

16 izd
revija za film in televizijo

ekran

letnik LIV
april – maj 2017



4,90 €

9 1770013 330005



tema telesnost in film

intervjuji jasna krajinovič, volker schlöndorff
dvojni pogled seks, kapitalizem in vroči mike
tv serije o.j.: made in america
branje zbiratelji in preprodajalci filmskih kopij
filmska gverila luksuz produkcija

film na oko

3. MEDNARODNI FILMSKI FESTIVAL ZA MLADE

LJUBLJANA: 3. – 9. maj 2017

www.filmnaoko.si

**IZBOR
S SVETOVNIH
FILMSKIH
FESTIVALOV**

VSE JE
enkrat
FILM!

SVETI MOTORIST
(The Holy Biker, 2016, Brazilija)

Cankarjev dom

5. 5., 21:00



NAKOM
(2016, Gana, ZDA)

Cankarjev dom

7. 5., 19:00



VALDERAMA
(2016, Iran)

Cankarjev dom

5. 5., 19:00



NENA
(2014, Nizozemska, Nemčija)

Cankarjev dom

5. 5., 17:00



**VSI NAS IMAJO
ZA POŠASTI**
(They Call Us Monsters,
2016, ZDA)

Cankarjev dom

6. 5., 19:00



GOLMAN
(Keeper, 2015,
Belgija, Švica, Francija)

Kino Bežigrad

6. 5., 17:00



ZADNJI DNEVI MESTA
(In the Last Days of the City, 2016,
Egipt, Nemčija, VB)

Kino Šiška

9. 5., 20:00



revija za film in televizijo

ekran



slika na naslovnici
Sexy Durga
(Sanal Kumar Sasidharan)

Ekran letnik LIV, april – maj 2017
ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije
izdajatelj Slovenska Kinoteka, zanj Ivan Nedoh
sofinancira Ministrstvo za kulturo
glavni in odgovorni urednik Ciril Oberstar
uredništvo Spela 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
jezikovni pregled Mojca Hudolin
svet revije Zdenko Vrdlovec (predsednik),
Aleš Blatnik, Klemen Dvornik, Janez Lapajne,
Polona Petek, Peter Stankovič
oblikovanje Tomaž Perme, Kinetik
tisk Tiskarna Oman, Kranj
marketing info@ekran.si
celoletna naročnina 25 € + poštovina
transakcijski račun 01100-6030377513,
Slovenska kinoteka, Miklošičeva 28, Ljubljana
Naročnina velja do pisnega preklica
naslov Metelkova 6, 1000 Ljubljana
telefon 01/43 42 510, info@ekran.si
splet www.ekran.si
facebook Revija Ekran
twitter @ekranrevija

cena 4,90 €

ISSN 0013-3302

Uvodnik

- 2 Četrta realnost filma Ciril Oberstar

Intervjuji

- 4 »Osebe v mojih filmih so pokrajine, so celi svetovi« (Jasna Krajnovič) Tina Poglajen
9 Domača naloga z lastno dušo (Volker Schlöndorff) Matic Majcen

Festivali

- Mednarodni filmski festival v Rotterdamu
13 Ustvarjalna mladina se vrača Simon Popek
16 Eksperimentalni kratki v Rotterdamu Tina Poglajen
Mednarodni filmski festival v Berlinu
18 Slaba vest Berlinala Simon Popek
21 Buržoazni femizem in filmičnost transspolnosti Tina Poglajen

Filmski producenti

- 23 Krasna nova slovenska produkcija Marina Gumzi

Filmske tržnice

- 26 Filmske tržnice in industrijska plat filma Tina Poglajen

Filmska gverila

- 29 Društvo zaveznikov mehkega pristanka in Luksuz produkcija Matevž Jerman

Telesnost in film

- 33 Karnevalski tok: telesnost in film Jasmina Šepetavc
38 Novi duhovi in stare prikazni filmske teorije Polona Petek

Dvojni pogled

- 44 Seks, kapitalizem in Vroči Mike Ana Šturm in Nace Zavrl

Kritika

- 49 Dan osvoboditve (Ugis Olte, Morten Traavik) Anže Okorn
53 Cameraperson (Kirsten Johnson) Ana Šturm
55 Safari (Ulrich Seidl) Petra Meterc
56 Prihod (Denis Villeneuve) Primož Krašovec
59 Nisem tvoj zamorec (Raoul Peck) Andrej Gustinčič
62 Kor (Zeki Demirkubuz) Petra Meterc
64 Mesečina (Barry Jenkins) Bojana Bregar

Portret

- 67 Delovni pogled: filmi Kevina Jeroma Eversona Nace Zavrl

Skratka

- 70 Killing Klaus Kinski Peter Cerovšek

Branje

- 72 Smrt tisočerih rezov Maša Peče

TV serije

- 75 O. J.: Made in America Jasmina Šepetavc

Ozadja

- 78 Poklic konservatorja-restavratorja filma Nadja Šičarov



uvodnik

Ciril Oberstar



Četrta realnost filma

S fizičnim telesom so bile v kinematografiji od nekdaj težave. Vedno je predstavljalo eno izmed najbolj izmuzljivih kategorij, zlasti telo gledalca. »Gibljivo oko. Negibno telo« – tako zveni kratka, lapidarna definicija zanj pri Jacquesu Aumontu, kakor da bi bilo njegovo telo, zleknjeno v sedežu kinodvorane, reducirano na organ vida. In pogosto se res zdi, da gledalci v zavetju temne filmske dvorane lahko v filmu uživajo le ob pozabi na svoje telo.

Ključna značilnost filma v razmerju do gledalcev je namreč, kakor je trdil že Cavell, da nam filmi »dopustijo gledati svet, ne da bi sami bili videni«. Ta teza, o »mehanični odsotnosti filmskega občinstva« pa ima tudi svoje dopolnilo, nekakšen korelat v filmski sliki. »Občutek je,« nadaljuje Cavell, »da je na sliki kamera vedno izpuščena.« Iz slike je s kamero načeloma izključen tudi snemalec, ki ga je treba zlasti v fikcijskih filmih avtomatično odmisli, da bi se lahko prepustili filmski iluziji. Gre za utvaro, ki ni poljubna, ampak nastopi že s samim dispozitivom gledanja filma, torej takoj, ko sedemo na sedež kinodvorane ali pred domači ekran: čeprav vemo, da gledamo samo film, pa vendar na neki način verjamemo, da se to zares dogaja in z liki sočustvujemo ...

Kako trdno zakoreninjeno je to spontano prepričanje o odsotnosti kamere iz slike,

lepo pokaže malce neobičajen primer, vojaški dokumentarni posnetek detonacije atomske bombe, ki je bil 19. julija 1957 narejen v Nevadi v ZDA. Na posnetku vidimo pet mož, vsi so oblečeni v vojaške uniforme. Ob njih je kartonasta tabla, ki je z lesenim količkom zataknjena v tla. Na njej piše: *Ground zero. Population: 5.*

Gre za vojaški eksperiment, v katerem bo vsak trenutek, natanko nad glavami teh petih vojakov nekje visoko v zraku, prišlo do detonacije atomske bombe. Eksperiment je resničen in posnetek ni lažen. Po detonaciji bombe, po prvem začudenju in opazovanju atomskega oblaka na nebu, vidimo, kako si peterica čestita, nekateri s cigarami v ustih, kakor je videti zdaj na bližnjem posnetku njihovih obrazov. Potem se kamera, zopet v širokem planu, premakne malenkost v levo, da bi zajela petega člana, ki je prej stopil dva koraka stran.

Ugotovitev, da snemalec ni vštet v uradno populacijo eksperimenta, se sprva težko prebije do zavesti gledalca. Vojska, ena bolj natančnih institucij, ga preprosto ni prištela k ljudem, ki so skupaj z njim stali pod detonacijo, čeprav je nedvomno delil njihovo usodo ... in čeprav gre za snemalca, ki ga je tja prav tako kot ostale poslala prav vojska.

Telesa očitno ni tako težko spregledati oziroma ga preprosto ne upoštevati. Kako

torej zgrabiti filmska telesa? V zadnjem času se je v filmski teoriji utrdilo razlikovanje med različnimi realnostmi, ki je bilo sprva uporabljeno le na razmerju slike in zvoka.

Profilmična realnost je, na kratko, realnost nastajanja (snemanja) filma in vključuje tako realna ali studijska prizorišča snemanja kot filmsko ekipo, realni čas snemanja, kamero in drugo snemalno opremo, pa tudi vse elemente mizanscene (sceno, kostume, rekvizite, masko ...). Naseljujejo jo telesa igralcev, režiserjev in telesa drugih članov filmske ekipe, vključno s predmetnim svetom. To je, skratka, telesna realnost, ki je širša od tega, kar vidimo na filmskem posnetku. Kader oziroma posnetek iz profilmične realnosti izreže le en del, ki ga potem prikaže gledalcu.

Diegetska realnost (fikcijskega filma) je notranji svet filmske zgodbe, kakor ga zaznavajo in doživljajo filmski liki. Chion ga označi kot prostorsko-časovni kontinuum, ki ga liki naseljujejo. Gre za zamišljeni (imaginarni) svet zgodbe filma z imaginarnimi telesi likov, ki so jim jih posodila realna telesa igralcev.

Kinematografska realnost je tisto, kar se pojavi na filmu. Sestavljajo jo posnetki, montažni rezi, snemalni koti, glasbena spremljava ..., a tudi akuzmatski *off* glas, najavna in

odjavna špica, navedba prostora ali časa dogajanja na ekranu in drugi filmski elementi, ki načeloma niso del diegetske realnosti, torej jih liki v filmu ne vidijo in ne zaznavajo.

Najprej je mogoče opaziti, da je vsaka naslednja od teh realnosti, če začnemo s profilmično, manj telesna. Vzemimo diegetsko realnost. Načeloma je identična tisti iz gledališča. Za zgodbo je skorajda vseeno, ali jo uprizorijo na odrskih deskah ali na filmu. Toda že na naslednji (kinematografski) ravni, ki jo določa »tisto, kar gledalec vidi«, nastopi razlika, ki je pravzaprav razlika v navzočnosti teles na odrskih deskah in odsotnosti teles na filmu. Seveda so tudi na filmu telesa, a njihova navzočnost je fotografska, kakor je ugotavljal Cavell, in poudaril, da je ena izmed ključnih razlik, da v gledališču igralec interpretira vlogo, medtem ko na filmu igralec je ta vloga, z njim lik zgodbe živi in umre.

Težko je tudi spregledati, da je vsaka od naštetih realnosti prvenstveno vezana na specifično telo, še bolj značilno pa je povezana z izključitvijo določenega telesa. **Profilmična realnost**, denimo, ki vključuje telesa igralcev in ustvarjalcev filma (filmskih delavcev), izključuje telo gledalca. Gledalec sicer lahko obišče snemalne lokacije, prosi filmskega igralca ali igralko za avtogram, toda do profilmične realnosti vsaj načeloma nima dostopa. Za **diegetsko realnost**, realnost zgodbe, je najbolj značilna izključitev filmskih delavcev in filmskega aparata. Ta specifični zid (četrto steno) med igralci in drugimi filmskimi delavci lahko filmi seveda tudi podrejo, kakor na primer v kvazidokumentarcu **Zgodilo se je čisto blizu vas** (C'est arrivé pres de chez vous, 1992, Rémy Belvaux), kjer mlada filmska ekipa snema film o zabavnem in zgovornem množičnem morilcu. Ekipa najprej zaseda varno mesto v nediegetskem prostoru filma, a kmalu jo Ben (Benoît Poelvoorde) vključi v diegetsko realnost (z neposrednimi nagovori), kasneje pa tudi v svojo morilsko dejavnost, s čimer postanejo aktivni akterji dogajanja pred kamero (torej tudi kinematografske realnosti). **Kinematografska realnost** je najbolj netelesna realnost; opredeljuje jo to, da je iz nje izključeno telo igralca (za razliko od gledališča, denimo) ...

Najbolj angažirano v njej pa je prav telo gledalca, saj bi jo bilo mogoče opredeliti kot tisto, kar sliši in vidi gledalec.

Poskušajmo formulirati problem telesa na vseh treh ravneh, in sicer ob žanru filma nevidnega človeka, kamor sodijo na primer **Nevidni človek** (The Invisible Man, 1933, James Whale), **Spomini nevidnega človeka** (Memoirs of an Invisible Man, 1992, John Carpenter), **Mož brez telesa** (Hollow Man, 2000, Paul Verhoeven) ... Ključna premisa teh filmov je, da je na diegetski ravni (zgodbe) telo protagonista nevidno, tako zanj kot za vse ostale like v filmu. A da bi ta del zgodbe pridobil prepričljivost, se mora vključiti kinematografska raven, ki mora znati to nevidnost pokazati, jo narediti vidno. Režiserji tu običajno posežejo po prikazovanju mej telesa oziroma prizorov, kjer so vidni samo učinki telesa (telefonska slušalka v zraku) ali deli telesa (dlake med britjem brade, ki postanejo vidne takoj, ko se ločijo od telesa) ali oblika telesa (nevidno telo je polito s kavo ...). Prepričljivost filma je v celoti oprta na verjetje gledalca v diegetsko telo (svet zgodbe). Nevidnost je na ravni zgodbe le lastnost telesa. Nasprotno pa je za kinematografsko raven ključna prav nevidnost, telesnost pa postane kvečjemu lastnost nevidnosti, kakor pri prizorih s telefonsko slušalko, kjer so vidni učinki telesa. Nevidno telo se tako porazdeli na dve ravni; telo ostane na diegetski ravni, nevidnost pa se preseli na kinematografsko raven.

Tehnična plat izvedbe snemanja, ki pripada profilmični ravni realnosti, situacijo še dodatno zaplete. Nekoč so nevidnost uprizarjali tako, da je bil igralec v celoti prekrit: na filmu je bila vidna samo oblika telesa (skozi obleko, šal, očala in klobuk). Z razvojem **green screen** tehnologije je bil igralec (ali njegov namestnik) še vedno na sceni, četudi oblečen v **green screen** kombinezon, kar mu je omogočilo, da je na diegetski in kinematografski ravni postal neviden. Z razvojem računalniške tehnologije (CGI) pa bi teoretično lahko posnetke nevidnega moža ustvarili računalniško, ne da bi igralec s svojim telesom sploh sodeloval pri snemanju.

Tipologijo nevidnih teles bi bilo mogoče dopolniti še z dvema tipoma nevidnosti. Prva je vezana na breztelesni off glas naratorja. Njegova nevidnost ali breztelesnost pripada izključno kinematografski ravni. Druga »neprava« kinematografska nevidnost pa pripada telesu, ki nikoli ne stopi v kader, se nikoli ne pojavi na filmu, vendar pa imajo ostali protagonisti njegovo navzočnost v zunanosti vidnega polja (gledalca) za samoumevno, se z njim morda tudi pogovarjajo ... Od tod pa je le še korak do najpopolnejše nevidnosti, ki pripada gledalčevemu telesu ...

Določitev mej med posameznimi filmskimi realnostmi lahko torej hitro postane zelo zapletena, in prav zaradi telesa je težko zadovoljivo izolirati posamezne ravni filmske realnosti.

Najbolj problematično mesto pri tej razdelitvi zagotovo pripada gledalčevemu telesu, ki sicer v nobeno od treh realnosti ni v celoti vključeno, je pa z vsako naslednjo realnostjo, če zopet začnemo s profilmično, vključeno bolj. Povedano preprosto, manj telesnosti kot vključuje posamezna realnost, bolj je vanjo vključen gledalec. Nemara je Cavell mislil prav na to omejenost kinematografske realnosti, ko je nasprotoval tistim, ki so »kamero hvalili zaradi razširjanja čutil«, in jim odvrnil, da si »morda bolj zasluži, da jo hvalimo zato, ker jih omejuje in s tem pušča prostor misli«.

Zdi se, da mu aktualni filmski pisci in piske ne nasprotujejo v celoti, ampak ga prej skušajo dopolniti – prepričani, da prevladujoča filmska teorija prav gledalčevemu telesu in njegovemu senzorijski za zdaj ni posvečala dovolj pozornosti, prednost pa dajala simbolnim interpretacijam filma. Tako tudi ni opredelila posebne realnosti, ki bi ji pripadalo gledalčevo telo, nekakšne **četrte ravni filmske realnosti**, za katero bi bile značilne afektivna, taktilna in druge razsežnosti filmskega izkustva gledalca. »Filmsko izkustvo,« kakor je zapisala Polona Petek v svojem prispevku na to temo, namreč »ni zgolj psihološki fenomen, torej zavestno ali nezavedno doživetje, temveč utelešeno, meseno izkustvo.«



Prazna soba

intervju Jasna Krajnovič

Tina Poglajen

»Osebe v mojih filmih so pokrajine, so celi svetovi«

Slovenska dokumentaristka Jasna Krajnovič že dve desetletji živi v Belgiji, kjer deluje pod producerskim pokroviteljstvom Luca in Jean-Pierra Dardenna. Njeni dokumentarni filmi so intimni portreti življenj posameznikov in posameznic, ki jih je bistveno zaznamoval splet osebnih,

predvsem pa družbenih okoliščin: na primer begunstvo in povojno iskanje doma v **Saji in Miri** (Saya et mira, rêves perdus, 2002), krizno povojno gospodarsko stanje v **Sestrah** (Deux soeurs, 2006), posledice stigmatizacije v **Damjanovi sobi** (La Chambre de Damien, 2008) ali vojaško urjenje

dečkov v Putinovi Rusiji v **Poletju z Antonom** (Un été avec Anton, 2012).

V svojih zadnjih dveh filmih – **Prazna soba** (La chambre vide, 2016) in **Moja hči Nora** (Ma fille Nora, 2016) – prikaže zgodbe staršev, katerih sinovi in hčere so odšli v Sirijo kot žrtve množičnega

rekrutiranja mladostnikov in mladostnic, ki ga v Evropi in drugje po svetu izvaja Isis. Gre za družbeni fenomen, ki je tesno povezan z vojno v Siriji, hkrati pa je razmeroma nov, kar pomeni, da evropske države za boj proti njemu še nimajo ustreznih institucij; dodatno težavo predstavlja dejstvo, da se o tovrstnem dogajanju ne govori veliko (to je še vedno pogosto naslovljeno kot problem »drugih«, torej muslimanov in priseljencev), poleg tega pa so v medijih in na sodiščih namesto tistih, ki delujejo iz ozadja, kot zločinci pogosto obravnavani mladostnice in mladostniki sami.

Kljub jasnemu družbenemu komentarju so v filmih Jasne Krajnovič vedno bistveni ljudje, ki v njih nastopajo – tako na vsebinski kot na formalni ravni. Z vztrajanjem pri subjektivnem pristopu k svojim filmom avtorica deluje proti že tako trhli hierarhiji subjektivnega in objektivnega, zasebnega in javnega ter osebnega in političnega, ki naj bi veljala v konvencionalnem, maskuliniziranem dokumentarnem filmu. Z režiserko smo se pogovarjali marca, ko je Ljubljano obiskala med Festivalom dokumentarnega filma, kjer sta bila predvajana *Prazna soba* in *Moja hči Nora*.

V Poletju z Antonom ter v filmih Prazna soba in Moja hči Nora se pravzaprav ukvarjate z enim in istim: vplivom ideologije na mlade. Kaj vas je pritegnilo k tej temi?

Pri *Poletju z Antonom* me je presenetilo, celo šokiralo, da radikalizirajo že otroke, da jih učijo sovražiti, zato da bi nekaj let pozneje postali vojaki in služili istim politikam in ideologijam. Dogajanje v Belgiji je bilo logično nadaljevanje tega, opazila sem namreč, da gre za isti mehanizem radikalizacije, četudi je usmerjen drugam. Antona so učili, naj sovraži muslimane, v tem primeru pa muslimani, natančneje določena muslimanska sekta uči mlade, da naj sovražijo vse druge.

To me je torej zelo zanimalo. Raziskovati sem začela že leta 2013,

ko se v medijih o tem še ni veliko govorilo. Obiskala sem policijo, razne zavode, iskala sem koga, ki bi o tem kaj vedel. Ljudje so tedaj še mislili, da se bo vse skupaj skrilo, pomirilo, skratka, da bo to ostal marginalen pojav, mnogi so o tem neradi govorili. Šele ko sem vztrajala, sem počasi začela spoznavati družine, ki se jim je to zgodilo. Njihova srečanja so potekala enkrat tedensko, vendar je bilo staršev na sestankih vsakič več. Njihovi otroci so odšli, ne da bi jim karkoli rekli, z danes na jutri so se znašli v Siriji – in tako so bili tam, vsaj v mislih, neprestano tudi njihovi starši.

Najprej sem spoznala mamo, ki sem jo snemala v *Prazni sobi* – Saliho –, nato pa še vse ostale. Začeli smo dva tedna po tistem, ko je njen sin odšel v Sirijo, kjer je tri mesece kasneje umrl. V tem času sem se srečevala z vsemi starši in jih skušala posneti, kolikor se je dalo. Bilo je namreč težko, včasih celo nemogoče, ker so doživljali globoko žalost, niso razumeli, zakaj se jim je to zgodilo, hkrati pa se je vse skupaj zdelo preveč absurdno, da bi bilo res. Drugi so o njih govorili, da so svoje otroke sami poslali v Sirijo in podobno. Delala sem torej z ljudmi, ki so se včasih pustili snemati, drugič ne, in tako je bilo ves čas.

Salihin sin je umrl med snemanjem. Potem nisem mogla posneti skoraj ničesar več. Začela sem s Samiro, materjo v filmu *Moja hči Nora*; napisala sem scenarij za celovečerec, vendar je na koncu iz tega nastal kratki film. To pa zato, ker sem morala poleti 2014 vse ustaviti – kar vidite v filmu, je vse, kar se je do takrat zgodilo. Nora je najbrž izvedela, da počnemo, kar počnemo, in mislim, da je bilo mamo strah nadaljevati, ker se je bala, da bi potem izgubila še tisti stik s hčerjo, ki ga je imela. To bi bilo zanjo seveda zelo hudo, zato smo ostali pri tem.

Vseeno mora novačenje za Isis delovati čisto drugače, kot vidimo v filmu o Antonu v Rusiji. Ideologija, ki jo promovira Putin, je namreč v Rusiji vladajoča, medtem ko ima v zahodni Evropi

Isis v javnem diskurzu izrazilo negativno podobo.

Res je. Pri Isis gre za ogromno, skrito, *underground* omrežje, ki deluje na internetu in ki deluje globalno. V Belgiji, Nemčiji ali Franciji so imeli več uspeha kot v drugih državah – najbrž so poskusili tudi v Sloveniji. Zelo uspešni so bili v Bosni in na Kosovu. Na tej ravni je primerjava z Rusijo nemogoča, čeprav gre za iste mehanizme radikalizacije. Oboje zanima, kako pristopiti do mladega človeka in ga radikalizirati. Delujejo na povsem enak način kot sekte. Zdaj opažamo, da mladi ne odhajajo več toliko v Sirijo. Ostajajo tu, vendar radikalizacija še vedno ostaja – imeli smo teroristične napade. Tukaj so – v Belgiji, Franciji, Španiji, tudi Italiji, Nemčiji. Gre za ogromno omrežje. Prisotni so tudi v skandinavskih državah, vendar v manjši meri, ker so se tam s tem spopadli drugače.

Hkrati gre pri novačenju v Isis za družbeni fenomen, ki je povezan z vojno v Siriji. Gre za nekaj, kar je razmeroma novo, zato se s tem še ne ukvarja nobena institucija. Nihče mi ni znal povedati prav veliko, zato sem se vanj morala poglobiti sama in jim slediti, jih opazovati, kako delujejo. Financira jih vahabistično gibanje, ki prihaja iz Savdske Arabije. Tiste, ki v Belgiji delujejo kot neke vrste imami, ki mladim govorijo, da ne smejo več v navadne mošeje in da naj namesto tega prihajajo k njim, torej plačujejo oni. Srečanja imajo v garažah in drugih podobnih prostorih, trenirajo ponoči in se pripravljajo na odhod v Sirijo. Na začetku sem enega izmed teh ljudi, ki novačijo mlade, nekaj časa snemala. Nisem pa hotela, da bi bil film posvečen njim, ker se me je veliko bolj dotaknil položaj, v katerem so se znašli starši.

V filmu pokažete, da so med mladostniki, ki odhajajo ali so



Prazna soba

odšli v Sirijo, tudi beli Belgijci iz katoliških družin. Še zdaleč torej ne gre za »problem muslimanov« ali »priseljencev«, kot pogosto slišimo v konservativnih in nacionalističnih diskurzih.

Ravno to je razlog, da se je ta fenomen lahko tako razpasel. Mediji so ga na začetku postavljali v točno te okvire: da gre za nekaj, kar se dogaja zgolj v migrantskih družinah, ki tako ali tako ne vedo, zakaj so tu, niti tega ne vedo njihovi otroci. Da so to ljudje z drugačnimi vrednotami in da naj torej že gredo v Sirijo in si tam naredijo svojo državo. Takšen pogled je popolnoma zgrešen, hkrati pa je voda na mlin prav radikalnim organizacijam, ki novačijo mlade, kot v mojem filmu. Medtem ko si javni diskurz daje opravka z »nami« in »njimi« ter ostaja v okvirih »drugačnosti«, njihove tipalke tipajo naokrog. Sežejo zelo zelo daleč in dosežejo vse mlade. V Parizu so šli z

njimi otroci ortodoksnih Židov; v dveh mesecih so postali muslimani in odšli v Sirijo.

Leta 2008 ste posneli *Damjanovo sobo*, zdaj *Prazno sobo*. Ali ima soba v obeh tudi metaforično vlogo?

Soba je v *Damjanovi sobi* vsekakor mišljena v metaforičnem smislu. Zame je pomenila njegovo celico, pomenila je sobo, ki jo je zapustil in v katero se je nato tudi vračal, nazadnje pa sem o sobi razmišljala tudi v smislu nečesa notranjega, na primer spominov, želja in podobnega. *Prazna soba* pa je bil v bistvu delovni naslov. Ko sem se leta 2014, kot sem že omenila v zvezi z *Noro*, naenkrat znašla brez filma, sem začela razmišljati, da bi pokazala več družin, katerih poti bi se križale ravno v tem, da ima vsaka v svoji hiši ali stanovanju eno takšno prazno sobo. Nato pa sem se med montažo prvenstveno usmerila v zgodbo o Salih, ostali so postali stranski liki. Hotela sem spremeniti

tudi naslov, da ne bi šlo za prostor, ampak za osebo – razmišljala sem o »Sin«, »Za sina«, nečem v tem smislu. Na žalost je bila produkcija filma že predaleč, hoteli so ga predvajati po televiziji, zato naslova nisem mogla več spremeniti. Zaradi tega sem bila precej žalostna. Vsi sicer pravijo, da je naslov dober, a sama vanj nisem čisto prepričana.

***Damjanovo sobo* ste zaradi zasebnosti ljudi, ki v filmu nastopajo, umaknili iz predvajanja. Pri *Prazni sobi* in *Nori* pa je ozaveščanje javnosti pravzaprav namen filma – deluje v prid temu, za kar si liki v filmu prizadevajo sami.**

Vsekakor. Oba filma sta bila s tem namenom tudi posneta, pri obeh sem se tudi sama zelo angažirala. Pri protestu v filmu *Moja hči Nora* sem pol plakatov napisala sama. Ves čas sem sodelovala z materami – ko smo šli v Avstrijo, v Francijo, bila sem del njihovega gibanja. To je bil torej vseskozi moj namen.

Povedati moram, da so o teh dogodkih in o gibanju istočasno nastajala tudi druga poročila, vendar ljudje, ki so prihajali, niso zares vedeli, kaj naj posnamejo. Potem so včasih ponavljali tisto, kar sem z njimi posnela jaz, stvari, za katere so dale idejo matere same. Težava je bila, da so večinoma govorili samo o nevarnosti terorističnih napadov. Te matere so bile le obrazi, ki so jih lahko prilepili na svojo pripoved, ne da bi omenili njihov boj – ta se ne tiče le odhoda njihovih otrok, prizadevajo si tudi, da ne bi odšel nihče več. Zato o tem govorijo na široko in na glas.

To je bil namen mojega filma tudi zato, ker vsi tisti rekruterji delujejo potihoma. Ne vidi se jih, o njih se malo ve in malo govori. Če njihovo ime vtipkate v internetni iskalnik, mogoče najdete njihove pridige, sicer pa so vedno vidni samo obrazi mladih, ki so odšli, oni pa ostajajo v ozadju, plačani in zaščiteni. Nekateri so zdaj sicer pristali v zaporu, ampak zanje dela po petnajst odvetnikov naenkrat – in tako bodo, namesto da

bi ostali v zaporu petnajst let, tam ostali po pet let.

Vaš dokumentarizem je torej zelo osebni, saj se v dogajanje tudi sami neposredno vpletete. Bi lahko o tem povedali kaj več?

Mislím, da ne pretiravam, če rečem, da je to način življenja. V film samo sebe popolnoma dam. Medtem ko razmišljam, kako bi film naredila – vedno ogromno delam na pripravah –, se že vključujem v situacije.

Po drugi strani je tako, da če sem nekje s kamero, poslušam denimo starše, slišim njihove težave, tudi ne morem drugače, kot da jim pomagam. Včasih samo s kakšnimi manjšimi posnetki, ki jih lahko uporabijo kot fotografije, in tako naprej. To se razume samo po sebi. Vendar sem z njimi tudi vsepovsod šla, tako sem lahko tudi več posnela. Kljub vsemu je trajalo nekaj časa, da smo vzpostavili stik, da sem jim prišla blizu. Seveda je to razumljivo, so v zelo težkem položaju. Pri Damjanu sem recimo v zaporu eno leto vodila filmske delavnice. Šele nato sem dobila idejo za film in ga posnela. Gre za neke vrste zorenje, hkrati pa se spreminja tudi tvoj pogled. Na začetku imaš določeno idejo, vidiš samo do določene meje. Potem pa se obzorje odpre, in tudi sam postaneš del tega obzorja, kot fizično telo, ki gleda. Skozi to oblikuješ drugačno, svojevrstno filmsko pisavo, ki je nek zunanji opazovalec ne bi mogel.

Dokumentarni film zame nikoli ni bil nekaj »objektivnega«. Igrane in dokumentarne filme vidim na isti način. Dokumentarec je lahko neke vrste fikcija, ker govorimo samo o tem, kaj mislimo, kaj čutimo, o načinu, na katerega gledamo na stvari. Igrani film je lahko dokumentarni, ker je odsev določenega časa, v smislu samega snemanja in igralcev, ki so posneti v določeni starosti. Vse to je na nek način dokument. Med temi zvrstmi torej ne ločujem. Tudi pri kadriranju si dovolim popolno subjektivnost. Moje umetniške odločitve se izražajo z distanco med menoj in osebo, ki jo

snemam. Tu se zgodi vse. Ker snemam drugega človeka, se moram nekje ustaviti. Če bi snemala sama sebe, bi šla še naprej, čisto do kože. Če bi bil to nekdo, s komer se poznam intimno, bi bilo spet drugače.

Pri vaših filmih je zanimivo ravno to – kljub družbenim razsežnostim pripovedi so v smislu kadriranja zelo intimni.

Protagonist ali lik v filmu je zame bistvenega pomena. Gre za portretiranje – osebe v mojih filmih so pokrajine, so celi svetovi. Ne gre samo za to, kaj doživljajo ali kaj se jim dogaja v tistem trenutku. Gre za celotno človeško izkušnjo, in zato me tako zanimajo. Vedno sicer obstaja prostorsko-časovni kontekst, kamor so vpeti, obstaja določeno dogajanje, vendar je veliko pomembnejše, da to presežem, da pokažem več kot samo to. V svojem prvem filmu sem snemala dve ženski, eno staro in eno mlajšo, kako po vojni iščeta svoj dom. Zanimalo me je predvsem, kako napisati njuno osebno zgodbo. Te so proti zgodovini ponavadi postavljene kot nekaj neznatnega, jaz pa prav osebno zgodbo postavim v ospredje, vse ostalo pustim v ozadju. Zame je to vedno znova izziv.

Bi lahko povedali kaj o tem, kako ste začeli delati z bratom Dardenne?

