov, temveč izkusi nujnost in univerzalnost nekega premika. *Glasba je časovna umetnost 2* do okolja svojih portretirancev ni toliko kritičen, da bi samo s tem lahko prepričal občinstvo o nujnosti Buldožerjev, niti dovolj obsežen (časovno ali vsebinsko), da bi pomembnost skupine skušal iztrgati nostalgiji in jo aplicirati na današnji čas; vseeno pa s svojim pristopom neguje zavest o moči nekorektnosti in navsezadnje ustvari spodoben poklon pomembnemu umetniškemu delu. Jarmusch po drugi strani naredi s Stooges točno tisto, česar se najbolj boji Johnny Lydon, pevec Pistolsov – postavi jih v muzej samoumevnosti. **E**

<sup>1</sup> Primer učinkovitega glasbenega dokumentarca, ki se vrti skoraj izključno okoli pogovora s svojim subjektom, je *Mingus: Charlie Mingus* (1968) Thomasa Reichmanna.



## Magičnost vsakdana

FADE IN:

INT. ANINO STANOVANJE – DAN

V majhni kopalnici na pralnem stroju, zraven fena, krtače za lase in kreme za obraz, stoji napol popita skodelica kave. Medtem ko si umiva zobe, se ANA iz kopalnice odpravi v sobo. Med kupom oblek poišče svojo najljubšo kratko majico. Vrne se v kopalnico, splakne usta, zobno ščetko postavi v lonček pri lijaku in si obleče majico. Nato obuje modre allstarke, si na rame oprta nahrbtnik in iz predala vzame ključe. Odpre vrata, ki se zaradi prepaha, ki nastane, ko stopi na hodnik, za njo glasno zaloputnejo.

EXT. BLOK – DAN

Pred blokom stoji kolesarnica. Ana išče svoje kolo. Na mestu, kjer je bilo parkirano, najde samo preščipnjeno verigo. Iz žepa vzame telefon. Pogleda na uro. Nejevoljno zavzdihne in se peš odpravi po ulici.

INT. MSUM – DAN

Vrata zaškrripajo. Ana vstopi v predavalnico na koncu hodnika. V njej sedi majhna skupina ljudi in se pogovarja. Usede se na najbližji stol in iz torbe vzame računalnik.

Skupino v predavalnici Muzeja sodobnih umetnosti Metelkova (MSUM) so sestavljali udeleženci Kratke scene in njihov mentor, madžarski režiser in scenarist Csaba Bollók, med drugim avtor filma *Iska's Journey* (Iszka utazása, 2007), ki je bil leta 2008 madžarski kandidat za nagrado oskar, ter predavatelj in soustanovitelj scenariščne delavnice Minimidpoint, ki poteka v okviru enega največjih evropskih programov za razvoj scenarijev ter filmskih projektov Midpoint. Z njegovo pomočjo je peterica (i)zbranih scenaristov na intenzivni štiridnevni delavnici razčlenjevala in izpopolnjevala svoje scenarije za kratke filme. Pri Ekranu smo se odločili, da se jim pridružimo in pogledamo v ozadje dogajanja.

Kratka scena je skupni projekt produkcije EnaBanda in Društva za uveljavljanje kratkega filma Kraken. Gre za prvo scenariščno delavnico pri nas, ki je posvečena izključno

razvijanju umetnosti kratkega filma. Prvič je potekala lani, v okviru 2. edicije Festivala kratkega filma FeKK, letos pa se je, v nekoliko spremenjeni in dopolnjeni drugi izvedbi, odvila dober teden dni pred festivalom, med 16. in 19. avgustom v prostorih MSUM.

Slovenski scenaristi so svoja dela kar nekaj let lahko pilili na scenariščni delavnici Pokaži jezik, ki je bila ustanovljena konec 90. let in je bila ena prvih tovrstnih delavnic na področju bivše Jugoslavije. Ko je 'šola' Pokaži jezik, ki jo je vodil Zdravko Duša, po 20. letih prenehala z delovanjem, je v izobraževanju nastala večletna vrzel. »Tokrat smo konstantno z vseh strani poslušali – pa tudi sami smo to govorili –, da je problem naših filmov scenarij,« pove Matevž Luzar, režiser in predsednik sekcije scenaristov pri Društvu slovenskih režiserjev (DSR). Z njim smo se pogovarjali o še eni scenariščni delavnici, Scenarnici, ki letos, tako kot Kratka scena,





poteka drugo leto, obe pa predstavljata pomembno pridobitev na področju razvoja domače scenaristike, ki pri nas pregovorno velja za zapostavljeno in podhranjeno področje.

Ne prav rožnato stanje je deloma posledica slabih strokovnih temeljev (študij scenaristike smo dobili šele nekaj let nazaj), naše specifične situacije, v kateri ni prav velike potrebe po ljudeh, ki bi bili specializirani izključno za poklic scenarista (večina režiserjev scenarije za svoje filme piše sama, televizije pa ne vlagajo v razvoj novih in izvirnih scenarijev), navsezadnje pa tudi samega odnosa do obrti. Je pa v zadnjem času čutiti, da se situacija – deloma zaradi globalnih trendov, deloma pa zaradi krepitev delovanja stanovskih društev ter prihoda nove generacije – počasi spreminja.

DSR je tako dve leti nazaj ustanovilo (pod)sekcijo scenaristov, v istem času pa je tudi Slovenski filmski center (SFC), takrat pod vodstvom Jožka Rutarja, začel premišljevat o nujnosti razvoja domače scenaristike, s ciljem delati boljše filme. »Ker smo zadevo želeli izpeljati kar najbolj profesionalno in strateško, smo se odločili, da združimo moči in skupaj zastavimo Scenarnico,« pove Luzar. Natančno so preučili, kakšne delavnice potekajo v tujini. Ugotovili so, da večina poteka krajši čas, namenjene pa so predvsem piljenju prve verzije scenarija. »Ampak najtežja stvar je priti do tega prvega *drafta*.« Scenarnico so zato zasnovali kot

intenzivno delavnico za razvoj scenarijev za celovečerne filme, od začetne ideje do prve verzije. Udeleženci se srečujejo daljši čas, cilj pa je napisati prvi osnutek scenarija.

Prva Scenarnica je pod budnim očesom Srdjana Koljevića, ki scenaristiko že več kot 20 let poučuje na akademiji v Beogradu, potekala lani spomladi in čez poletje, na njej pa je nastalo osem novih celovečernih scenarijev, nekateri od njih so že v nadaljnjem razvoju. »V okviru delavnice smo ustvarili zelo dobro vzdušje. Ljudje hočejo, da so njihovi scenariji res dobri, in tudi organizatorji si želimo, da bi iz teh zgodb nastali filmi. Seveda to vedno ne bo mogoče. Včasih kak projekt tudi ugasne, tako pač je. Pomembno je tudi, da se na delavnici osvoji neka metodologija, ki omogoča lažje in uspešnejše nadaljnje delo.«

»S Scenarnico želimo doseči tudi, da se vzpostavi nek kolektiv ljudi, ki se zna pogovarjati o scenarijih na podlagi dramaturgije, zgodbe, ki zna skupaj detektirati napake, iskati rešitve in razvijati znanje,« še razmišlja Luzar. Izmenjava znanja in izkušenj je nekaj, kar ima pri sicer zelo samotnem in mukotrpnem opravilu pisanja scenarijev velik pomen. Kot je ob zaključku Kratke scene dejal eden od udeležencev, sta mu bila ugotovitev, da ni edini, ki se pri pisanju sooča s problemi, in dejstvo da je slednje lahko delil z drugimi, v veliko olajšanje.



Kratka scena je nastala bolj organsko, kot odgovor in hkrati del živahnega dogajanja, saj so mladi ustvarjalci, tako tisti iz akademjskih vrst kot njihovi samorastniški vrstniki iz neodvisne scene, v zadnjih letih pri nas dodobra preporodili in prevetrili formo kratkega filma, ki je polno zaživel kot pozornosti vredna samostojna entiteta. Kratki filmi so dobili svoje mesto na Festivalu slovenskega filma, ustanovljeno je bilo društvo za uveljavljanje kratkega filma Kraken, pa Festival FeKK, dobili smo Noč kratkih filmov in še bi lahko naštevali.

Omenjenega dogajanja pa ne gre jemati za samoumevnega. Mlade talente in kakovostna kratkometražna filmska dela je treba prepoznati in jim dati v okviru ustreznih platform možnost za rast in razvoj. Kratka forma ima namreč povsem svoje (tudi scenaristične) zakonitosti, na kar prevečkrat pozabljam. Kot je večkrat omenil tudi mentor letošnje Kratke scene, Csaba Bollók, je namen kratkega filma, da ujame pomemben trenutek v življenju – trenutek, ko smo morali sprejeti pomembno odločitev, ali ko se nam je ves svet postavil na glavo. Kratki film je rezina življenja; na manjši del, ko se osredotočimo, globlje v njegove skrivnosti se lahko potopimo. Taki vsebini pa se mora podrediti tudi sama forma.