Že ko sem končevala šolo v Bruslju, sem razmišljala o tem, da bi šla svoj prvi film posnet v Bosno. Razmišljala sem, s kom bi delala, potem pa sem Dardennoma precej drzno kar poslala svoj dosje. Čakala sem dva meseca, pa nobenega odgovora. Potem sem se nekega dne tako razjezila, da sem tja kar poklicala. Dobila sem asistenta, ki mi je rekel, da imam čez dva dni z njima sestanek. In zakaj mi nista odpisala? Ker sta bila zaposlena s svojo prvo palmo, ki sta jo tistega leta dobila v Cannesu. O tem takrat sploh nisem razmišljala, bila sem le zelo drzna. Ko smo se dobili, sta bila zelo kritična – od mojega debelega dosjeja je ostalo samo nekaj strani, ampak bile so prave. Rekla sta mi, da naj to razvijem naprej in da se vidimo čez dva meseca. Prišla sem z novim scenarijem in tako smo začeli.

Nekajkrat ste že izjavili, da je v Belgiji veliko lažje narediti

dokumentarni film. Je po vašem mnenju v Sloveniji problem v tem, da preprosto ni dovolj denarja, ali gre predvsem za strukturno težavo?

V resnici je tudi v Belgiji s filmi na splošno zelo težko. Ogromno konkurence je, ogromno komisij, nič ne pride samo od sebe, nikoli ne veš, ali boš lahko s filmskim ustvarjanjem sploh nadaljeval. Današnjih okoliščin financiranja filmov v Sloveniji ne poznam, vendar pa je film kot kulturna vrednota še vedno v ozadju, kar je zelo moteče. Še težje je z dokumentarnim filmom, ki ga kdaj sploh nimajo za film, ampak za nekaj, kar se posname na hitro, tako kot smetana z mleka. V tem je razlika. V Belgiji ni treba vsakič znova razlagati, zakaj dokumentarni film, kaj to sploh je, in da je tudi to film. Hkrati pa je res, da so določene razlike tudi strukturne. Obstajajo ateljeji, kjer lahko začneš filme delati po malem, dobiš določeno pomoč, česar pri nas sploh ni, nihče ne razmišlja o tem. Zdi se mi, da bi lahko tu z majhnim vložkom nastalo ogromno stvari.

Ste torej v Belgijo odšli zaradi tega?

Filmsko šolanje sem hotela nadaljevati v tujini. Moja prva želja je bil Pariz, a to je bilo leta 1996. Svojo državo smo imeli že pet let, a v Franciji so mi rekli, da ne priznavajo slovenskega potnega lista, ampak samo jugoslovanskega. Če bi ga imela, mi sprejemnega izpita ne bi bilo treba plačati, ker pa sem imela slovenskega, bi morala plačati ogromen znesek, tako kot tisti, ki niso iz Evrope. V tistem času sem izvedela za mednarodno šolo v Bruslju, kamor se je prijavljalo ogromno kandidatov z vsega sveta,



Prazna soba

ampak če si naredil sprejemne izpite, je bilo šolanje zastoj. Tako sem se znašla v Bruslju, kjer sem pravzaprav hotela delati na scenarijih in igranem filmu, ampak potem – praksa je takšna, da začneš že takoj snemati s 16-mm filmsko kamero – sem začela počasi spoznavati, da je dokumentarni film tudi film. Ogromno mojih vizij se je spremenilo, in ko sem končala šolo, sem hotela videti, kaj se dogaja pri nas. V medijih se je o Balkanu veliko pisalo, jaz pa sem hotela videti, kako s tem živijo ljudje. Zato sem najprej naredila film v Bosni, nato na Kosovu in nazadnje še v Sloveniji – na nek način je bilo logično. Če bi rekla, da zdaj ne razmišljam več o igranem filmu, to ne bi bilo res, ker vsakič, ko končam film, razmišljam o kakšni zgodbi, ki je igrana, vendar me potem vedno znova povleče v resnično dogajanje.

Vpisani ste bili tudi na AGRFT – kaj pa je po vašem mnenju največja razlika med ljubljansko akademijo in filmsko šolo, ki ste jo obiskovali v Bruslju?

Oddelek za film je na AGRFT zelo majhen, premajhen za Slovenijo. Drugič, ni dovolj podprt – tako je, kot da bi šlo za neko marginalno dejavnost. Hkrati se od filmarjev ogromno pričakuje, na festivalih tudi večkrat zasijejo in so nagrajeni, ampak problematično je razmišljanje – tako kot pri športnikih –, da se lahko iz nič naredi vse. Ogromno ljudi nikoli ne dobi možnosti, kar je škoda. V Belgiji je šola mednarodna, kar pomeni, da imaš v istem razredu nekoga iz Čila, nekoga iz Hongkonga in tako naprej, kar širi obzorje, in to je zares neprimerljivo s čimerkoli drugim. Šola je namreč samo šola – ne morejo

te naučiti »umetnosti«; lahko te naučijo le uporabe določenih orodij, potem pa moraš najti svojo pot. Pri šoli je bistveno tudi to, da je križišče, kjer spoznaš določene ljudi, ki te spodbujajo, prebereš določene knjige, vidiš določene filme in tako zoriš. Če je to križišče zelo majhno ali ga v pravem smislu sploh ni, je vse skupaj veliko težje.



Return to Montauk

intervju Volker Schlöndorff

Matic Majcen

Domača naloga z lastno dušo

Nemški režiser Volker Schlöndorff se je v 77. letu življenja znašel na nepričakovanem terenu. Potem ko je v 70. letih minulega stoletja predstavljal pomemben člen mladega, brezkompromisnega

novega nemškega filma, nato dosegel vrhunec z osvojitvijo canske zlate palme in tujejezičnega oskarja za film **Pločevinasti boben** (Die Blechtrommel, 1979), kar mu je v 80. in 90. letih odprlo možnosti za delo

v mednarodnem okolju, tudi v ZDA, se je v zadnjem desetletju že zdelo, da se je zadovoljil z ustvarjanjem zgodovinskih filmov z izrazito evropskim pridihom. Njegov prejšnji film **Diplomacija** (Diplomatie, 2014),



Pločevinasti boben



Diplomacija

denimo, je z Andréjem Dussollierom in Nielsom Arestrupom v glavnih vlogah rekonstruiral dialog med nemškim generalom in švedskim diplomatom, ki je privedel do preprečitve uničenja Pariza ob koncu 2. svetovne vojne.

Sledil je notranji klic iz davne preteklosti: v noveli *Montauk* (1975) švicarskega pisatelja Maxa Frischa – v slovenskem prevodu je izšla leta 2011 pri takratni Študentski založbi – je našel zgodbo, ki ga je tako zelo spomnila na dogodke iz lastne preteklosti, da se jo je nemudoma odločil preliti v film, čeprav ga je to odneslo stran od zgodovinske tematike njegovih prejšnjih del. V filmu *Return to Montauk* (2017) tako spremljamo pripoved o uspešnem pisatelju Maxu Zornu (Stellan Skarsgård), ki v New Yorku predstavlja novi roman o ljubezenski zvezi iz svoje preteklosti. V resnici pa avtor vrnitev v ZDA izkoristi za ponovno srečanje z nekdanjo ljubeznijo Rebecca (Nina Hoss), uspešno odvetnico v ameriški metropoli, in skupaj se odločita še enkrat podoživeti nekdanje dogodke: odpravita se na nostalgični oddih v Montauk na skrajnem vzhodu Long Islanda. Da bi posnel ta film, se je moral Schlöndorff po dolgih letih tudi sam ponovno vrniti v ZDA, a ne samo to. Da bi sploh lahko vzpostavil produkcijo na drugi strani velike luže, je namreč moral obuditi gverilski ustvarjalni duh in se vsaj deloma zateči k nizkoprorajnskem načinu snemanja. O svojih nenadejanih produkcijskih in osebnih pripetljivih

pri snemanju filma *Return to Montauk* je spregovoril v teku Berlinskega filmskega festivala, kjer je film doživel svetovno premiero.

Gospod Schlöndorff, kaj vas je po mnogih letih pripeljalo nazaj v New York in ali vam je to dalo nove energije pri filmskem ustvarjanju? Lahko bi tako rekli. Prvič sem tam delal, ko smo snemali film *Smrt trgovskega potnika* (Death of a Salesman, 1985) z Dustinom Hoffmanom. Takrat sem bil sploh prvič v New Yorku, prvič sem snemal v ZDA. Užival sem v vsakem trenutku snemanja. Verjetno sem se tudi zaradi tega želel vrniti. To pa zato, ker ... (premor) Kako naj to povem, ne da bi užalil evropski film? (smeh) Če posnameš film v ZDA, imaš občutek, da je to umetnost ameriške civilizacije. Proces snemanja tam ima osvobajajoč učinek. New York ti da posebno energijo že samo s tem, da si tam. Tega ne boste slišali samo od mene, ampak od kogarkoli, ki gre tja. Enostavno ti da občutek, da se lahko na novo izumiš, kot da preteklost sploh ne obstaja. *Smrt trgovskega potnika* bi morala biti 3- ali 4-mesečna služba, a sem se nato kmalu vrnil v ZDA in tam ostal 5 ali 6 let. Začutil sem to novo energijo. Počutil sem se veliko bolj svobodnega v svojem govorjenju in vedenju, v odnosih z ljudmi. V New Yorku sem imel tudi ljubezensko zvezo, zato sem še toliko bolj želel ostati. Bila je Američanka. Potem pa se je zgodil padec berlinskega zidu in zdelo se mi

je, da bi se moral vrniti v Berlin, ker se je tam dogajalo nekaj zanimivega in vznemirljivega. Če berlinski zid ne bi padel, bi torej še danes živel v New Yorku. Tja sem šel, da bi tam ostal. Ampak potem sem v Berlinu pozabil, da sem bil zaljubljen. (smeh) Zato sem zdaj, ko sem imel po 30 letih spet priložnost za vrnitev v New York, upal, da bi mi to dalo možnost za nov začetek. Začetki so vedno zanimivi – ko začneš nekaj novega, se vedno počutiš mladega. Ko smo začeli načrtovati film, so mi sicer zatrjevali, da ne morem snemati v New Yorku, ker je predrago, da je treba misliti na stanovske organizacije, vse te stvari, ki ti jih venomer rečejo. Potem pa sem se v sklopu priprav na svoja predavanja začel poglobljati v način dela mladih, neodvisnih filmarjev, da bi videl, kako danes snemajo oni. In pomislil sem: zakaj ne bi tudi jaz snemal na tak način? Pa so mi takoj rekli, da ne morem, ker sem član Ameriškega ceha režiserjev (Director's Guild of America – DGA). Po pravilih zveze moraš imeti filmsko ekipo v skladu z njihovimi pravili, kar vključuje 30 ali 40 ljudi, toliko in toliko kombijev, pa toliko in toliko voznikov in tako naprej. In rekel sem si – le zakaj? Obiskal sem DGA in vprašal, kaj pa če preprosto najamemo 5 ali 6 ljudi in gremo kar tako ven, na ulice? Če imaš filmsko ekipo, ki šteje manj kot 6 ali 7 ljudi – ne spomnim se točne številke –, potem namreč ne potrebuješ policijskega dovoljenja za snemanje. Snemaš lahko povsod – na ulici, na podzemni železnici in podobno. Bil sem odločen, da bomo snemali na ta način, a so me še naprej prepričevali,

da to ni mogoče. No, na koncu nam je uspelo. Igralci so se strinjali. Vendar pa je treba biti pri takšnem snemanju zelo previden. Kaj če kakšen taksi med snemanjem na ulici zbije Nino Hoss v prizoru, ko stopi iz koncertne dvorane? Vsi taksiji v filmu so bili namreč resnični. Vsi ljudje, ki hodijo mimo, so mimoidoči, ki so bili takrat na ulici. Nič od tega ni bilo načrtovano. Ko Nina pokliče taksi, ji ustavi prvi taksi, ki je tam v tistem trenutku. Ona vstopi vanj in se odpelje. Kaj če bi jo ta taksist ugrabil ali pa bi bil vpleten v prometno nesrečo? Vseskozi so nam šli po glavi ti »kaj če«, »kaj če« ... Preprosto se je treba spustiti v to, brez razmišljanja. In tako smo tudi naredili, saj drugače ne bi mogli, sploh pa film brez tega ne bi imel tistega pravega naturalističnega videza. Za kaj takega bi rabil milijone. Moral bi zapreti celo ulico, najeti 200 statistov – samo zato, da bi se pretvarjali, da so mimoidoči. Po drugi strani pa je res, da še vedno zahtevam kakovost podobe, ki jo nudi Panavision. Rad delam z majhno kamero, a z velikimi cinemaskop objektivimi. Nočem, da je film videti zgolj kot dober posnetek na mobilnem telefonu.

V preteklosti so vas novinarji ujeli pri izjavi, da je izvirno novelo *Montauk* Maxa Frischa nemogoče prenesti na veliko platno. Kaj vas je prepričalo, da je to mogoče?

Prepisal sem jo na način, da je bilo na njeni podlagi mogoče posneti film. Moram poudariti, da film v resnici nima ničesar skupnega z novelo Maxa Frischa. Skupna je zgolj premisa, da pisatelj prispe v New York. V knjigi ima nato denimo zvezu s publicistko in jo odpelje v Montauk. Mi nimamo nič od tega. Vse prizore v filmu smo napisali sami. Ko pišeš scenarij, imaš vseskozi v mislih, kako jih boš posnel. In ker napišeš samo tisto, kar lahko dejansko posnameš, veliko prizorov sploh ni bilo posnetih v New Yorku, temveč v Berlinu. Predvsem interjerji. Ko ima Stellan Skarsgård na začetku filma javno branje svoje knjige, se to odvije na Ameriški akademiji v Berlinu. Ko gre nato dol v avlo, da bi se srečal s starim prijateljem, je to v berlinskem hotelu Savoy. Ko gre v Rebecchino čudovito stanovanje v nebotičniku, gre v resnici v bungalov v predmestju Berlina, a z



Smrt trgovskega potnika

zelenim zaslonom pred oknom. Več kot polovico filma smo posneli v Berlinu. Praktično vse notranjosti. Nekaj sob smo zgradili v studiu v Babelsbergu. To je pravi obraz filmskega ustvarjanja. (smeh) Po drugi strani pa so vse lokacije v Montauku pristne. Gre za mešanico že skoraj staromodnega profesionalnega snemanja filmov in uporabe sodobnih tehnologij.

Kaj ste prepoznali v Stellanu Skarsgård, da ste se ga odločili postaviti za protagonist filma?

Šlo je za intuitivno odločitev, ki se je porodila zaradi gledanja njegovih filmov. Sicer sem jih videl le nekaj. Nisem denimo videl *Maščevalcev* (The Avengers, 2012), saj to ni moj tip filma. Prvič sem Skarsgård srečal pred nekaj leti na podelitvi evropskih filmskih nagrad. Podeljeval je nagrado Madsu Mikkelsen, a sta nato začela zganjati norčije na odru. Vse skupaj je trajalo kakšnih 10 minut. Običajno je med tako uspešnimi igralci ogromno rivalstva, onadva pa sta bila zelo veseljaška in zabavna, a hkrati spoštljiva drug do drugega. Po podelitvi sem govoril z njim na večerji. Ko je kasneje prišlo do tega projekta, sem takoj pomislil, da je Stellan popoln igralec za glavni lik. Zavedal sem se, da bo ta lik za nekatere ljudi odbijajoč. Ko smo iskali finance za film, so nam vsi rekli, »ampak vaš lik je tako nesimpatičen«. Rekel sem, »da, to je pač vaš občutek, jaz pa hočem, da je resničen«. In takšen je. Čeprav je neumnež. Jaz sem se v veliki meri identificiral z njim, zato mi hočeš nočeš

mora biti všeč. (smeh) Ta lik dela stvari, ki sem jih počel sam, in govori stvari, ki sem jih tudi sam govoril. Ne morem ga sovražiti. Miselnost, da se mora občinstvo poistovetiti z glavnim likom, je pristop, ki izhaja iz Hollywooda. Zame je to preveč primitivno. Nihče izmed likov Dostojevskega ni všečen, pa so vseeno zelo zanimivi. Skratka, vedel sem, da potrebujem igralca, ki lahko ustvari sočutje z občinstvom. Stellan ima veliko tovrstnega šarma, kar smo za to vlogo potrebovali.

V vaših zadnjih filmih ste se ukvarjali z zgodovinsko tematiko, ki ima venomer močne politične asociacije. Danes, ko je politično stanje po svetu še toliko bolj razgreto, pa ste, paradoksalno, posneli bistveno bolj osebni film. Res je. Ampak *Return to Montauk* sem kot svoj naslednji projekt izbral že pred več kot dvema letoma in takrat nisem vedel, kako se bo razvijala politična situacija. Pri snemanju filmov preprosto ne moreš slediti aktualnim dogodkom. Čeprav ti tehnologija dandanes omogoča fleksibilnost, je film v svojem reagiranju še vedno zelo počasen. Tako ali tako pa sem se hotel za nekaj časa oddaljiti od zgodovinskih del. Še posebej od nacističnih. Prišežem, da nikoli več ne bom posnel filma o nacističnem obdobju, čeprav ne mine teden, da mi producenti ne bi ponudili kakšnega osnutka za tak film. (smeh) Trenutno smo v političnem smislu tako izgubljeni, da sem pred začetkom dela na tem filmu razmišljal



Pločevinasti boben

v smeri, da če že ne morem spraviti sveta v red, pa morda lahko to storim vsaj s sabo. Čutil sem, da moram opraviti nekaj domače naloge z lastno dušo. (smeh) Moram reči, da mi je všeč, ko mi ljudje rečejo, da je *Return to Montauk* romantičen film. Jaz ga ne dojemam kot takega. Meni se je vedno zdel zelo zamorjen in žalosten. Glasba Maxa Richterja vsekakor pripomore k romantičnemu vzdušju, a vseeno upam, da ne na način, ki bi bil osladen.

So vas nedavni politični dogodki v ZDA v določeni meri odvrnili, da bi se za stalno nastanili tam?

Za zdaj sem res raje v Berlinu kot v New Yorku. A gojim veliko zaupanje v ameriško družbo. V to, da se bo ponovno vzpostavila, kar pa se verjetno ne bo zgodilo brez velikega prevrata. Ne bi ravno rekel, da v obliki državljanske vojne, ampak skoraj. Mislim, da Trump ne more nadzirati celotne države. Veliko sil je usmerjenih proti njemu. Vsa Kalifornija je proti njemu, pa New York. Zdaj sem bolj optimističen, da se bo v ZDA prej ali slej nekaj zgodilo. Glede sveta pa ne vem, kaj naj rečem, ker ne vem, kakšen bo svet jutri. Niti sanja se mi ne. Niti približno ne razumem, kako so se naenkrat pojavila vsa ta totalitistična in populistična gibanja. Od kod prihajajo in kaj se je sploh zgodilo? Preprosto nimam razlage. In zato sem za zdaj naredil zelo osebni film. Čutim, da so naša osebna življenja ravno tako pomembna kot naše javno življenje. Ko slišim

prijetno skladbo, ko preberem dobro knjigo ali si ogledam dober film, me to obogati. To je dovolj dober zagovor tega pristopa. Ne potrebuješ nekega sporočila za povrh. Če gre za čudovito estetsko in čustveno doživetje, potem je to del življenja. Dandanes nimam slabe vesti, če snemam osebni film. V šestdesetih letih bi bilo verjetno drugače. Takrat bi najbrž rekel, »komu mar za tvojo žalost in iskanje lastne duše? Moramo se ukvarjati z delavskim razredom. Snemati moramo filme, kakršne snema Ken Loach!« (smeh) Saj ne da sem proti takšnemu razmišljanju, ampak v tem trenutku preprosto nimam motivacije, da bi sam počel kaj takega. Sem pa nasploh popolnoma zbežan. Dolgo smo verjeli, da vemo, kako deluje politika. Imaš reakcijo, pa revolucijo, gibanja, to in ono. Pa zdaj? Nihče zares ne ve več.

Omenili ste Maxa Richterja, ki je v zadnjem času naredil nekaj fantastične glasbe za različne filme.

Njegove skladbe v vašem filmu so me spominjale na njegov 8-urni cikel *Sleep* (2015). Kako ste prišli do sodelovanja z njim?

Res je, tudi sam sem si v živo ogledal *Sleep*, ko je s svojim celonočnim koncertom gostoval tukaj v Berlinu. Poslušal sem tudi njegovo opero v dvorani Covent Garden v Londonu in v Filharmoniji v Parizu. Njegovo delo spremljam, odkar sem videl film **Valček z Baširjem** (Vals Im Bashir, 2008, Ari Folman). Richterjeva glasba v

njem me je fascinirala, sprva mi sploh ni bilo jasno, kako je bila narejena. Kasneje sem izvedel, da gre delno za zvoke, delno za glasbo, delno pa za že obstoječo, a modificirano glasbo. Nekajkrat sva se srečala in pri mojih prejšnjih filmih nikoli ni bil na voljo, tokrat pa sem ga našel v pravem trenutku. Povedal sem mu vse o projektu, mu pokazal zgodnjo verzijo filma in pristal je na sodelovanje. Zelo sem bil srečen, da sva našla skupni jezik. Zdi se mi, da njegova glasba ustreza mojemu filmu kot rokavica roki. Kamera in glasba se popolnoma zlijeta, kar obogati film, a obenem glasbe ne sili v ospredje. V resnici je zelo malo glasbe, le nekaj skladb. Morda je je zgolj za 18 ali 20 minut. Gre pa za kombinacijo Richterjeve izvirne glasbe in nekaj starih posnetkov iz njegovih arhivov.



Sexy Durga

festivali
Simon Popek

Mednarodni filmski festival v Rotterdamu,
25. januar – 15. februar 2017

Ustvarjalna mladina se vrača

Zdaj lahko že trdimo, da se je strategija novega programskega direktorja festivala Bera Beyerja, ki je mandat nastopil lani, obrestovala – vsaj glede profiliranja in dviga kakovosti tekmovalnega programa, ki v Rotterdamu nikoli ni bil obiskovalčeva prva izbira. Ponovimo zgodovino. Rotterdam se je dolgo otepal tekmovalnega statusa; želja leta 1987 preminulega ustanovitelja Huberta Balsa je bila, da to ostane pregledni festival, ki slavi kinematografije tretjega sveta. Slednjemu so nasledniki sicer ostali zvesti, a so sredi devetdesetih let skušali najti kompromis, ki se je glasil: tekmovalni program bo, toda

glavno nagrado bodo enakovredno razdelili med tri avtorje. Skratka, volk sit in koza cela? Koza je ostala cela, toda volk (gledalec) je nemalokrat ostal lačen; princip petnajstih tekmovalnih filmov, ki so znotraj mamutskega obsega več kot tristotih naslovov vedno ostali izgubljeni in neprepoznavni, je bil kontraproduktiven, predvsem pa daleč od pričakovane kakovosti. Zdaj je Beyer konkurenco za nagrade oklestil na osem filmov; vsakega na posamični večer predstavijo v elitnem terminu in mu namenijo potrebno publiciteto, na koncu pa razglasijo enega zmagovalca.

Letos je glavno nagrado prejel indijski režiser Sanal Kumar Sasidharan s filmom **Sexy Durga** (2017), z enim izmed petih (!) dobrih tekmovalnih del, ki mi jih je uspelo ujeti. Zanimiv celonočni stampedo energije in morečega duha, postavljen v Kerala na jugu Indije, kjer se med prizori ritualnega samopohabljanja in hoje po žerjavici odvijte zgodba mladih zakoncev: sredi noči se znajdete na podeželski cesti, kjer ju nadleguje tako rekoč vsakdo, ki pride mimo. Pa se najde skupina mladeničev v kombiju, ki jima ponudi prevoz do železniške postaje in vlaka za Madras ..., kar je zgolj začetek njune celonočne agonije, procesa izživljanja,



psiholoških igrice in izigravanja zaupanja, psihične torture, ki predvsem ženo spravlja ob razum. Tretji film indijskega avtorja je bil več kot očitno navdihnjen s **Klavnico** (Kinatay, 2009), klasiko Brillanteja Mendoze, mojstrovino podaljševanja realnega časa, ki je bila prav tako skoraj v celoti postavljena v avto – s točno zastavljenim ciljem. *Sexy Durga* je v primerjavi s *Klavnico* bolj »odprta« film, brez dvoma tudi zato, ker je bil v dobršni meri improviziran (tako režiser), vendar mu uspe vzpostaviti podobno psihološko nelagodje, ki na vrhuncu doživi še bizarno karnevalsko nadgradnjo; tisti zloveščki kombi z nešteto utripajočimi lučkami in glasno death metal glasbo postane neke vrste satanistična božična jelka, srhljivi malalajski *night rider*.

Moj najljubši film letošnjega festivala je režiral Kogonada, zdaj že sloviti avtor kratkih video esejev, ki svoje filmčke med drugim sestavlja za Criterion Collection. Zdaj je prestopil v klasični filmski medij in režiral **Columbus** (2017), meditativni, čustveno in slogovno minimalistični prvenec, postavljen v istoimensko mesto v Indiani, ki premore zavidljivo število modernistične arhitekture. Kogonada, Američan korejskih korenin, arhitekturo vtke v nit pripovedi, ki je pravzaprav ni veliko, za silo pa le: v prvem planu je šestnajstletna punca Casey, ki je nedavno končala srednjo šolo, zdaj pa dela v lokalni knjižnici, kjer ljubi kjer kjer (Rory Culkin), hkrati pa omahuje s študijem, ker se ji zdi, da mora biti blizu mame. V Columbusu se znajde

tudi korejski prevajalec Jin, čigar oče, slavni arhitekt, je padel v komo. Jin zaradi tega obtiči v mestu, kjer zdaj prijateljuje – intelektualno, aseksualno – z našo junakinjo, ki nastopi kot priložnostna vodička skozi *top ten* mestnih arhitekturnih znamenitosti. V smislu vzdušja, emotivnih registrov in zavesti o prostoru bi *Columbus* lahko primerjali z Jarmuschevim **Patersonom** (2016); tako natančno skadriranega, okusno (in nevsiljivo) zdizajniranega filma, ki z avtentičnim pristopom govori o banalnosti vsakdana ameriške province, zlepa ne boste našli.

Quality Time (2017) je po drugi strani duhovit prvenec nizozemskega režiserja Daana Bakkerja, ki problematizira odnos mladih ljudi do staršev oziroma preteklosti. V petih zgodbah o petih že odraslih moških, ki se morajo na neki točki spopasti z otroštvom, Bakker naniza različne čustvene in formalne pristope. Huronska uvodna epizoda, v kateri se nesrečni Koen udeleži družinskega snidenja, kjer ga strici in tete znova posiljujejo z mlekom in slanino, je denimo v celoti realizirana v obliki primitivne računalniške grafike in podložena s spectrumskimi elektronskimi glasovi. Sledijo epizode, v katerih junaki fotografirajo pomembne lokacije svojega otroštva, potujejo v času, da bi spremenili tok dogodkov, spoznavajo starše svojih deklet ali postanejo žrtve vesoljske ugrabitve. Epizode so Bakkerju različno uspele, delijo pa si skrajno iskrenost in rahlo bizarnost v odnosih do starejših. To je

nevsakdanji konceptualni *portmanteau*, ki napoveduje izvirnega in igrivega avtorja.

Arabia (2017) je izvrsten brazilski prvenec, v katerem Affonso Uchoa in Joao Dumans ustvarita elegično podobo delavskega razreda, vse skozi dnevniške zapise sezonskega delavca, ki se na začetku filma ponesreči v tovarni aluminija. Njegove zapise v preprosti kolibi na robu mesta najde mladenič, nato pa nas delavčev *off-glas* popelje skozi zgodovino delavskega boja po ruralnih predelih Brazilije; bil je faktotum, poprijel je za vsakršno delo, od obiranja v sadovnjakih do tlake v tovarnah. In vedno sta mu največ pomenila tovarništvo in solidarnost med delavci, nazadnje pa tudi razmerje z dekletom, od katerega se je moral v prelomnih trenutkih njunega razmerja ločiti, ne zaradi intimnih nesoglasij, temveč zaradi dela na drugem koncu dežele. To je spiritualni film ceste, božansko posnet in podložen z izjemnim akustičnim *soundtrackom*, pomenljiv (in silovit) komentar usode brezpravnega delavskega razreda.

Rey (2017), prvenec čilskega režiserja Nilesa Atallaha, sklepa impresivno kolekcijo rotterdamskih tekmovalnih filmov; njegova geneza temelji v zgodovinskih dogodkih Južne Amerike. Francoski pustolovec Tounens je okoli leta 1860 prispel na področje Ognjene zemlje, kjer je želel na komaj obljudenem območju med Argentino in Čilom ustanoviti novo kraljestvo. Sebe je hotel postaviti za vladarja in vladati demokratično, pripadnike primitivnih plemen pa postaviti za ministre ter nasprotovati čilskim oblastem, ki so



zemljo po njegovem nelegalno razglašale za svojo. Je bil Tounens obseden z oblastjo ali samo nor? Zgodovina nima natančnega odgovora, imela pa ga je čilska oblast, ki je »kralja« hitro aretirala in po sodnem procesu izgnala. *Rey* (Kralj) je vizualno razkošna in morda malce postavljavska formalna ekshibicija; Atallah trdi, da je več let pred dokončanjem posnel del materiala na 8-, 16- in 35-mm filmski trak, ga zakopal v zemljo in nato – primerno poškodovanega in spraskanega – uporabil v digitalno zmontirani končni verziji. Vsa ta vizualna ekshibicija se zdi pretirana in ne prav nujno potrebna, sploh ker ni ne posebej argumentirana niti konsistentna. Če k temu dodamo še (kot v lutkarstvu) zamaskirane obraze protagonistov med sodnim procesom in mitološka bitja s konjskimi glavami, je jasno, da formalni eksperiment skoraj v celoti nadvlada vsebino, ki je dovolj zanimiva že sama po sebi. Kljub vsemu je to impresiven prvenec, v katerem je Atallah v nestrpnosti več kot očitno želel izživeti nadebudne ustvarjalne impulze.

Onstran tekmovalnega programa smo videli še nekaj impresivnih »mladih« filmov. *A Quiet Dream* (2016) je simpatična romantična komedija, ki jo je kitajski režiser Zhang Lu posnel v Južni Koreji ter vsemu skupaj dodal močan kitajski pridih. Osrednja junakinja je kitajska punca, lastnica manjšega bara, kjer neprestano visijo tri lokalne zgube, okej, brezdelni marginalci s partikularnimi problemi. Prvi je priseljenc iz severne Koreje z bipolarno motnjo, drugi je epileptik, tretji pa luzer kar tako. Vsi so po malem zaljubljeni v

Kitajko in vsi tavajo na mestu, medtem ko njo sanje nemalokrat odnesejo daleč stran, kar lahko beremo kot njen beg od realnosti, ki ga ohlapno simbolizira skrb za negibnega in katatoničnega očeta. Prijetna in mestoma zelo duhovita miniaturna se sklene nenadoma in brutalno.

The Summer Is Gone (2016), prvenec mladega kitajskega cineasta Zhanga Daleija, vrača vero v normalno budžetirano *mainland* dramo, ki je skoraj izginila s kitajskega filmskega zemljevida, saj jo zadnjih petnajst let zaznamujeta skoraj izključno dva ekstrema, bodisi visokoproračunski CGI spektakli, s katerimi hoče Kitajska konkurirati Hollywoodu, bodisi garažna produkcija t. i. filmske naive, ki ji zavoljo produkcijskih omejitev ne uspe preseči ozko zastavljenih ciljev. Zhangova poetika je preprosta in iskrena, čeprav malce po nepotrebem zavita v črno-belo estetiko, ki jo film deloma opravičuje s postavitvijo v režiserjevo mladost, prvo polovico devetdesetih let, čas ponovne liberalizacije kitajske družbe in postopne privatizacije državnih podjetij, obdobja videorekorderjev ... in neskončnih repriz Scorsesejevega *Taksista*, ob katerem vegetira oče desetletnega dečka, zaposlen v filmskem studiu na severu države, ki se ubada z vprašanjem sinovega nadaljnega šolanja. Lep, ležerno tekoč portret družinske dinamike, kjer konec poletja in prvo obilno deževje ne pomenita novega poglavja le za sina, temveč za kitajsko družbo na splošno.

Omeniti velja še *Chez nous / Pri nas* (2017), zelo aktualen film na temo evropskega (in francoskega) populizma. Podpisal ga je Lucas Belvaux, izgubljeni sin francoskega filma; po dobrem desetletju tavanja v temi se vrača s prepričljivo politično dramo, ki se morda majčkeno opoteka na robu senzacionalizma, vendar ohranja relevantno sporočilo o izpraznjenosti politične retorike in krvoločnosti političnega establišmenta. Osrednji lik je mlada medicinska sestra Pauline (Emilie Dequenne, znamenita Rosetta bratov Dardenne), ki v provincialnem mestecu na severu Francije nenadoma postane resna kandidatka za županjo. Njen kolega iz medicinskih vrst (Andre Dussolier), simpatizer desnosredinske liderke (Marie Le Pen?), ki cilja na položaj na nacionalni ravni, jo prepriča v kandidaturo. Dogodki naivno in idealistično punco, katere oče, stari socialist, hčerko ob novici vrže iz hiše, pahne v spiralo predvolilne politične agresije, demagogije in sumljivih povezav s skrajno desnico; tej pripada tudi Paulinin aktualni ljubimec, nekdanja najstniška simpatija, ki izkoristi trenutek in se znajde v vlogi nadomestnega očeta njenih dveh otrok. Belvaux se malce pretirano trudi s slikanjem »kompleksne« podobe politično pregrete Francije; Paulinina intimna ujetost med skrajnostmi militantne leve in protiimigrantske desnice namreč občasno nevarno meji na karikaturo. Kljub temu je *Chez nous* pomenljiv komentar desničarskega spina, ki versko in rasno nestrpnost relativizira s socialno ogroženostjo in družbeno neenakostjo »naših«.

PolyBand v Rotterdamu

festivali

Mednarodni filmski festival v Rotterdamu,
Tina Poglajen 25. januar – 15. februar 2017

Eksperimentalni kratki v Rotterdamu

Četudi se o njem v medijih, namenjenih splošnemu občinstvu, piše manj pogosto, je posebnost mednarodnega filmskega festivala v Rotterdamu tudi njegov program kratkih filmov. Že takoj na začetku je treba poudariti, da to ni običajen program: ne le da gre v veliki večini za eksperimentalne filme, gre tudi za filmska in avdiovizualna dela, ki pogosto presegajo meje filmskega medija.

Kaj vse je lahko film

Kar program kratkih v Rotterdamu umešča med najbolj znane dogodke svoje vrste, je ravno raziskovanje

meja gibljivih slik. Selekcija eksperimentalnih in umetniških filmov seže od čistih formalnih eksperimentov do abstraktne animacije, vmes pa naletimo tudi na kakšno (posebej močno) pripovedno delo ali dokumentarce, ki presegajo meje med fikcijo in dokumentarnim ali so zasnovani kot osebni filmski eseji. Bistveno je, da poleg iskanja najrazličnejših vrst filmskega izraza program združuje tudi različne načine, kako so filmi sploh lahko predstavljeni: veliko del v svoji izvorni obliki ni povsem »filmskih«, temveč so predstavljena v galerijah, na performansih ali v inštalacijah. Izvorno obliko včasih obdržijo tudi na predstavitvi v Rotterdamu, drugič

pa kuratorji programa skupaj z avtorji poiščejo načine, kako bi jih lahko predstavili tudi drugače, torej na filmskem platnu. Pri tem je seveda bistvena selekcija umetniških del, ki na velikem platnu v primerjavi z manjšimi zasloni v umetnostnih galerijah pridejo do drugačnega izraza; hkrati to za ustvarjalce, ki načeloma nimajo priložnosti, da bi v svoji umetnostni zvrsti uporabili velika platna v kinodvoranah (ker so ta namenjena »filmom«), pomeni, da se lahko preizkusijo na drugačne načine. Program ni omejen niti časovno: predvajajo tudi dela, dolga od 45 do 60 minut, torej srednjemetražce, ki na nekaterih festivalih ne najdejo mesta, ker zanje nimajo predvidene kategorije.

sound//vision

Letos je v rotterdamskem klubu WORM v sklopu festivala že drugič potekal niz štirih večerov, poimenovanih sound//vision. Ti so nadomestili podobne dogodke pod imenom Mind the Gap, ki so se na festivalu odvijali v prejšnjih letih. Gre za niz avdiovizualnih performansov v živo, namenjen ustvarjalcem, ki v svojih delih raziskujejo, kako film deluje onkraj filmskega platna. Morda se sliši nekoliko protislovno, da je cilj programa v okviru filmskega festivala film pripeljati iz kinodvoran, torej ven iz prostora, ki je strogo namenjen filmu – pa vendar gre za raziskovanje, kako je mogoče (tudi s prostorom) spreminjati sam način gledanja filmov in kakšne implikacije za »filme«, ki jih gledamo, to lahko ima. Avdiovizualni performans se kot zanimiv primer umetnostne forme na meji med filmom in drugimi umetnostnimi zvrstmi izkaže prav v tem smislu in sound//vision jim je bil letos namenjen skoraj v celoti. V tej obliki film v nasprotju s svojimi tradicionalnimi zakonitostmi naenkrat poteka v živo, kar pomeni, da je odvisen tudi od naključja; gre torej za izkušnjo, ki je pri projekciji z DCP ali s filmskega traku ne moremo doživeti – saj lahko isti film vidimo na različnih festivalih, pa bo to v precejšnji meri povsem enaka izkušnja, medtem ko so filmski performansi na sound//vision nekaj, česar na povsem enak način ni mogoče več ponoviti. Morda je razlog za njihovo priljubljenost tudi to, da film izpostavi interakciji z občinstvom. Način gledanja na sound//vision je namreč spremenjen tudi v smislu filmskega kodeksa vedenja – performansi v klubu WORM še zdaleč ne potekajo v tišini, temveč bolj spominjajo na zabavo, saj lahko obiskovalci o njih razpravljajo že med opazovanjem delovanja gibljivih slik, poslušajo glasbo in opazujejo interakcijo obeh.

Svetovna, ne evropska mednarodnost

V skladu z izročilom ustanovitelja festivala, Huberta Balsa, je pri programu kratkih filmov pomemben poudarek, da je ta namenjen filmom iz vsega sveta, torej raznoliki predstavitvi svetovne eksperimentalno-filmske ali umetnostne produkcije. V tem pogledu se Rotterdam tudi najbolj razlikuje od drugih podobnih festivalov, ki se posvečajo kratkim filmom ali celo eksperimentalnim kratkim filmom: kuratorji poiščejo in predstavijo dela, ki se ozirajo dlje od evropskih in ameriških centrov umetniške produkcije. Letos so bili recimo poleg tistih iz Evrope in ZDA predvajani filmi iz Kitajske in Južne Koreje, delov južne Amerike in nekaj afriških filmov. Razlog, da so ti na evropskih filmskih festivalih pogosto potisnjeni ob rob, je seveda povezan tudi s financiranjem. Evropski sklad, od katerega je odvisno veliko število evropskih filmskih festivalov, kot pogoj za financiranje od festivala zahteva, da ta prikaže določeno kvoto evropskih filmov. Tako so takšni festivali – četudi nominalno »mednarodni« – v resnici pretežno evropski, kar je problematično, saj predstavlja zelo ozko in izkrivljeno podobo »svetovnega pregleda filma«.

Super Taboo

Odličen primer vsega tega je film *Super Taboo* (2017), ki je bil v programu predstavljen letos. Gre za delo tajvanskega umetnika Su Hui-yuja (IFFR je sicer letos predstavil še šest njegovih del, nastalih med letoma 2010 in 2015), ki ga je eden izmed kuratorjev odkril na tajvanskem umetnostnem bienalu, v Evropi pa njegovo delo še ni bilo prikazano. *Super Taboo* temelji na pornografski publikaciji iz osemdesetih, v izvorniku pa je šlo za inštalacijo na dveh zaslonih. Pripovedna zasnova je preprosta: igralec Čin Ših-Čijeh sedi v gozdu in iz

SuperTaboo

knjige na glas bere erotično zgodbo. Nato se začne spominjati časov, ko je (prepovedano) knjigo skrivaj prebiral kot otrok, filmski prostor (gozd) pa se zlije z njegovim miselnim prostorom – posamezni erotični prizori, ki se jih spominja, so uprizorjeni statično, kot kipi, kamera pa potuje od enega do drugega, od jase do reke in tako naprej.

Gotovo gre pri filmu *Super Taboo* za zanimivo delo na več ravneh – osrednje vprašanje pri predstavitvi na rotterdamskem festivalu je bilo namreč, kako dvo-zaslonsko inštalacijo predstaviti na filmskem platnu. Kuratorji festivala so v sodelovanju z ustvarjalcem to na koncu rešili z izdelavo datoteke 4K DCP, pri kateri sta na platnu drug ob drugem prikazana oba zaslona. Da bi ohranili izkušnjo inštalacije, pri kateri mora gledalec preklapljati med enim in drugim, je bil igralec v gozdu prikazan v enem kadru, v drugem pa so pod posnetkom (praznega) prizorišča v istem gozdu prikazani podnapisi.

Super Taboo tajvansko zgodovino sicer prikaže na način, ki je drugačen od običajnega – še zdaleč ni zgodovinski, statističen ali faktičen, temveč ponuja edinstven pogled na pornografsko publikacijo in z njo povezane prakse. Vstopimo v miselni prostor moža, ki bere in se spominja svojega branja iste publikacije v otroštvu, in tako hkrati vstopimo tudi v njegovo osebno zgodovino. Filmski prostor postane nekaj radikalno subjektivnega, četudi pri tem ohrani »dokumentarni« značaj. Ne nazadnje pa film pomeni odločilen korak tudi za ustvarjalca, ki je dotlej svoje delo na filmskem festivalu predstavil le enkrat, sicer pa obstaja le v razstavnih prostorih, kot so umetnostne galerije – po priredbi za filmsko platno v Rotterdamu pa naj bi začel na isti način ustvarjati tudi v prihodnje.



The Other Side Of Hope

festivali

Simon Popek

Mednarodni filmski festival v Berlinu, 9. – 19. februar 2017

Slaba vest Berlinala

Berlinale za običajnega festivalskega popotnika ostaja nerešljiva uganka. To je festival s težko premostljivo oviro, ki jo vse prevečkrat predstavlja nepregledna količina festivalske ponudbe (preko štiristo celovečercer). Slednja mehča fokus in zamegljuje pogled na dobre filme, ki se (morda) skrivajo kdo ve kje.

Letos že najava tekmovalnega programa ni obetala nič dobrega; tam so se znašla številna napol ali v celoti odslužena imena evropskega filma, na primer Teresa Villaverde, Volker Schlöndorff, Agnieszka Holland, Ildiko Enyedi, Alain Gomis, lahko bi našteval naprej. Logična posledica tovrstne selekcije je kritikova ignoranca tekmovalnega programa in iskanje alternativnih vsebin v stranskih sekcijah, kar nujno prinese pavšalni vpogled in oteženo vrednotenje politično najbolj angažiranega med velikimi festivali. Če strnem,

o vrednosti podeljenih medvedov letos ne morem soditi, ker ne vem, kako so se odrezali Ildiko Enyedi, Agnieszka Holland ali Alain Gomis, dobitniki treh od štirih najvidnejših priznanj, vsi avtorji in avtorice, od katerih resnično nisem pričakoval ničesar presežnega. Pač pa je dobrote dostavil Aki Kaurismäki, slaba vest Berlinala, ki je svoje filme dolga leta predstavljal v stranskem Forumu mladega filma, dokler ga v devetdesetih v status prvokategornika, vrednega tekmovalnega programa, niso povzdignili drugi festivali (tudi Cannes). Druga stran upanja oziroma **The Other Side Of Hope** (Toivon tuolla puolen, 2017) ni bil le najboljši film mojega Berlinala, temveč tudi vizualno najrazkošnejši in na pogled čudovit film. Kar nima nobene povezave s spektakelskim kinom, temveč z načinom osvetljevanja retro interjerjev in dejstvom, da je

film posnel (in predvajal) na 35-mm filmski trak. Begunsko tematiko je Kaurismäki obdeloval že v prejšnjem filmu **Le Havre** (2011), tokrat pa jo pripelje pred domači prag, v Helsinke, kamor se zateče sirski begunec Khaled, ki je na poti čez Turčijo in Balkan izgubil svojo sestro. Ta preprosta iztočnica ponuja rodovitno podlago za Akijevo prepoznavno humanistično melanholijo, po kateri so Finci znani (ali pa jih Kaurismäki v svojih delih pretirano promovira?). Ampak ta melanholija je »dovoljena« zgolj Fincem, kot izvemo v duhovitem prizoru – enem izmed mnogih –, v katerem Khaleda begunec z urejenimi papirji podučí, naj pred komisijo kaže optimističen obraz, ker bo imel tako več možnosti za legalizacijo svojega statusa. Khaleda Finska ne sprejme, češ da so v Alepu razmere »znosne«, kar ga požene v beg in združi z avanturističnim gostincem,



El mar la mar



No Intenso Agora

ki je na začetku filma zapustil ženo, zdaj pa v svoji restavraciji spreminja kulinarično ponudbo glede na trenutno etnografsko popularnost. Kaurismäki na ta način nevsiljivo poudarja pomen kulturne raznolikosti in potrebe po sprejemanju zunanjih/drugačnih vplivov, kar je bil od nekdaj njegov *forte*; to ni danielblakovski način vbijanja sporočilnosti z macolo, temveč sproščena eleganca. Finski tango.

Sicer so v Berlinu navduševali predvsem dokumentarci, med njimi dva, katerih avtorska dvojca se praviloma podpisujeta pod harvardski Sensory Ethnography Lab, zdaj že znamenito družčino filmskih antropologov, ki nam je dala mojstrovine *Sweetgrass* (2009), *Leviathan* (2012) ali *The Iron Ministry* (2014). Joshua Bonnetta in J.P. Sniadecki sta predstavila *El mar la mar* (2017), perfektno obravnavo večne teme ameriško-mehiških odnosov, ki v Trumpovih časih dobiva nove, tudi groteskne razsežnosti. Tematika prečkanja meje ob Riu Grande še nikoli bila tako vizualno spektakularna; Sniadecki je skupaj z Bonnetto (gre za njuno prvo sodelovanje) ustvaril serijo eksperimentalnih vinjet, ki so včasih povsem abstraktne, drugič podložene s pričevanji latinskih migrantov. To je izjemno ekspresiven *tour de force* žlahtne filmske obravnave družbeno kritične teme.

Verena Paravel in Lucian Castaing-Taylor, avtorja grozljivo-magičnega *Leviathana*, sta s še eno abstraktno

miniaturu *Somniloquies* (2017) ustvarila zvočno sugestivno bravuro; navdihnili jo je zgodba o ameriškem kantavtorju Dionu McGregorju, ki je sredi šestdesetih let zaslovel kot »pripovedovalec zgodb v sanjah«. McGregor je redno, na dolgo in široko, govoril med spanjem – do te mere, da je postal zanimiv za psihoanalitike, ki so v teku let posneli za več sto ur njegovih spečih monologov. Film vso pozornost posveti McGregorjevemu glasu, v vizualnem smislu Paravelova in Castaing-Taylor naracija podložita s komaj zaznavnimi in neostrimi podobami golih teles; ne brez razloga, saj speči govorec veliko »govori« o spolnosti in spolnih fantazijah, ki so največkrat smešne, drugič pa že kar perverzno fantazijske.

Naslednje leto, ko bo svet obeleževal petdeseto obletnico maja '68, bo brez dvoma nastala kopica na hitro v kup zmetanih dokumentarcev, kjer bodo filozofi in družboslovci pogrevali stara spoznanja. Jaz sem svoj '68 film že našel in ne nameravam iskati dalje. *No Intenso Agora* (In The Intense Now, 2017) brazilskega režiserja Joao Moreira Sallesa je impresiven in zelo oseben dokumentarec na temo nasilnih družbenih sprememb v drugi polovici šestdesetih let 20. stoletja. Salles je našel domače 8-mm filmčke svoje mame, ki je leta 1966, v prvem letu Maove kulturne revolucije, obiskala Kitajsko. Najdba posnetkov in vrnitev v lastno mladost Sallesu odprejo poetično-analitični hudournik

vzporednih političnih pretresov, ki so se odvijali okrog leta 1968. Film je v manjši meri posvečen tudi vojaškemu udaru v Braziliji leta 1964, v precej večji pa praški pomladi in sovjetski okupaciji Češkoslovaške avgusta '68 in še posebej maju '68, ki je pretresel Francijo. Prav v kontekstu majskih dogodkov je Salles najbolj navdahnjen in tudi elokventen (s starši je v tistem času živel v Parizu), iz naftalina potegne malce pozabljenega ideološkega vodjo študentov Daniela Cohna-Bendita, ki ga je za Paris Match intervjuval sam Sartre, neinhibiranega mladeniča jasnih in provokativnih misli, ki mu je bilo jasno, da revolucija nima prihodnosti ter da se bodo v kratkem vsi – z njim vred – prodali in kompromitirali. Z arhivskimi materiali nabit poetični esej je naravnost očarljiv v trenutkih, ko prikazuje idealistično mladino, skoraj ganljiv pa v precej dolgi sekvenci, ko neka »revolucionarna« mladenka po telefonu miri razburjeno mamo pogrešanega študenta, hkrati pa ohranja koketirajoče hedonističen odnos do vse bolj nasilnih uličnih demonstracij, češ, »iz vsega tako ali tako ne bo nič, ker nimamo političnega programa«, čeprav »ravno pomanjkanje programa demonstracijam podeljuje avreolo spontane avtentičnosti in nepreračunljivosti«.

Za odkritje Berlinala '17 bi lahko razglasili Madžara Ferenc Töröka, čigar opus od konca devetdesetih dalje vsebuje impozantno število kratkih, televizijskih in celovečernih filmov



ter tv-serij. S filmom **1945** (2017) se zdaj vpisuje na festivalski zemljevid; kot sugerira že naslov, gre za film na temo konca druge svetovne vojne, antisemitizma in občutka krivde. Dogajanje je postavljeno v madžarsko vasico, kjer se avgusta 1945, ko Američani odvržejo atomski bombi na Japonsko, odvije proces samoočiščenja prebivalcev, ki so bili med vojno bodisi vpleteni v zločinsko dejanje bodisi tihi pričevalci dogodka. Zdaj nastane nemir, ko se v vasi pojavita dva Juda s kovčkoma. Sta trgovska potnika ali kaj drugega? Kakšni so njuni nameni? Vasica se pripravlja na poroko med sinom vaškega uradnika in dekletom, ki ljubi drugega mladeniča; vsi že od jutra izdatno popivajo, izogibajo se ruskim vojakom, ki patrolirajo v džipu, predvsem pa po tihem razpravljajo o zatajenih stvareh, o katerih bi večina rada molčala ... Režiser se je odločil za črno-belo fotografijo in atmosfero, ki spominja na poetiko klasičnega vesterna; vzpostavljajo se irealne konture in napeto psihološko ozračje, kar na papirju konservativno, neštetokrat obdelano tematiko dela sila dinamično, da ne rečem atraktivno.

Naj omenim še peščico slovitih imen, ki so nam pripravila različno uspele novitete. Sally Potter je komedijo **The Party** (Zabava) postavila v hišo novo nastavljene ministrice za zdravje (Kristin Scott Thomas), kjer se znajde pisana družčina prijateljev in sorodnikov, toda izkaže se, da praznovanje imenovanja še zdaleč ne bo edini dogodek družabnega srečanja, saj ima skoraj vsak izmed gostov v

žepu neprijetno presenečenje; eden tja pride s pištolo, druga naznani nosečnost, medtem ko ministričin mož prikriva kar več skrivnosti hkrati ... Pred nami se izriše tipični vaudevilski *kammerspiel*, docela teatralna zasnova čustvenih in ideoloških paroksizmov, ki se gibljejo med črno komedijo in grotesko. Potterjeva spretno prepleta nasprotujoče si značilnosti liberalno usmerjenih parov (ena žena je cinik, mož klišejski humanist ...), kar *Zabavo* nazadnje naredi malce skonstruirano in preračunljivo. To je bistromno realizirana sestavljanka brez emotivnega centra, vsi protagonisti postajajo vse večje karikature, ob katerih nazadnje zgolj še ugibamo, kdo je večji prasec.

Untitled (2017) je naslov poslednjega dokumentarca Michaela Glawoggerja; dokončala ga je Monika Willi, potem ko je režiserja v Liberiji aprila 2014 tragično pokončala malarija. Na začetku slišimo Glawoggerjev glas, ki razlaga »koncept« novega filma: koncepta ni, to bo film brez teme, v letu dni, ko bo potoval po svetu, bi rad zgolj beležil podobe. In tako je Willijeva iz grobega materiala, ki je nastajal predvsem v Afriki (Somalija, Liberija, Maroko...) in na Balkanu (Hrvaška, Bosna, Makedonija), zmontirala podobe opustošenja, človeških tragedij in povečini puščavske krajine. Film je neke vrste *free jazz* dokumentarec, poln vzponov in padcev, kjer pa – kot običajno – najbolj ganejo podobe ljudi, na primer kopice enonogih Afričanov na berglah,

ki na peščeni plaži igrajo nogomet, ali navdušenje v neki afriški vasici, ko se v hiše vrne elektrika.

Želim si, da bi se James Gray s svojimi zgodbami vrnil v Brooklyn – tam je delal svoje največje filme, med katere se **Lost City of Z** (2016) lahko kvalificira kvečjemu po ambicioznosti. To je zgodba o irskem kartografu in avanturistu Percyju Fawcettu, ki je šel leta 1906 v Amazonijo, da bi začrtal mejo med sptima Bolivijo in Brazilijo. Vrnil se je v prepričanju, da globoko v deževnih gozdovih obstaja skrita in napredna civilizacija, mitsko »mesto Z«, kot ga sam poimenuje, zato se vrne dvakrat, leta 1911, ko misija neslavno propade, in nato še enkrat, ko se po prvi svetovni vojni tja vrne s svojim sinom. Gray je zadevo posnel po resničnih dogodkih; šele pred kratkim so namreč ugotovili, da blizu lokacij, ki jih je preiskoval Fawcett, resnično obstajajo sledi starodavnih amazonskih civilizacij ter da njegova življenjska obsesija ni bila norost, kakor so ga odpravljali nasprotniki. Kakor koli, Gray je zrežiral tipično dolgovezno, rahlo postano pustolovščino, zgodbo o »čudoviti obsesiji«, ki je sevala iz zgodnjih filmov Wernerja Herzoga in v katerih dandanes najdemo večino zguncanih arhetipov, na primer conradovsko potovanje po reki in aluzije na »opero v džungli«. Da bi umanjkala dolga sekvenca z gala plesom v razkošnih kostumih, na to možnost seveda ne smemo niti pomisliti.



The Party

festivali

Tina Poglajen

Mednarodni filmski festival v Berlinu, 9. – 19. februar 2017

Buržoazni feminizem in filmičnost transspolnosti

The Party (2017, Sally Potter)

V filmskem opusu Sally Potter je na prvi pogled težko najti rdečo nit, vsaj v tematskem smislu: **Orlando** (1992) je teatralna postmoderna priredba istoimenskega romana Virginie Woolf o elizabetinskem plemiču, ki ostane mlad(a) vseh štiristo let svojega življenja, **Da** (Yes, 2004) eksperimentalni film z dialogi, v celoti napisanimi v jambsem pentamtru, prilagojenemu nestandardnim

jezikovnim variantam angleščine (na primer škotščini, jamajški angleščini ali angleščini iranskih priseljencev), **Ginger in Rosa** (Ginger & Rosa, 2012) pa naturalističen portret zapletenega prijateljstva med dvema sedemnajstletnicama, v katerega kruto posežejo dogodki, ki jima dekleti nista kos. Kljub temu imajo vsa dela režiserke (poleg vsebinske in slogovne nepredvidljivosti) skupno točko v prevpraševanju spolnih

politik, ki ni slepo niti za vprašanja rase, razreda ali seksualnosti, udejanji pa se tako na vsebinski kot na formalni ravni filmov (denimo s tem, ko v Orlando s postmodernim citiranjem žanrskih konvencij poda kritiko zgodovinskih družbeno-spolnih politik ali ko v *Da* tipično angleški verz, ki so ga v svojih pesmih med drugim uporabljali Shakespeare, Milton, Wordsworth in Browning in je torej del vzvišenega sloga visoke kulture, subverzivno

prilagodi jezikovnim variantam iz diametralno nasprotne strani kulturnega spektra, ki jih zgodovinsko niso videli kot primerne za poezijo). Tako obseden uvod v kratko oceno je namenjen temu, da bi ponazorili, zakaj je letošnji film režiserke, *The Party*, v katerem Janet (Kristin Scott Thomas) za prijatelje organizira zabavo v proslavitev svoje izvolitve za ministrico, v marsikaterem pogledu razočaranje. Film je kljub neizpodbitni duhovitosti in pronicljivemu vpogledu v družbeno-spolne vloge in dinamiko ljubezenskih razmerij premožnih belih Zahodnjakov namreč predvsem scenaristični oziroma dramski eksperiment. Pripoved (skorajda povsem) upošteva klasicistično trojno enotnost dramskega dogajanja: je torej (skoraj) brez stranskih zapletov, se odvije v enem samem popoldnevu/večeru in ves čas poteka v enem in istem stanovanju; vendar je v tem nedodelan in celo okoren, zastavljeni cilj – poenotenje in krožnost pripovedi – pa bolj kot prednost delujeta kot vsiljen niz pravil, ki si filmsko pripoved povsem podredi. Morda je kljub svoji nedovršenosti *The Party* čisto soliden in celo zmerno zabaven film, vendar na žalost neizogibno zbledi v primerjavi s političnim in estetskim pomenom nekaterih režiserkinih prejšnjih del.

Una mujer fantástica (2017, Sebastián Lelio)

Sebastián Lelio je pred štirimi leti posnel *Glorio* (2013), film o šestdesetletnici, ki rada hodi ven, se zabava in je spolno aktivna, kljub temu da ne sodi v starostni okvir spolne poželjivosti, ki jo določa dominantna patriarhalna, heteronormativna kultura, kar je bil (najverjetneje) tudi razlog, da so film gledalci in gledalke na filmskih festivalih v konservativnejših mestih, kot je Sarajevo, množično zapuščali in celo izžvižgali. Zdi se, da je *Una*



Una mujer fantástica

mujer fantástica, film o Marini Vidal, transženski, ki jo po smrti partnerja njegova družina nažene iz njegovega stanovanja, ji prepove, da bi se udeležila njegovega pogreba ter jo ponižuje in ustrahuje na druge načine, kljub še veliko bolj marginaliziranemu družbenemu položaju transspolnih oseb manj drzen od *Glorie* – še več, zdi se celo, da v filmu pravzaprav ni ničesar, česar ne bi pokazal že Pedro Almodóvar, in to že pred desetletji, na bolj brezkompromisen in tudi duhovitejši način. Kljub temu ima Leliojev novi film nekaj neizpodbitnih adutov. Prvič, v glavni vlogi nastopi igralka Daniela Vega, tudi sama transženska, kar je celo v filmih o transspolnih osebah še vedno nekaj razmeroma novega – še pred nekaj leti so v filmih o tej tematiki transženske igrali predvsem cismoški igralci, na primer Jared Leto v *Klubu zdravja Dallas* (Dallas Buyers Club, 2013, Jean-Marc Vallée) ali Cillian Murphy v *Zajtrku na Plutonu* (Breakfast on Pluto, 2005, Neil Jordan), kar je praksa, ki jo je transspolna skupnost kritično označila za enakovredno *blackfaceu*, maski, ki so jo pri igranju črnskih likov na prelomu in v začetku dvajsetega stoletja nosili beli igralci. Drugič, *Una mujer fantástica* je zelo močan tudi na filmsko-izrazni ravni, kjer svoje politično sporočilo podkrepi z domiselnimi vizualnimi metaforami – v spominu še posebej ostane eden izmed zaključnih prizorov, v katerem

naslovna junakinja, Marina Vidal, gola leži na postelji, ko pa se kamera ustavi na njenem mednožju – ki je bilo skozi ves film nedorečen kamen spotike za družino Marininega umrlega partnerja, za širšo družbo pa je v odnosu do transspolnih oseb to tudi na splošno –, vidimo, da je tja položeno okroglo ogledalo, ki zakriva mednožje in v odsevu kaže Marinin obraz. *Una mujer fantástica* je v Berlinu dobil nagrado teddy za najboljši film LGBT, srebrnega medveda za najboljši scenarij in posebno omembo ekumenske žirije.



filmski producenti

Marina Gumzi

Krasna nova slovenska produkcija

Soseska svet

1. Digitalizacija snemanja in gledanja filmov je v zadnjem desetletju močno spremenila filmsko produkcijo na globalni ravni, a ne na način, ki bi ustrezal potrebam in navadam sodobnega gledalca. Navade sprejemanja podobe in vsakodnevnih srečevanj z njo so se v nekaj letih drastično spremenile, pri čemer je ostal film – posebej evropska *art-house* dela – v svojih strukturah izmed vseh umetniških medijev najbolj staromodni in najmanj odprt za izzive sodobnosti. Naraščanje števila novih filmov postaja neobvladljivo: v Evropi

letna produkcija prinese več kot 1500 naslovov, ki jih v nobeni teoriji ni več mogoče stlačiti v kapacitete tradicionalnih kinoprikazovalcev. Filmom, ki jim uspe priti do redne kinodistribucije, se je kot posledica v zadnjih letih močno skrajšal čas distribucije, največjo škodo pa je utrpel t. i. distribucijski »rep«.

2. Že pred leti je Ted Hope, guru ameriškega neodvisnega filma, producent in trenutni vodja Amazon Studios, na podlagi podatka, da zmore ameriški trg »prebaviti« samo en odstotek svetovne filmske produkcije, zaključil, da je publika utopljena

v morju nekurirane izbire, kar neposredno negativno vpliva na ves produkcijski sistem. V Veliki Britaniji se je v lanskem letu v kinih na teden obrnilo v povprečju skoraj štirinajst filmov, kar je za polovico več kot pred dobrim desetletjem. V istem času se je obisk kinodvoran povečal samo za 16 %, kar v splošnem pomeni, da je danes za to, da bi se na filme kdorkoli sploh odzval, treba narediti bistveno več in na drugačen način kot v preteklosti. Pomenljiv je tudi podatek, da 50 najbolj gledanih filmov zasluži tri četrtine vsega letnega zaslužka od prodanih kart, kar pomeni, da

si preostalih 25 % zaslužka razdeli približno 650 filmov, kolikor se jih poleg že omenjenih 50 letno odvrti v angleških kinematografih. Podatki glede gledanosti in prihodkov od prodaje kart se za različna nacionalna okolja nekoliko razlikujejo, trend pa je globalen.

3. Količina in neenakomernost zaslužka sicer nista bistvo problema zasičenosti globalnega filmskega okolja in zastarelosti produkcijskih sistemov, saj hipotetični cilj pri produkciji manjšega števila filmov s podobno zaslužkarsko enačbo ne bi ponudil rešitve. Ključno vprašanje, ki bi lahko spodbudilo prenavo produkcijsko-distribucijskih modelov, je, komu so filmi namenjeni, zakaj jih delajo in predvsem, *zakaj jih ljudje ne gledajo*. Očitno je, da ogled filma v kinodvorani ne glede na višjo kakovost modernemu človeku ne pomeni več ekskluzivnega doživetja. Dinamika gledanja podob je v vsebinskem smislu vpričo hitrejših dinamike življenja najbolj ogrozila film glede manipulacije časa, to pa je najbolj prizadelo prav tradicionalni, kinematografskemu predvajanju namenjen evropski art-house film. Film kot medij, ki ponuja doživetje »ujetega časa«, občinstva enostavno ne dosega več z enako intenzivnostjo oziroma relevantnostjo, kot ga je pred tehnološko pohitritvijo vsakdana; te vrste film dosega manj in bolj specifično občinstvo. In vendar je filmov vsako leto več in več.