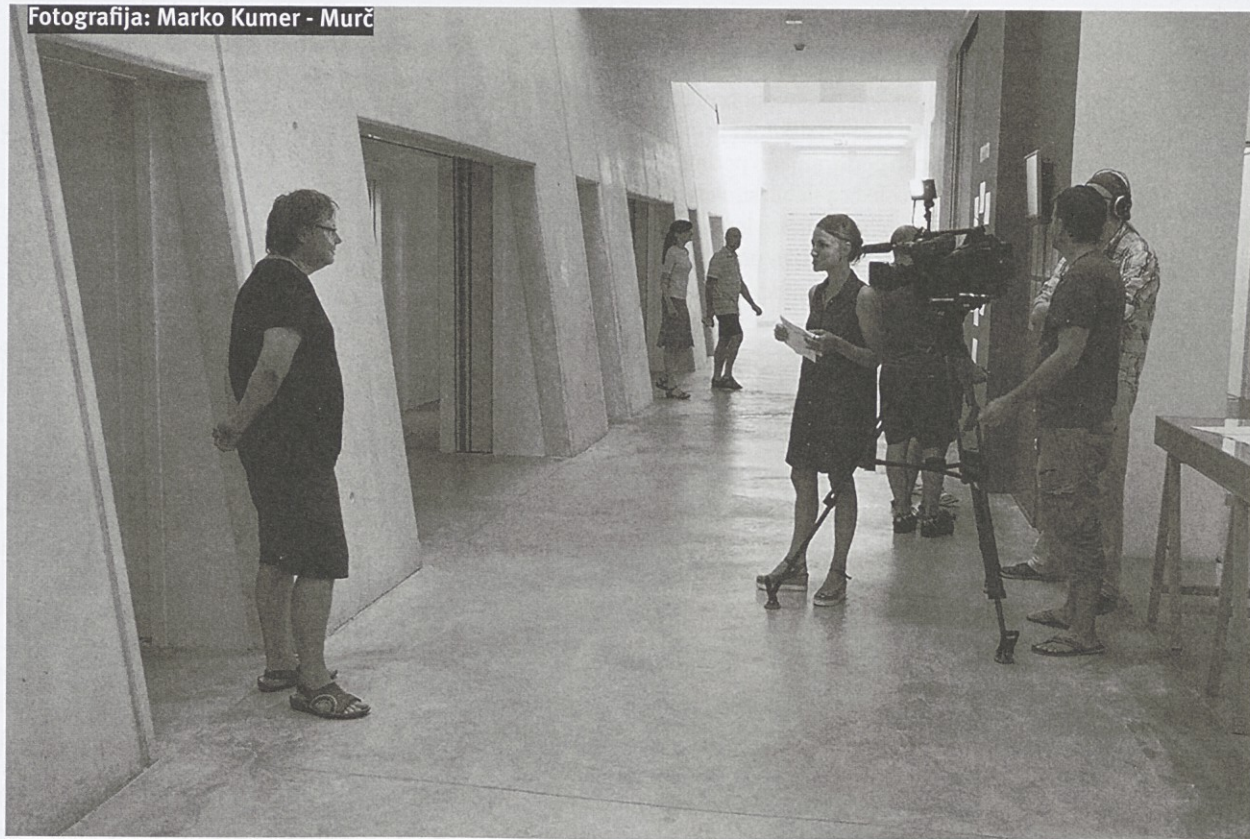
Za vse filmske ustvarjalce, še posebno pa za tiste na začetku ustvarjalne poti, je dostop do kakovostnega izpopolnjevanja znanja ključnega pomena. Mladi, še neuveljavljeni scenaristi

imajo le redko priložnost sodelovati na tovrstnih delavnicah v tujini, ki zanje večinoma predstavljajo tudi velik finančni zalogaj, pri nas pa takih dogodkov primanjkuje. Ustvarjanje v spodbudnem okolju, ki je prilagojeno specifičnim potrebam udeležencev, in podpora profesionalnih, za tovrstno delo usposobljenih mentorjev, sta pomemben korak pri spodbujanju kreativnosti in iznajdljivosti mladih ter najboljša možna popotnica za prihodnost slovenskega filma.

»Na Scenarnico se lahko prijavi kdorkoli. Tu smo bili enotnega mnenja, da ne smemo postavljati omejitev. Ni važno, ali si napisal že 10 scenarijev ali nobenega. Šteje dobra ideja – ideja, ki ima potencial, da postane dober film,« pravi Matevž Luzar. Pri takem izhodišču je prednost tudi ta, da se na delavnici posledično znajde zelo raznolika skupina ljudi, in več raznovrstnih izkušenj ko imaš na kupu, več se udeleženci drug od drugega lahko naučijo. Podobno velja tudi za Kratko sceno.

Na Kratko sceno se je bilo letos treba prijavit z že napisanim scenarijem v angleškem jeziku, predvsem zaradi poglobljenega individualnega dela s tujim mentorjem. Izmed prispelih prijav so organizatorji izbrali pet scenarijev oziroma pet udeležencev, ki so se udeležili štiridnevne delavnice. Po krajši uvodni predstavitvi dela, ki jih čaka, se je Kratka scena začela z daljšim predavanjem Csabe

Fotografija: Marko Kumer - Murč





Bollóka o scenarističnih pravilih kratkega filma, v katerem ga je večkrat zaneslo tudi globoko v zgodovino filma in umetnosti, od Aristotela do Harmonyja Korina.

Csaba meni, da mora vsak dober scenarist poznati tako zgodovino filma kot trende, ki so popularni ta hip. Poznati mora več različnih metod svojega dela, ponotranjiti (zlata) pravila, natančno preučevati druge filme in predvsem veliko brati. »Ne verjamem, da obstaja ena rešitev, ena metoda, ki se je pri pisanju lahko držiš. Zato je pomembno, da imaš dobro osnovno znanje in da si odprt za nove ideje, saj se le tako lahko najbolje prilagodiš vsakemu posameznemu scenariju in iz njega poskušaš narediti kar največ. Predvsem pa je pomembno, da veliko delaš. Najlažje se namreč učiš iz svojih napak, problemov in izkušenj.«

Pisatelji in scenaristi navdih za svoje delo črpajo iz dveh virov, primarnih in sekundarnih. »Primarni vir je življenje in večina od nas ga zamuja. Okolje in dogajanje okrog nas je treba opazovati, slišati, čutiti. Primarna občutja pridejo skozi naše čute, misli pridejo kasneje. Nekje sem prebral, da je intuicija najvišja oblika inteligence. Pomembno je, da zaupamo svojim občutkom in odločitvam, intuicija namreč prihaja iz najglobljih predelov človeške psihe, zato je tudi najbolj pristna.« Sekundarne vire navdiha v veliki meri predstavlja umetnost. »Umetnost je naše skupno, kolektivno nezavedno«. Na prvo mesto postavlja literaturo. »Literatura je najpomembnejša umetnost, ker je edina, ki popolnoma izhaja iz nas – bralci smo tudi ustvarjalci zgodb. Pri branju uporabljamo največ domišljije. Če hočeš ustvarjati, moraš brati. Brati in še enkrat brati.«

Csaba likom daje prednost pred zgodbo. »Več moramo razmišljati o junaku. Zgodba je na drugem mestu, je tisto, kar našemu junaku pokaže, kdo je in iz kakšnega testa je narejen.« Liki ne smejo biti enodimenzionalni, pač pa kompleksni. Vsi imamo dobre in slabe strani. »Vse nas poganjata strah in želja, vse ostale motivacije so izpeljane iz teh osnovnih dveh.« Pomembno je tudi, da pišemo svoje lastne, lokalne zgodbe, saj le tako lahko ustvarimo unikatne like, ki jih je oblikovalo specifično okolje. »Čeprav vsi čutimo iste stvari, se od kraja do kraja, od države do države razlikujemo v tem, kako ta čustva izražamo.«

Popoldanski del prvega dneva delavnice je bil posvečen skupinskemu delu. Udeleženci so podrobneje predstavili svoje scenarije in drug drugemu podali svoja mnenja o njih. Najmlajši udeleženec, Armin Čulić, študent z Jesenic in ponosni lastnik rumene stoenke, s katero pa se do Ljubljane ni upal pripeljati, da ne bi ostal kje na poti, je scenarij napisal kot izziv. Idejo za svojo čisto prvo filmsko zgodbo o mladem komiku, ki ga čaka prvi nastop, je našel kar v svojem nedokončanem knjižnem prvencu.

Peterico udeležencev so sestavljali še: Jan Fabris, sicer naravoslovec, po duši pa strasten filmofil, ki vsak prosti



trenutek nameni gibajočim podobam in se je na Kratko sceno prijavil s kratkim nemim filmom; Maja Prettner, režiserka in scenaristka, ki nas je lani razveselila z dokumentarnim filmom **Dom, ljubi dom** (2016) in se je na delavnico prijavila zato, da bi izpopolnila svojo zgodbo o Bibi, frizerki, ki rešuje težave vseh, ki se usedejo na njen terapevtski frizerski stol.

Scenarij Jasne Pintarič je dve leti odležal v predalu, a kot je dejala, nikoli ni zares odšel iz njenih misli. Delavnica se ji je zdela odlična priložnost, da se ponovno loti in dokonča začetni projekt, intimno zgodbo o življenju, ki se nenadoma zasuče v nepričakovano smer in glavno junakinjo Ivo potisne na rob. Saša Sedlačka, enega vidnejših predstavnikov novomedijske in sodobne vizualne umetnosti pri nas, pa je na Kratko sceno napotila njegova producentka. »Po več kot polletnem delu na scenariju in številnih verzijah, ki smo jih premlevali, je delavnica prišla kot naročena. Motivirala me je tudi mešanica želje po novih izkušnjah, učenje novega področja in konkretne povratne informacije, ki jih sicer zelo težko dobiš.« Kot avtorja ga zanima umetnost na stičišču novih tehnologij, znanosti in aktualnih družbenih fenomenov, prav tak pa je tudi njegov scenarij o kontrolorju teleportacij, ki po sistemski napaki rutinsko izbriše odvečno kopijo potnika, ko pa mora izbrisati kopijo sina, se vrže v reševalno akcijo.

V naslednjih dneh je potekalo predvsem individualno delo udeležencev z mentorjem. Csaba je že predhodno prebral vse scenarije in udeležencem že prvi dan podal tudi svoje opombe. Večina časa je bila tako namenjena intenzivnemu delu na vsakem posameznem scenariju, kar je ena večjih prednosti tovrstnih delavnic. Medtem ko so udeleženci popravljali svoje izdelke, so jih tretji dan čakale še priprave na t. i. *pitch*. Ob vodstvu in pomoči nekdanjega direktorja SFC Jožka Rutarja so tako poleg scenarijev pilili tudi večšine v nastopanju in učinkovitem predstavljanju svojih projektov potencialnim producentom.

Predzadnji dan je ponudil Csabov *masterclass* z naslovom Magičnost vsakdanjika. Za javnost odprto predavanje, ki ga je v okviru Kratke scene omogočil Zavod Motovila/



Center Ustvarjalna Evropa CED Slovenia – MEDIA, je bilo posvečeno potencialu, ki ga imajo naša primarna doživljanja vsakdana in tehnike njihovega transformiranja v navdih za scenaristično delo, v njem pa nam je mentor letošnje delavnice razkril ključni del svoje ustvarjalne filozofije.