5. Potem ko se je gledanje filmov individualiziralo, smo v zadnjem obdobju priča bolj in bolj zaskrbljenim pobudam po temeljnih, celo revolucionarnih premislekih in celovitejših reinvencijah produkcijsko-distribucijskih modelov. Na okrogli mizi, ki je bila organizirana v okviru zadnjega filmskega festivala v Rotterdamu, je Bobby Allen, drugi človek *art-house video-on-demand* ponudnika MUBI, posebej poudaril nujnost temeljitega premisleka, ki ga mora filmska industrija narediti glede potencialne in ciljne publike: kdo so ljudje, za katere (naj) filme delajo, in kako te ljudi doseči. Pri tem je

pozval distributerje, prikazovalce in on-line platforme k boljšemu, na novo premišljenemu sodelovanju: »Razmišljati moramo o sprotnih tehnoloških inovacijah. Menim, da se ne bomo nikdar več vrnili v 'normalne', ustaljene distribucijske vzorce, kakršne smo poznali zadnjih sto let. Producenti, distributerji in prikazovalci bodo morali spremeniti načine dostopa na trg.«

6. Sredi leta 2016 je v precej zaspani evropski filmski industriji povzročila rahel prepah novica o novi iniciativi Propellor, tehnološkem *hubu*, ki naj bi združil filmske ustvarjalce in tehnološko napredne podjetnike v razmisleku o preoblikovanju trenutno nedomišljenega okolja filmske produkcije. Iniciativa izhaja iz predpostavke, da kljub očitnim znakom hiranja sistema jasnih idej o tem, kako se rešiti starih sistemov ter kakšne naj bi bile alternative, nihče ne obravnava sistematično in konstruktivno. Pobudniki iniciative, ki je na evropskem filmskem prizorišču sicer dvignila precej skeptičnih obrvi, so na spletni strani manifestno izjavili: »Sistem, kakršnega smo uporabljali doslej, je zrel za ukinitvev in nikoli prej ni bilo boljšega trenutka za reinvenčijo produkcije, distribucije in konzumacije filmov.«

7. V domači avdiovizualni pokrajini, ki je globalne preobrazbe niso zaobšle, se s preobražanjem kulture gledanja ter z vsemi spremembami, ki jih bo moral izvesti filmski medij, če bo hotel obstati kot relevanten, v zadnjih letih dogaja vzporeden proces, ki nezadržno spreminja nacionalno produkcijo: v okolju so, morda prvič od osamosvojitve, začeli neodvisno in s predpostavkami novih delovnih paradigem delovati producenti iz nove generacije. Po dolgoletni stagnaciji domače filmske mikro-industrije v smislu njenega generacijskega obnavljanja je vzporednost obeh dinamik vznemirljiva in predstavlja vsaj hipotetično iztočnico za prenavo sistemsko v primerjavi s skupno evropsko še manj reflektirane nacionalne kinematografije.

Slovenska filmska produkcija: legende in simptomi

Slovensko filmsko produkcijo, kakor se je oblikovala po osamosvojitvi države in vzpostavitvi nacionalnega filmskega sistema, opisuje filmska legenda o majhni skupini producentov, nekakšnih filmskih baronov, ki so dobri dve desetletji obvladovali ves slovenski film. Legenda opisuje, kako se je ta majhna, ekskluzivna skupina ljudi dogovorila, katerega režiserja bo kateri od njih vzela pod svoj plašč, kdaj bodo ti režiserji snemali in kaj ter za koliko denarja. Brutalna, gostilniška različica legende pripoveduje o metodah zastraševanja, ki so jih baroni uporabljali v dialogu z odločevalci, ter o avtomobilih in bazenih, ki so jih kupovali skozi filmske produkcije. A to so legende, ki nimajo zveze z resničnostjo.

Resničnost je ta, da se v slovenskem filmskem prostoru producenti generacijsko niso pomlajevali, vsaj ne redno in sistematično, ter da je bil slovenski producent od osamosvojitve dalje razumljen in obravnavan kot partikularnost, celo kot naključje, in ne kot osrednji oblikovalec državne filmske industrije. Ta specifična produkcijska dinamika je pomembno in neugodno vplivala na vsebino in podobo slovenskega filma kot sistema. Generacijsko stagnacijo sta povzročili vsaj dve sistemski anomaliji oziroma se je izkazovala v dveh simptomih.

a) Do pred nekaj leti na AGRFT ni bilo študija filmske produkcije. Študentje filma še do nedavnega niso niti enega študijskega dne posvetili razumevanju poklica enega od dveh ljudi, ki proces izdelave filma spremljata od začetka do konca, še manj pa so imeli možnosti, da bi večino svojega delovanja znotraj tega kompleksnega profesionalnega odnosa lahko razvili v praksi, skozi poskuse in napake. Obenem, ali celo namesto tega, so študente filmske režije od nekaj spodbujali, da kot najbolj relevanten razvijajo svoj avtorski filmski izraz, iz česar se je razvil avtorsko skoraj preveč artikuliran slovenski film, ki so mu sčasoma obrnili hrbet tudi domači gledalci. Produkcije študentskih filmov na AGRFT so do nedavnega potekale po nekakšnem

vneprej določenem administrativnem ključu, pri čemer je bila produkcijska komponenta izvedbe filma omejena bolj ali manj na organizacijo – na urejanje »prometa« ter na potrjevanje in omejevanje idej študentov. Mladi filmski režiserji so se, ko so po štirih letih študija z diplomami v torbici in v teoriji izučeni za profesionalno delo odšli v beli svet, svojih prvih filmov torej lotevali brez vsakršnega razumevanja producentove vloge v procesu nastajanja filma. Ker v vizijo procesa realizacije niso znali vključiti svojega prvega sodelavca in teoretično najtesnejšega zaveznika, tega procesa niso mogli razumeti v celoti, niti ga ceniti ali se zanj zavzemati na sistemski ravni. Skozi perspektivo zveličane vrednosti »avtorstva«, ki ga je skozi izobraževalni proces dolgo podpiral naš filmski prostor, je bila večina delovanja v dialogu s producentom – sodelavcem, ki ima v procesu glede na svojo odgovornost enako avtoriteto kot režiser – sistemsko popolnoma zapostavljena.

b) Na Slovenskem se kot sistemska rešitev oziroma kot standard nikdar ni uveljavil v tujini uveljavljeni poklic junior producer. Zakaj starejši, bolj izkušeni producenti v svoje produkcijske strukture niso sistematično uvajali mladih asistentov produkcije in nanje postopoma prenašali ne samo znanja in izkušenj, ampak tudi odgovornosti, ni povsem jasno oziroma so vzroki za to vpričo majhnosti slovenskega prostora verjetno stvar osebnostnih potez tistih nekaj ljudi, ki so kot producenti desetletja poosebljali slovensko produkcijo.

Producentov vajenec

Od leta 2013 študij produkcije pri nas končno imamo in z AGRFT je že prišla prva generacija diplomiranih producentov. Kljub temu poklic še zmeraj zaznamujejo številne pomanjkljivosti in sistemske neusklajenosti. Univerza v Ljubljani, ki vztraja na standardu, da morajo produkcijo – za razliko od predavateljev na drugih filmskih smereh – poučevati predavatelji z akademskim nazivom,

s svojimi s stroko neusklajenimi zahtevami omejuje možnosti zaposlovanja širšega nabora strokovno usposobljenih posameznikov. Producenti tudi v produkcijsko stabilnejših okoljih praviloma niso doktorji znanosti, podobno kot niso doktorji znanosti režiserji, direktorji fotografije ali montažerji. Študij produkcije na AGRFT v zasnovi in izvedbi trenutno torej ne ustreza potrebam prakse, čeprav je bila z odprtjem smeri v konsenzu kot relevantna sprejeta vsaj vloga producenta.

Zaradi različnih dejavnikov (med njimi gre posebej izpostaviti spremembe v politiki financiranja filmskih projektov, ki jo je v zadnjih petih letih izvajal osrednji nacionalni filmski organ, Slovenski filmski center) pa je producentov iz mlajše generacije, ki so začeli profesionalno in samostojno delovati na področju, več kot kadarkoli prej. Nekdanji direktor SFC, Jožko Rutar, je kljub neodobravanju, ki ga je izrazil del stroke, v svojem mandatu pogačo denarja za sofinanciranje projektov razrezal na manjše kose; posebej je izpostavil celovečerne prvence, ki kandidirajo na posebnem razpisu, hkrati pa je v večji meri podprl produkcijo kratkih filmov. S tem so dobili priložnost producenti, ki so bili prej potisnjeni na rob, ker njihove kapacitete – ali ambicije – niso dosegale kontinuirane produkcije zahtevnejših celovečernih projektov, pa tudi mlajši ustvarjalci in novi producenti. Ker se je z dodatno drobitvijo že tako pičlih sredstev avtomatično znižala višina financiranja, ki je pripadla »paradnim« projektom t. i. Slovenskega nacionalnega filmskega programa, ter se povečalo število aktivnih produkcij, je za določen čas ta vizija razvoja nacionalne kinematografije povzročila učinek navidezne hiper-produkcije, a je spodnesla tla pod nogami večjim, finančno zahtevnejšim projektom, ki so v finančnih načrtih še zmeraj računali samo na domača sredstva. Svoje je tem spremembam domačega produkcijskega okolja dodalo tudi brutalno, popolnoma neregulirano in neutemeljeno, za približno polovico nekdanjih skupnih sredstev znižano državno sofinanciranje, ki je v istem

času skorajda obglavilo slovenski film in ga postavilo na neslavno predzadnje mesto po višini državnega financiranja v Evropi. Nesorazmerja v dodeljevanju sistemske podpore umetniškimi panogam so se s tem še povečala, zelo resno pa se je zaostрил socialni položaj aktivno delujočih v filmu. Razdeljevanje treh prelučkanih cekinov v takih okoliščinah pač ni in nikakor ne more biti enostavno početje, s katerim bi se lahko strinjali vsi udeleženi, a dejstvo je, da se je s prenovljeno vizijo razdeljevanja sredstev slovenska filmska industrija prvič po osamosvojitvi sistemsko pomladila in osvežila. Četudi se je filmu država skorajda odpovedala, se je filmska politika nekoliko približala mlajšim ustvarjalcem ter mlajšim oziroma novim produkcijam.



fotografije: arhiv Festivala kratkega filma v Clermont-Ferrandu

filmske tržnice
Tina Poglajen

Filmske tržnice in industrijska plat filma

V Clermont-Ferrandu, enem najstarejših francoskih mest, se na začetku februarja vsako leto odvije največji festival kratkega filma na svetu. Hkrati tam poteka tudi dogodek, ki splošni javnosti običajno ostane skrit – filmska tržnica kratkega filma. Za razliko od festivalskega dela, ki je namenjen predstavitvi in tekmovanju končanih filmov, je tržnica med drugim namenjena filmarjem in producentom, ki iščejo koprodukcijska sodelovanja ali katerih projekti so šele v fazi

nastajanja, filmskim distributerjem in promotorjem, festivalskim, televizijskim in drugim programskim delavcem. Filmske tržnice tudi sicer pogosto spremljajo filmske festivale: v Rotterdamu je denimo CineMart namenjen predvsem televizijskim hišam, javnim skladom in manjšim, nizkoporačunskim filmarjem, na Berlinalu vsako leto poteka European Film Market, v Cannesu Marché du Film in tako naprej. Letos se je Slovenski filmski center skupaj z društvom Kraken in festivalom

Animateka tržnice kratkega filma v Clermont-Ferrandu v sodelovanju s Hrvaškim avdio-vizualnim centrom udeležil že četrtrič, kar v praksi pomeni delitev prostora in stroškov najema prostora za stojnico; za slovenski kratki film pa je sodelovanje na tržnici, kot je clermont-ferrandska, ki je stičišče profesionalcev kratkega filma vsega sveta, najverjetneje enakega pomena, kot je za promocijo in lansiranje celovečercer v mednarodno okolje sodelovanje na tržnicah v Berlinu ali Cannesu.

Za današnje delovanje filmskih tržnic je bil bistven konec šestdesetih in začetek sedemdesetih let prejšnjega stoletja, ko so se filmski festivali prvič začeli resneje ozirati tudi onkraj nacionalnih meja, med drugim k neevropskim in neameriškim kinematografijam. V Evropi so tovrstni dogodki postali način, kako obiti ameriško filmsko hegemonijo: filme je bilo mogoče prikazati v prestižnem mednarodnem okolju, ne da bi bilo za to potrebno posredovanje distributerjev. Festivali so torej začeli postajati križišča filmskih profesionalcev; posli, ki so se tam sklepali, niso bili omejeni zgolj na festivalski program in so pritegnili tako evropske in hollywoodske producente kot tiste iz drugih delov sveta. Z večjo odprtostjo za »svetovni film« je bilo mogoče nova »odkritja« in »nove valove« najti po vsem svetu, neodvisno od mej diplomacije ali nacionalnih pristranskosti. Tako kot filmski festivali (filmarji, kot sta Youssef Chahine ali Satyajit Ray, so sicer v Cannesu sodelovali že prej, vendar so se možnosti za neevropske in neameriške ustvarjalce znatno povečale po letu 1972, ko so začeli prihajati npr. Senegalec Ousmane Sembene, Idrissa Ouedraogo iz Burkine Faso ali Souleymane Cissé iz Malija) so se predručile tudi filmske tržnice. V Evropi so začela nastajati javno podprta omrežja art kinov in distribucij, ki so predstavljala »boljše« filme ali filme s političnimi vsebinami; možnost za vključitev v njihove programe pa so imeli predvsem filmi, ki so sodelovali na festivalih in njihovih tržnicah, tam dobivali prestižne nagrade, sodili med festivalska »odkritja«, pripadali zadnjemu »novemu valu« ali bili tam odmevni kako drugače. Ko so tržnice postale transnacionalne, so tako filmarji od južne Amerike do Afrike začeli ugotavljati, da bodo imeli več možnosti, če se prikupijo mednarodnim filmskim forumom ali festivalom, namesto da bi se doma trudili za komercialni uspeh. Po drugi strani so tudi organizatorji festivalov ugotovili, da lahko pridobijo prestiž ne le z odkrivanjem talentov iz uveljavljenih filmskih držav, temveč tudi z »odkrivanjem«



kinematografij držav v razvoju. Zaradi omejenih finančnih sredstev za filmsko produkcijo pa so filmske tržnice prav za države v razvoju bistvenega pomena, namreč v smislu iskanja vlagateljev, sklepanja koprodukcijских dogovorov in pridobitve drugih oblik financiranja.

Danes filmske tržnice po navadi trajajo od pet do deset dni, zlasti na največjih pa hkrati sodeluje na tisoče udeležencev. Osrednje prizorišče je namenjeno temu, da v njem posamezne organizacije (denimo produkcijska podjetja ali nacionalni filmski skladi) zakupijo prostor, kjer lahko postavijo svoje stojnice s plakati in drugimi promocijskimi gradivi za filme, ki jih organizacija predstavlja. Pri njih se ustavljajo naključni obiskovalci tržnice ali pa ta poteka tako, da se prodajalci z morebitnimi kupci vnaprej dogovorijo za sestanek, nato pa se z njimi dobijo vsako uro. Kakor velja za udeležbo ali uvrstitev filmov na filmske festivale nasploh (producenti z dokončanjem filma denimo čakajo ali hitijo, da bi ujeli datum filmskega festivala, pogosto pa povabilo enega festivala zavrnejo, da bi lahko morebiti prišli v izbor bolj prestižnega), je tudi udeležba na filmskih tržnicah pomemben del distribucijskih strategij – če se film na tržnici začne prodajati, še preden je na kakšnem pomembnem festivalu dobil nagrado, lahko to denimo zniža njegovo prodajno vrednost.

Splošna javnost za filmske tržnice večinoma ne izve zato, ker gre za

dogodke, ki tako zanje kot za velik del novinarjev niso zanimivi (glede na to, da pogosto ne gre za končane projekte, včasih tam še ni mogoče veliko videti): namenjeni so delavcem in organizacijam iz filmske industrije, tisti mediji, ki o njih vendarle pišejo ali poročajo, pa tudi sami niso namenjeni splošnemu bralstvu, celo cinefilom ne, temveč so njihovo ciljno občinstvo zaposleni in organizacije v filmski industriji: producenti, financerji, distributerji in tako naprej. Poročanje s filmske tržnice je torej novinarsko, ne pa kritično delo, in naključni obisk tržnice ima lahko morda ravno zato na filmskega kritika streznetveni učinek. V primerjavi s festivali gre namreč za dogodke, osredotočene na financiranje, promocijo in prodajo filmov, ogromne sejme, kjer so kupci in prodajalci investitorji, distributerji, prodajni agenti, predstavniki produkcijskih hiš, publicisti, filmski studii in skladi, film pa se dokončno pokaže kot blago, kar je status, ki ga je iz ogromnega dela filmske kritike včasih težko ali sploh nemogoče razbrati. Običajno skriti ekonomski vidik filma vse stopnje njegovega nastajanja – od ideje in predprodukcije do snemanja, postprodukcije, prodaje in distribucije – jasno umesti v njihova določena mesta v procesih filmske industrije ter film vzpostavi kot nekaj, kar je odvisno od zaslužka, torej zmanjšanja prodajnega in produkcijskega tveganja (tudi v smislu vsebine, pripovednih form ali hotenega učinka na gledalce), kar je potrjeno racionalizaciji in



standardizaciji ter je proizvedeno množično. To še zdaleč ne velja zgolj za hollywoodsko ali celo za komercialno produkcijo, temveč tudi za t. i. avtorski film: dodelitev sredstev za naslednji film je pogosto odvisna od uspeha prejšnjega, četudi ne nujno finančnega; filmski skladi, s katerimi se sklepajo koprodukcijski dogovori, pa lahko zahtevajo odločanje o tistem, kar v javnosti ali tudi v filmsko-kritičnem diskurzu običajno pojmujejo kot »ustvarjalne«, celo »avtorske« odločitve. Nemški filmski sklad lahko v zameno za del sredstev na primer zahteva, da pri filmu sodeluje nemški direktor fotografije ali določena kvota nemških igralcev; pogosto imajo koproducenti celo pravico do odločitve, kakšen naj bo *final cut*, torej končna oblika filma, ki lahko popolnoma spremeni njegovo celostno podobo. Tudi sicer so filmske tržnice še posebej pomembne za filme, ki v primerjavi z denimo hollywoodskimi nimajo že vnaprej sklenjenih distribucijskih dogovorov za tuja ozemlja, temveč se morajo pogajati z vsakim posebej.

In ne nazadnje – tipična tržnica ali podoben filmsko-industrijski dogodek je vedno strukturiran tudi okrog družabnih srečanj. Poleg projekcij filmov, okroglih miz in predavanj, ki jih vodijo na primer strokovnjaki za prodajo, predstavljanje ali promocijo filmov, javnih pitchingov, na katerih producenti in režiserji del v razvoju ali produkciji v nekaj odmerjenih minutah poskusijo čim bolje predstaviti svoje

projekte, člani žirij ali financerji pa jih nato kritično pokomentirajo, je bistveno predvsem mreženje: med odmori, na brezplačnih kosilih, večerjah in zabavah, ali preprosto v vmesnih »dveh urah za mreženje«, ki včasih spominjajo na hitrostno zmenkarjenje: potencialni (poslovni) partnerji imajo na voljo nekaj minut za isto mizo, v katerih si izmenjajo vizitke ali ne, nato pa se presedejo drugam.

Morda so pri razumevanju odločitev in dogovorov, ki vplivajo na filmski program festivalov, filmskih ustanov in posledično tudi rednih kinematografskih sporedov in televizij, te prakse še posebej nepričakovane (zlasti za naš kulturni prostor): tako nastali filmski programi še zdaleč niso odvisni zgolj od »filmov samih«, temveč (kar je vse bolj značilno za zahodni kapitalistični poslovni model) od osebnih povezav med ljudmi, ki zastopajo nacionalne filmske sklade, produkcijske in televizijske hiše, distribucijska podjetja, filmske festivale in druge ustanove. Četudi na tržnicah kot akterji dejansko nastopajo te organizacije, je namreč veliko odvisno od posameznikov, ki delajo zanje; da bi sklepali poznanstva, od katerih so odvisni poslovni dogovori, morajo biti nadpovprečno priljudni, kar pomeni tudi, da morajo znati upravljati s svojimi čustvi tako, da ta ustrezajo pričakovanjem drugih. Organizacijam, ki jih zaposlujejo – ponavadi še neuradno – tako dajejo v najem svoja osebna omrežja, svoje komunikacijske

spretnosti in ne nazadnje tudi čustveno inteligenco in delo. Najverjetneje je – kot velja pri drugih industrijah – v sodobni svetovno-sistemski ureditvi vključevanje v tovrstne prakse za posamezne filmarje in za filmske organizacije nekaj neizogibnega. Gotovo pa je za kritičsko razumevanje filma, tako v smislu posameznih del kot filmske umetnosti na splošno, pomemben tudi vpogled v delovanje filmske industrije.



filmska gverila

Matevž Jerman

Društvo zaveznikov mehkega pristanka in Luksuz produkcija

»Dokumentarni film ni samo žanr, je način življenja, ki temelji na izostrenem okusu in očesu, ustreznih moralni in etični sodbi, potrebi po zdravi kritiki družbe ter pripravljenosti zagovarjati svoje odločitve.«

Marko Cvejić, režiser in dolgoletni mentor pri Luksuz produkciji

Luksuz produkcija ni filmska produkcija v uveljavljenem smislu te besedne zveze. Je prej medij, ki daje glas marginaliziranim temam, njena zgodovina pa je zgodovina razvoja načinov delovanja sodobnih nevladnih organizacij, neinstitucionaliziranega vpeljevanja filmske vzgoje in prakse za mlade na eni ter zgodovina sodobnega slovenskega neodvisnega in angažiranega dokumentarnega filma na drugi strani. Je tudi drža in družbena refleksija v nenehnem nastajanju.

Samonikla prizorišča

Da bi delovanje Luksuz produkcije lažje zaobjeli in ga orisali v širšem zgodovinskem kontekstu, se moramo zazreti k njenim koreninam, vrniti nekaj desetletij nazaj in na kratko ošvrkniti procese nastanka nevladnih organizacij po osamosvojitvi Slovenije. Vsa mladež je bila pred tem, med svojim štirinajstim in osemindvajsetim letom, vključena v Zvezo socialistične mladine Slovenije, ki je bila po



razpadu nekdanje skupne domovine in po koncu socializma razpuščena. Nekateri mladi, ki se po tem niso poslovili od svojega dotedanjega angažmaja, so se začeli povezovati neformalno, tisti, ki so za svoje javno delovanje v mladinskem polju potrebovali institucionalni okvir, pa so se pogosto reorganizirali v društva. Iz teh so vzniknili temeljni prostori, ki so omogočali organizirano delovanje s finančno neodvisnimi viri, kot osrednji tovrstni akterji pa so se v zgodnjih devetdesetih kaj hitro uveljavili študentski klubi. Ti so marsikje omogočili preživetje lokalnih mladinskih prizorišč, vendar so se sčasoma povečini tudi distancirali od tistega segmenta, ki ni gojil večinskega okusa ali tržne naravnosti (eskalacija takih praks se je v naslednjih desetletjih skoraj do absurda manifestirala v tem, kar krovna Študentska organizacija Slovenije danes pojmuje kot »mladinsko kulturo«). Po drugi strani velja omeniti tudi, da slovenska država ni pretirano radodarna do nevladnega sektorja; če ga že ne ignorira, ga v najboljšem primeru jemlje kot instrument uresničevanja lastne politike, s katerim posredno vpliva na nevladno polje.¹

Kot svojevrsten odgovor in protipol – katerega načelo je bilo kljubovanje sprijaznenosti z družbeno danostjo na eni in servilno kulturo na drugi strani – pa se je sredi devetdesetih oblikovala prva povezovalna mreža aktivnih samoniklih alternativnih prizorišč, Zveza plemenskih skupnosti in vračev, ki se je v prvem členu statuta, sprejetega 21. septembra 1997, oklicala za »samostojno, prostovoljno združenje društev, ki jim je boj proti dehumanizacijskim procesom v družbi osnovni motiv delovanja ali pa spodbujajo družabno življenje nasploh, osredotočena pa so na kritično razmišljujoči segment odraščajočih, ki so člani društev, vključenih v zvezo, in si med njimi prizadevajo krepiti upornišvo družbeni danosti, brez nasilja in v skladu z ustavnim redom Republike Slovenije«. Poleg Društva prijateljev zmernega napredka (DPZN) iz Kopra, Društva za zaščito ateističnih čustev (DZZAČ) z Metelkove in drugih se je pod to deklaracijo tedaj podpisalo tudi sveže ustanovljeno Društvo zaveznikov mehkega pristanka (DZMP) iz Krškega.

DZMP

Nekaj let prej sta se na obali pajdašila dolgoletna prijatelja in sošolca na Višji prometni šoli v Piranu, Tom Gomizelj in Boris Petkovič, ki sta v Kopru odkrila vznemirljivo alternativo vsesplošnemu obalnemu mrtvilu. Mladinski kulturni center

pod vodstvom Marka Breclja, DPZN, je tedaj predstavljal eno osrednjih žarišč alternativne kulture v Sloveniji in širše, Gomizelj in Petkovič pa sta se tam začela aktivno udeleževati kot prostovoljca ter sodelovati pri organizaciji koncertov in drugih akcij. Navdahnjena s prakso podobnih samoniklih klubov sta s somišljeniki in svežimi koncertnimi intervencijami kmalu začela buditi tudi zaspane domače loge v Krškem in okolici, eno ključnih aktivnosti pa je predstavljalo organiziranje glasbenih in filmskih dogodkov za mladino v begunskih centrih, s katero je tedaj aktivno delala njuna prijateljica Dženi Rostohar. Da bi lahko za begunske otroke iz nekdanjih jugoslovanskih držav priredili poletni tabor na Krki, se je zavoljo prve finančne sponzorske podpore pojavila potreba po pravno-formalnem oblikovanju društva. Temeljne smernice delovanja slednjega je narekovalo spodbujanje integrativnih procesov oziroma angažma pri »mehkem vključevanju v družbo« (marginaliziranih skupin, pa tudi marginaliziranih ustvarjalnih praks). Leta 1995 je bilo tako ustanovljeno Društvo zaveznikov mehkega pristanka, ki je nedolgo zatem svoje dogodke pričelo beležiti z VHS kamero, s to pa je nastal tudi prvi, gverilski in v poznavalskih krogih domala kulturni **Filmski vestnik**, ki je v koprodukciji z DZZAČ reportažno pokrival dogajanje v sorodnih samoniklih društvih in v alternativni klubski sceni širom Slovenije.

1 Muršič, Rajko: *Napravi sam: nevladna samonikla prizorišča, tvornost mladih in medgeneracijsko sodelovanje*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2011.



Luksuz produkcija

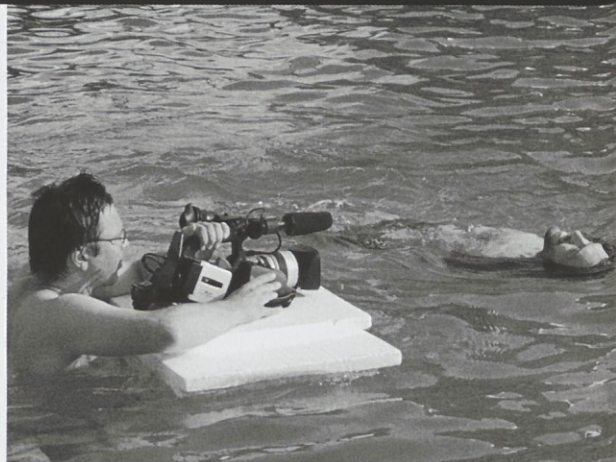
Nekaj let za tem, na začetku leta 2001, je Boris Petkovič, ki se je med drugim mojstril tudi kot režiser priljubljene oddaje **Odklop**, predlagal izvedbo filmske delavnice, na kateri bi udeleženci v končni fazi v skupinah lahko posneli svoj film in ki bi se skozi leto odvijala med vikendi ter mlade opremila z osnovnimi veščinami filmskega ustvarjanja. Predlog je padel na plodna tla, saj ni terjal večjih finančnih vložkov. Društvo je kmalu nadgradilo svojo tehnično opremo z nakupom prvega računalnika za montažo (ta je zamenjal rokovanje z dvema videokorderjema in kasnejšo mikseto), Gomizelj pa si je v vmesnem času pridobil tudi nekaj izkušenj z udeležbo na filmskih delavnicah v organizaciji JSKD. Še istega poletja so v Gorskem domu nad Krškimi, s presunljivim razgledom na krško nuklearno (ki je izgledala »vsak dan bliže in bliže«), uspešno izvedli tudi intenzivno večdnevno delavnico z naslovom Sam svoj film, na kateri so poleg Petkoviča kot mentorji na različnih področjih filmske prakse in teorije sodelovali še Jure Černeck, Vlado Škafar, Majda Širca in drugi. V tem času sta sestri Vareško ob opazovanju snemanja, na katerem so namesto palice za mikrofon udeleženci delavnice uporabljali kar ribiško palico, v šali skovali ime Luksuz produkcija, s katerim se je od tedaj začela istovetiti sekcija za filmsko ustvarjanje znotraj DZMP.

Kontinuirano izvajanje daljše filmske delavnice med letom in poletnega tabora gverilske produkcije se je uveljavilo že z naslednjim letom, nemara bistveni prelom pa se je zgodil leta 2003. Delavnica z naslovom *Media without borders* je namreč tistega poletja na Gorskem domu postregla s številnimi precedensi, ki so v prihodnjih letih ustvarili recept in temeljno metodologijo Luksuz produkcije. Delavnica je bila prvič deklarirano posvečena dokumentarnemu filmu (prosto po mantri »Raje dobra reportaža kot slab igralni film«, predvsem pa iz prepričanja, »da lahko z dokumentarnim filmom izboljšamo družbo in tudi prinesemo pozitivne socialne spremembe. Z dokumentarnim filmom lahko določene tematike raziščemo globlje in bolj kritično, kot to počnejo današnji mediji. S tem tudi odpiramo polje javne debate o določenih tematikah oz. problemih, ki so družbeno marginalizirani«²). Poleg tega je prvič dobila tudi mednarodni značaj in je med približno petdesetimi udeleženci, zavoljo takratnega sodelovanja z zamejskim Kinoateljejem iz Gorice in partnersko organizacijo v Celovcu, gostila tudi Italijane in Korošce. Prvič se je se je mentorjem na delavnicah pridružil Želimir Žilnik, ki je z leti postal eden hišnih predavateljev na Luksuz delavnicah. Zaradi neodzivnosti

² Luksuz produkcija, *Naj se vidi. Priročnik za dokumentariste*. Pridobljeno 3. 2. 2017, s <http://www.filmska-sola.si/namesto-uvoda/>.

prek e-pošte so bili organizatorji primorani, da so se s povabilom za sodelovanje osebno odpravili na bližnji Diagonale, kjer je ravno gostoval s svojim retrospektivnim programom političnega filma (za čas delavnice so Žilnika namestili v hotelu, a ko je izvedel, da udeleženci in organizatorji spijo v šotorih, je hotel besno odpovedal in solidarno šotoril skupaj z njimi, za konec pa mimogrede poskrbel še za lekcijo iz igranega filma ter z udeleženci posnel kratko absurdno satiro s pridihom horrorja na temo izbranih z naslovom **Sedeči bik**). Istega leta se je zgodilo tudi prvo sodelovanje z Evropsko prostovoljno službo (EVS), prek katere v Krško redno prihajajo mladi z vseh vetrov, ki se med opravljanjem prakse seznanjajo z medijskim usposabljanjem, prek filma in videa pa so spodbujani k dejavnemu sodelovanju pri razreševanju družbenih vprašanj. Leto 2003 je prineslo tudi prvo edicijo Luksuz festivala poceni filma, ki je vse do današnjega dne ostal tradicionalno stičišče za izmenjavo idej in vnovičnega snidenja prijateljev DZMP z vseh vetrov.

Domačno sproščene, a vedno angažirane delavnice, ki osvetljujejo vsakdanjo realnost in spodbujajo svobodno ter posledično eksperimentalno ustvarjanje, so se na Gorskem domu nad Krškimi nadaljevale z enakim tempom. Zaradi vse bolj impresivne količine dokumentarnih filmov z lokalno tematiko pa je, prosto po Žilniku, Krško postalo eno najbolj filmsko dokumentiranih mest na svetu. Tudi zato so po letu 2008 poletne delavnice začeli izmenično izvajati v



Ljubljani, na Ptuj, v Izoli in drugih slovenskih mestih. Pomembna okrepitev ožje ekipe v tem času je postal Tomaž Pavkovič, nekateri člani DZMP pa so se zaradi rednih zaposlitev, družinskih obveznosti ali pomanjkanja časa umaknili iz aktivnega delovanja. Mentorska garnitura je z leti postajala vse bolj pestra, sestavljala so jo zveneča domača imena in tudi mednarodni strokovnjaki na področju filma, Marko Cvejič, Nemanja Babič, Izvanredni Bob, Julij Zornik, Jurij Meden, Igor Bezinović in drugi. Ne čudi torej, da se vsaj tretjina nekdanjih delavničarjev vsako leto znova vrača, med tistimi, ki so se kalili pod okriljem Luksuz, pa najdemo tudi nekatere mlade upe slovenske filmske scene (študij filma na AGRFT so na primer nadaljevali Žiga Divjak, Katarina Rešek, Matic Drakulič, Miha Možina, Klemen Berus, Ester Ivakič ...). Kmalu po uvedbi so postale stalnica tudi redne delavnice za osnovnošolce, ki jih poleg intenzivnih mednarodnih poletnih in večmesečnih letnih delavnic izvajajo med vsakimi šolskimi počitnicami. Filmsko vzgojo so kmalu vpeljali še v program partnerstva z romsko skupnostjo, s katero DZMP sodeluje že vse od leta 2001. Poleg številnih delavniških filmov o marginaliziranih romskih temah velja izpostaviti še aktivno spodbujanje romskih mladostnikov, da s pridobljenim filmskim znanjem in izdelavo filmov ponudijo lasten vpogled v romska življenja (posebno pozornost so v tujini poželi filmi in angažma Šarenke Hudorovac ter Martine in Jasne Hudorovič).

Delovanje društva na področju filmske vzgoje skozi leta organsko raste, standard strokovnosti ter kakovosti produciranih filmov pa je vse višji. DZMP se financira z uspešnimi prijavi na različne razpise za vzgojo in mlade, ki jih razpisujejo na Slovenskem filmskem centru ali Javnem skladu republike Slovenije za kulturne dejavnosti, a ker so zneski s teh naslovov bistveno prenizki za kontinuirano delovanje, je preživetje društva odvisno predvsem od uspešnosti financiranja s sredstvi Evropskega socialnega sklada, Erazmusa +, Mladih v akciji, Evropske prostovoljne službe in podobnih iniciativ. Prav slednja v veliki meri zaznamuje društvo DZMP in s številnimi mladimi prostovoljci iz različnih evropskih držav, ki se usposabljaajo v Krškem, vanj vnaša svojstveno dinamiko.

Filmske delavnice Luksuz produkcije bodo, kot že tolikokrat poprej, tudi v letu 2017 enako zveste – a morda še nikoli poprej tako nujno – duhu integrativnega udejstvovanja. Pod delovnim naslovom »Blizu vas« bodo namenjene delu z begunci, priseljenci in ranljivimi manjšinami, ki imajo zaradi slabšega socialnega položaja manjše možnosti javnega izražanja svojih zgodb in pogledov. Kot eden izmed mentorjev se bo z mednarodnimi udeleženci – nekateri prihajajo tudi iz vojnih območij – tokrat prvič v sklopu Luksuz delavnic posvetoval Damjan Kozole.

Pod črto

Luksuz produkcija, ki že 16. leto deluje v okviru DZMP, se kontinuirano ukvarja z medijskim usposabljanjem mladih. V različnih projektih, ki so že zdavnaj presegle meje lokalnega okolja, je skozi leta sodelovalo več kot 1000 udeležencev in prostovoljcev, ki so ustvarili na stotine filmov. Ti so vsako leto v povprečju sprejeti na 70 ali 80 festivalov ter letno prinesejo več ducatov nagrad. Luksuz produkcija je doma in v tujini večkrat gostovala z retrospektivami, na 16. festivalu slovenskega filma pa je leta 2015 »za serijo angažiranih dokumentarnih intervencij, v katerih film pripeljejo na ulico in ulico v film« prejela tudi vesno za posebne dosežke.

Luksuz produkcija ni klasična filmska produkcija. Je odraz potencialov kontinuiranega dela zunaj političnega in komercialnega polja v časih, ko so lokalna žarišča alternativne mladinske kulture vse bolj pod pritiskom politike, privatizacije in tržne logike delovanja. Je žlahten primer izumirajoče vrste družbeno angažiranih nevladnih društev – katerih vodilo predstavlja kritično vključevanje v družbeno življenje brez uklanjanja prevladujočim silnicam –, ki so se bila skozi leta sposobna spretno prilagoditi duhovom in načinom časa, ne da bi izgubila integriteto. Je konsistentna, integrativna drža, ki s svojim delom spodbuja, spreminja in ohranja. Luksuz.



Paprika

telesnost in film

Jasmina Šepetavc

Karnevalski tok: telesnost in film

Vsak od nas ima v spominu nekaj filmov, katerih ogled nas je zaznamoval na načine, ki jih ne moremo preprosto intelektualizirati. Pravzaprav ne vemo, kaj se je v tistem trenutku zgodilo, kot da obstaja neka točka, ko gre film čez nas z vso silo ali pa ta sila kulminira potihno, v majhnih premikih, v nemarkantnih impulzih, dokler se ob ogledu ne zaveš nečesa, kar je skorajda hipno prevedljivo v bolj oprijemljive

pojme in kar lahko retrospektivno opišeš kot čustvo ali fizično bolečino, kot občutek ugodja, hrepenenja za nečim, kar je odsotno, kot trzljaje in strah, anksioznost in dušenje, vznburjenje in sunek krvi. Spomnim se tesnobe, ki se je sprevrgla v nemirnost mojih okončin, ko sem, stara okoli štiri ali pet let, gledala film (sklenila sem, da je skandinavski, čeravno protagonista v vsem času izrečeta po mojem spominu

okoli dva stavka in jezika v tistem času nisem prepoznala), kjer se mlada ženska in tovornjakar v tišini vozita skozi pusto pokrajino; ali groze in tresenja ob zvoku telefona še teden po tistem, ko se nas je okoli pet prijateljev med ogledom filma *Krog* (Ringu, 1998, Hideo Nakata) v krču stisnilo skupaj na dva sedeža. Neki večer na internetu poiščem *Papriko* (Paprika, 2006), zadnji film prehitro pokojnega



Krog

japonskega animatorja Satošija Kona. Film se začne s podobo klovna, ki se skobaca iz majhnega avtomobilčka in napove karnevalsko podobo cirkuških grotesknosti z besedami: »It is the greatest show time!« Moški, ki opazuje predstavo, se naenkrat znajde v soju žarometov, nato v kletki sredi odra, kjer ga napadejo obiskovalci cirkusa, le da to niso obiskovalci, temveč on, v množtvu oblik z istim obrazom. Tla kletke se naenkrat vdrejo in ga/nas ponesejo skozi vinjete filmskih podob – moški se s skrivnostno žensko zaziba na ovijalki kot Tarzan in pade v kriminalko na vlaku, iz romantičnega filma se požene v lov za moškim brez obraza, lovi ga po hodniku, ki se spremeni v želatinasto strukturo in onemogoča njegovo gibanje naprej. Ko njegov prazni tek izzzveni, izvemo, da moški, detektiv Kogava, sanja ponavljajoče sanje, ki jih poskuša analizirati preko nove oblike terapije, v kateri se terapevtka dr. Čiba (v alternativni realnosti sanj Paprika) in pacient povežeta preko naprave, imenovane DC Mini. Revolucionarno napravo nekdo ukrade, se poveže z njenimi uporabniki, sanje vseh vdrejo v sanje vsakogar in ustvarijo nekakšen brezizhoden blodnjak, ta pa iz vseh sanj ustvari množico novih ter kontinuiteto med resničnostjo in sanjskim svetom, ki

ju ni več moč ločiti. V eni izmed scen Kogava in Paprika sedita v kinodvorani, kjer ji detektiv, ki si je v življenju dejansko želel postati filmar, razlaga principe postavitve kamere, dokler v kinodvorano iz zadnje stene ne vdre pisan karnevalski asemblaž oživelih hladilnikov, televizorjev, bobnarskih žab, grozljivih porcelanastih punčk, rdečih tempeljskih vrat ter množice druge krame in igrači, ki v žabjem ritmu in melodiji psihedeličnega popa prečkajo kinodvorano in izginejo v prepustno platno, novim »realnostim« naproti, »realnostim«, ki jih s svojim silnim prečkanjem kontaminirajo, pustijo zaznamovane. Prepustna kinodvorana, skozi katero vstopa karneval in izginja v platno – podobno se v njej večkrat vrtil film ter preraste v trenutek spominjanja, spoznanja in časovnega potovanja za Kogavo, ki nato vdre skozi platno, da reši Papriko –, ni samo metafora razmerij med gledalcem in platnom, filmom in telesom, temveč filmu v svoji pulzirajoči intenzivnosti uspe priklicati prepustnost na gledalčevem telesu, ko gleda film *Paprika*: ko zaprem oči, raznobarni premikajoči fragmenti utripajo pod vekami, v glavi slišim ritem karnevalskega pomikanja, padem v spanec in se prebudim ob bučanju ponavljajoče filmske glasbe, ki me je v

mojih sanjah ponesla v filmske sanje in nazaj v temno sobo.

Paprika je le eden izmed filmov, ki jih je mogoče povezati z deleuzovsko poanto opustitve definicije filmskega dela – analize tega, kaj film pomeni – v prid polja singularnosti, filma kot enkratnega dogodka, s katerim smo kot gledalci v odnosu medsebojnega vplivanja, afektiranja, temporalnega toka aktivacije senzualnih plasti telesa, postajanja in transformacije. Ko gledamo film, smo del konstelacije, asemblaž partikularnih povezav, del karnevalskega vala, ki prečka četrto steno. V *Papriki* so »možgani ekran« večkrat in večplastno: »Misel je molekularna. Molekularne hitrosti sestavljajo počasna bitja, ki smo /.../ Možganska vezja in povezave ne obstajajo pred stimulusi, telesci in delci [zrnci], ki jih sestavljajo. Film ni teater; pravzaprav sestavlja telesa iz zrnč. Povezave so pogosto paradokсне in iz vseh strani preplavljajo preproste asociacije podob« (Deleuze v intervjuju *The Brain is the Screen*). Ta enkratni dogodek preplavlja intenziteta, ki je nepredeljiva določenosti, » /.../ halucinatorna percepcija, sinestezija, perverzne mutacije ali igra podob izzovejo hegemonijo označevalca« (Deleuze in Guattari v *Thousand Plateaus*). Steven Shaviro, eden prvih teoretikov, ki v 90. letih v filmsko teorijo vnese telo in afekt preko predelave deleuzovskih konceptov, na svojem blogu o *Papriki* napiše, da omahuje med ostrim realizmom in pretečim tokom delirirske shizofrenizacije. To je tudi razkorak, ki je kreativen in produktiven za razmišljanje o razmerju med filmom in telesom in transformaciji v trenutku intervala med impulzom in našim ((ne) habitualnim) odgovorom nanj, kar filmska teorija vnaša v svoje zaprte okvirje šele zadnji dve desetletji.

Shaviro leta 1994 napiše *The Cinematic Body*, Vivian Sobchack pa dve leti poprej fenomenološko knjigo *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, ki danes veljata kot pionirski deli za ponoven premislek razmerja med

filmom in telesom. Obe knjigi se začneta z opazko o ambivalentnem odnosu v filmski teoriji, odnosu med teorijo, »intelektualno« analizo filma (ki navadno pritiče akademski sferi), in »naivnim« gledanjem filma (našimi opisi del, ki so precej bolj telesna, kot je bila do tedaj zmožna opisati teorija). Če se teorija na eni strani trudi dokazovati abstraktne koncepte in jih reproducirati skozi vsako gledanje, so opisi »naivnega« gledanja popolnoma drugačni, polni zapeljevanj, užtkov, potopitve v podobo, opisov telesnih odzivov, vzburljenja, potenja rok, srčnega utripa, trepetanja, ekstaze. Intelektualna refleksija, na katero računa filmska analiza, ne le da telo pusti ob strani, zares ne upošteva telesnega potenciala, »da afektira in je afektirano« (Deleuze in Guattari, *TP*), temveč tudi zavestno ali ne reproducira subjektiviteto, ki ločuje um od telesa. Po drugi strani Deleuze opozarja, da telo ni ločeno od misli, ni ovira misli, ki jo mora misel premagati, temveč tisto, »v kar se mora misel /.../ potopiti, da doseže nemišljeno, to je življenje. Ne da telo preiščuje, ampak nas zagrizeno in trmasto prisili k razmišljanju o tem, kar je skrito pred mislijo, življenju« (Deleuze v *Cinema Book 2: Time-Image*).

Vivian Sobchack in Shaviro predstavljata dve plati istega vprašanja: kaj se zgodi, ko v filmsko teorijo vpeljemo telo? Prvi odgovor je fenomenološki, drugi deleuzovski, a ne glede na njune teoretske razlike sta si v nekaterih ključnih vidikih podobna. Prva podobnost je epistemološki premik stran od filmske analize, ki ostaja na okopih jezika, pomena, ideologije, forme in reprezentacije ter do podob razvija distanco. Druga je vnašanje telesa v analizo, a to telo ni več fiksirano, zaznamovano in dokončno vpisano skozi kulturo in jezik, temveč vpeto v povezovanja in procese, ki bi jih Deleuze imenoval postajanje. Obe veji ne glede na razlike poudarita, da je vsakršno spopadanje s filmom v prvi vrsti telesna izkušnja in da je telo pomembno zvezano s političnim in transformativnim potencialom.

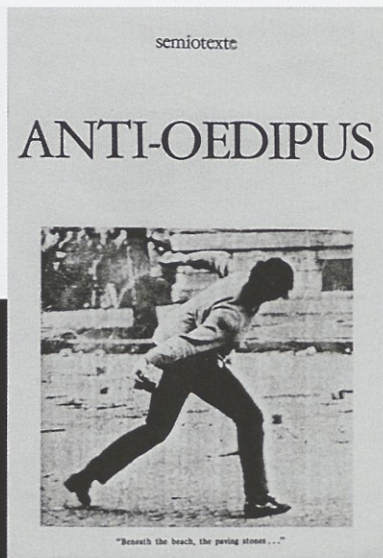
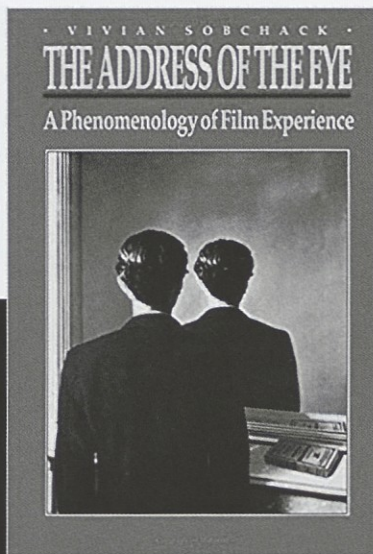
V fenomenološki perspektivi, ki obdrži koncept utelešenega subjekta, je gledalkino telo »/.../ mesen 'tretji termin', ki ukorenini in mediira izkušnje in jezik, subjektivni pogled in objektivno podobo – oboje hkrati diferencira in unificira v reverzibilnih procesih percepcije in izraza« (Sobchack v *The Carnal Body*). Utelesenje združuje zavest in telo v nerazdružljivo celoto in je pogoj obstoja človeškega bitja v mediaciji s svetom. Pri tem sta pomembna dva poudarka: prvič, da izkušnje nikoli ne moremo reducirati na fiksno bistvo, temveč jih zaznamuje odprtost za nove pomene in obstoj; ter drugič, da živo telo nikoli ne doseže fiksne identitete. Vzporedno s fenomenologijo deleuzovska teorija telo vpelje kot politično površino, ki v filmski teoriji poudari drugačno vrsto užitka: užitek deterritorializacije, užitek, ki nima veliko opraviti z bolj ali manj stabilnim subjektom, želja pa ne z objektom (termina, ki jih fenomenologija obdrži), temveč s pobegom, dezorientacijsko silo, ki neposredno zadene telo in ki ima transformativne učinke. Tu ne govorimo več o subjektu, temveč o singularnostih, ki presega enotno

podobo človeškega subjekta in hkrati pomnožijo potenciale telesa, da afektira in je afektirano. Telo je v tej perspektivi med molarnimi kategorijami, ki poskušajo vsakršne singularnosti povezati v fiksne kategorije, in molekularnimi uhajaji, povezovanji, intenzitetami, ki uhajajo med molarnimi kategorijami. Molarna politika subjektov in molekularna politika tokov, hitrosti, afektov, ki so neosebne sile postajanja, združevanja v raznolike asemblaže med človeškimi in nečloveškimi elementi, sta vzporedna procesa.

Oba pogleda, tako fenomenološki kot deleuzovske izpeljave, sta ključna za vpeljavo telesa in njegovih mutacij v sam proces filmske prakse in analize, rekonfiguracijo želje, ki ni osnovana na manku, in rekonfiguracijo telesa v relaciji – relaciji filma in gledalke/ gledalca, relaciji teles na filmu, relaciji teles v dvorani, relaciji teles od parcialnih objektov ... Skozi srečanje tekstov, podob, teles, želja, časovnih tokov ali dogodkov se ustvarjajo nove povezave, ki povezujejo skozi čas, ki puščajo ojdipsko željo ob strani in namesto nje odprejo prostor multiplim



Paprika



Paprika

percepcijam, občutkom in afektom. Alternativni načini gledanja filma tako vključujejo nekakšno ranljivost gledalca/gledalke v odnosu do podobe, intimnost, ki zmanjša distanco do podobe, tako da so gledalec/gledalka, analitik/analitičarka in podoba v neke vrste erotičnem razmerju (Laura Marks, *The skin of the film*). Distanca do objekta je seveda tista, ki omogoča voajerizem, pred katerim svari na primer feministična filmska teorija, in tista, ki napaja zvezanost okularne logike in oblasti v odnosu

do ogledovanega objekta. Odprava distance je na drugi strani tista, ki nas naredi bolj ranljive, manj »objektivne«, je pa tudi tista, ki nam lahko odpre nove epistemologije.

Kljub temu da je *Paprika* animirani film, se med mano in filmom vzpostavi relacija, impulzi karnevalskih podob v prvi instanci delujejo v intervalu, odmoru med impulzom in mojo prepoznavo, med barvo/glasbo/ritmom in prepoznavo forme/vsebine. Dr. Čiba/Paprika sama

deluje kot nekakšen filozofski poduk o postajanju, njene kameleonske podobe niso samo preobleke, temveč molekularni proces spremembe v času in na telesu. »Uspešno postajanje—drugi zadeva celotno politiko telesa, sprožanje hiperdiferenciacije, ki eksponentno pomnoži potencialna telesna stanja in mogoče identitete« (Massumi, *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia*). Karneval je praksa eksperimentacije, linija bega, ki se pomika med realnostmi in za katero ne vemo, kam vodi.

Še nekaj besed o želji. V Ekranu smo že večkrat pisali o feministični filmski teoriji, podobi ženske v filmu, voajerizmu, fetišizmu in objektivaciji, ki jo podoba izzove. Če vpeljemo v enačbo aktivno gledalko in predrugačimo pojme želje, se stvar seveda zakomplicira. Ne samo v manjšinskih oblikah feminističnega filma, ki namenoma uhajajo falogocentrizmu jezika v prid površinam, teksturam, haptičnemu pogledu (Laura Marks), trajanju, gestam ... in na ta način na novo odpirajo potencialnosti telesnosti filma in afektivne povezave, temveč tudi v mainstream filmu. Vzemimo za primer lezbično željo in lanskoletni film *Služkinja* (Ahgassi, Chan wook Park). Čeprav je film postal znan tudi po eksplicitnih seksualnih prizorih med ženskama, je verjetno najbolj erotičen tisti, v katerem gospodarica Hideko med kopanjem potoži o odkrušenem zobu in služkinja Sook Hee ji s šiviljskim naprstnikom začne brusiti zob. Taktilnost prizora je izjemna, kamera najprej odmaknjeno opazuje, nato se približa Hidekinim ustnicam, Sook Heejinemu prstu, ki v nežnem ritmu brusi zob, kovinskem naprstniku, za katerega se zdi, da ga slišiš, kako brusi sklenino, služkinjinim potnim ustnicam, ki si jih rahlo grize, Hidekinim prstom, ki božajo Sook Heejin komolec, cvetnim lističem v kadi, ki objemajo Hidekine prsi. Visceralnosti prizora med njima ne gre analizirati preko ojdipske želje, zvezane z mankom: če začnemo s tovrstno analizo, iz prizora izčrpamo vso intenzivnost, neposrednost, ki nas zadene ob gledanju. Elizabeth

Grosz v članku *Refiguring Lesbian Desire* v liniji s poudarki Deleuze in Guattarija vpelje drugačen koncept (lezbične) želje, rekonceptualizirane kot pozitivne produkcije, ki kreira, dela povezave, sestavlja asemblaže. V tej konfiguraciji želja ni povezana z mankom, niti z ojdipovskim procesom konstitucije normativne seksualnosti, temveč je pozitivna produkcija povezana z eksperimentiranjem (zunaj vnaprej določenih modelov), povezovanjem s parcialnimi objekti, intenzivnimi vezmi z multiplimi objekti, ki daleč presegajo ozko zamejeno definicijo seksualnosti kot falogocentrične in genitalne: »Antropomorfne molarne reprezentacije kulminirajo v točno tistem, kar jih utemeljuje, ideologiji manka. Molekularno nezavedno na drugi strani ne ve nič o kastraciji, saj parcialnim objektom ne manjka nič in kot taki formirajo proste multiplicitete« (Deleuze in Guattari, *TP*).

Elizabeth Grosz tako gradi na ideji seksualnosti in želje, ki se pomakneta stran od sistemov reprezentacije k seksualnosti in želji kot »energiji, draženju, impulzom, dejanjem, gibanjem, praksam, trenutkom, pulzom čutenja«. Avtorica opisuje, da je z željo najbolj intenzivno investiran premor, interval, preskok med eno in drugo stvarjo, med parcialnimi objekti – med usti in sladkorjem, naprstnikom in usti, cvetličnim lističem in prsmi, vodo in kožo ... V tej konfiguraciji ne govorimo več o integriranih entitetah, temveč srečanju delov, asemblažu singularnih elementov: »V pogledu na sestavljenost dveh takih delov – prstov in žameta, nožnih prstov in peska – ni, kot bi predlagala psihoanaliza, predoločene erogone cone, mesta, ki bi bilo vedno pripravljeno in sposobno delovati kot erotično: ravno nasprotno, srečanje dveh površin producira sled, ki obe prepoji z erosom ali libidom, naredi delce telesa, njegovi deli ali partikularne površine utripajo, postajajo intenzivnejši, zase in ne za entiteto ali organizem kot celoto«, piše Elizabeth Grosz. Intenzitete te vrste so trenutne in minljive, a vseeno



Služkinja

producirajo užitek intimnega srečanja, ki ni niti anonimno niti čisto osebno: »Ljubiti se ni samo postajati kot eno, ali celo dve, temveč postajati kot sto tisoče želečih strojev ali nečloveški spol: ne eden ali celo dva spola, temveč *n* spolov« (Deleuze in Guattari, *TP*). Če torej seksualnost in željo rekonfiguriramo skozi srečanja površin, intenzitet, produkcijo relacij, ni več toliko pomembno, od kod želja izhaja, kam je usmerjena, temveč kakšni so njeni afekti, kaj producira, kako se transformira. Skozi to prizmo nobeno telo ni privilegiran subjekt ali objekt želje, temveč relacijski stroj, naš odnos do filma pa karnevalski tok, ki nas preseneča, transformira, ponaša med in v platno, in spet nazaj v kinodvorano, čez steno, v vsakdanje življenje. Če se mu le prepustimo.



Hčere prahu

telesnost in film

Polona Petek

Novi duhovi in stare prikazni filmske teorije

Konec šestdesetih oziroma v zgodnjih sedemdesetih letih, nedolgo po preboju v akademske kroge, se je v filmski vedi razvila teoretska paradigma, ki je postala tako dominantna, da je za desetletje ali dve povsem zasenčila druga razumevanja filmskega medija in filmskega izkustva. (Hiper) produktivna, fascinantna, za neposvečene bralce pa tudi precej hermetična naveza semiotike, marksizma in zlasti psihoanalize je v sprva strukturalističnih in nato čedalje bolj tudi poststrukturalističnih različicah okupirala znanstvene časopise, monografije, konference, univerzitetne kurikule in predvsem

domišljijo dobršnega dela filmskih teoretikov in teoretičark zahodnega sveta. Njena kompleksnost in terminološka specifičnost sta terjali kar precej truda in vaje, preden sta novincem pustili toliko zadihati, da bi lahko zavzeli kritično distanco. Zato je na začetku devetdesetih let, ko se je tudi na drugih področjih produkcije in preučevanja kulture in umetnosti precej razglabljalo o (postmoderni) iztrošenosti, filmska veda v svoji dominantni inkarnaciji delovala precej repetitivno in šablonsko, malodane zato.

Zadeve je dodatno zapletlo dejstvo, da se je zazdelo, da se med filmskimi

ustvarjalkami in ustvarjalci kaže čedalje večja teoretska ozaveščenost, ki vzbuja dvom o aplikativnosti dominantne metodologije in je hkrati tudi precej kritična in provokativna. David Cronenberg je že s svojimi zgodnejšimi deli namigoval na precejšnjo afiniteto z imaginacijo freudovske psihoanalize, s **Trkom** (Crash, 1996) pa je teoretikom v glodanje ponudil kost,¹ glede katere je prevladalo mnenje, da pomeni poskus filmske artikulacije intimne vezi med libidom in gonom smrti. In

¹ Teoretiki so kost pograbili. V uglednem britanskem znanstvenem časopisu *Screen* se je leta 1998 o *Trku* razvnela razprava, ki je nato odmevala še nekaj let.

kot bi hotel odpraviti sleherno senco dvoma o lastni poučenosti o freudovski psihoanalizi, se je v **Nevarni metodi** (A Dangerous Method, 2011) nato lotil še ekranizacije prepleta usod njenega začetnika in njegovih kolegov. Podobne razprave je razvnel David Lynch, le da se je za tolmačenje njegovega filmskega univerzuma zdela ustrežnejša lacanovska topologija, Lynch sam pa se je v intervjujih distanciral od teh interpretacij. Pravzaprav pa ne Cronenberg ne Lynch nista počela nič bistveno novega. Podobno očitno – a tudi nejeverno in zagotovo precej bolj duhovito – se je s psihoanalizo, še preden je ta preplavila filmsko teorijo, spogledoval Alfred Hitchcock,² pa tudi avtorji in zlasti avtorice v avantgardnih, eksperimentalnih vodah, čeprav so bili slednji redkeje predmet teoretskih obravnav. Sally Potter, denimo, s svojim kulturnim kratkim filmom **Srhljivka** (Thriller, 1979, Velika Britanija) ni uprizorila le aktualizacije teoretskih pozivov k demontiranju tako imenovanega filmskega aparata oziroma k uničenju ugodja klasičnega pripovednega filma,³ ampak tudi dekonstrukcijo klasičnih interpretacij

2 Naj omenim le en primer, ki pa se zdi v tem pogledu prav paradigmatični. **Dvoriščno okno** (Rear Window, 1954) pogosto interpretirajo kot Hitchcockovo metaforo za voajersko vlogo filmskega gledalca; glej, na primer, Robert Stam in Roberta Pearson, »Hitchcock's *Rear Window*: Reflexivity and the Critique of Voyeurism«, *Enclitic* let. 7, št. 1, pomlad 1983, str. 136–145. Toda zdi se, da Jeffov (James Stewart) štrleči objektiv in poudarjena otdelost ene od njegovih spodnjih okončin nista zgolj metafora, temveč pravzaprav posmehljiva karikatura, zlasti če upoštevamo, da je bil Hitchcock poznavalec freudovske psihoanalize, ki pa ga njene teorije niso prepričale; glej Constantine Sandis, »Hitchcock's Conscious Use of Freud's Unconscious«, *Europe's Journal of Psychology* let. 5, št. 3, 2009, str. 56–81.

3 Najvplivnejši tovrstni poziv je s psihoanalitskim vokabularjem leta 1975 artikulirala Laura Mulvey v svojem članku »Vizualno ugodje in pripovedni film«, prev. Polona Poberžnik, v: Ksenija Vidmar Horvat (ured.), *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi: zbornik besedil medijskih študijev in feministične teorije*, Ljubljana: ISH – Fakulteta za podiplomski humanistični študij, 2001, str. 271–289.



Trk

takšne (filmske) pripovedne prakse.⁴ *Srhljivka* torej ni film, ki bi potrjeval ustreznost ali superiornost takrat dominantne filmske teorije, temveč prej film, ki je suvereno ilustriral orodje, domet in aspiracije te teorije.

Novost, ki so jo prinesla devdeseta leta, v prvi vrsti torej ni bila pojavitev nekih drugačnih filmskih praks, temveč predvsem mnenje čedalje širšega kroga teoretikov, da je teorija, ki trdi, da v filmih odkriva pomene, plasti in mehanizme, ki naj bi nepoučenim ustvarjalcem in gledalcem ostali prikriti, dosegla svoje meje. Oziroma kot sta to formulirala Thomas Elsaesser in Malte Hagener v svojem nedavnem pregledu teorije filma:

Vselej ko film ozaveščeno uprizarja in razkazuje neki teoretski model, vselej ko teorija pokuka iz filma, kot bi se hotela rogati sami sebi, spoznamo, da nam poznavanje neke teorije ne daje nujno prednosti pred filmom.⁵

Usihanju prevlade klasičnega pripovednega filma, za katerega se je

4 *Srhljivka* je feministična filmska dekonstrukcija Puccinijeve opere *La bohème*. Glej, na primer, Jane Weinstock, »She Who Laughs First Laughs Last (Thriller by Sally Potter)«, *Camera Obscura* št. 5, 1980, str. 100–109.

5 Thomas Elsaesser in Malte Hagener, *Teorija filma: uvod skozi čute*, zbirka *Imago*, prev. Polona Petek, Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2015, str. 144.

še zdelo, da se mu dotlej dominantna paradigma dobro prilega, in kopicenju »odklonov«, ki so vzbujali dvom o njeni ustreznosti, se je torej v devdesetih letih pridružilo predvsem teoretsko prebujenje: širjenje prepričanja o okostenelosti filmske teorije, zavedanje, da se je pahljača obravnavanih filmov v njeni dominantni različici bolj ali manj skrčila na klasični pripovedni film (najpogosteje kar klasični hollywoodski film), in doumetje, da je ta teoretska prizma omejila ne le nabor filmov, primernih za obravnavo, temveč samo razumevanje filma oziroma filmskega izkustva.

To prebujenje je sprožilo vrsto osvežujočih intervencij. Vsaj od devdesetih let naprej se namreč množijo avtorji in publikacije, ki na različne načine in s precej bolj pisano paleto primerov utemeljujejo, da film ni le avdiovizualna in sploh ne nujno pripovedna forma, temveč medij, ki nagovarja vse kanale človeškega senzorijskega sistema; da simbolizacija ni edini vir pomena in njena interpretacija ni edina razsežnost filmskega izkustva; da v filmskem izkustvu morda ni najpomembnejša optična vizualnost, ki distanciranemu gledalcu ponuja bodisi narcistično bodisi voajersko vizualno ugodje, temveč haptična vizualnost, ki gledalki omogoča stik z drugostjo; in predvsem da filmsko izkustvo ni zgolj psihološki fenomen, torej zavestno ali nezavedno doživetje, temveč utelešeno, meseno



Srhljivka



tudi vizije drugačne prihodnosti, drugačnega sveta. In ravno to je tisto, kar si znanilci novega duha obetajo od svojih pristopov. Premik od reprezentacije k percepciji naj bi ponudil vpogled oziroma vstop v film kot »pedagogiko«, »šolo zaznave«, ki s svojim »etičnim imperativom« v gledalcih kultivira »vizionarstvo«. ¹⁰ V Deleuzovi dikciji: »Vprašanje se ne glasi več, ali nam film ponuja iluzijo sveta, temveč kako nam film vrača vero v svet.« ¹¹

* * *

Moj oris zgoraj – zaradi poenostavitve in povzemanj, ki jih terjajo tovrstni hitri orisi – podaja precej bolj homogeno sliko, kot pa si jo opisano dogajanje dejansko zasluži. ¹² A z jasnim namenom: poudariti tisto, kar je novim pristopom vendarle v veliki meri skupno in ima dokaj homogenizirajoč učinek: njihovo zavračanje predhodne paradigme.