»Magije ne moremo ustvariti, lahko pa se zgodi.« Ena najpomembnejših lekcij *masterclassa* je ta, da moraš biti vedno odprt za vse, kar ti življenje prinese. »Na snemanju se vedno zgodijo stvari, ki jih kot scenarist ne moreš predvideti. Enostavno se moraš prepustiti magiji na setu, ki tvojemu filmu lahko prinese neko novo, svežo in nepričakovano energijo.« Ali kot je v odgovoru na vprašanje, kaj je bila zanjo najpomembnejša izkušnja delavnice, zapisala Maja: »Film je 'ujeti magične trenutke', ko se zvezda Danica in vse ostalo ozvezdje skupaj s pišem vetra postavijo v konstelacijo tako, da list, ki pada z veje, prijadra ravno v tvoj kader.«

Pomembna popotnica za udeležence je bila tudi lekcija o disciplini in predanosti. Pisanje je treba vzeti resno, pisati je treba vsak dan. Omenjeno je najbolje ubesedil Sašo. »Pisanje scenarija je umetnost redukcije in nešteti ponovitve skoraj istega. Je precej naporno iskanje bistva neke zgodbe,

vsebine, ki bi jo radi sporočili. Nekaj, kar je danes v poplavi vsebin in informacij zagotovo izredno dragocena izkušnja.« Ko je scenarij nared, je treba najti način, kako ga realizirati. Kot je povedal Csaba, veliko dobrih scenarijev obstane v predalih. »Ni treba, da se vsega naučim pri tem projektu. Pomembno je, da ga dokončam,« je izkušnjo Kratke scene povzela Jasna. Udeleženci so svoje delo uspešno zaključili s *pitchem* pred strokovno žirijo, ki so jo sestavljali producentka Nastja Kotnik, Nerina Kocjančič iz Slovenskega filmskega centra, Sabina Briški Karlič iz MEDIE ter režiserja Matjaž Ivanišin in Damjan Kozole.

»Za Slovenijo je nekako značilno, da nimamo stanovitnih stvari. Zato je eden bistvenih ciljev Scenarnice, da področje scenaristike pri nas začnemo razvijati dolgoročno in sistematično. Ljudje morajo vedeti, kdaj bodo razpisi, da lahko svoje življenje načrtujejo tako, da se prilagodi intenzivnemu ritmu delavnice,« pravi Matevž Luzar. Podobno željo imajo tudi pri Kratki sceni. Šele vztrajnost in kontinuiteta kvalitetnega dela bosta čez nekaj časa prinesli konkretne sadove, in če hočemo imeti (in lahko jih imamo!) boljše avtorje in boljše filme, jih moramo podpirati in spodbujati z vsemi sredstvi, ki jih imamo na voljo. **E**

EXT. VHOD PRED MSUM, MUZEJSKA PLOŠČAD – DAN  
 JAN, ARMIN, MAJA, JASNA in SAŠO stojijo pred vhodom v MSUM. Delujejo utrujeno, ampak zadovoljno. Najbolj utrujen in najbolj zadovoljen pa je CSABA, ki z iPhonom poskakuje naokoli in svoje 'učence' slika iz vseh mogočih kotov. Vsi se pogovarjajo, poslavlajo in objemajo. Najprej se poslovijo prvi. Nato drugi. Trije odidejo skupaj. Ploščad se kmalu popolnoma izprazni. Sonce se skrije za mogočne stavbe muzejev.  
 FADE OUT.



# Csaba Bollók: Pet vprašanj in nekoliko več filmskih priporočil

## Kateri film si nazadnje gledal v kinu?

V kinu po navadi gledam filme, za katere vem, da mi bodo všeč. Ampak vsake toliko se odločim, da bom preveril, v kakšnem stanju se nahaja hollywoodska filmska industrija. Tako sem v zadnjem času gledal kar nekaj *blockbusterjev*, pred kratkim na primer film **Vojna za planet opic** (War for the Planet of the Apes, 2017, Matt Reeves). Ni mi bil preveč všeč, čeprav sem kot otrok oboževal originalne filme. Ni slab, ampak Hollywood je res upehan in nima več izvirnih idej. Tudi tukaj se dobesedno prisesajo na življenjsko energijo klasike **Apokalipsa zdaj** (Apocalypse Now, 1979, Francis Ford Coppola), kar nastane, pa je neka »Apepocalypsa.« To seveda še ne pomeni, da v Hollywoodu ni originalnih in iskrenih glasov. So. Eden mojih najljubših je Alexander Payne.

## Film, ki si si ga pred kratkim ponovno ogledal?

Svoje najljubše filme si rad ogledam večkrat. Zanima me, če bodo prestali preizkus časa in kako se z leti spreminja moj odnos do njih. Nazadnje sem si ponovno zavrtil španski film **Duh panja** (El espíritu de la colmena, 1973, Victor Erice), ki me vedno znova preseneti s svojim bogatim filmskim jezikom. Erice je tudi pravi mojster v lovljenju magije vsakdana na filmski trak. Velikokrat se vračam tudi h Cassavetesu in Tarkovskemu.

## Podcenjen film/avtor, ki ti je všeč?

Zdi se mi, da so filmi, ki se ukvarjajo z resničnim življenjem in težkimi človeškimi dilemami, tisti, ki so se pripravljene podati na povsem nove in temačne teritorije človeške psihe, večkrat podcenjeni. Izpostavil bom relativno neznano režiserko neodvisnih filmov, Kelly Reichardt. Pred kratkim sem gledal njen film **Wendy in Lucy** (Wendy and Lucy, 2008), ki je odličen. Veselim se tudi ogleda njenega najnovejšega filma **Certain Women** (2016), ki ga še nisem uspel ujeti.

Fotografija: Marko Kumer - Murč



## Če bi moral prijatelju priporočiti en film, na katerega bi najprej pomislil?

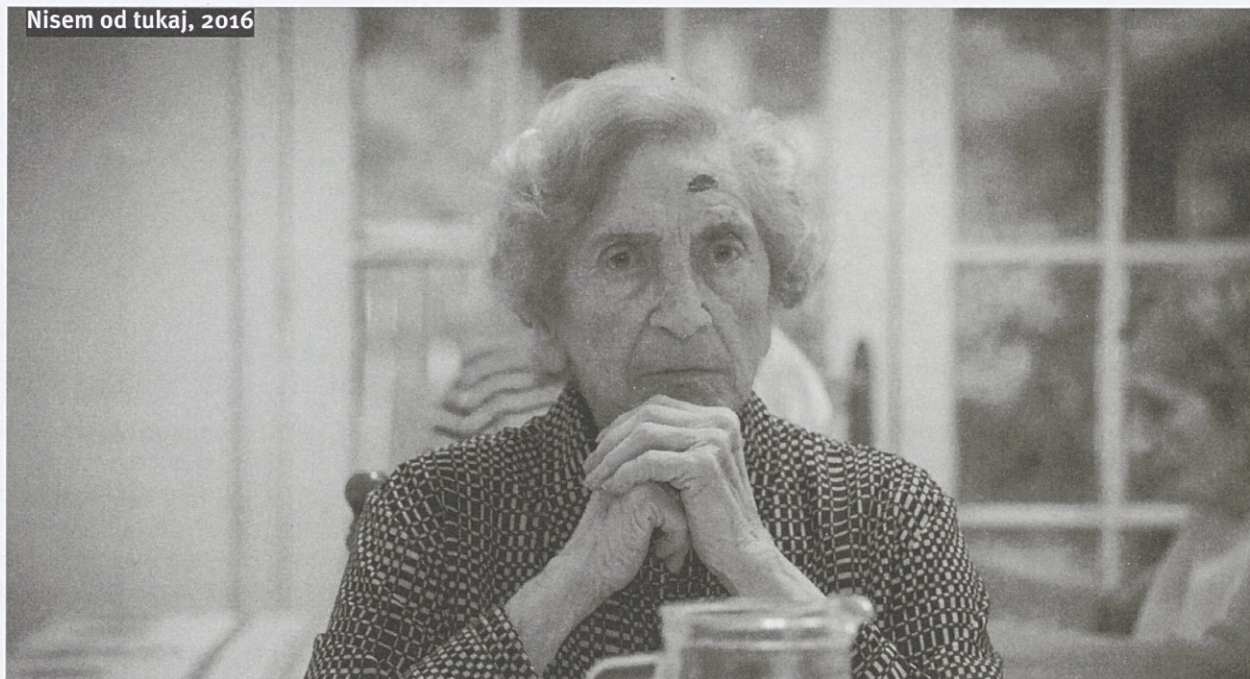
**The Band's Visit** (Bikur Ha-Tizmoret, 2007, Eran Kolirin)! Gre za izjemen izraelski film, ki se na zabaven način loteva arabsko-izraelskih odnosov. Res si ga rad večkrat pogledam, ima izjemno zgodbo in strukturo, v njem pa nastopa tudi Ronit Elkabetz, ena najboljših izraelskih igralk, ki pa je žal nedavno preminula. Zagotovo bi omenil tudi dva filma češkega režiserja Saše Gedeona. Njegov prvenec **Indian Summer** (Indiánské léto, 1995) ter **Return of the Idiot** (Návrat idiota, 1999) sta filma, na podlagi katerih poučujem dramaturgijo.