Čeprav sem zgoraj že pojasnila intradisciplinarnе razloge za vznik potrebe po prevetritvi filmske teorije, se je na tem mestu treba pomuditi še pri širših razlogih za te premike, ki hkrati pojasnjujejo tudi njihov pravkar identificirani skupni imenovalac. Prvi razlog je institucionalen in povsem pragmatičen. Vsaka nova generacija mora poiskati svoj prostor pod soncem in novi glasovi, ki se zgolj pridružijo utečenemu diskurzu uveljavljenih teoretikov, zvenijo epigonsko. Odpadništvo in uporništvo sta drži, ki ju akademski svet aktivno kultivira in nagrajuje. Zato ni presenetljivo, da so se zagovorniki novih pristopov v želji po ustvarjanju vtisa radikalnega preloma oprli na kontroverzne avtorje, ki so nekoč veljali za oponente, če že ne za heretike. Najvidnejša figura v tem

izkustvo. ⁶ Povedano drugače, teoretska prizadevanja zadnjih dveh ali treh desetletij se preusmerjajo od preučevanja filmske reprezentacije k reflektiranju filmske prezentacije, torej od vprašanja, kaj film pomeni in kako gledalci interpretiramo te pomene, k vprašanju, kaj film pravzaprav počne in kako gledalci to doživljamo. Teoretska refleksija se odmika od vprašanja, ki ga je zastavila psihoanalitska teorija filma, kako film uprizarja (in zadovoljuje ter hkrati frustrira in podaljšuje) željo, in v ospredje postavlja vprašanje, kako film nagovarja percepcijo oziroma kako se vzpostavlja kot »kvazi-travmatsko srečanje« s filmsko podobo, ki vodi »od *sentiendum* h *cogitandum*, od afekta

k misli«, torej k etiki kot zamišljanju drugačnega (odnosa do) sveta. ⁷ Oziroma kot bi dejal Gilles Deleuze, prvi filozof, ki je filmu posvetil monografsko študijo (v dveh zvezkih ⁸) in čigar filozofija je – ob oživitvi zanimanja za pionirje filmske teorije, kot so Jean Epstein, Lotte Eisner, Jean Mitry in André Bazin, v kombinaciji s filozofi, kot so Baruch Spinoza, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson in Maurice Merleau-Ponty – eno od pomembnih gibal zgoraj orisanih premikov: »Vprašanje ni več, kaj naj bi uzrl v [filmski] podobi, temveč ali lahko prenesem to, kar vidim.« ⁹

Zdi se torej, da je v teoriji filma zadnjih dveh ali treh desetletij zavel nov duh: duh nezadovoljstva z ideološko kritiko filmske reprezentacije, ki jo je izpopolnila in nato precej zreducirala in ogulila naveza semiotike, marksizma in zlasti psihoanalize; duh nezadovoljstva, ker ta paradigma ob kritiki ni ponudila

6 Glej zlasti Vivian Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton: Princeton University Press, 1992, in *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, Los Angeles in London: University of California Press, 2004; Hamid Naficy (ured.), *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, London in New York: Routledge, 1999; Laura U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham: Duke University Press, 1999, in *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002; Jennifer Barker, *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley: University of California Press, 2009; in Elena del Río, *The Grace of Destruction: A Vital Ethology of Extreme Cinemas*, New York: Bloomsbury Publishing, 2016. Glej tudi Steven Shaviro, *The Cinematic Body*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

7 Lisa Åkervall, »Cinema, Affect and Vision«, *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge* št. 16, poletje 2008, dostopno na <http://www.rhizomes.net/issue16/akervall.html>.

8 Gilles Deleuze, *Podoba-gibanje*, prev. Stojan Pelko, Ljubljana: Studia humanitatis, 1991; izvornik *Cinéma 1: l'image-mouvement* je prvič izšel leta 1983 pri pariški založbi Les Editions de Minuit; *Cinéma 2: l'image-temps*, Pariz: Les Editions de Minuit, 1985.

9 Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, ang. prev. Hugh Tomlinson in Robert Caleta, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, str. 176.

10 Åkervall, »Cinema, Affect and Vision«, *op. cit.*

11 Deleuze, *Cinema 2*, *op. cit.*, str. 180–181.

12 Elsaesser in Hagener, denimo, razlikujeta med pristopi, ki se osredotočajo na tako imenovani medkulturni film in stik z drugostjo, in fenomenološkimi pristopi, ki v ospredje postavljajo človeško telo kot veččutni receptor v procesu filmske zaznave, čeprav opozarjata, da se ti dve skupini pristopov »pogosto stapljata ali do določene mere prekrivata« (*Teorija filma*, *op. cit.*, str. 131).

pogledu je gotovo Deleuze (pogosto v soavtorstvu s Félixom Guattarijem), ki že s svojim besednjakom (anti-Ojdip namesto Ojdipa, shizoanaliza namesto psihoanalize, rizomatičnost namesto razvejanosti, postajanje in telo brez organov namesto subjekta oziroma identitete...) utrjuje vtis, da ne gre preprosto za odmik ali nadgradnjo, temveč za spremembo paradigme, kot bi dejal Thomas Kuhn, oziroma za radikalen prelom z miselnostjo Freuda, Lacana, de Saussura, Marxa in drugih mislecev, pri katerih se je od konca šestdesetih pa vsaj do začetka devetdesetih let napajala takrat dominantna inkarnacija filmske vede.

Da je ta drža v zadnjem desetletju preteklega stoletja naletela na tako plodna tla v teoriji filma, ni naključje ali zgolj posledica domnevne iztrošenosti predhodne paradigme, temveč odraz in del širših premikov in sprememb v (zahodni) kulturi in družbi. Tu je treba opozoriti na krizo, v kateri se je takrat znašla identitetna politika. Vtisi, da se feminizmu v slabem stoletju ni posrečilo odpraviti izkoriščanja in neenakopravnosti žensk, da levtici ni uspelo obrzdati kapitalističnega zmagoslavja, kaj šele da bi ponudila delujočo alternativo, da je gejevsko in lezbično gibanje slepo za problematiko rase in etničnosti (in zato implicitno rasistično), da je črnsko gibanje gluho za problematiko spola in spolnosti (in zato implicitno šovinistično in homofobično) in podobno – vse to je botrovalo prepričanosti o jalovosti teorij, ki se ukvarjajo z identitetami posameznikov, družbenih skupin in razredov ter njihovo emancipacijo.

Omeniti je treba tudi dejavnik, ki je danes še pomembnejši kot v devetdesetih letih, namreč čedalje bolj spremenjeno medijsko krajino, množenje zaslonov in prizorišč, na katerih v čedalje različnejših okoliščinah gledamo filme, ter večjo dostopnost slednjih, ki so jo omogočile nove tehnologije. John Ellis je že v osemdesetih letih opozoril, da so se s televizijo razvejali režimi gledanja, saj televizija namesto pogleda zatopljenega gledalca, ki ga terja film v kinodvorani, nagovarja raztresenega gledalca, ki televizijski zaslon pogosto zgolj

ošvrkne s pogledom.¹³ Z množenjem zaslonov in migracijo gledalcev iz kinodvoran v čakalnice, na avtobuse, letala in podobna prizorišča se drastično spreminja percepcija sodobnih in prihajajočih generacij filmskih gledalcev. Po eni strani s uporabo zaslonov na dotik dosegamo doslej nepredstavljive ravni intimnosti in taktilnosti, hkrati pa hipnost in fragmentarnost recepcije na mnogih od novih prizorišč ne dopuščata poglobljanja v reprezentacijo, temveč recepcijo omejujeta na afekt (kot tisto, kar bolj občutimo, kot pa razumemo). Tudi ta sprememba je torej botrovala vtisu o nedoraslosti naveze semiotike, marksizma in psihoanalize novim okoliščinam filmske cirkulacije, recepcije in percepcije.

Toda sodobni prelom s »tradicijo« vendarle ni ne tako radikalen ne tako nujen, kot bi nas želeli prepričati njegovi najgorečnejši zagovorniki. Z razvojem intersekcionalnega pristopa¹⁴ se znova vzpostavljajo

prenovljene identitetne politike z manj slepimi pegami, na levtici pa so se končno pojavili glasovi, ki si drzneje spekulirati o mobilizaciji prekariata, pogosto visokokvalificiranega izkoriščanega razreda naše dobe, ki so ga pomagale ustvariti prav nove tehnologije.¹⁵

V nasprotju z aspiracijami filozofov, ki jih privilegirajo novi pristopi filmske vede, je negovanje identitete, njene integritete, pa naj bo še tako razsrediščena in zgolj diskurzivna, znova težnja družbenih gibanj, zato je prav, da se znova udomači tudi na filmski oziroma filmskoteoretski agendi.

Taktilnost in afekt sta zagotovo pomembni razsežnosti filmskega izkustva, zlasti v novi medijski krajini. Treba pa je pripomniti, da se prav tu vse prepogosto manifestirata brez sprožitve deleuzovskega etičnega imperativa ob hkratnem umanjkanju sleherne kritične drža oziroma ideološke



¹³ John Ellis, *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*, London: Routledge and Kegan Paul, 1982.

¹⁴ Izraz »intersekcionalnost« je skovala Kimberlé Williams Crenshaw v članku »Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics«, *University of Chicago Legal Forum* št. 140, 1989, str. 139–167.

¹⁵ Glej, na primer, Franco Berardi – Bifo: *Kognitarci in semiokapital*, prev. Polona Petek, Ljubljana: Maska, 2016.

kritike. Če bi bila to edina realnost ali prihodnost filmskega izkustva, bi etičnost, ki jo Deleuze pripisuje učinku filma, izzvenela kot precej utopična in apolitična vizija brez prave osnove, in verjetno bi bilo pametneje razmišljati o aktivnem kultiviranju kakšne bolj staromodne, a poglobljene gledalske držbe, kot pa razvijati kompleksna orodja za reflektiranje njene sodobne oziroma prihodnje plitkosti. Da temu ni tako in da taktilnost in afekt pravzaprav dopolnjujeta nekoč privilegirano semantično tolmačenje filmskih podob, bom skušala pokazati na koncu.

Morda najnazorneje pa komplementarnost oziroma celo kontinuiteto med nekoč dominantnimi in sodobnimi pristopi filmske teorije osvetli tretji dejavnik, ki ga je izčrpno obdelal ameriški zgodovinar Martin Jay in ga slikovito poimenoval »očrnitev vida«. ¹⁶ Detronizacija vida, nekoč »najplemenitejšega med človeškimi čuti«, je sicer krepko prispevala k povečanju zanimanja za utelešenost filmskega izkustva, toda Jay opozarja, da se je okularocentrična hierarhija čutov, ki je vrhunec dosegla z

razsvetljenstvom, porušila že precej pred koncem dvajsetega stoletja. Med misleci, pri katerih je vid izgubil privilegirani položaj, Jay ne navaja le imen, na katera se rada opira sodobna teorija filma (denimo Maurice Merleau-Ponty in Gilles Deleuze), temveč tudi imena (z Jacquesom Lacanom, Guyem Debordom in Louisom Althusserjem na čelu), ki jim marsikateri pristaš novih pristopov očita prav privilegiranje vida in bi jih zato najraje potisnil na podstrešje, če že ne smetišče filmske vede.

Skratka, zavračanje predhodne paradigme, ki pri nekaterih avtorjih sodobne filmske teorije zveni precej kategorično, je vse prej kot potrebno ali utemeljeno. Zagotovo je dragoceno spoznanje, da avdiovizualna simbolizacija ni edini vir pomena in njena zavestna ali nezavedna interpretacija ni edina razsežnost filmskega izkustva. A po dobrih dveh desetletjih opazovanja premikov analitskega poudarka od filmske reprezentacije k filmski percepciji se mi zdi danes še nujneje poudariti, da simbolizacija v filmu ostaja eden od virov pomena, njena interpretacija

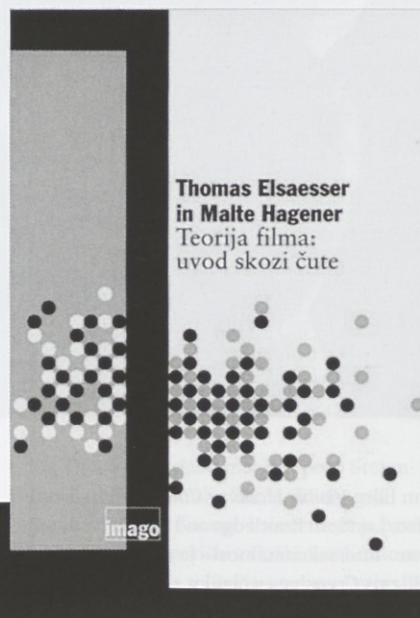
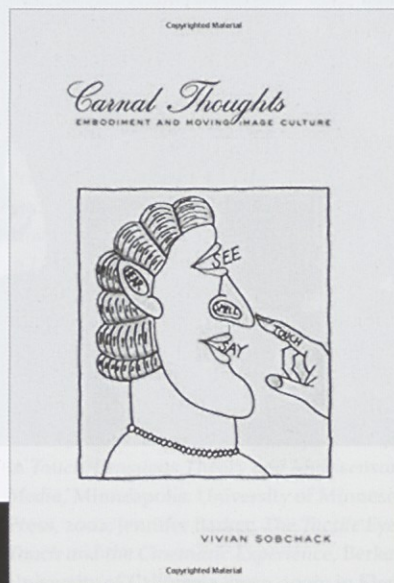
pa pomembna razsežnost filmskega izkustva, v katerem se medsebojno osmišljajo semantični pomen filmske podobe, njen afektivni naboj in naš telesno doživeti stik z njo.

* * *

Naj priznam, kar je tako ali tako očitno. Ne sodim med »konvertite« in orodja, ki so jih teoriji filma priskrbeli psihoanaliza, semiotika in marksizem, se mi še zdaleč ne zdijo otopela. Priznam pa tudi, da se mi perspektive in poudarki, ki jih vpeljujejo novi pristopi, zlasti tisti, ki osvetljujejo utelešenost filmskega izkustva, zdijo ne le zanimivi in osvežujoči, temveč izjemno dragoceni, v nekaterih primerih pa celo nujno potrebni. Naj namesto sklepa to stališče ilustriram s konkretnim primerom, filmom **Hčere prahu** (Daughters of the Dust, 1992), neodvisnim nizkopračunskim prvencem Julie Dash, prve temnopolte ženske, ki je režirala igrani celovečerni film.

Dogajanje je postavljeno v leto 1902 na enega od otokov ob obalah Južne Karoline in Georgie, kjer se Peasantovi, družina nekdanjih sužnjev z matriarhinjo Nano Peasant (Cora Lee Day) na čelu, pripravljajo na selitev na celino. Zapuščajo tla, na katera so v ujetništvu prvič stopili njihovi predniki. Zapuščajo otok, ki jim je s svojo odmaknjenostjo od celine kljub krutosti njihove usode omogočil, da so ostali čvrsto povezana skupnost, ki ohranja svojo afriško kulturo. Zapuščajo prizorišče mita, ¹⁷ s katerim je otoška skupnost doslej krepila svojo identiteto in poudarjala njeno ponosno, neupogljivo držo. Družina je številčna in glede selitve neenotna. Nana Peasant otoka

¹⁷ Tako imenovani *Ibo landing*: leta 1803 je skupina pripadnikov afriškega plemena Ibo na otoku St. Simons ob obali Georgie storila množični samomor z utopitvijo in se tako uprla suženjski usodi, ki jih je čakala v Ameriki. Njihovi sotrpini in potomci so dogodek predelali v mit, ki obstaja v nekaj različicah. V varianti, omenjeni v *Hčerah prahu*, so se uporniki vrnili v domovino, tako da so s pomočjo vodnih duhov Atlantik prečkali s hojo po vodni gladini. Glej Marquetta L. Goodwine, *The Legacy of Ibo Landing: Gullah Roots of African American Culture*, Atlanta: Clarity Press, 1998.



¹⁶ Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press, 1994.

noče zapustiti; njen vnuk Eli (Adisa Anderson) in njegova žena Eula (Alva Rogers), ki je zanosila po tem, ko jo je posilil belec, glede odhoda še omahujeta; Nanina snaha Haagar (Kaycee Moore) in Nanina vnukinja Viola (Cheryl Lynn Bruce), ki že živi na celini, pa v selitvi vidita prihodnost družine. Dan pred načrtovanim odhodom otok s svojo ljubimko Trulo (Trula Hoosier) obišče še Rumena Mary (Barbara-O), Nanina vnukinja, ki se na celini preživlja kot prostitutka. Filmska pripoved ne poteka linearno, temveč z nizanem fragmentov iz dejanske in mitološke preteklosti, sedanjosti in zamišljenih prihodnosti; uokvirja jih glas pripovedovalke, Elijeve in Euline nerojene hčere, ki je v scenariju imenovana Nerojeni otrok (Kay-Lynn Warren), ter ustvarja mozaik zgodb članov in članic družine, ki tehtajo prednosti in slabosti selitve.

Film sem si prvič ogledala pred kakšnimi petnajstimi leti v okviru predmeta *Feminizem in film*, ki sem ga poslušala kot podiplomska študentka filmskih študijev. Na projekcijo sem bila dobro pripravljena: poslušali smo predavanje in prebrali *Hčere prahu: Nastanek afroameriškega ženskega filma*¹⁸ s predgovorom afroameriške ustvarjalke dokumentarnih filmov Toni Cade Bambara, celotnim scenarijem, esejem Julie Dash o snovanju filma in intervjujem, ki ga je z režiserko naredila slovita afroameriška feministka bell hooks. Še preden sem film dejansko videla, so mi bili torej dobro znani njegova zgodba, razmerja med liki in njihov ontološki status, zgodovinski in kulturni kontekst, pa tudi produkcijske razmere. To se je izkazalo za nadvse dobrodošlo, kajti film mi v jezikovnem smislu nikakor ni »prišel naproti«. Pretežni del dialoga namreč poteka v kreolskem dialektu Geechee, ki je ljudem zunaj otoške skupnosti težko razumljiv, gledalcem, ki niti angleščine ne govorimo kot materni jezik, pa na trenutke skorajda nedoumljiv. Toda Julie Dash se je odločila, da filma ne bo podnaslovala. Podnapisi se pojavijo le v trenutku, ko gospod Snead (Tommy



Hčere prahu

Hicks), fotograf s celine, ki pride ovekovečit trenutke pred odhodom, izreče nekaj stavkov v francoščini, kar dodatno podčrta premišljenost in zavestnost režiserkine odločitve. *Hčere prahu* svojih gledalcev (razen morda tistih, ki pripadajo upodobljeni otoški skupnosti) torej niti ne poskušajo zares nagovoriti z jezikom.

Vsebina in v veliki meri tudi konstrukcija reprezentacije sta mi bili torej znani, jezikovno pa so me *Hčere prahu* postavile v vlogo obstranke. A vendar se nisem počutila izključena. Preplavljali so me siloviti, protislovni, a ne neprijetni občutki. Zavedala sem se, da opazujem ljudi, pripadnike kulture, ki mi skorajda ne bi mogla biti bolj tuja, in ki jih veže preteklost, katere krutosti si sama še zamišljati ne morem. A vendar sem jih nekako razumela, začutila silovitost njihovih stisk, dvomov in upov, ne da bi mi bilo jasno, kako je to sploh mogoče. Podobe, ki so si sledile na platnu, so kar tekmoval v svoji razkošnosti in barvitosti, v kateri prevladuje modrina – modrina neba, modrina oceana, modrina oblačil, ki jih nosi Nana Peasant ... In nato se je pogled kamere za trenutek ustavil na njenih dlaneh – modro jih je obarval indigo, ki so ga na teh otokih na plantažah indigovca pridelovali sužnji. V tistem trenutku sem pomislila na svoje otroštvo, v zavest mi je priplaval spomin na osnovno šolo, ko smo se začeli učiti pisanja pisanih črk in pri tem tako nespretno uporabljali nalivna peresa, da smo hodili naokrog s temnomodrimi prstki. Spomnila sem

se, da so se mi kasneje, ko so s peresi in črnilom nerodno rokovali že drugi, mlajši otroci, to zdele nekakšne »bojne rane«. V tem trenutku so pomeni, ki so mi jih *Hčere prahu* v jezikovnem registru odrekle in ki mi spoznavno pravzaprav sploh niso povsem dosegljivi, našli svoje mesto. Obšlo me je spoznanje o radikalni drugosti kulture, ki se mi kaže na platnu, o pretresljivi drugačnosti njene zgodovine, o neizbrisnosti sledi, ki jih je na telesih in dušah ljudi, posebljenih v Nani, pustilo njihovo življenjsko izkustvo. Predvsem pa me je obšlo spoznanje o infantilnosti, nedoraslosti podobe, ki jo je ta reprezentacija teh sledi izbrskala iz mojega lastnega spomina. Obšla me je neskončna ponižnost. Nenavaden občutek zgodovinske odgovornosti, ki bi ga v odnosu do temnopoltih morali sprejeti in z njim živeti vsi, rojeni s svetlejšo poltjo. In hvaležnost, ker so *Hčere prahu* iz mene izvabile ta občutja.

Povedano drugače, *Hčere prahu* sem doživela kot film, ki svoje semantične pomenes ustvarja in mi jih dela dosegljive prav z uporabo haptično nabitih motivov, kot bi dejala Laura U. Marks, ki me kot gledalko vabijo, da se filma s pogledom tako rekoč dotaknem in mi v spomin priključijo vsaj v nekem smislu primerljive, pa čeprav izkustveno sila skromne spomine, ki jih film nujno potrebuje za lastno aktualizacijo. Prav s ponižnostjo, ki jo je to izzvalo, pa se je film Julie Dash vsaj v mojem izkustvu zelo približal Deleuzovemu upanju, da nam »film vrača vero v svet«, ki navsezadnje, vsaj ob nekaterih filmih, morda le ni tako utopično.

¹⁸ Toni Cade Bambara, Julie Dash in bell hooks, *Daughters of the Dust: The Making of an African-American Woman's Film*, New York: New Press, 1992.



dvojni pogled

Ana Šturm in Nace Zavrl

Seks, kapitalizem in Vroči Mike

Nace Zavrl: Naj začnem tam, kjer smo na februarjem večeru *Kino Ekrana* končali: **Slačipunce** (Showgirls, 1995, Paul Verhoeven). Verhoevnova osovražena klasika in Soderberghov **Vroči Mike** (Magic Mike, 2012, Steven Soderbergh) imata na prvi pogled veliko skupnega: oba govorita o ameriški striptiz industriji (prvi o ženski, drugi o moški) in oba sta temu primerno nasičena z goloto (prvi ženskih prsi, drugi moških zadnjic).

Oba se večinoma odvijata v klubu (prvi v Las Vegasu, drugi na Floridi) in v obeh se eden od glavnih likov počasi povzpne po šovbiznis hierarhiji (v *Slačipuncih* je to Nomi, v *Vročem Miku* Adam).

A prav kolikor je podobnosti, je tudi razlik. Film *Slačipunce* je končal v desetmilijonskem dolarskem minusu, *Vroči Mike* v stošestdesetmilijonskem plusu. Verhoevnu je bil pripet

certifikat NC-17 (No Children Under 17 Admitted), Soderberghu zgolj R (Restricted; vstop mladoletnim dovoljen v spremstvu staršev). In kar je mnogo pomembnejše: *Slačipunce* delujejo na ravni alegorije, prisposode, medtem ko *Vroči Mike* ostane trdno pripet na stvarna tla. Verhoeven industrijo spolnega dela izrabi le kot element širše kritike zabavišnega sveta in kapitalizma kot takega: striptiz je zanj zgolj priročno



Magic Mike XXL

sredstvo, preko katerega film namiguje na nekaj drugega, širšega. Bolje povedano, striptiz za Verhoevna ni (zgolj) striptiz; je tudi (in predvsem) afektivno delo, monetizacija čustev in teles, čisti hollywoodski eksces; je prostor ubijajoče antisolidarnosti, kompetitivnosti in brutalne eksploatacije. Preprosto rečeno, Verhoevna striptiz sam po sebi ne zanima; zanima ga zgolj kot simptom, sled nečesa večjega.

Tega alegoričnega momenta v *Vročem Miku* ne vidim. Soderbergh je v primerjavi z Verhoevnom surov realist: namesto alegoričnega ga žene dokumentarni impulz (ne gre več za »prikazovanje abstraktnega v konkretni obliki«, ampak za prikazovanje konkretnega ter zgolj in samo konkretnega). Če Verhoevna striptiz ne zanima zares, je Soderbergh nad njim fasciniran; spomnimo se le na dolge, široke, nepremične kadre tako v klubu Xquisite kot zunaj njega: zdi se, da Soderbergh opravlja le vlogo opazovalca, nevidnega snemalca (čemur bi v kontekstu *cinéma vérité* rekli »muha na zidu«, »fly on the wall«). Če je Verhoeven mojster karikiranja in ekscesa, je Soderbergh čisti realist. Če so *Slačipunce* alegorija, je *Vroči Mike* dokumentarec.

Ana Šturm: Dejstvo, da je *Vroči Mike* groba predelava Tatumove kariere v striptiz biznisu pritrjuje tvoji tezi, da gre za dokumentarec. Channing Tatum se je namreč pri osemnajstih izpisal iz kolidža in za kratek čas postal Chan Crawford, član erotične plesne skupine *Male Encounters*, s katero je na floridskih odrih preživel nekaj divjih

mesecev. Zato lahko rečemo, da gre za pravo stvar. Film je namreč vsaj toliko kot Soderberghov tudi Channingov. Zanimivo je tudi to, da je z njim – in kasneje tudi z XXL nadaljevanjem (*Vroči Mike XXL*, 2015) – Tatum svojo javno osebnost izenačil s tisto na platnu.

Ko se je leta 2009 na spletu pojavil žgečkljiv posnetek Channinga Tatuma aka Chana Crawforda iz zgoraj omenjenih časov, je njegovo PR ekipo pošteno zaskrbelo, saj bi bilo zaradi neprijetnega razkritja 'umazane preteklosti' njegove takrat še ne dovolj etabrirane kariere lahko zelo hitro konec. Ampak Tatum je povlekel pametno potezo in je namesto lansiranja obrabljene hollywoodske zgodbe o ponovnem odkritju samega sebe in očiščenju starih grehov dejstvo o svoji družbeno nesprejemljivi preteklosti raje dobro unovčil. Jasno je dal vedeti, da na odru in v plesnih točkah uživa, da pa ga njegova preteklost ne definira – ali pač? *Vroči Mike* je tudi zato ključen film Tatumove kariere. Striptizer, ki je postal igralec, ki je postal igralec, ki igra striptizerja, in navsezadnje še igralec, ki zaradi vloge, ki jo igra v filmu, ponovno postane striptizer – po uspehu filma so v Vegasu namreč štartali tudi *Magic Mike Show*.

Vročega Mika pa v resnici zelo težko označimo za dokumentarec. Soderberghov film je prej dokument oziroma odtis nekega časa, življenja in mentalnega stanja ljudi v post-kriznem svetu. Če znova povlečemo (zelo hvaležne) paralele s *Slačipuncami* – pri čemer je ključno vedeti, da je med filmoma pomembnih sedemnajst let razlike –, bi rekla, da ne gre toliko za eksces na eni strani in stvarna tla na drugi, kot pa za to, da je eksces v času, v katerem se odvija *Vroči Mike*, postal norma. Eksces so stvarna tla. Po neštetihi šok terapijah nas nič več ne more presenetiti – še najmanj pa moški v tangicah, ki plešejo striptiz.

Kljub temu da nas moški striptizerji ne šokirajo več, pa so še vedno precej redek pojav. Kot praviš, Verhoevna striptiz *per se* ne zanima, ampak tudi Soderbergh ni fasciniran samo nad

striptizom, fasciniran je nad *moškim* striptizom in nad *moškim* telesom, kar je pomembna razlika. Prav tako ne drži, da Soderbergh opravlja le vlogo opazovalca in nevidnega snemalca. *Vročega Mika* je namreč mogoče brati kot luciden komentar in kritiko kapitalističnega sistema, ki ga režiser vpelje skozi glavne tri like.

Zanimivo je tudi, da so razredna razmerja v *Slačipuncah* še veliko bolj jasna in očitna kot v *Vročem Miku*. Zack Carey (Kyle MacLachlan) je tipični predstavnik nove buržoazije, s klišejskim slabim okusom za dekor – spomnite se samo tistih palm in kipa delfinov ob bazenu – in dragim avtom vred. Nasprotno pa je *Dallas* (Matthew McConaughey) v Soderberghovem filmu le eden izmed fantov. Čeprav je lastnik kluba, na nek način životari prav tako kot vsi ostali. Dejstvo, da je 'lastnik kapitala', zanj ni nobena omembe vredna prednost. Srednji razred je izginil. In morda je prav to eden od razlogov, zakaj se Miku nikakor ne uspe povzpeti po družbeni lestvici.

Nace Zavrl: Ideja o izginotju buržoazije mi je všeč. Razredni odnosi so brez dvoma ena fascinirajočih stvari. *Vročega Mika* Trdil bi, da so Dallas, Mike in Adam vsak na svoj način ujeli v večnem ciklu proletarstva; Dallas, ker isti strip šov ponuja že desetletje (a še vedno vsak večer trepeta pri računu izkupička); Mike, ker mu bo banka tista 'kompetitivna posojila' vedno in vsakič znova zavrnila (ne glede na to, kakšno goro bankovcev bo svetovalki položil na mizo); in Adam, ker je preprosto še mlad, gnetljiv, neumen (kanonfuter za divjo eksploatacijo). Mobilnosti tu ni, vsaj zaenkrat še ne.

A mislim, da greva lahko pri interpretaciji še korak dlje. Koga torej pogrešamo v filmu – koga ni na spregled? Kot rečeno, srednjega sloja (tukaj se filmski svet izenači z našim stvarnim; srednjega razreda danes ne najdemo nikjer). Ampak izgubili smo, morda pomembnejše, še nekoga: srednji sloj je resda izginil, a spotoma je izginil tudi višji, vladajoči sloj. Izginil je *big business*, finančni sektor,



Magic Mike



Magic Mike

bančna industrija, korporativna ekonomija. Izginil je skratka kapital, ali lepše povedano, *kapital je postal neviden*. Poskušal bom pojasniti, kaj točno s tem mislim; spotoma bi se navezal še na nekaj tvojih postavk.

Soderberghova kritika zagotovo deluje na ravni glavnih treh likov. Tvoja triangulacija njihovih zanimanj in karakternih lastnosti (Mike kot faljeni povzpethnik; Brooke kot razočarana konformistka; Adam kot amoralni uživač) mi je blizu. V trikotniku so jasno izrisane tri (ali če štejeemo še Dallasa kot večnega proletarca, štiri) možne subjektivnosti poznega kapitalizma – izmed katerih vse vodijo v eno in isto životarsko brezno. A vendarle imam pomislek: ali ni Soderberghov komentar morda še lucidnejši v trenutkih dokumentarnosti, trenutkih neprekinjenega opazovanja? Ni dvoma, da se del kritike odvija na ravni naracije in medosebnih odnosov, a enako pomembna je tudi raven forme in strukture (ne toliko, kaj nam film pove in prikaže, temveč prej to, kaj nam zamolči in izpusti; kaj nam je nezmožen prikazati).