## Katera je po tvojem mnenju najboljša knjiga o filmih oziroma scenaristiki?

*The Art of Dramatic Writing* madžarskega dramatika Lajosa Egrija, ki je bila napisana v 40. letih prejšnjega stoletja. Gre za eno prvih knjig, ki se je bolj kot z zgodbo ukvarjala z liki. Pred tem je bolj ali manj vse temeljilo na zgodbi. V bistvu se še danes vrtimo okrog vprašanja, ali je zgodba tista, ki potrebuje like, ali pa so liki tisti, ki zgodbo šele naredijo. Osebnost sem pristaš druge opcije. Če samo pomislimo na Romea in Julijo ali pa na Hamleta, je jasno, da zgodbe izvirajo iz likov. Zdi se mi tudi, da na ta način lahko povemo globlje stvari. Življenje ni neka zaokrožena zgodba, pač pa množica različnih prepletajočih se trenutkov. V branje bi vsakomur priporočil tudi dela Kurta Vonneguta. Vedno znova me preseneti in nasmeje. **E**



Nisem od tukaj, 2016



Bojana Bregar

## *Dokler smo še tu*

**Nisem od tukaj | I'm Not From Here**

leto **2016**

režija **Giedrė Žickytė, Maite Alberdi**

dolžina **25'**

91-letna Josebe nas le napol odobravajoče motri s svojim jasnim pogledom, ko jo prvič zagledamo v kadru. Poteze njenega obraza so nežne, njeni sivi svilnati lasje mehčajo oglato čeljust, ki jo kljubovalno dviga med radovednim ogledovanjem potencialnih sogovornikov. Preden spregovori, se njene ustnice malenkost našobijo, kot da v sebi premaguje odmev odpora, za katerega se sicer ne spomni več razloga, toda njegove sledi so še vedno žive. Pozorno opazuje starejšega moškega, ki se nedaleč stran počasi spušča v sedež mehkega naslonjača. Zunaj je lep dan, sonce nekje prijetno sije, okrog njiju se košatijo veje in negibne rože v loncih. »A ste od tu?« spregovori Josebe in je že takoj rahlo nestrpna, ker jo mož sprva samo pogleda, kot da je med dolgotrajnim sedanjem ni opazil. Znova spregovori: »Ali živite tu, ali ste samo začasni?« Nagne se bliže k možu, ki jo zdaj gleda in odgovori, »Ne, ne, samo začasno«, potem pa po hipnem premisleku doda še, »samo dokler ne okrevam«. Josebe se zdi zadovoljna z odgovorom, zato nadaljuje.

»Od kod pa ste?« ga vpraša in ne čaka na odgovor. »Jaz prihajam iz Renterie! Od kod ste pa vi?« »Iz Čila,« odvrne mož in negotovo vpraša: »Kje pa je Renteria? Je to kje blizu?« Josebe strastno povzdigne glas: »To je v Baskiji! Jaz sem Baskinja!« Mož jo gleda in molči.

Josebe živi v domu za ostarele v Čilu, toda kot večkrat sama pojasni v filmu, ni od tam. Njen dom je v Španiji, ne, v Baskiji – nihče je ne bo prepričal, da je to isto, pa če še tolikokrat ponovijo, da je vse skupaj isti šmorn, saj vendar živijo vsi na istem Iberskem polotoku. Baski so teroristi, ji zabrusi eden od starejših gospodov, ki skupaj z njo prebiva v domu. Haha, se smeje Josebe, seveda, Španci pa so vsi sami svetniki! Josebe se ne misli pustiti žaliti, sploh pa ne s strani teh ljudi, ki so stari in šibki in nič ne vedo in so jih njihove družine pustile v domu za stare in šibke ljudi, ki nič ne vedo. Ona je drugačna, ona ni od tukaj!

Ali pač?

Ko se dan prevesi v večer, je Josebe že zelo nestrpna in se sprašuje, kaj za vraga še vedno počne tukaj, če pa je prišla samo na obisk. Ali njena hči ve, da je tu, sprašuje osebje. Da, ji ti odvrnejo, vaša hči ve, da ste tu. Pozno zvečer Josebe prečka mračni hodnik doma, v iskanju hčerke, ki je očitno pozabila, da jo mora odpeljati domov. Le kako se je to lahko zgodilo, se sprašuje Josebe, le kako so me lahko pozabili tukaj, med temi starčki? Mar jim ni jasno, da ne spadam sem?

V prvih desetletjih življenja se čas ne zdi kot nekaj, kar aktivno sodeluje pri našem odraščanju. Morda je zato prvi in najbolj očiten znak, da čas dejansko teče in da so ljudje minljivi, staranje naših starih staršev, ki se dogaja



neposredno pred našimi očmi. Naši stari starši so prvi ljudje, ki se jim vidno izteka čas na tem planetu. Njihova smrt bo zato za vedno mejnik, po katerem se čas prvič ne bo več obrnil nazaj, postal bo manj ciklični v našem dojetju in bolj premočrten, usmerjen v neko točko, ki je sicer še vedno daleč, ampak zdaj je tam, na obzorju, ki ni več iluzija, ampak destinacija.

Podobne misli utegne izvabiti iz nas dokumentarni film dveh mladih režiserk, Maite Alberdi in Giedrė Žickytė, ki sta na povabilo Mednarodnega festivala dokumentarnega filma v Kopenhagnu CPH:DOX oziroma njihovega ustvarjalnega »laboratorija« odšli v Čile in tam ugotovili, da imata skupno fascinacijo – spomin. Spomin je skrivnostna stvar, in v času, ko se velik delež starostnikov sooča s posledicami demence (ki morda še v večji meri, vsekakor pa na drugačen način, prizadene tudi njihove bližnje in sorodnike), se postopoma zavedamo, kako krhek in nestabilen je spomin v resnici. Iluzorični nadzor nad našimi osebnimi konstrukcijami preteklosti je bil ideja, ki sta jo obe režiserki nato sklenili raziskati s pomočjo svojih subjektov. V Čilu sta tako obiskali več domov za ostarele, da bi našli pravo zgodbo, pravo osebo. Ko sta spoznali Josebe, je bilo skoraj neverjetno, kako izjemen vpliv je imela na idejo konceptualnega filma, ki sta si ga obe želeli realizirati. Nastal je kratek observacijski dokumentarec o ženski, ki svojo starost preživlja v drugi državi, v državi, ki ni njena domovina in na katero jo vežejo spomini, ki pa se komajda kosajo z intenzivnostjo njenega občutka pripadnosti domu, Baskiji, identiteti tega ljudstva in te dežele. Dejstvo, da je Josebe imigrantka, je bilo za obe ustvarjalke še dodatna spodbuda, da film zastavita okrog njene osebne zgodovine. Maite Alberdi,

ki je iz Čila, in Giedrė Žickytė, ki je Litvanka, tako soočata lastna občutja tujosti in ju v eno pripoved prepletata skozi dvojno odtujenost protagonistke, ki ne le da ne živi več v svoji hiši, ampak se znajde v povsem drugi državi.

Kljub morebitni prvotni napeljavi na misel, da je film o človeku, ki trpi zaradi izgube spomina, precej trpka in temačna izkušnja, to pri filmu **Nisem od tukaj** (I'm Not From Here, 2016) ne bi moglo biti dlje od resnice. Josebe svoji visoki starosti navkljub poka od življenjske energije, ki se manifestira predvsem v zelo kljubovalni in odločni drži. Spretna montaža in izbrani trenutki iz vsakdana v domu za ostarele gledalcu pred očmi naslikajo portret ženske, ki je brez dvoma živela strastno, ki je za svoje moške sostonovalce še vedno predmet poželenja, a prav nikoli nima pasivne vloge. Če kaj, nam Josebe daje vedeti, da so, kar se nje tiče, vsi ostali lahko kvečjemu statisti.

Film *Nisem od tukaj* je dostopen na spletu, najdete ga v rubriki Op-Doc, posebni seriji neodvisnih dokumentarcev, ki jo redno izdaja *The New York Times*. Če pa si ga želite ogledati na velikem platnu, se bo priložnost za to ponovila že novembra na Mednarodnem ljubljanskem filmskem festivalu LIFFe, kjer bo prikazan v programu kratkih filmov Evropa na kratko. **E**

Nisem od tukaj, 2016





## Vesolje, popelji me v prihodnost

Znanstvena fantastika nam ponuja vpogled v prihodnost in pomaga razumeti ali interpretirati preteklost. To sta ključna elementa, ki se izmenjujeta glede na širše družbene potrebe časa, v katerem nastajata. Še posebej prideta do izraza v podžanru vesoljske opere na najbolj odzivnem mediju – televiziji, zato si bom ogledal, kako sta se manifestirala skozi zgodovino najbolj vplivnih serij, od *Zvezdnih stez* prek *Bojne ladje Galactica* in vse do aktualnega *Prostranstva*.

Ko je sredi revolucionarnih šestdesetih na male zaslone prišla serija **Zvezdne steze** (Star Trek, 1966–1969, Gene Roddenberry), si nihče ni predstavljal, kako dolgotrajen in močan bo njen vpliv, saj tudi dobrih 50 let kasneje željno pričakujemo naslednjo iteracijo. Ena od ključnih lastnosti serije *Zvezdne steze* je bila, da je uspela hkrati prikazati najboljšo možno različico sveta, kot so si ga ljudje takrat predstavljali, in komentirati aktualno stanje. Tako je denimo posadka zvezdne ladje Enterprise multikulturna in ubrano složna ter poleg pripadnikov različnih ras vključuje celo vesoljca g. Spocka (Leonard Nimoy). Z njim prestavi meje »normalnega« in tako je bilo sredi hladne vojne in boja za državljanske pravice temnopoltnih ter ob še živih spominih na Pearl Harbor povsem sprejemljivo opazovati sodelovanje temnopolte poročnice, japonskega pilota in ruskega inženirja. Seveda pod poveljstvom ameriškega belopoltega kapitana (ki ga je igral kanadski igralec). Serija je tako začela premikati meje sprejemljivega, tudi s prvim rasno mešanim poljubom na televiziji, čeprav iz današnje perspektive vseeno vsebuje številne rasistične in šovinistične elemente.

Zvezdne steze so ustvarile svet utopične Federacije, ki v številnih pogledih sicer spominja na komunizem, a je navzven zmeraj razkazoval trdne ameriške korenine. Mnogi analitiki so kasneje opozorili na nevzdržnosti civilizacije, kot je Federacija, brez neke vrste usmerjenega izobraževanja in obsežnih sistemov nadzora. A to je le nedodelano ozadje izgradnje sveta, ki ga je Gene Roddenberry zasnoval na liberalizmu, tehnološkem napredku in posameznikovi pravici do svobode, v skladu s splošnimi dogmami takratne ameriške usmeritve pod Johnom F. Kennedyjem. Celo kapitan James T. Kirk (William Shattner) ima skoraj iste začetnice kot JFK. Temelji *Zvezdnih stez* so tako predstavljali družbo, po kateri so ZDA hrepenele, medtem ko so raznoliki svetovi, ki jih je posadka obiskala, in dogodivščine, v katere so se zapletli, ponudili možnost za bolj podrobno komentiranje



aktualnega dogajanja. Tako denimo v epizodah, kot sta *The Apple in Return of the Archons* (oboje 1967) posadka pod Kirkovim poveljstvom v nasprotju z osnovno direktivo nevmešavanja v druge kulture odstrani diktatorje, podobno kot so ZDA počele vse od druge svetovne vojne naprej, medtem ko v *The Conscience of the King* (1966) posadka ujame vojnega zločinca, kar je bil komentar na sojenja Adolfu Eichmannu in drugim nacističnim zločincem, ki so bili po več letih na begu ujeti.

### Vietkongovski Ewoki

Naslednji val vesoljskih oper je sledil konec sedemdesetih po uspehu filma **Vojna zvezd** (Star Wars, 1977, George Lucas). Kljub optimističnemu tonu tega filma so bile vesoljske opere, v skladu s splošno družbeno klimo in trendi v filmu in literaturi, zelo temačne: **Bojna ladja Galactica** (Battlestar Galactica, 1978–1979, Glen A. Larson) je zgodba o ostanku človeške civilizacije na begu pred roboti, ki jih želijo uničiti, distopična je bila tudi britanska **Blakovih 7** (Blake's 7, 1978-1981, Terry Nation). Podobno je bilo na filmu, kjer sta leta 1979 prišla v kino najbolj temačen Disneyjev film dotlej, **Črna luknja** (The Black Hole, 1979, Gary Nelson), in filmska različica **Zvezdnih stez** (Star Trek: The Motion Picture, 1979, Robert Wise), ki je s prav tako apokaliptičnim tonom opozarjala na pretiran napredek tehnologije. Po drugi strani tudi *Vojna zvezd* ni zgolj nedolžna pravljica, kot je zaključil britanski igralec in scenarist Simon Pegg v svoji disertaciji (povzeti v njegovi avtobiografiji *Nerd Do Well*). Pegg namreč vidi *Vojno zvezd* kot metaforo za ameriški vojaški poraz v Vietnamu, pri čemer je Imperij metafora za ZDA, uporniki na čelu z Lukom Skywalkerjem (Mark Hamill) pa za Vietkong. Tako naj bi ameriška družba lažje razumela in sprejela poraz, saj je imela možnost doživeti zmago skozi nasprotnikovo perspektivo. Po širše sprejeti interpretaciji je Imperij metafora za nacistično Nemčijo, uporniki pa za zavezniške sile, a Lucas, močan nasprotnik vietnamske vojne, je priznal, da določeni elementi Peggove razlage nedvomno držijo.



Prikupna, medvedkom podobna bitja Ewoki, ki sesujejo vojsko Imperija, je denimo zasnoval po Vietkongu. In seveda je kasneje posnel tudi predzgodbe, ki so bile neposredna kritika predsednika Georgea W. Busha, celo do te mere, da je predsednikove besede položil v usta Anakina Skywalkerja, junaka, ki postane antagonist Darth Vader.

Konec osemdesetih so se na televizijske zaslone vrnile *Zvezdne steze*. Nova serija **Zvezdne steze: Naslednja generacija** (Star Trek: The Next Generation, 1987–1994, Gene Roddenberry) spremlja novo posadko, ki jo vodi kapitan Jean-Luc Picard (Patrick Stewart). Zasedba je še bolj multikulturalna, zgodba, kot si jo je zamislil Roddenberry, pa je bila skoraj brez konfliktov, v skladu z geopolitično realnostjo začetka devetdesetih, ko so po razpadu Sovjetske zveze ZDA postale de-facto hegemon. Avtorji serije so nato morali izumiti novega sovražnika, tehnološki kolektiv Borg, ki je predstavljal kombinacijo dveh na videz preživetih strahov: komunističnega utilitarizma in brezglavega tehnološkega napredka. Zasnova *Naslednje generacije* je namreč z vključitvijo androida in Klingoncev (nekdanjega simbola za komuniste) skušala pokazati, da teh strahov v krasni prihodnosti ni več, a so scenaristi ugotovili, da so v devetdesetih še kako prisotni, tako da so Borgi še en primer odziva ZF na dejansko stanje.

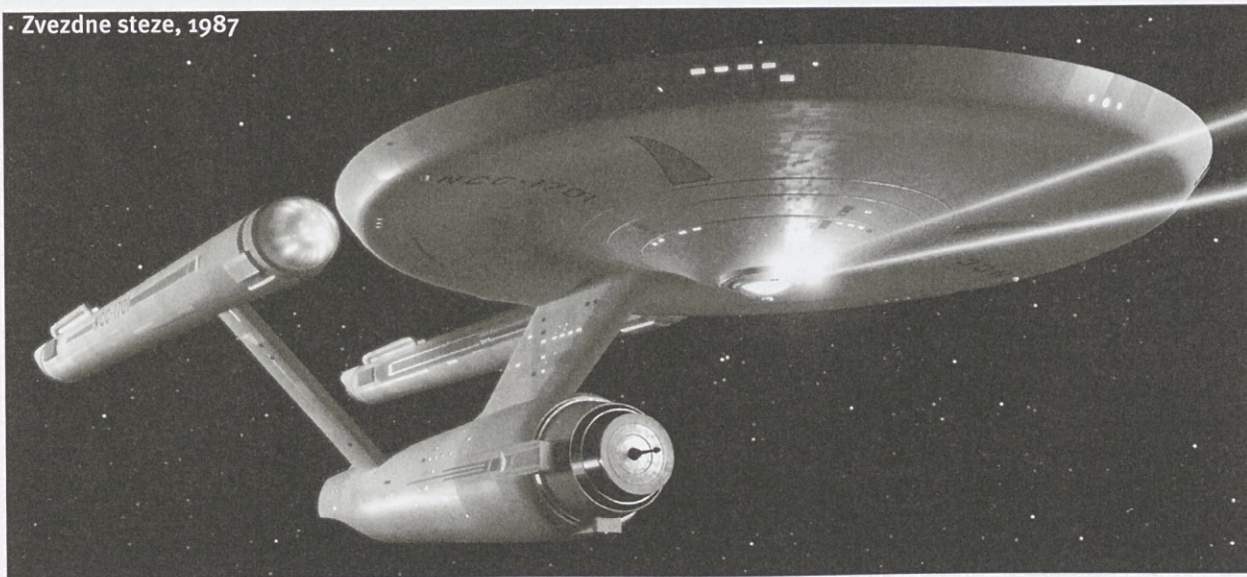
A v primerjavi z novim tisočletjem je bilo vse to subtilno in umirjeno. Obnovljena **Bojna ladja Galactica** (Battlestar Galactica, 2004–2009, Ronald D. Moore) je z uničenjem sveta simbolizirala 11. september 2001, z vse bolj paranoično družbo, ki skuša ubežati pred zunanjim sovražnikom in panično razkriti notranjega, pa ameriški odziv nanj. Prihodnost ni bila nič kaj svetla, v epizodi *Someone to Watch Over Me* (S4E17) je denimo nagrada za uspešno sestreljeno sovražno plovilo poslednja tuba zobne paste. Kljub temu so

prve sezone še vključevale teme in elemente, ki so prikazovali družbeni napredek, a so bile pogosto zakoreninjene v aktualnih vprašanjih, denimo *Epiphanies* (S2E13), kjer ozdravijo raka ene glavnih junakinj s terapijo z zarodnimi celicami. V kasnejših sezonah so avtorji opustili večino vpogleda v prihodnost in serijo uporabili za neposredno komentiranje vojne v Iraku. V tretji sezoni tako sovražniki postanejo metafora za ZDA, preživeli ljudje pa za Iračane, ko spremljamo, kako protagonisti izvedejo samomorilski teroristični napad. Politična realnost je dodatno poudarjena s tem, da so žrtve človeški policisti, ki so jih izurili okupatorji; v Iraku je bilo več podobnih napadov v letu dni pred to epizodo. Čeprav so številni kritiki ta pristop sprva hvalili, pa je slabo vplival na dinamiko razvoja zgodbe in dodatno zapletel mitologijo serije. Resda so bile zadnje sezone med najbolj gledanimi, a to je bilo predvsem zaradi želje po razkritju osrednjih skrivnosti, kar pa se na koncu ni najbolje izšlo, zaradi navezave na aktualna vprašanja pa relevantnost serije z leti upada precej hitreje, kot bi sicer.