Zdi se mi namreč, da je *Vroči Mike* najmočnejši prav v prizorih hladnega socrealizma, v surovih fragmentih delavskega sveta. Spomnimo se na trenutek z začetka filma, ko Mike v jutranjih urah prispe na svoje delovno mesto – gradbišče. Mikov pogovor s šefom spremljamo z razdalje, v dolgem in širokem kadru; skupina delavcev v ozadju poseda in čaka na navodila. Spomnimo se na Mikov sestanek z bančno svetovalko, pred katero naš podjetnik postavi desetisočdolarski

šop gotovine – ki pa mu pri prošnji za posojilo čisto nič ne koristi. In spomnimo se tudi zadrege z Adamom, Tobiasom in izgubljenim paketom ekstazija, za katerega bo s svojimi prihranki moral plačati prav Mike. Mamilski šef na Mikov dom pošlje par mišičastih izterjevalcev, o katerih Tobias pove naslednje: »Rekel sem jima, naj ne lomita stvari, ampak onadva ne delata zame ...«

Kaj imajo trije prizori skupnega? Šele zdaj se lahko vrnem k začetnemu izhodišču: *kapital je postal neviden*. V prvem prizoru se kapitalu resda približamo z likom gradbenega šefa Sala – a se ta izkaže za enako nemočnega kot delavci, ki jih zaposluje; Sal je sicer izkoriščevalec, a v končni fazi nič manj reven kot Mike (»ajde Mike, naredi mi uslugo, naredi to za 14 dolarjev, prosim te, ti si kot moj sin ...«). V banki smo kapitalu že malo bližje, a tudi tu je njegov najboljši približek zgolj svetovalka z verižico iz Targeta; tudi če želi odobriti Mikovo posojilo, ji računalniški sistem to onemogoča (»gospod Lane, na žalost imam zvezane roke«). Tudi Tobias ima na svoj način zvezane roke: on je zgolj preprodajalec, mediator, in ne upravljalet ali lastnik (ta ostaja nekje zgoraj, neznan in neopazen). Naj bo na gradbišču, v banki ali v dilanju droge, v *Vročem Miku je kapital* povsod neviden. Ostali so le njegovi uslužbenci. (Mamljivo je na ta način brati tudi Dallasovo nenavočnost v drugem delu, *Vroči Mike XXL*: takoj ko v Miami ustanovi nov, večji, bogatejši šov – z drugimi besedami, ko iz delavca preraste v kapitalista –, se njegova vloga v franšizi konča. Takoj ko postane večji

investitor v večjem projektu, postane spotoma tudi neviden.)

Kako brati to nevidnost? Če vzporednic med Soderberghom in Verhoevom nisva že v celoti izčrpala, bi se na tem mestu spet navezal na slednjega. Je zgornjo tezo možno aplicirali na *Slačipunce*? Gotovo ne. Verhoevov film je umeščen v samo središče zabavišnega kapitala (Las Vegas), v samo jedro strastnega potrošništva (igralnice, luksuzni hoteli, dizajnerski butik). Film je poln svinjsko bogatih likov: ne le menedžer Zach Carey in starleta Cristal Connors (ta dva sta v širšem kontekstu zgolj mali ribi), temveč tudi vseh vrst lastnikov, investorjev in svetovnih zvezdnikov (gospod Karlman in Andrew Carver, če naštejemo le dva). *Slačipunce* in *Vroči Mike* sta si znova nasprotna; v prvem je kapital razgaljen, v drugem zakrit; prvi je poln denarja, v drugem ga ni. Na eni strani je razlog seveda geografski (ruralna Tampa se z Las Vegasom težko primerja), a morda je kontrast mogoče brati tudi drugače, kot rezultat 17-letne časovne razlike.

Čas *Vročega Mika* je čas finančne krize, a hkrati tudi čas informacijskega kapitalizma (fenomena zadnjih petnajstih let; fenomena, ki se v *Slačipuncah* še ni razcvetel). Ekonomija (vsaj tista velika, multimilijardna) tu ni več stvar človeških transakcij in otipljivih novcev, ampak stvar algoritmov, računalnikov, digitalnih sistemov. Kot se je zgrda naučil Mike, papirnati keš ne pomeni več nič; važne so le kreditne ocene, shranjene v bazi. A kako na filmu prikazati podatkovno

bazo? Kako prikazati kapital, kako ga vizualizirati, če ni več v domeni vidnega, temveč algoritemskega? *Vroči Mike* nam s prstom torej kaže na strukturno nezmožnost, na neuprizorljivost kapitala v digitalni dobi.

Ana Šturm: Bolj ko se kapitalizem krepí, bolj neviden postaja. Bolj ko je neviden in anonimen, bolj nas lahko izkorišča. In bolj ko nas izkorišča, bolj nam laže o tem, kako demokratična, svobodna in enakopravna družba smo. Ideologija sodobnega kapitalizma je svoboda, svobodna izbira in navidezna brezskrbna družba (tudi zato mora biti kapital čim bolj neviden). V to ideologijo so potopljeni tudi Mike, ki je prepričan, da si s trdim delom lahko prisluži svobodo do izbire, da postane kdorkoli hoče – da je svoboda nagrada za trdo delo; Brooke računa na to, da ji bo svobodo prinesla finančna samostojnost, Adam pa živi v utvari, da svoboda pomeni življenje brez pravil in posledic. Seveda pa njihovim prepričanjam ne ustrezajo njihovim dejanskim družbenim razmeram.

Ob vsem, kar sva napisala do zdaj, se zdi, kot da je *Vroči Mike* depresivna socialno-realistična moralka v stilu Loachevega filma **Jaz, Daniel Blake** (2016), ki nima prav nobene zveze z zabavnim in dinamičnim plesno-erotičnim spektaklom o možeh v tangicah, za kakšnega se je oglaševal. Ampak Soderberghova genialnost se kaže v prav tej dvojnosti – *Vroči Mike* na eni strani obljublja (in tudi prinaša) brezskrbno zabavo ter brezsravno vabi med izklesane six-packe, skrbno obrita in naoljena telesa ter razgaljene čvrste zadnjice Kraljev Tampe, na drugi strani pa sam sebe spodkopava. Da nam točno to, za kar smo plačali, in nam hkrati pokaže tudi tisto, česar nočemo videti – ali drugače – ne razgalja samo izklesanih moških teles, pač pa še marsikaj drugega.

O razgaljanju (nevidnega) kapitalizma sva povedala že precej, zato bi na tem mestu načela še neko drugo, prav tako pomembno temo (ki je s kapitalizmom sicer tesno povezana). Že na začetku sem omenila, da Soderbergha specifično zanima moški striptiz in s tem povezana tematika moškosti oziroma t. i. ideala

moškosti. Uvodni prizor filma, v katerem blesti Mathew McConaughey aka Dallas, spomni na – sicer veliko bolj patetičnega »respect the cock!« – Toma Cruisa aka Franka T.J. Mackeyja v **Magnoliji** (1999, Paul Thomas Anderson). Čeprav je Dallasova publika 100 % ženskega, Franckova pa 100 % moškega spola, se zdi, da sta obe na lovu za isto fantazijo – idealnim moškim.

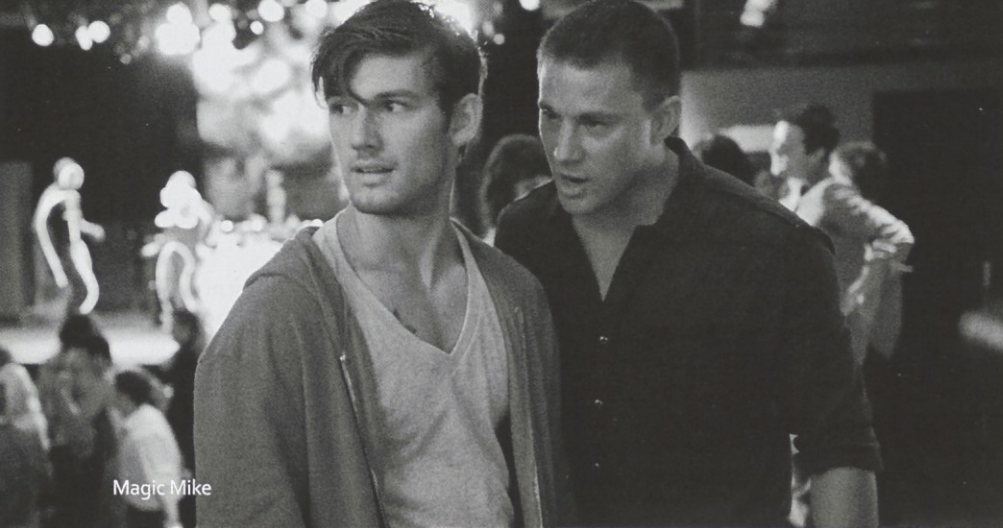
Nastopi v filmu *Vroči Mike* namreč preigravajo vse variacije 'pravega' moškega; plesne rutine segajo od poslovnih iz 50. let, prek gasilcev, patriotov, vojakov, kavbojev in policistov, do divjega Tarzana. Na odru se (dobesedno) razgalijo vsi družbeni stereotipi moškosti. Kralji (!) Tampe imajo na odru simbolično moč in vpliv ter polne tangice denarja. Ampak ko se Mike, Ken, Tito, Kid, Tarzan in Big Dick Ritchie znajdejo v zaodrju, se fantazija nemudoma razblini. V realnem svetu 'kralji' nimajo nobene moči, tudi njihov denar (če se še enkrat spomnimo na prizor v banki) tam nič ni vreden, kar seveda serijsko načenja njihovo samozavest. Ker so moški praviloma v veliko večji meri vezani na družbene mehanizme moči, so zaradi izgube vpliva seveda tudi veliko bolj ponižani in frustrirani. Z omenjeno tematiko se Soderbergh ukvarja tudi v filmu **The Girlfriend Experience** (2009).

Nisem čisto prepričana, kam natanko pelje tale segment, a nekako sem razmišljala o tem, ali dejstvo, da je kapitalizem 'izginil' oziroma postal neviden, vpliva na družbene mehanizme moči in posledično na (počasno, pa vendarle) izginjanje moške dominancé (kar je morda še veliko bolj očitno v *Vročem Miku XXL*). Če je bila 'moškost' dolgo ena izmed ključnih norm, ki so oblikovale našo družbo – kaj se zgodi, ko ta ideal izgine ali ko ga ne potrebujemo več? Ali se vloge na nek način zamenjajo ali se zgodi nekaj tretjega? Zdi se, da se *Vroči Mike* poigrava tudi s to idejo – v filmu so ženske in moške družbene vloge namreč diametralno nasprotné. Hkrati pa moški v *Vročem Miku* na nek način niso (in ne morejo biti) več subjekti. So samo še objekti – telesa, ki služijo kapitalizmu.

Nace Zavrl: Po vsem, kar sva do zdaj povedala, se morda zdi, da filmu pripisujemo zares neizmerljivo moč – kombinacijo nevarne radikalnosti in divje subverzivnosti. Tu govorim o »obratu seksualnega pogleda« (moški ne gleda ženske, marveč obratno), o razgaljanju perversnosti sodobnega kapitala (razblinjanje ameriškega sna, obsodba afektivnega dela, sesuvanje neoliberalne mantre o prostem trgu in svobodi). Govorim tudi o zamenjavi spolnih vlog, ki si jo pred nekaj odstavki načela. Arhetipno maskuline vloge – gasilec, kavboj, Tarzan, policist – so v *Vročem Miku* predmet nevtralizacije in demaskulinizacije. Uniformirani vojak, najbolj klasičen med klasičnimi simboli agresivne moškosti in patriotšovinizma, postane v filmu nenevaren objekt pogleda in poželenja; postane estetski artefakt, ki se za nas in klubske gledalke počasi ter z občutkom slači, ponuja, razgalja. Oklepa nacionalizma in nasilnosti tukaj ni več, ostal je le še gol moški, nastavljen na sredino odra, vsem na ogled, vsem na dosega.

Na drugi strani imamo ženske, nosilke pogleda in upravljalke dogajanja. Moško slačenje spremlja in nadzoruje njihova perspektiva; same niso nikoli predmet seksualizacije – so subjekt, ki to seksualizacijo nad Kralji izvaja. Razmerje med spoloma je torej diametralno obrnjeno. Kdor je bil prej objekt, je zdaj subjekt; kdor je bil prej seciran in zatiran, je zdaj mojster in vladar. S takim zaključkom bi se v osnovi strinjal (in kako tudi ne, saj to interpretacijo že od začetka zagovarjam ravno sam?). A vendarle imam pomislek.

Po vsem tem se morda sliši, kot da v filmu žari močan utopični moment. Blatenje kapitalizma, razčetverjenje patriarhije ... sliši se kot recept za uspeh! *Vroči Mike* nedvomno v sebi skriva dovolj gradiva za tovrstno razlago. (Soderbergh je feminist in marksist, le pravim prizorom se moramo posvetiti.) A vendarle se ne morem znebiti misli, da je film v osnovi vseeno *malenkost* skromnejši, *malenkost* blažji. Zdi se mi, da je Soderbergh mojster denaturalizacije in dekonstrukcije kapitala ter normativnih seksualnih vlog. Dokaže nam, da v



Magjic Mike

figurah kavboja in policista ni prav nič »naravno« moškega, prav nič nesprenemljivo faličnega, spodobnega, avtoritarnega. Dokaže nam, da so spolne vloge zgolj in samo to – vloge, in ne naravna danost; konstrukt, in ne prirojena lastnost.

In kot konstrukt jih je mogoče manipulirati in spreverniti, preobraziti v nekaj drugega, nekaj, kar naj v osnovi ne bi bile (gasilec postane sredstvo za spolno zadovoljevanje; policijski pendrek pa pripomoček za šeškanje). Morda je to vse, kar nam Soderbergh hoče povedati: socialne vloge so labilne in spremenljive, v njih ni čisto nič večnega, čisto nič svetega, stalnega, stabilnega. Nič ni fiksno, vse je dovoljeno! (Če Soderbergh morda ni marksist, pa je prav gotovo poststrukturalist.) In ali nam *Vročica Mike* ne reče nekaj podobnega o kapitalizmu?

V kapitalizmu ni gotovo nič naravnega, nič svetega, stalnega, stabilnega. Je konstrukt, in ne naravna danost; je spremenljiv, in ne epohalno večen. Morda je to vse, kar Soderbergh želi povedati. Morda je želel reči zgolj to, da svet *Vročega Mika* ne deluje (ne za Mika ne za nikogar) – in če nekaj ne deluje, zakaj tega ne bi spremenili? Sliši se naivno in oguljeno (in to brez dvoma tudi je), vendar *Vročica Mike* pri tej točki vztraja. Če stvar ne funkcionira, ali če funkcionira le za manjšino enega odstotka, zakaj pri njej vztrajati? Če je jasno, da to ne vodi nikamor naprej, zakaj sploh nadaljevati? To so vprašanja, ki se mi porajajo ob gledanju *Vročega*

Mika; filma, ki se jasno zaveda absurdnosti trenutnega položaja (in nujnosti, da iz položaja izstopimo).

Ana Šturm: Feminist, marksist, poststrukturalist ... kdo ve? Bistveno je, da je Soderbergh pred vsem tem najprej zelo inteligen ten režiser, avtor, kar vedno znova tudi dokazuje s svojim delom. Včasih se mu računica sicer ne izide, kar je popolnoma razumljivo za nekoga, ki si vedno upa dlje od ostalih, in za nekoga, ki se s svojim delom vseskozi poskuša odzivati na družbene spremembe. Na njegove filme, tudi na *Vročega Mika*, je na nek način moč gledati kot na socialne eksperimente, v katerih pod točno določenimi pogoji in z orodji oziroma izraznimi sredstvi, ki so mu blizu (večino svojih filmov sam tudi snema in montira), raziskuje teme, ki ga zanimajo. V njih se poigrava z idejami, jih konstruira in dekonstruira, preizkuša različne teorije in spreobrača možne scenarije, ki ga včasih pripeljejo do zelenega konca, drugič spet ne.

S svojimi filmi vzpostavlja dialog z gledalci, prav tak, kot ga imava na teh straneh tudi midva – radovedno vrta v družbeno tkivo in o njem premišljuje – včasih ima prav, včasih se moti, včasih je preveč resen in statičen, spet drugič se čisto preveč zabava ob Matthewu McConaugheyju aka Dallasu, ki v oprijeti rumeni majici brez rokavov (ki ne pokrije popka) in vročih črnih hlačkah pred ogledalom Alexa Pettyferja aka Adama uči skrivnosti

erotičnega plesa – iskreno, kdo se ne bi? Sem in tja ima kak zanimiv preblisk, v najslabšem primeru pa razgibava tako svoje kot naše možgane.

Prej si omenil, da *Vročemu Miku* pripisujeva neizmerno moč – kombinacijo nevarne radikalnosti in divje subverzivnosti, ampak mislim, da s to izjavo tudi sam malo pretiravaš – da sva, tako kot film, vseeno *malenkost* skromnejša in *malenkost* blažja. Mislim celo, da sva glede filma iluzorična prav toliko kot tisti prizor, v katerem Big Dick Ritchieja med predstavo zagradi v križu. Zame je *Vročica Mike* predvsem testni poligon. Film kot lakmusov test tega, kaj se dogaja v družbi. Kaj je v nekem trenutku sprejemljivo in kaj ne. Kako daleč smo že prišli – in ali je res že skrajni čas, da iz tega vlaka izstopimo? Oziroma ali je iz tega vlaka sploh še mogoče izstopiti? Ampak to je že povsem drug film.



Dan osvoboditve, 2016, Ugis Olte, Morten Traavik

kritika

Anže Okorn

Pektu = Kum

»Vsa umetnost je predmet politične manipulacije, razen tiste, ki govori jezik te iste manipulacije.«

Laibach

S tem citatom oziroma njegovim belim napisom na črni podlagi se začne **Dan osvoboditve** (2016), dokumentarni muzikal norveško-latvijsko-severnokorejsko-slovenske koprodukcije v režiji Mortena Traavika in Ugisa Olteja.

Sledi mu posnetek, ko v bleščečem soju žarometov bobnar s paličicami udari po membrani. Zaslišijo se takti Laibachove priredbe songa iz muzikala **Moje pesmi moje sanje** (The Sound of Music, 1965, Robert Wise): »Griči napolnijo moje srce z zvokom glasbe ...« Špica se nadaljuje s prizori jedrske eksplozije, raztrgane japonske zastave ter vojakov, ki se predajajo – »Roke v vis!« – vis-á-vis cevem ameriških pušk in bajonetov. Datum: 15. 8. 1945. Kim Il-sung!

Prizori topov, močnega raketiranja, streljanja, eksplozij – in stavbe Kapitola v Washingtonu; 33. predsednik; Harry S. **Trumanov šov** (The Truman Show, 1998, Peter Weir). Rokenrol ... Ples. Prvi vojak bobna po zaboju za strelivo, drugi pa na vrsto praznih nabojev igra kot na piščal.

Čete marširajo. Slavijo zmago! Črno-beli prizori kot iz videospota *hardcore* rap skupine Onyx: »Throw your gunz in the air!«

»Moje srce hoče biti kot ptičja krila!«

Množična histerija. Beatli, Bowie, Freddie Mercury ... Naricanje nacije; red vojaške parade. Rock koncerti in politični mitingi. Michael Jackson in oboževalka, ki mu plane v objem, kot da ga bo raztrgala ... Varnostnik jo komaj odnese z odra, »Wacko Jacko« pa z roko, stegnjeno v njeni smeri, gestikulira v stilu: »Ni v moji moči!«

Rez! RTV-oddajnik na gori Kum, najvišjem vrhu Posavskega hribovja. »Slovenija, bivša Jugoslavija!« Satelitski krožniki in antene med cerkvenima stolpoma oziroma zvonikoma. Z vrvo privezan kozel, ki se ozre proti zidu cerkve svete Neže ter v naslednjem hipu skoči na njegovo desetcentimetrsko poličko, a mu ne uspe obstati na njej ...

Komik John Oliver v satirični oddaji *Last Week Tonight*: »Severna Koreja ... Zemljina Florida ... bo 15. 8. praznovala 70. obletnico osvoboditve izpod jarma japonskega kolonializma. In kaj bodo pripeljali v državo, v kateri je ukazano misliti, da imajo vse? Kim Jong-un se je očitno odločil, da bo v državi

prvič v njeni zgodovini zaigrala tuja rock skupina ... Rolling Stones? U2? Oponaševalec Michaela Jacksona, za katerega bodo mislili, da je pravi, ker itak ne vedo, da je ta umrl? No, ne, temveč art-rock skupina iz Slovenije, ki se imenuje Laibach!«

John Oliver sicer izvede svoj britansko-ameriški marš iz konteksta v imenu po-smeha, a montaža Mortena Traavika in Ugisa Olteja to lepo obrne v svoj prid. Začetna zmeda je točno to, kar potrebujeta za svoj dokumentarec: »Laibach; misija, zavezana fanatizmu ... Neofašizem, ampak nisem prepričan, ali gre za šalo ali ne. To bom poskušal ugotoviti,« pravi ameriški obiskovalec njihovega koncerta. »Ob poslušanju njihove glasbe sem postal ponosen na državo, ki ji ne pripadam ... Obenem sem čutil nekakšno nezavedno nujno po marširanju.« »Ti ni bilo všeč?« »O, ja, zelo, ampak resnično moram ugotoviti, ali je šlo zares!«

Irharce in igranje na rogove v gorah ...

»Ne moremo se obremenjevati z izpolnjevanjem pričakovanj, ki jih imajo drugi v zvezi z nami. Edina odgovornost, ki jo čutimo, je ostati neodgovoren,« pravi Jani ali raje Ivan Novak, John Oliver pa v komentar in zaključek prispevka pomaha s severnokorejsko zastavico: »Dobro spi, Koreja!«

Dan osvoboditve v naslednjem prizoru postane **Perverznejšev vodič po ideologiji** (The Pervert's Guide to Ideology, 2012, Sophie Fiennes), ko slišimo skupino Laibach povzemati Žižka: »Hočemo več odtujitve, alienacije!«

Jugoslovanske čete na paradi, pa še radi se imajo ... politično poljubljanje ... Trbovlje – rudniški rovi – podzemlje – Ljubljana – Zagreb – Beograd – stop? Ne! London – Bruselj ...

Drugo zgodovinsko obdobje. Država, ki ne obstaja več. Mrtva država! Avtor dokumentarca se predstavi; Morten na vrhu Kuma: »Je bil to kozji prdec?«

Laibach so se obrnili na Mortena glede snemanja oziroma režije glasbenega videa za pesem *Whistleblowers*; prej je bil samo fan. Gimnastičarji; salte in premeti ... Obojestransko so bili zadovoljni z delom! Morten ima zveze ... Laibachova glasba in estetika bi morala biti sorodna občinstvu Severne Koreje?

»To bo daleč najbolj slep med vsemi zmenki na slepo. Sem nori ženitni posrednik, križal bom ...«

Kapitalni jelen! *Moje pesmi, moje sanje*, priredbe. *Life is life*, življenje je življenje, tautologija, ki ni na avtopilotu, ampak dela lupinge v nenehno nov pomen ... Po meni je! Je *Dan osvoboditve* Laibach za telebane? Ja, ampak to je točno to, kar svet ta hip potrebuje!

Nazaj na komika Johna Oliverja: »Če bo ta model (pokaže na pevca Milana) sredi Severne Koreje res pel songe iz muzikala *Moje Pesmi, moje sanje*, potem hočem biti takrat tam!«

Mednarodno letališče – DLRK – Demokratična ljudska republika Koreja ... Potniki in novinarji; Milan, *frontman* ... Brez značilne kape neprepoznaven! »Prva dama«, Mina, »na odru popolnoma druga oseba,« pravi Jani ali raje Ivan v funkciji nekakšnega nadzornega. »Pričakovanja? Da bo zelo zanimivo ... Delali bomo revolucijo,« reče z velikim nasmeškom. Vse usklajuje Morten, oblečen v kratko majico z motivom iz animiranega filma **La Linea**. Na eni izmed novinarskih konferenc je povedal, da so bili največje cenzure deležni s strani industrijskometalne glasbene skupine Rammstein: prepovedali so objavo svojega imena v dokumentarcu, saj naj ta sploh ne bi bil o skupini Laibach, ampak o režiserju Mortenu ... Čeprav Morten v filmu ne skriva svojega narcizma v spoju z željo po »biti prvi«, ki naj bi bila ob norveški radovednosti glavni razlog za organizacijo dogodka ter posledično snemanje filma, je ta predvsem velik poklon neizmerni količini poguma severnokorejskega »koordinatorja«, gospoda Ri-ja, obenem tudi človeka z neznanskim smislom za humor!

Posnetki z letališča so zmontirani z glasom v *offu*, pri katerem gre predvsem za odgovore novinarjem ter pridušeno medsebojno usklajevanje ekipe: »Gremo, preden si premislijo ... Pričakujemo obojestransko razsvetljenje, da bi se naučili nekaj novega drug o drugem ... in pa seveda dober koncert ...« Vožnja iz mednarodne cone: »Strah? Ne, navdušeni smo, ne prestrašeni ...« Je na posnetkih čutiti nekakšno nelagodje v avtobusu, ko ta zapelje na »sovražno zemljo?« Odgovorimo lahko v stilu Treya Parkerja in Matta Stona: »Fuck, Yeah!« Poslušamo Mortena, ki je bil sicer v času koncerta že petnajstič v Severni Koreji, na presenečenje novinarja, ter je v preteklosti izvedel že štiri temu podobna kulturna sodelovanja: »Česa bi me moralo biti strah? Da gre za drugo državo in tako rekoč neki drug ... planet?« Obisk Severne Koreje je primerljiv s pristankom na Luni: »Majhen korak za Laibach ...«

Počasni posnetki množic ... Urejenih vrst, brez prerivanja in občutka hitenja! Turistični ogled ... Skupinska razgibavanja v parkih ... Vse je videti uniformirano? Toda gledalec si reče, kot ob pogledu na zahodne tekače, ki so od glave do pet oblečeni v športno opremo dveh ali treh istih blagovnih znamk: »Just do it!«

Murali, monumentalni spomeniki in zgradbe ter povsod zastave – v kombinaciji s posnetki Mortenovih preteklih projektov, ponovimo, v Severni Koreji je že petnajstič! *Déjà vu*: kondomi na raketah in šokantni naslovi iz norveških časnikov: »Vojaki zlorabljeni!« Harmonika; skladba *Take on me* skupine A-ha v severnokorejskem stilu na YouTubeu. »A-ha« ... kot Japonec na koncu Jarmuschevega **Patersona** (2016).

Ali gre skupini Laibach in režiserju Mortenu za mir? »Za resnico, ki pa vselej ne vodi v mir ...« Prej v zmedo ...

Kot vrhunec filma velja omeniti izrekanje dobrodošlice gospoda Ryu-ja ob večerji v prostorih Komiteja za kulturne odnose: »Laibach je grozna glasbena skupina, ki v svoje videospote vključuje pornografijo. Pojmovana je kot

neonacistična. Žali različne religije.« Posnetek napisa: Svoboda govora, pojdi k vragu! »Skupina se v osnovi norčuje iz diktatur po vsem svetu, njihova glasba pa je obupna. V Rusiji so z razlogom prepovedani, saj so žalili njihovo himno. Nezamisljivo bi bilo, da bi DLRK kot antifašistična država, ki se je v 2. svetovni vojni borila proti japonskemu imperializmu zaradi sodelovanja z Nemčijo in Italijo, vabila v goste band, kot je Laibach. Kako bi bili lahko fašisti vabljeni na praznovanje 70. obletnice osvoboditve Koreje? To bi bila provokacija; v škodo socialističnemu sistemu! Torej – brez zaupanja vas ne bi bili vabili sem!«

Gospod Ryu je v pozdravnem govoru združil vrhunce najbolj »zgroženih« člankov tabloidov zahodnih medijev ter »notranje« komentarje lastne severnokorejske organizacije ... Minus in minus; tako Laibach kot Severna Koreja sta s strani Zahoda večinoma nerazumljena! Sledilo je olajšanje na obeh straneh, zdaj sta vsaj vedeli, pri čem sta – nikomur se ni treba več pretvarjati; znašli so se na ničelni točki, ko se lahko začne postajanje brez vsakršnega modela ... To je to, *life is life*, humor in rokenrol ...

»Ves čas nas obtožujejo tega in tega ter si o nas zmišljujejo vse mogoče – to imamo skupnega!« Laibach so bili za Severno Korejo kot ponudba iz **Botra** (The Godfather, 1972, Francis Ford Coppola), ki je ni mogoče zavriniti!

Nato preko Mortenove rame beremo nekakšen »mini vodič« po Severni Koreji: »kolektivizem – svoboda gibanja – filmske ekipe in mediji«. Vsi bi se morali zavedati naslednjega pravila: »Hotela ni dovoljeno zapustiti na lastno pest oziroma brez spremstva!« Pravilo pospremijsko posnetki severnokorejskih škandalov iz ameriških medijev ... Prisilno delo za 21-letnega študenta univerze v ameriški zvezni državi Virginija, obtoženega kraje propagandnega transparenta ... ter sodni proces za 56-letnika, ker je v hotelu pozabil *Sveto pismo*. Oba primera sta iz časa uvedbe dodatnih ameriških sankcij proti severni Koreji ...

Kontrast: Severnokorejci so jim dali na voljo večje, lepše in boljše prizorišče – oziroma dvorano, ki je kot nalašč za Laibach. Vsi impresirani! Gre za eno najpomembnejših gledališč v državi. Gospod Ri zadržano kaže proti dolgi mizi, pogrnjeni z belim prtom, ki kriči »pomembneži najvišjega ranga, pričakovati je mogoče celo našega voditelja« ... Preko platna oziroma ekrana je čutiti spoštovanje in naraščanje napetosti!

Vicedirektorju področja za scenske umetnosti z ministrstva za kulturo se mudi ... Morten ima še dve vprašanji ... Gospod Ri kaže na uro ... »Take it easy,« ga miri Morten.

Gledalec *Dneva osvoboditve* ne ve, ali so vsi zapleti, ki sledijo, umetno ustvarjeni in potencirani ali pa je v resnici šlo tako zares? Kot bi bilo spoznavanje režimskega ženskega zborčka oziroma dekleške skupine The Nightingales v zaodrju – »imajo nekaj, česar Evropejci nimajo, ker so preveč cinični in ironični« – priprava na vse sranje, ki je sledilo ... Vaje ... Tipanje ... Umetnost kot uglasjevanje – za to gre! Separacija, ločitev



ljubljenih. Potreba častiti in oboževati ter se izgubiti v množici. To je nekaj najbolj človeškega, in to je tudi Laibach! Tega v zahodnem svetu ni več – razen na nogometnih tekmah in rock koncertih. Izgubiti se ...

»Nekdo manjka ... Jani – oziroma raje Ivan!« Morda je še v sobi in spi? Ga ni? Ste preverili!«

Šel je na sprehod ... Odbojka sredi mesta, povorke, plesi? Je to dokumentarna šala ali je šlo zares? Si je šel Jani, kljub prepovedi, zares ogledat komunizem v praksi? Po njegovem mnenju »gotovo najuspešnejši ... Težko je biti kritičen – gotovo obstaja tudi temna plat, ampak to, kar vidimo, je utopija, ki dejansko deluje.«

Morten v šoku: »Če bi mu rekel, da lahko gre in se sprehaja po mili volji, sigurno ne bi šel ... To je otročje! Kot najstarejši bi moral vedeti, da tega res ne sme! Nespoštljivo je do skupine, mene (Mortena), predvsem pa do Koreje!«

Je to zaigrano? Bi Jani ali raje Ivan Novak res toliko tvegali in v veliko nevarnost tako lahkomišlno spravili predvsem severnokorejske organizatorje koncerta? Se res ni zavedal vsega nasprotovanja gospodoma Ri-ju in Ryu-ju s strani »njune organizacije?« Verjamate? Verjamate, da so bili gostitelji tako jezni, da so Mortenu naravnost povedali, da bi Janija ali raje Ivana najraje pretepli, na koncu pa so potem ravno oni stopili med njiju in ju mirili? Severnokorejci v vlogi mediatorjev in mirovnikov? Delovalo bojda je! Zakaj pa res ne ...

Na 5. dan hočejo svetovni mediji podobe! Fotografiranje na glavnem trgu; arhitektura spet kot nalašč za Laibach. »Živela delavska partija Koreje!« »Ali lahko zagotovite, da ne bo nič zlorabljeno?« sprašuje gospod Ri. »Vsi očala ali pa noben!« Capo di banda ... Pevec Milan ter njegova kapa – tako rekoč blagovna znamka ... Gospod Ri Mortenu na dlan s prstom riše črke ter črkuje: »Naci« ... Morten kategorično zanika: »Ne, ne, ta kapa ni naci simbol!« in ga tako rekoč ignorira. »Prosim, rotim te!« Morten pa »flegma« ... se igra s karierami in življenji ...

The Final countdown! »Ko ljudje skupaj delajo, je kulturna izmenjava neizbežna. Gotovo so nas cenzurirali,« pravi Jani ali raje Ivan, »ampak itak se nenehno cenzuriram tudi sami. Sami sebi smo Severna Koreja. To je vendar nekaj vsakdanjega! Tu je vse težko, ampak z nasmehom!«

Vsa elektrika je odvisna od ene same vtičnice ...

Morteno darilo Severni Koreji – naprava, ki glasbo ustvarja iz magnetnega polja ... *Premiki* so lahko slišati tudi tako lepo ...

»Če so Laibach resnično eden izmed ključnih dejavnikov za razpad Jugoslavije, potem si ta država ni zaslužila obstoja,« pravi Jani ali raje Ivan.