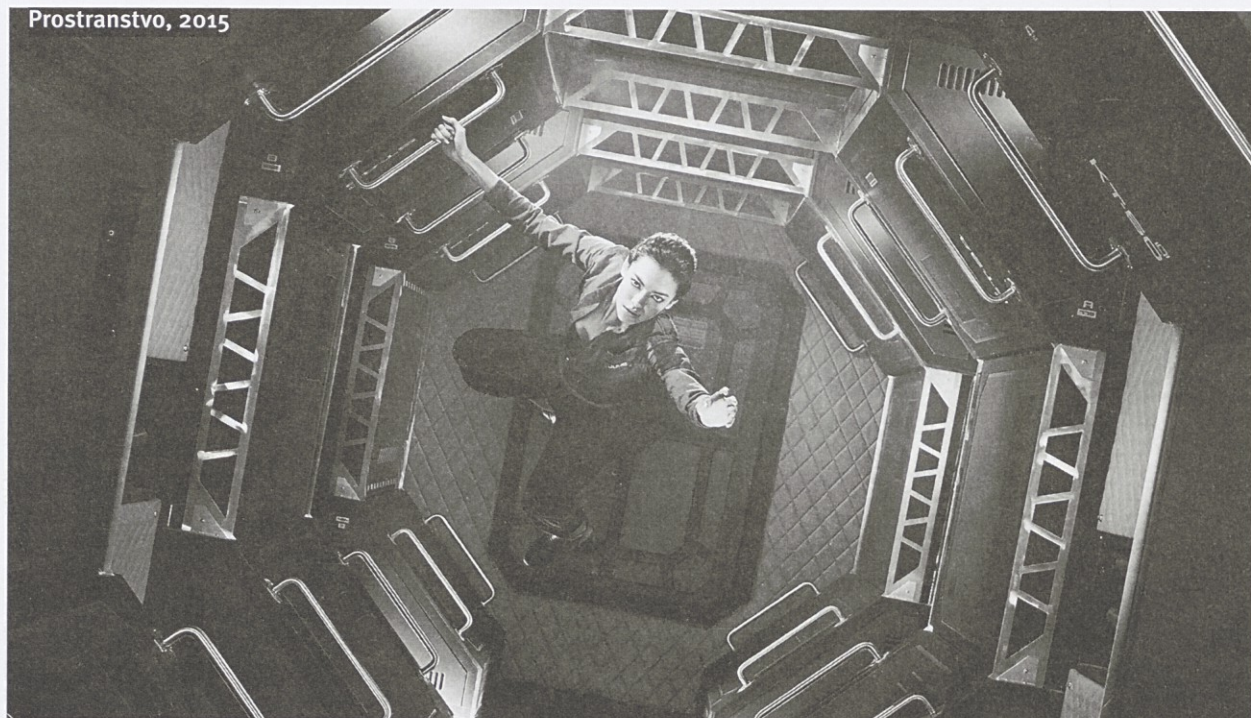
### Svetla prihodnost

Najboljša vesoljska opera tega desetletja je **Prostranstvo** (The Expanse, 2015–, Mark Fergus, Hawk Ostby), posneta po seriji knjig Daniela Abrahama in Tya Francka (pod psevdonimom James S.A. Corey). Zgodba je postavljena 200 let v prihodnost, ko je človeštvo koloniziralo velik del osončja, pri čemer so nastala korenita nasprotja med najmočnejšima gospodarskima in političnima silama, Zemljo in Marsom, medtem ko so naseljenci na asteroidnem pasu prepričani, da so vsi iz notranjega dela osončja slabi. Takoj na začetku se pojavi očitna vzporednica z geopolitično situacijo v hladni vojni: Zemlja je ZDA, (rdeči)

• Zvezdne steze, 1987







Prostranstvo, 2015

Mars je Sovjetska zveza, asteroidni pas pa Neuvrščeni. A bolj ko se zgodba razvija in zapleta, manj metaforični so videti politični problemi, saj dejavnika zgodbe, in ne zgolj bližnjici, postaneta vesolje in tehnologija. Medtem ko je bil transporter v *Zvezdnih stezah* (scenaristično) razvit za nižanje stroškov produkcije, so tehnologije, uporabljene v *Prostranstvu*, povsem verjetne in realistične. To pa naravo razvoja zgodbe in njeno razumevanje prestavi iz povsem spekulativne, fantastične ravni v docela plastičen svet, ki z vsako epizodo postane bolj kompleksen in verjeten. Tudi ko se v zgodbo vključi zunaj-solarna sila in ko serija komentira aktualna dogajanja. Slednje je po dveh sezonah še redko, saj serija sledi literarni predlogi, a odnos do imigrantov in beguncev je v drugi sezoni pogosta tema, vzporednic ter kontrastov z Evropo in ZDA pa ni mogoče zgrešiti. Tako so denimo priseljenci na Mars in v asteroidni pas pogoste tarče predsodkov tistih, ki so bili tam rojeni; v drugi sezoni, ko množične imigracije povzročijo katastrofa na sosednjem planetu, smo najprej priča najslabšim impulzom človeštva, pobijanju nedolžnih zaradi njihovega porekla, nato pa še najboljši plati, ko se večina žrtvuje, da se lahko reši vsaj peščica najšibkejših. Ti dogodki so ključni za razvoj zgodbe in junakov, a so zastavljeni tudi kot komentar migracijskega vala v Evropo, ZDA in Avstralijo ter ravnanja teh držav in posameznikov v njih.

Pogled v bližnjo prihodnost vesoljskih oper je optimističen, saj že to jesen prihajata dve novi, vsaj ena pa bo zagotovo na voljo tudi pri nas. **Zvezdne steze: Discovery**

(*Star Trek: Discovery*, 2017, Bryan Fuller, Alex Kurtzman) je nova iteracija raziskovanja vesolja in nadaljuje tradicijo s še bolj multikulturno posadko. Avtorji so obljubljeni tudi večji poudarek na raziskovanju neznanega, zato upajmo, da ne bodo zabredli le v preučevanje nenehnih konfliktov med ljudmi, kar velja za trenutno serijo filmov *Zvezdne steze*. Skorajda hkrati bo v ZDA premiera serije **The Orville**, avtorja in glavnega igralca Setha MacFarlana. V prvi vrsti bo to komedija, tako kot avtorjeve animirane serije in filmi (*Družinski človek*, *Ted*, *Kako ne umreti na zahodu*), vendar pa ne gre prezreti njegovega sodelovanja pri znanstveni dokumentarni seriji **Kozmos: Odisejada v času in prostoru** (*Cosmos: A Spacetime Odyssey*, 2014) in dokumentarcu po knjigi Naomi Klein **To spremeni vse** (*This Changes Everything*, 2015, Avi Lewis), tako da lahko sredi občasno posrečenih šal pričakujemo tudi relativno realistično znanost in kak politični komentar. Obe seriji imata na papirju velik potencial in lahko premakneta žanr v nove smeri, ki bi prinesle tako risanje še nepredstavljljive prihodnosti kot novo razumevanje zgodovine. Če jima vsaj deloma uspe, bomo zakorakali v novo zlato dobo vesoljskih oper. **E**



## *Ko bom velik, bom direktor fotografije*

Spoštovane bralke in bralci, zaupana mi je bila naloga, da (po vzoru predhodnikov) zapišem nekaj besed iz (osebne) ozadja poklica direktorja fotografije. Pri tem se bom posluževal nauka *poljske filmske šole*, ki sem ga spoznal v petih letih študija filmske fotografije na Nacionalni filmski, televizijski in gledališki šoli v Lodžu, dosedanjih profesionalnih izkušnjah in lastnih razmišljanjih.

Ko sem se po koncu študija vrnil v Slovenijo, sem doživel manjše presenečenje. Besedna zveza *direktor fotografije* je nekaj, česar (zlasti zunaj filmske srenje) praktično nihče ne pozna. Ne pomeni nič. Nekaterim zveni celo arogantno, kot fotograf, ki se je sam poimenoval za direktorja. Približno tako, kot bi si rekel »predsednik fotografije«. V času študija pa je bil eden najuspešnejših in najbolj priljubljenih načinov osvajanja deklet izreči prav besede: sem direktor fotografije. Vsaka Poljakinja namreč dobro vé, da direktor fotografije poskrbi za igralko, da na velikem platnu zažarijo v vsej svoji lepoti. Ker je tam filmska tradicija močna, kinematografija pa visoko razvita, praktično vsak pozna ta poklic in seveda njegovo poljsko poimenovanje (operator filmowy).

V slovenščini je besedna zveza direktor fotografije razmeroma neintuitivno in precej abstraktno poimenovanje, ker ni zares opisna in marsikoga brez poglobljenega znanja zavede ali zmede. Imam celo prijatelja mlajše generacije, ki izraza sploh ni poznal in je uporabljal »cinematografija«, kar brez osebne oblike. Sicer poslovenjeno iz angleškega »cinematography« (filmska fotografija).

Besedna zveza je neposredno slovenjenje angleške »director of photography«, ki se bolj natančno prevede v nekoliko pomenljivejšo »režiser fotografije«. Vendar je tudi ta vprašljiva, če povzamem argument znamenitega italijanskega direktorja fotografije Vittoria Storara, ki pravi, da je na snemanju lahko le en režiser. Zato dosledno uporablja angleško besedo »cinematographer«, za katero v slovenščini (še?) ni (primerne) prevoda.

Dejstvo je, da je to eden najmanj (pre)poznanih poklicev filmske industrije pri nas. Ne le zaradi nejasnega poimenovanja, temveč tudi zato, ker je filmska industrija kljub močnim koreninam in stalnim mednarodnim uspehom zanemarjena. In tudi zato, ker se poklic direktorja fotografije ne pojavlja v drugih, v Sloveniji bolj razvitih in negovanih umetnostih, kot so na primer poklic scenografa, kostumografa, režiserja, dramatika v gledališču. Večinoma

ga ljudje nehoti zmotno enačijo s snemalcem ali kamermanom, saj je poimenovanje teh poklicev neposredno povezano s kamero (filmsko fotografijo) in zato, zlasti za laično javnost, bolj zgovorno.

Kakšna je torej v grobem razlika med kamermanom, snemalcem in direktorjem fotografije? Prvi je praviloma oseba, ki na televiziji upravlja eno od mnogih kamer, komponira kadre, izvršuje premike kamere in ostri po navodilih režiserja TV-oddaje. Drugi, snemalec, je lahko oseba, ki samostojno ali v sodelovanju z direktorjem fotografije snema prispevke na TV ali upravlja kamero na filmu. Spozna se na kompozicijo, pozna osnove filmskega izražanja in tehniko, s katero dela, zato je lahko tudi samostojen. Včasih je specializiran za določeno tehniko snemanja (na primer pod vodo). Oba omenjena poklica sta bolj kot ne tehnične oziroma omejene kreativne narave. Direktor fotografije po svojem delu spada med glavne avtorje avdiovizualnega dela. Strnjena definicija bi lahko zvenela takole: »Direktor fotografije je vizualni pripovedovalec, ki se poslužuje filmskega jezika.« Tako kot je film v svojem bistvu sestavljena/združevalna umetnost, je tudi filmski jezik sestavljen iz likovnega, literarnega, zvočnega jezika in jezika filmu lastnih prvin, kot so recimo goljufanje prostora, časa, pogleda ..., montažna os in mnoge druge. Poklic direktorja fotografije zahteva polno filmsko-jezikovno pismenost, znotraj nje še posebej likovno, saj se le na ta način lahko svobodno, natančno ter scenariju in režiserjevi viziji primerno izraža. Direktorja fotografije vidim v prvi vrsti kot avtorskega prevajalca, ki scenarij iz literarnega jezika prevede ali, bolje rečeno, transponira v vizualni-filmski jezik in ga nato tudi posname.

Ta postopek poteka najprej na ravni scenarija v pogovorih z režiserjem in nato v predpripravah, v sodelovanju z drugimi avtorji, zlasti s scenografom. Za boljše ponazoritev obsega naj naštejemo le nekatere elemente, ki sestavljajo vizualni koncept: barvna paleta filma in koncept barv, celostna atmosfera filma, prevladujoče kontrastno razmerje, kvaliteta/kvantiteta svetlobe, svetlobni kontrast, barva in barvni kontrast svetlobe, nasičenost, atmosfere posameznih prizorov, tip objektivov, vidno polje objektivov, struktura slike, ostrina, globinska ostrina, velikost negativa ali senzorja kamere, razmerje slike, gibanje oziroma premiki kamere, koti kamere, kompozicija, izrezi, dolžine kadrov, ritem pripovedovanja, tip negativa/senzorja kamere, odnosi likov in lokacij ... Vsak vizualni element, ki ga direktor fotografije vključi ali izpusti, je odločitev, za katero je odgovoren kot avtor. Naj poudarim, da je to izrazita lastnost poljske šole, ki vse glavne avtorje filma obravnava kot umetnike, (skoraj) enakovredne režiserju; torej kot soustvarjalce neke celote, ki ni kolaž posameznih avtorskih del, pač pa novo celovito (so)avtorsko delo, ki je tako dovršeno, da so šivi povsem nezaznavni. To daje vsakemu izmed avtorjev precejšnjo mero avtonomije,



ki jo mora spoštovati tudi režiser, a obenem nalaga breme odgovornosti za ustvarjeno.

Direktor fotografije v Sloveniji tovrstno raven avtonomije oziroma zaupanja redko doživi. Po drugi strani pa tudi ne nosi tolikšne odgovornosti, kar je po mojem mnenju slabo. Eno najboljših sodelovanj se mi je zgodilo pri kratkem filmu **Srečno, Orlo!** (2016, Sara Kern). Glavni junak Orlo (Tin Vulović) je devetletni fantek in film je skoraj v celoti posnet s kamero iz roke. To so pogoji, v katerih je režiser prisiljen izpustiti kontrolo. Z režiserko Saro Kern se pred projektom nisva poznala, zato je bilo toliko bolj pomembno, da sva v predpripravah zgradila odnos, ki je temeljil na medsebojnem zaupanju in mojem razumevanju njene vizije. Veliko sva se pogovarjala o scenariju, pa tudi o filmih, nazorih, življenju in vsem drugem. In seveda smo skupaj z glavnim igralcem izvedli nekaj „vaj“, kjer se je dokončno izkristaliziral način najinega sodelovanja. Večina kadrov je bila grobo načrtovanih, vse finese in drobne igralčeve nenačrtovane gibe je bilo treba s kamero ujeti spontano. In tu se je, menim, zelo jasno izkazalo, da je bilo tovrstno sodelovanje prava pot do zelenega rezultata. Na tem mestu moram omeniti producenta Roka Bička, scenografko Nežo Zinajič, kostumografko Tino Pavlovič in avtorico maske Talijo Ivančič, brez katerih svet Orla sploh ne bi obstajal. In najbližje sodelavce: prvo asistentko kamere Sabino Smodej, drugega asistenta kamere Luko Podobnikarja, mojstra luči Sveta Makića in mojstra scenske tehnike Stanka Podobnikarja, ki so mi s svojo profesionalnostjo zagotovili svobodo in poskrbeli, da sem imel pred in med snemanjem mnogo manj skrbi. Zelo odvisno je, s kom sodeluješ.

Po vrnitvi iz Poljske sem namreč kmalu prišel v konflikt z nekaterimi filmskimi producenti in ustvarjalci. Ker sem po značaju kolerik, po duhu uporniške narave in za nameček brez filtra med miselnim in verbalnim procesom, se zavedam svoje (so)krivde za krhanje odnosov, saj sem konflikte s svojim vedenjem večkrat potenciral do trenutka, ko ni bilo več poti nazaj. Kljub vsem prebranim intervjujem z velikimi direktorji fotografije, kljub vsem predavanjem na to temo, sem na lastni koži spoznal drugo plat poklica – delo z ljudmi, sposobnost komunikacije, diplomacije in manipulacije. Včasih je to pomembnejše od talenta, znanja in kreativnosti. Če ne dobiš priložnosti, talent ne pomeni veliko. Sodelovanje. Samokontrola. Ena takšnih zgodb se je pripetila pred približno letom in pol med pripravami na kratki film po mojem mnenju izredno nadarjenega mladega režiserja, ki mora zavoljo ostalih vpletenih žal ostati neimenovan. Takrat sem med drugim glasno, najverjetneje preveč agresivno in morda neprimerno javno zagovarjal režiserja pred producentom in nekaterimi člani ekipe. Projekt na žalost ni bil realiziran, jaz pa sem prejel telefonski klic, v katerem mi je producent neposredno



Med snemanjem filma Eme Kugler Clovek s senco, fotografija: Luka Drofenik

povedal, da je moje obnašanje neprimerno, predvsem zaradi „negativnega vpliva«, ki sem ga imel na režiserja. To je bilo naše edino sodelovanje. Še danes sem na t. i. črni listi te in nekaterih drugih slovenskih produkcijskih hiš in režiserjev, kar samo po sebi ni nič strašnega – pač dobim manj priložnosti. Nevarno postane, ko se naenkrat zaveš, da je sredina zelo majhna in priložnosti za kakovosten projekt ni veliko. Kljub vsemu mi ni žal, da sem ostal zvest sebi ter jasno povedal, kaj si mislim, ko je bilo to potrebno. Vedno in povsod se najdejo tudi tisti, ki to prepoznajo in spoštujejo. Se pa na podlagi teh izkušenj trudim na drugačen način izražati svoje mnenje in tudi k projektom pristopam bolj premišljeno. Prav zares je velik del tega poklica tudi sprejemanje odločitev, kdaj, s kom, zakaj in kakšen film posneti in kdaj ne. To sicer ni neposredno povezano z delom. Gre za vprašanje lastne identitete. Kdo smo? Kakšne so naše vrednote, ambicije, cilji? Kaj nas zanima, kaj se nas dotakne in na kaj smo občutljivi? A prav tu se skriva past, kajti to, kdo smo, neposredno povratno vpliva na naše avtorsko delo. Narava kreativnih in umetniških poklicev je z moje perspektive ta, da bolj ko skušamo pripovedovati o nekom ali nečem drugem, bolj jasno razgaljamo sebe. Ne vem, s kom vse bom v prihodnosti sodeloval, a izkušnje in samospoznanja, do katerih sem prišel v dosedanjem delu, so bili vredni, da sem (nenamerno) ohladil nekaj odnosov in žrtvoval nekaj potencialnih projektov. Prav to je najpomembnejše za ta poklic – razvoj, za vsako ceno. Ne le spoznavanje novih tehnologij in orodij, pač pa razvoj idej, vizij, spoznati samega sebe, imeti izdelano mnenje ... Kdor je kreativen, bo vsako orodje znal uporabiti v svoj prid.

Direktor fotografije ima zelo specifično vlogo, saj je glavni vezni oziroma združevalni člen med kreativno in tehnično platjo filmskega procesa. Morda se bo komu ta trditev zdela radikalna ali napihnjena, a če za trenutek pomislimo, ugotovimo, da se večina dela filmskih ustvarjalcev na koncu procesa konča s sliko, na t. i. negativu (v tem primeru besedo negativ razumem kot originalno, surovo filmsko sliko,



ne glede na to, ali je analogna ali digitalna). Scenarij, režija, igra, maska, kostum, scenografija, večina produkcijskih sredstev, vloženih v film, vse to se odraža na sliki. In zanjo je odgovoren direktor fotografije. Če naredi napako, to vpliva na delo vseh ostalih sektorjev, tako avtorjev kot tehnične ekipe. Zato menim, da sta sodelovanje in medsebojno zaupanje najpomembnejša sestavna dela procesa nastajanja filma. Direktor fotografije ima odgovornost, da delo ostalih avtorjev, ki so neposredno povezani s sliko, prikaže tako, kot narekuje scenarij in vizija, ki sta ju zasnovala skupaj z režiserjem. To pomeni tudi odgovornost, da si zagotovi primerne pogoje dela. Oceniti, kaj je v določenih razmerah mogoče in kaj ni, je ena izmed spretnosti, ki jo mora direktor fotografije obvladati, sicer se hitro zgodi, da rezultat krepko odstopa od koncepta ali je celo tehnično neprimeren. Po drugi strani pogosto vidimo sliko, ki je pretirano pravilna ali „lepa«, da že s tem pritegne našo pozornost, vendar pa ne prenaša čustev ali atmosfere v zgodbi. Tudi to je po mojem mnenju slaba filmska fotografija, ker je neprimerna glede na scenarij. Mislim, da je vsak direktor fotografije kdaj naredil tudi to napako, saj fascinacija s samo estetiko podobe z lahkoto zasenči scenarij. Opažam, da sem z izkušnjami postal bolj izbiren glede projektov in sodelavcev (tudi glede tega, kaj iščem v sodelavcih), odločitve vse pogosteje sprejemam intuitivno. Začel sem zavračati projekte, katerih scenariji se me na čisto osebni ravni niso dotaknili. Nisem jih racionalno analiziral ali se spraševal o, na primer, komercialnem potencialu. Ko sem bral, v glavi enostavno nisem videl filma. To je zame v nekem trenutku postalo eno izmed glavnih meril. Nikakor ne trdim, da so samo takšni scenariji dobri, vsakdo ima svoj preverjeni ključ za ocenjevanje.

Eno najpomembnejših orodij direktorja fotografije je intuicija, ki je ne enačim s talentom. Talent je predispozicija določene vrste, kot denimo glasbeni posluš ali naravna risarska spretnost. V mojem razumevanju intuicija direktorju fotografije pomaga uporabljati naravni talent in ponotranjena znanja pri njegovem delu. Kot občutek, ki ga imamo za materni jezik. Večinoma pozabimo naučena pravila, vendar intuitivno vemo, kako se pravilno izražati, da bi dosegli želeni pomen – pod pogojem, da smo pravila na neki točki ponotranjili.

Intuicija je, podobno kot talent, nekaj, kar lahko negujemo ali zanemarimo. Študij me je za več let popolnoma odrezal od lastne intuicije. Ko sem začel zares spoznavati svet filma, sem za to uporabljal predvsem razum, kakor pač zahteva šola. Analitično sem pristopal k predmetom in filmom predvsem zato, da bi se naučil delati (snemati). Ta racionalni pristop je seveda dobra pot za splošno razumevanje, vendar je za ponotranjenje in poglobljen uvid ter za izstop iz teorije potrebna praksa, ki je bila del študija in

je, seveda, jedro poklica. Skozi delo sem na določeni točki dojel, da za svoje pripovedovanje uporabljam izključno razum. Preveč sem razmišljal o tehniki, bil obremenjen z njo. To je izhajalo iz negotovosti in še ne ponotranjenih osnov filmskega jezika. Fascinacija s tehnologijo je le ena od etap razvoja. Danes menim, da morata biti uporaba in izbor orodja racionalna; pot, po kateri pridemo do orodja, pa intuitivna. Fascinacijo z orodji morata prej ali slej zamenjati radovednost in čudenje nad zgodbami, čustvi in liki. Če zmoremo izostriti posluš, nam slednji šepetajo, intuicija pa s pomočjo talenta in znanj prevaja zgodbe in čustva v jezik filma. Zadnja leta se veliko posvečam temu. Negovati posluš za intuicijo. Ni lahko, saj je to pravzaprav notranji šepet in zelo enostavno ga je preglasiti ali celo popolnoma utišati. Zato so izredno pomembni ponotranjeno znanje, določena mera samozavesti in odlični tehnični sodelavci, ki ukvarjanje s tehnologijo prevzamejo nase in s tem zagotovijo direktorju fotografije svobodo, da lahko prisluhne intuiciji.

Pred študijem je bila moja predstava o delu direktorja fotografije zelo omejena. Kljub sodelovanju pri dveh celovečernih TV-filmih v vlogi set fotografa sem bil prevelik ignoran, da bi sploh lahko poskušal zares razumeti, kaj pomeni biti direktor fotografije in kakšna je s tem povezana odgovornost. V času študija se mi je poklic postopoma odstiral. Počasi, medtem ko sem ga natančneje spoznaval, sem se vanj tudi zaljubil. Začetna naivna zatreskanost je minila. Zamenjala jo je mnogo bolj zapletena, a realna slika. Skozi leta študija in dela ter mnoge projekte sta iskanje in odstiranje počasi postala del mene, zažrla sta se globoko pod mojo kožo. Danes se mi zdi, da si v začaranem krogu, kot nadležen petletnik, na vsak najdeni odgovor zastavim novo vprašanje in upam: *Ko bom nekoč velik, bom direktor fotografije.* **E**



# Filmocid

**Spoštovani gospod minister za kulturo Tone Peršak in gospa sekretarka Irena Ostrouška.**

Aprilski mednarodni simpozij o restavriranju filmske dediščine, ki je bil v Slovenski kinoteki, je potrdil, da smo na pravi poti. V enem večeru in dveh dnevih je projekcije in predavanja obiskalo 1034 obiskovalcev, kar kaže na aktualnost teme. Pravilno razmišljamo - imamo znanje in sodelujemo. Med slovenskimi filmskimi arhivarji, restavratorki in avtorji se je v procesu restavriranja filmov *Sedmina*, *Dolina miru* in *To so gadi* v zadnjih dveh letih za dobrobit rešitve filmske dediščine naredila skupna pozitivna energija. Zarisa se je proces restavriranja, ki je sprejemljiv za vse.

Edini sovražnik, ki neustavljivo uničuje našo filmsko dediščino, je čas. Pri procesu restavriranja moramo pohiteti s prvim korakom – digitalizacijo, torej s prenosom informacij s filmskega traku na digitalni medij. Filmski material propada, četudi je shranjen v idealnih pogojih. V idealnih pogojih arhiviranja se lahko propad filmskega materiala le upočasni, nikakor pa se ga ne more ustaviti. Ko film propade, propade za vedno. In to se nam dogaja. Vsak dan je situacija bolj kritična – časa namreč ne moremo zaustaviti.

S sedanjim tempom restavriranja ne bomo prilezli nikamor. Restavriramo povprečno tri celovečerne filme letno. Če bi nadaljevali proces restavriranja v tem tempu, bi za približno vseh 200 slovenskih igranih celovečernih filmov potrebovali 70 let. Ne smemo pozabiti še na ostale dokumentarne, animirane in kratke filme ter na ves preostali pomemben filmski arhivski material. Zato se nam za ta prvi korak zelo mudi. Čas nas preganja tudi v drugačni obliki. Proizvodnja filmskih skenerjev se v svetu zmanjšuje, počasi bo začelo primanjkovati tudi rezervnih delov. Proizvajalec filmske surovine na svetu je le še eden in zato bo sčasoma pot nazaj na filmsko surovino nemogoča. Do gledalcev ni pošteno, da jim kažemo fizično in kemijsko poškodovane analogne filme. Tudi analognih projektorjev nam počasi zmanjkuje. Digitalne projektorje sicer imamo, a nimamo digitalnih vsebin slovenske filmske dediščine. Klasični slovenski filmi tako izginjajo iz podzavesti mladine.

O nujnosti ukrepanja in zaustavitve že sedaj kritičnega stanja vas opozarjamo že nekaj časa. Ustanove, ki imajo po zakonu predpisane naloge za ohranitev filmske dediščine, so finančno in kadrovske podhranjene. Letno se jim namenijo finance, ki nikakor ne zadostujejo za resno digitaliziranje in kasnejše restavriranje. Restavriramo le priložnostno, saj skupne večletne strategije nimamo. Seveda so pogoj za

resen plan finančna sredstva in zavedanje, da se nam bo skrb za filmsko dediščino sčasoma povrnila tako finančno, gospodarsko kot tudi kulturno.

Več kot opozarjati vas ne moremo. Nekajkrat smo vam že ponudili pomoč in dialog, naredili nekaj prioriteten seznamov, napisali videnje rešitve, finančno ovrednotili situacijo in opisali stanje v regiji. 6.10.2016 smo vam skupaj z ostalimi filmskimi združenji (našteto po vrstnem redu podpisov dopisa: Društvo postprodukcijskih ustvarjalcev; Društvo slovenskega animiranega filma; Društvo slovenskih režiserjev; Filmski producenti Slovenije; SCCA, Zavod za sodobno umetnost – Ljubljana; Združenje filmskih snemalcev Slovenije), ustanovami (našteto po vrstnem redu podpisov dopisa: Arhivu republike Slovenije; Slovenski filmski center, javna agencija; Slovenska kinoteka; RTV Slovenija – Mediateka; Filmski studio Viba film Ljubljana) in dvema izvajalcema poslali dopis Digitalizacija slovenske filmske dediščine, a ste vse to diplomatsko zavrnili. Ali bomo končno prišli do trenutka, ko boste priznali, da vam je za slovensko filmsko dediščino vseeno? Boste še naslednjih nekaj let ovinkarili, se sprenevedali in si izmišljali na desetine razlogov in načinov, kako na prijazen in politično pravi način pozabiti na delo naših filmskih pionirjev in ga tako izbrisati? Po dveh letih truda za ohranitev filmske dediščine nas vsakič znova zavrnete in naša prizadevanja odvržete. Kompromis je edina pot, vendar se je do danes že tolikokrat pokazalo, da ne igramo po istih pravilih.

To, kar doživlja slovenska filmska kulturna dediščina, je nezaslišano, sramotno in - če sledimo črki zakona - kriminalno.

Zaenkrat z vami in vašimi sodelavci na Ministrstvu za kulturo ne moremo doseči zastavljenih ciljev. Do sedaj smo od vas dobivali le prazne marnje, stanje pa je iz dneva v dan slabše...

**Naj se filmocid nad filmsko dediščino ustavi!**

#### Člani Združenja filmskih snemalcev Slovenije

Jure Čerbec, predsednik  
Rado Likon, podpredsednik  
Simon Tanšek, tajnik

Člani: Aleš Belak, Ivo Belec, Marko Brdar, Rožle Bregar, Radovan Čok, Karpo Godina, Darko Herič, Zoran Hochstätter, Ven Jemeršič, Janez Kališnik, Marko Kočevar, Matej Križnik, Mitja Ličen, Andrej Lupinc, Ivan Marinček, Igor Meglič, Matjaž Mrak, Jure Nemec, Sven Pepeonik, Valentin Perko, Jure Pervanje, Simon Pintar, Lev Predan Kowarski, Miloš Srđić, Janez Stucin, Miha Tozon



# 28. life

**ljubljski mednarodni filmski festival**

8.-19. 11. 2017

liffe.si



S podpora programa Evropske unije Ustvarjalna Evropa – MEDIA  
With the support of Creative Europe - MEDIA Programme of the European Union



Glavni pokrovitelj/Main sponsor

TelekomSlovenije

Medijski pokrovitelj/Media sponsor

DELO

Spletni medijski pokrovitelj/  
Online media sponsor

RTV SLO | MMC

REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA KULTURO





ISSN 0013-3302



9 770013 330005

4,90 €

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS

186 642 2017



920182205,4

COBISS a

**Špela Čadež:** »Posnamem nekaj, česar v igranem filmu ni mogoče posneti.«

**Rok Biček:** »Resnica ima štrleče robove. Takoj ko jih posekaš in spraviš v škatlico, to ni več resnica.«

**Matjaž Ivaniščin:** »Vsa ekipa prispeva k temu, da se ljudje pred kamero odprejo.«

**Hanna Slak:** »Kot filmarka sem vpričo mnogih krivic nemočna, vpričo te pa nisem bila.«

**Boris Petkovič:** »Ko sem scenarij prebral, se mi je zdelo, da si lahko kot režiser obetam nekaj filmskega baroka.«

**Marko Naberšnik:** »Lažje mi je pisati zgodbe iz sveta, ki ga poznam.«

**Ester Ivakič, Maja Križnik, Katarina Rešek – Kukla:**  
»Kamorkoli se obrneš, svetu vladajo moški, zato se mi zdi, da bi morali kakšno menstrualno kri pa že preživeti.«