Šli bomo oziroma gremo na goro Pektu; rojstni kraj revolucije: »Šli bomo spomladi, pozimi, v sanjah, kadarkoli, za celo življenje, skozi vse generacije na goro Pektu. Šli bomo, šli bomo!« Gospod Ri se veseli in zahvaljuje za priredbo, ki se mu zdi »dobro opravljeno delo«. Cenzura?

»V tem sistemu oziroma kulturi se ljudi od rojstva uči, da so individualne odločitve tvegane ... Kadarkoli pride do odločitve, pa naj gre za menjavo stranišnega papirja ali pa za gumb, ki bo sprožil jedrsko raketo, je to stvar konsenza in deljene odgovornosti in krivde.« Cenzura?

Jani ali raje Ivan za Spiegel: »Videli smo veliko in verjamem, da je to, kar smo videli, resničnost, in da vse skupaj ni bilo uprizorjeno posebej za nas. Tega je bilo enostavno preveč in bi bilo predobro! Nočemo delati razlik med državami ... Kje je meja totalitarnosti? Kje je etično nastopati? Severna Koreja je očitno totalitarna, toda mi ji nočemo soditi ... Ti ljudje se zdijo srečni v primerjavi z ostalim svetom.« Cenzura?



Novice; Morten zbere vse člane ekipe ... Izid sestanka z birojem za kulturo oziroma državnim svetom za nadzor vsebin, ki gredo v javnost: »Spremembe, se opravičujem, so naslednje ...« To je to! Kratak koncert bo ...

Otvoritveni dan! Draga spoštovana publika ... Kot je tako modro rekel Kim Jong-il: »Uspešna država je vselej polna pesmi. Naj se predstava začne. Bodimo skupaj v zvoku glasbe!«

Whistleblowers, žvižgači ...

Polna dvorana! Apatični obrazi! Rastemo in stojimo visoki. Neki tuji diplomat si zatiska ušesa. Eni napol spijo, kot bi se bali odkritih čustvenih reakcij ... Malo sramežljivega kimanja z glavo v taktu glasbe, ampak to je to ... Zadržan aplavz, ampak vendarle ... nekdo vstane in vsi ostali mu sledijo ... Stojte ovacije!!!

»Se to res dogaja?« se sprašuje Daniel Miller, za katerega je to »najpomembnejši koncert!« Severna Koreja kot oder sveta, vsi mi pa scenski delavci! »Več kot so pričakovali.« So pustili sledi?

Neki Severni Korejec reče, da ve, da obstaja več zvrsti glasbe, zdaj pa je pač spoznal še to ... Pektu = Kum, na katerem kozel žveči neko zel, ki raste iz cerkvenega zidu.

Zaključimo s kritiko zgoraj omenjenega očitka skupine Rammstein. Dokumentarec o skupini Laibach ni nikoli le dokumentarec o skupini Laibach; lahko se prepričate v **Razdruženih državah Amerike** (Divided States of America, Laibach 2004 Tour, 2005) Saša Podgorška; **Prerokbah ognja** Michaela Bensona (Predictions of Fire, 1996); pa tudi v filmih **Laibach: A Film From Slovenia** (1993) režiserjev Daniela Landina in Chrisa Bohna ter **Laibach: Zmaga pod soncem** (Laibach: Pobeda pod suncem, 1988) Gorana Gajića.



kritika

Ana Šturm

Cameraperson, 2016, Kirsten Johnson

Ženska s kamero

Kirsten Johnson je zadnjih 25 let kot direktorica fotografije sodelovala pri številnih dokumentarcih in z najrazličnejšimi režiserji – od Laure Poitras do Michaela Moora. Prepotovala je velik del sveta in ga s pomočjo svoje kamere zabeležila v filmski spomin. Gradivo za svoj režijski prvenec je večinoma posnela za druge filme, vendar je *Cameraperson* (Kirsten Johnson, 2016) kljub temu predvsem njen testament – surov, boleče intimen, pa tudi osupljivo lep avtobiografski kolaž spominov in podob, ki so jo v vseh teh letih izoblikovali in zaznamovali. Je kompleksnost (nekega) življenja, ujeta v filmske fragmente.

Cameraperson je hkrati tudi filozofska meditacija o naravi (dokumentarnih) podob, je film, ki se neprestano ukvarja sam s seboj. Skozi skrbno izbrane in zmontirane posnetke nas sooča z vprašanji in dilemami dokumentarne fotografije – z objektivnostjo, spreminjanjem pomena v različnih kontekstih, z estetiko in etiko. Prevprašuje delo dokumentarnega direktorja fotografije, njegovo razmerje s snemanimi subjekti, odločitve, ki jih mora sprejemati, in ceno, ki jo mora zanje plačati. Sprašuje se o tem, kaj lahko snemamo in česa ne. Je v težkih situacijah bolje snemati podobe nasilja ali podobe upanja? Kako vemo, kdaj je čas, da kamero ugasnemo in se umaknemo ali posežemo v (nevarno) situacijo? Predvsem pa – ali so vsa ta vprašanja danes, ko imamo vsi v žepu svojo kamero in snemamo vse, sploh še relevantna?

Film vztrajno in neizogibno briše mejo med režiserkinim osebnim in profesionalnim življenjem. Kirsten Johnson se (v filmu) neprestano staplja s svojo kamero. Ona je *Cameraperson*. Ženska s kamero. Ženska-kamera. V enem izmed intervjujev pove, kako jo je v procesu nastajanja filma najbolj presenetilo, da je v podobah, ki si jih je po dolgem času znova ogledala, našla sebe. Bila je namreč prepričana, da v filmskem gradivu, ki ga snema za druge režiserje, nje ni, da je v njem popolnoma odsotna, ker je tam pravzaprav niti ne sme biti. Ko snemaš za druge, namreč slediš njihovi avtorski viziji, njihovim željam, pravi. Ampak v *Cameraperson*, v filmu, v katerem se je s temi podobami soočila, je našla svoj glas, svoj pogled (na svet) in svojo avtorsko vizijo.

Omenjeno prehajanje ter spajanje osebnega in profesionalnega, intimnega in filozofskega, teorije in prakse, je vtakano tudi v samo strukturo filma. Ta se na prvi pogled zdi poetičen in prosto asociativen; na videz nepovezano skače od podobe do podobe, iz kraja v kraj, od ene tematike k drugi. Podobno kot deluje naš spomin, kar je tudi ena ključnih tem, s katero se *Cameraperson* ukvarja. Ampak ko film pogledamo od bližje in bolj pozorno, nam začne razkrivati množico zelo tehtno premišljenih povezav. Podobe so v precizni montaži Nelsa Bangerterja in Amande Laws sopostavljene in prepletene v različnih kontekstih. Med sabo, z avtorico in z gledalci vzpostavljajo živahen dialog in omogočajo različna branja.

Kirsten se na spomin najprej navezuje na osebni ravni, zaradi svoje mame, ki je imela Alzheimerjevo bolezen. Hkrati skozi film ugotavlja, da je tudi v njenem spominu veliko slepih peg, da je marsikatero podoba, ki je s ponovnim ogledom priplavalna na površje, pozabila. Je mamu v filmski spomin zapisala zato, da je nikoli ne bo mogla pozabiti? Da je spomin precej naključna in selektivna stvar, postane očitno tudi v zgodbi družine Kršo, ene redkih muslimanskih družin, ki so se po etničnem čiščenju vrstile v Fočo. Babica vztrajno zanika, da bi se jim v času vojne zgodilo karkoli hudega. Čeprav ji težko verjamemo, nas na drugi strani v dvom postavlja režiserka, ki priznava, da se – čeprav je v Bosni snemala zelo težke in travmatične stvari – iz Foče spomni predvsem čudovite narave in borovničevega sirupa. Zavedanje in priznavanje lastnih omejitev in napak pa jo (in s tem tudi nas) še bolj približa subjektom, ki jih snema.

Včasih se spominjajo tudi kraji. Ena najmočnejših montaž v filmu zapuščena prizorišča vzpostavi kot neme priče najbolj grozljivih zločinov, storjenih nad človeštvom. V razpadajočem hotelu Miljevina so Srbi načrtovali množična posilstva. Ranjeno koleno, pokrajino, kjer se je zgodil množični pokol Indijancev, prekrivajo sončnice. Trg Tahrir je krvava priča arabske pomladi, preresetana cerkev v Ruandi genocida Tutsijev, Ground Zero pri newyorških dvojčkih pa terorističnega napada. Hotel Afrika je samotno prizorišče eksekucij med liberijsko državljansko vojno, bodeče žice okrog taborišča X-Ray v Guantanamo so opomin na mučenje zapornikov, bazen v Kabulu pa na javne usmrtitve talibanov. Odsotnost krvavih trupel in smrtina tišina zarežeta globlje.

Iskanje prisotnosti v odsotnosti je bil tudi eden večjih izzivov pri ustvarjanju dokumentarca *Cameraperson*. Na kakšen način gledalcu povedati, kdo je subjekt filma, če pa se slednji (z izjemo enega posnetka) nikoli ne pojavi v kadru? Kako to povedati, ne da bi uporabila *voice over*, zgolj z vizualnimi namigi? Odgovor na to vprašanje lahko najdemo že na samem začetku filma, ko se skupaj s Kirsten znajdemo v Foči v Bosni.

Vidimo podeželsko cesto, ob kateri rastejo divje rože. Po njej počasi drobenclja trop ovac, za njimi pa na oslu jaha star gospod. Slišimo glas Kirsten, ki občuduje rože, v smehu pozdravi gospoda na oslu in poklepeta z ovcami. Premiki kamere so zelo očitni, Kirsten z njo steče naprej, jo položi na tla, z roko pred objektivom potrga nekaj travnih bilk, ki motijo kader. Čeprav režiserke/direktorice fotografije nikoli ne vidimo, se v tem kratkem uvodu zavemo, da je vseskozi prisotna, hkrati pa začenjamo razumeti tudi, kaj je njeno delo.

V naslednji sekvenci se preselimo na podeželje v zvezni državi Missouri. Gledamo prostrano pokrajino. Po cesti se pripelje

avto in izgine v daljavi (oziroma iz kadra). Tišina. Mogočna strela razpre nevihtno nebo in trenutek zatem zaslišimo kratek vzdih občudovanja. Ponovno tišina in veličastna pokrajina. Nato oseba za kamero večkrat zapovrstjo kihne in zdi se, kot da se je ves svet zatresel. Pomen in atmosfera videnega se v trenutku spremenita. Iluzija se razblini in v zavest stopi neka povsem druga realnost.

Podobnih posnetkov je predvsem v prvih dvajsetih minutah še precej, in prav ti posnetki – ki bi jih v vseh drugih filmih praviloma izrezali – so ključni gradniki dokumentarca *Cameraperson*, saj skozi začetno prisotnost režiserke oziroma protagonistke. Po drugi strani omenjene sekvence predstavljajo tudi ključ za razumevanje, saj gledalcu sugerirajo, na kakšen način naj bere preostalo filma – z jasnim zavedanjem o tem, da se za podobami, ki jih gledamo, vedno »skriva« nekdo, ki je odgovoren za to, kar vidimo. Vse skupaj pa je tudi že nekakšen meta komentar, saj nam *Cameraperson* razkriva tudi tisto, česar ponavadi ne vidimo (in ne slišimo), tisto, kar je razumljeno kot moteče in v končni fazi filma odstranjeno.

Cameraperson je manifestacija ljubezni, ki jo režiserka/direktorica fotografije čuti do svojega poklica. Jasno je, da gre bolj za poslanstvo kot za delo. V enem izmed posnetkov se znajdemo iz oči v oči z znanim francoskim filozofom Jacquesom Derridajem, ki nam ob tem, ko ga Kirsten snema (in jo skoraj povozi avto), simultano pripoveduje parabolo o njej, o filozofu, ki je tako zatopljen v gledanje zvezd, da pade v vodnjak. Izbira posnetka seveda ni naključna. Dokumentarec o Derridaju je namreč ključni film njene kariere, ob njem je ugotovila, da je prav dokumentaristika tisto, kar jo najbolj zanima in kar si želi delati. Kot pravi sama, jo je Derrida, ki ji ni dal druge izbire, kot da ga 8 ur snema v popolni tišini, s tem prisilil, da je začela razmišljati s podobami.

Kirsten Johnson je kot *Cameraperson* v neprestanem dialogu s svojo okolico. Podobe, ki nam jih skozi oko svoje kamere posreduje, so odsev in refleksija realnosti, ki jo obdaja, zato je ogled njenega celovečernega prvenca povezan z izrazitim občutkom zavedanja sveta. Sveta, ki se dokončni opredelitvi in upodobitvi na vsakem koraku izmika. Sveta, ki ga lahko v celoti zaobjamemo le v najmanjših fragmentih. Ne Kirsten ne mi nikoli ne bomo izvedeli, kaj se je zgodilo s tistim prešernim vojakom v Kabulu, ki se v enem trenutku veseli sočnega kosa lubenice, že v naslednjem pa do zob oborožen skoči na tovornjak. Ko se tovornjak oddaljuje, vojak v iskrenem smehu zavpije: »Pojej lubenico, zdaj je samo tvoja!« Kirsten/kamera se zare v razrezano lubenico in ni ji čisto jasno, kaj naj z njo naredi. V tej sladko-grenki vinjeti je ujeta esenca filma *Cameraperson*. Vsa groza, absurdnost in lepota človeškega obstoja.



kritika

Petra Meterc

Safari, 2016, Ulrich Seidl

Počitniški film o ubijanju

Ulrich Seidl, priznan avtorski »kronist avstrijskega«, menda najbolj znan po svoji trilogiji **Paradiž** (*Paradies*, 2012), se je z najnovejšim filmom **Safari** (2016) podal v Namibijo, bivšo nemško kolonijo, kjer spremlja dva izmed portretirancev iz vinjetnega nabora čudaških hobijev svojega predzadnjega filma **V kleti** (Im Keller, 2014). Film se namreč nameni prikazati potek pridobivanja trofej eksotičnih živali, s katerimi je zapolnjena klet zakoncev Manfreda in Inge.

Če je Seidl **Paradiž: Ljubezen** (2012) seks turizem v Keniji prikazal prek močno improvizirane fikcije z neprofesionalnimi igralci, tokrat plačljivo vzpostavljane moči zajame prek očitno pol-uprizorjenih scen, torej še vedno ostaja v hibridni mešanici spodbujene resničnosti.

Prva polovica filma se usmerja na omenjena zakonca ter na avstrijsko družino, katere starša tovrstnih počitnic ne dojemata zgolj prek prizme prostočasa, ampak v njih nemara vidita tudi vzgojno izobraževalni potencial, podkrepjen z veliko mero svetovnonazorskih samoopravičevanj. Seidl vélike bele lovce v vzorčnih safari opravah distancirano postavlja v simetrične kompozicije pred stene z velikimi nagačenimi živalskimi glavami (znane že iz filma *V kleti*), spet drugič jih v dvojicah posede na nekakšne zagovorne pozicije, kjer dialoško oziroma monološko pojasnjujejo in predvsem upravičujejo svoje razloge za lov; denimo da je dober za samozavest, za afriška gospodarstva v razvoju ... Seidl veliko časa nameni njihovim nerefektiranim razglabljanjem o človeški ter živalski naravi in smrti, pa tudi njihovi nejevoljnosti, saj čutijo, da se morajo zagovarjati, kljub temu da za vsako ubito žival pošteno plačajo. Dlje ko razglabljanja trajajo, bolj absurdno izzvenijo.

Distancirano nevpletenost tableaujevskih posnetkov Seidl izmenjuje s posnetki s terena, iz nadzorovanih lovskih pohodov v savani, v katerih s kamero iz roke sledi lovcem, njihovim reakcijam ob ubijanju, staroveških rokovanjih ob zadetju tarče, evfemističnih poimenovanjih za kri in kadavre, ter vrhuncu akta počitniškega ubijanja – slikanja s trofejo v različnih premišljeno postavljenih pozicijah, s primernim ozadjem in seveda brez

vidnih kapljic krvi. A Seidl jih vseeno najde – med čakanjem, da ustreljena žival dokončno izdihne (takrat se eden izmed lovcev vljudno umakne in počaka, češ da se je žival dobro borila in jo kot tako spoštuje), se kamera mučno, do centimetra približa telesu umirajoče živali, natančneje strelni rani, iz katere izhajajo in pokajo mehurčki krvi. Pok, pok, pok. Podobno neprijetne mravljinice vzbudi tudi posnetek počasnega zvijanja vratu ubite žirafe proti tlom, od katere Seidl kamere do konca ne umakne.

Seidl torej ne želi, da je gledalcu prijetno, vse prej kot to. V drugi polovici filma se tako naseli v klavniške obrate za obdelovanje trofej, v katerih umazano delo po lovu opravljajo domačini. Tako od blizu opazujemo dolg proces dajanja iz kože, iztrebljanja in razkosavanja velikanskega kadavra; namibijski delavci, ki stojijo v litrih krvi, iz notranjosti živali vlečejo na kile drobvoja in nato z motorno žago truplo postopoma obdelajo. Delavce kasneje vidimo v pasivnih simetričnih kompozicijah, a jim Seidl namenoma ne nameni lastne besede in jih tako uokviri v eksotičiran kolonialni pogled. V eni izmed vizualno najmočnejših scen tako dva izmed delavcev bolščita neposredno v kamero, medtem ko iz nedoločljivega ostanka živali z zobmi trgata surovo meso.

Tako kot *V kleti* ne prikaže le čudaških hobijev in kletne memorabilije, ampak nakaže tudi različne oblike nacionalizma in rasizma, ki v kletni sproščenosti občasno pokuka na plano, tudi *Safari* ne spregovori le o pobijanju živali – avstrijski lovci med sabo namreč pokroviteljsko komentirajo »nesposobno« namibijsko politiko, dejstvo »da [Namibijci] neradi sprejemajo nasvete«, pa tudi domnevne razlike v fiziognomiji in determiniranosti v stilu »hitreje tečejo od nas, ker imajo bolj razvite mišice ..., a samo če hočejo«. Filmu je tako vzporedno dodan komentar o neokolonialni ureditvi, predvsem pa o stanju duha belega človeka, ki misli, da si lahko podredi vse, kar plača, pri tem pa deluje celo kot samaritanski vsevednež. Seidl tako ustvari novo različico safari žanra – in četudi Hollywood ne smena več filmov tipa **Zadnji safari** (*The Last Safari*, Hathaway, 1967) ali serijskih prigod **Rudniki kralja Salomona**, to še ne pomeni, da tovrstna fikcija nima mesta v resničnosti.



kritika

Primož Krašovec

Prihod / Arrival, 2016, Denis Villeneuve

Prihod in problem tujosti intelligence

Prihod (Arrival, 2016, Denis Villeneuve) je morda prelomno delo – klišejska sintagma, vem, a še vedno boljša kot žanrski mejnik – filmske znanstvene fantastike, saj se na inovativen način ukvarja z osnovno temo te prej umetniške ali literarne drže kot žanra: s problemom tujosti, odnosa do tujosti, komunikacije z njo. Vsem posameznim značilno znanstvenofantastičnim temam je skupen ravno problem tujosti, najsibo tujost tehnologije (umetna inteligenca, roboti), tujost inteligentnih bitij z drugih planetov ali tujost v nas samih (okužbe, virusi, tehnološki vsadki). Natančneje rečeno, za razliko od

podobne (umetniške in filmske) drže, hororja, ki raziskuje tujost na ravni afekta (groza, tesnoba, fobične reakcije, a hkrati nezaustavljiva privlačnost tujosti), znanstvena fantastika raziskuje tujost na ravni intelligence: kako bi delovala radikalno tuja – bodisi biološka bodisi tehnološka – civilizacija, tj. kako bi, denimo, replikanti mislili, o čem in kako bi sanjali, kako bi vesoljci potovali skozi vesolje ali, kot v primeru *Prihoda*, kako bi vesoljci govorili.

V slabi ali površni znanstveni fantastiki so tujci vedno še ena različica nas: neka vrsta ljudi, ki ima sicer gube na čelu ali

lovke namesto rok, a so še vedno kot ljudje. Morda spuščajo čudne zvoke, a še vedno govorijo na enak način kot ljudje (le da drug jezik), morda so njihove vesoljske ladje čudne oblike, a še vedno različica raket ali *space shuttle*ov, njihove obleke so nenavadno dizajnirane, a še vedno obleke ... V slabi znanstveni fantastiki lahko zato vedno razberemo alegorijo te ali one človeške družbe in temu ustrezen moralni poduk, prečloveške teme z eksotičnimi kostumi, nevarnosti totalitarne vlade ali neomejenega kapitalizma ... Tujec slabe znanstvene fantastike je psevdotujec, nekdo, ki se sicer oblači in govori nekoliko drugače, a je še vedno domač (oziroma udomačen), še vedno lahko razumemo njegove intence: tako kot Hrvati teran nam hočejo roboti vzeti službe, tako kot Hrvati morje nam hočejo vesoljci vzeti naš *Lebensraum*.

Slaba znanstvenofantastična imaginacija je vedno ksenofobna – ne le v pomenu strahu pred to ali ono tujostjo, temveč že na ravni osnovne drže, ki zanika radikalnost tujosti kot take in jo reducira na variacije človeškosti, pozdravorazumi tujce (robote, vesoljce), kot da imajo intence in motivacije georealpolitike ali *homo economicus*. Strah, sumničavost, obrambna drža do vesoljcev ali robotov je znak že izvršene primarne fobične operacije, redukcije tujosti na človeški zdravi razum, njene imaginarne udomačitve (tujih entitet, tako kapitala kot vesoljcev, se lahko bojimo šele, ko tej entiteti imputiramo intencionalnost, značilno za človeški zdravi razum, denimo pohlep po dobičku ali težnjo po okupaciji teritorija).

Prelomna dela znanstvene fantastike poskušajo, nasprotno, raziskovati tujost v njeni tujosti sami, tj. vprašanja anorganskega življenja, nečloveške inteligence in, kar je tema *Prihoda*, nečloveškega jezika. V *Prihodu* pravzaprav delujeta obe ravni: slaba, ksenofobna imaginacija je na strani vojske, ki vnaprej udomači vesoljce in jim (kot da so vesoljci še eni Rusi, le z nenavadnimi okončinami) imputira georealpolitično racionalnost (kaj hočejo, s kom so zavezniki, kakšna je njihova strategija in kolikšni teritorialni apetiti), medtem ko jim mora lingvistka, ki jo rekrutirajo za komunikacijo z vesoljci, najprej pojasniti, da vesoljci morda sploh ne poznajo prvoosebni zaimkov in intencionalnosti (oziroma da ojdipski tripi morda niso vesoljno univerzalni).

Fascinantno pri *Prihodu* je – v tem je podoben drugim klasikam znanstvene fantastike, kot je *Solaris* (1972, Andrej Tarkovski) –, da je jezik vesoljcev zares alienski, zares radikalno tuj. Naloga lingvistke v filmu ni le, da mora razbrati osnovno slovnično strukturo in pomen posameznih besed (kot pri prevajanju človeških jezikov), temveč je njeno prvo in um razstreljujoče spoznanje, da vesoljski jezik sploh ni linearen, temveč hkraten oziroma simultan, da vesoljci ne nizajo glasu za glasom (oziroma črke za črko) v osnovne pomenske enote (besede), ki se nato, z dodajanjem novih, sestavijo v večje pomenske enote (besedila), temveč da vse povejo oziroma napišejo hkrati, simultano. Pri tem uporabljajo nekakšno dimno črnilo, ki ga brizgajo iz lovkastih rokonog. To dimno črnilo se nato oblikuje v kroge, ki jih vesoljci svojim človeškim opazovalcem najprej podajajo počasi in previdno, sčasoma

pa v vedno bolj kompleksnih oblikah. Tako nam na linearen način, ki nam je domač, torej postopno in zaporedno, razkrijejo radikalno tujost alienskega jezika in komunikacije: vse sporočajo hkrati; ko nekdo razume alienski jezik, lahko iz pogleda na kompleks krogov takoj razume celotno misel (ali sistem misli).

Nadaljnje raziskovanje pokaže, da ni radikalno tuj le alienski jezik, temveč tudi način delovanja njihove inteligence (oziroma da je oboje povezano). Nelinearnost jezika pomeni tudi nelinearnost ali simultanost, hkratnost mišljenja: ne le da o stvareh ne govorijo v linearnem zaporedju, temveč alienska inteligenca tudi ne sklepa ali izpeljuje, ne pozna osnovnih (linearnih) miselnih procedur, značilnih za človeško inteligenco. Vesoljci tudi mislijo vse hkrati, ne na način časovnega sosledja vzrok–posledica, ali premisa–sklep, temveč na način sistema simultane sklopa relacij (so nekakšni strukturalisti, a ne po doktrinarni pripadnosti, temveč po sami formi mišljenja). Enako velja za njihovo dožemanje časa, ki prav tako ni urejen v kavzalno verigo na način, da nekaj v preteklosti povzroči nekaj v sedanjosti, kar lahko potem reproduciramo tako v mislih kot v besedah. Vesoljci tudi trenutke v času vidijo hkrati (ne v smislu toge / pred/determiniranosti – to bi bila še vedno »linearistična« predstava možnosti dožemanja časa kot celote; predstava o »videti v prihodnost« še vedno predpostavlja, da prihodnost obstaja kot trenutek, ki v linearnem zaporedju sledi sedanjosti, s katero je kavzalno povezan), na način neskončno goste in variabilne celote, v kateri ni enostavnih kavzalnosti ali nujnih zaporedij. V enem izmed prizorov v filmu – potem ko se paranoični vojaki odločijo za preventivni udarec in v vesoljsko ladjo nastavijo eksploziv – vesoljci prekinejo s potrpežljivo pedagogijo prevajanja svojega jezika v zaporedje linearnih shem, razumljivih ljudem, in naenkrat narišejo množico kompleksnih krogov, ki se med seboj prekrivajo, dopolnjujejo, variirajo.

Film kasneje sicer degradira v časovne zanke, ki še vedno operirajo z linearnostjo časa (le da so v njem mogoči preskoki posameznih stopenj linearne kavzalnosti), družinske vrednote in svetovni mir, a vseeno v svojih najboljših trenutkih poskuša misliti radikalno tujost inteligence, ki ni strukturirana linearno. A za nekaj podobnega razvoju radikalno tuje inteligence morda ni treba čakati prihoda tuje vrste iz vesolja – lahko da se že dogaja med nami. Že na sami človeški inteligenci kot taki (tudi v njeni linearno-kavzalni različici) je nekaj tujega. Za razliko od vsakdanjega mišljenja ali zdravega razuma, oblike mišljenja, ki je prijetna in domača ter temelji na samoumevnostih in očitnostih oziroma na tem, kar nam je koristno in uporabno (svet, kot obstaja »za nas«), obstajajo tudi »tuje« oblike človeške inteligence (kot sta matematika in znanstveno mišljenje), vstop vanje pa je vedno boleč in nasilen, saj pomeni vstop v nekaj, kar nas presega in je hkrati indiferentno do naših občutkov, kognitivnih zmognosti, intenc, potreb in pričakovanj. Ko premagujemo tisto, kar Gaston Bachelard imenuje epistemološke ovire vsakdanjega mišljenja, se te nikoli ne vdajo brez boja. Začetek pouka matematike v šoli je zato pogosto travmatičen in lahko sproži ksenofobno (»v življenju ne potrebujemo



vse te matematike!») in/ali amnezično reakcijo (po šoku izpostavljenosti matematiki v šoli to v nadaljevanju življenja hitro pozabimo). Simbolno/abstraktno mišljenje samo in tehnologija, zlasti v obliki umetne inteligence in mislečih strojev, tudi v sedanjem človeškem svetu delujeta tuje in grozeče in drža do njiju pogosto ni daleč od tiste, ki jo v razmerju do tujih ljudi imenujemo rasizem (strojem so v času industrijske revolucije pogosto dajali vzdevke, podobne tistim, ki so bili hkrati v uporabi za črnske sužnje in/ali domače živali, kar je bil poskus udomačiti pošastno, grozljivo tujost industrijskih »satanskih mlinov«).

A poleg tega obstaja tudi vidik tujosti/umetnosti človeške inteligence, ki je bližje prelomnosti *Prihoda*: razvoj oblik nelinearnega mišljenja, povezan z novimi mediji in novimi tehnologijami. Ne le da je človeška inteligenca kot taka »umetna« (v pomenu, da ne izhaja iz naše notranjosti in ne ustreza in se ne prilagaja našim namenom in pričakovanjem), temveč se tudi znotraj človeštva formira nova, tuja inteligentna rasa, ki ne misli več ali vsaj ne povsem linearno. V današnji tehnološki kulturi pisava in jezik nimata več primarne vloge (ali vsaj ne tako pomembne, kot sta jo imela v 19. in 20. stoletju). Množice otrok se danes naučijo uporabljati pametni telefon (ter s tem vizualne ikone in podobe), preden se naučijo

hoditi in govoriti (se pravi, še preden se »učlovečijo« oziroma postanejo subjekti). Tudi kasneje, za razliko od klasične šolske situacije izpostavljenosti predpisanemu gradivu v obliki knjige in besedila, prevladuje hkratna izpostavljenost množici informacij, kjer so zvok, slika in dizajn vsaj enako pomembni kot tekst. Te oblike medijske recepcije povratno »reprogramirajo« svoje uporabnike na ravni razvoja osnovnih kognitivnih funkcij: pozornost postaja razpršena in fragmentarna, zmožna za *multi tasking*, a hkrati nezmožna osredotočanja; spomin in mnemotehnike postajajo vse manj pomembne; zmožnost sklepanja in izpeljevanja (osnovi linearnega mišljenja) se umikata zmožnosti simultane povezovanja in kombiniranja. Humanistične reakcije na to tehno-družbeno mutacijo so predvidljivo ksenofobne (tožbe o koncu vednosti in množični poneumljenosti mladine zaradi omamljenosti z novimi mediji) in moralistične (tradicionalna linearna oblika mišljenja nastopa kot norma, glede na katero so nove oblike mišljenja lahko le odkloni), a perspektiva *Prihoda* nam omogoča, da nasprotno od slabe znanstvene fantastike, ki v tujosti prepozna domačnost, prepoznamo in poskušamo razumeti tujost v tistem, kar je na prvi pogled videti domače; manipulacija podob na Instagramu in uporaba Twitterja kot delovanje tuje inteligence in znanstvena fantastika v vsakdanjem življenju?



kritika

Andrej Gustinčič

Nisem tvoj zamorec / I Am Not Your Negro, 2017, Raoul Peck

Priča in prerok

»Zgodba o črncu v Ameriki je zgodba Amerike. Ni lepa zgodba.«

Leta 1979 se je že proslavljen temnopolti ameriški pisatelj James Baldwin lotil projekta, ki naj bi postal njegovo življenjsko delo. Odločil se je povedati zgodbo o Ameriki skozi portret treh ubitih črnkih vodij gibanja za državljanske pravice, njegovih prijateljev Medgarja Eversa, Malcolma X in Martina Luthra Kinga mlajšega. Čeprav je na zgodbi delal skoraj do svoje smrti, umrl je leta 1987 v Franciji, ni nikoli napisal več kot trideset ali štirideset strani besedila, ki je dobilo naslov *Zapomnite si to hišo* (Remember This House). Odličen filmski esej Raoula Pecka **Nisem tvoj zamorec** (I Am Not Your Negro, 2017)¹ je poskus, da v obliki filma realizira ta nikoli dokončani projekt in pri tem ustvari tudi portret samega Baldwina, enega najpomembnejših ameriških pisateljev druge

polovice dvajsetega stoletja in njegovega unikatnega mesta v zgodovini boja za pravice črncev v Združenih državah.

Peckov film bi lahko imeli tudi za osrednji del neuradnega dokumentarnega triptiha o rasi v Ameriki, in sicer skupaj s filmom **13th** (2016) Ave DuVernay in monumentalnim, skoraj osemurnim oskarjevcem **O.J.: Made in America** (2016) Ezre Edelmana.² Film Ave DuVernay se med drugim ukvarja z dolgotrajnim procesom, ki je obraz ameriškega črnca

² Lahko pa bi tej skupini dokumentarcev dodali še igrane filme **Skriti faktorji** (Hidden Figures, 2016, Theodore Melfi), **Mesečina** (Moonlight, 2016, Barry Jenkins), **Loving** (2016, Jeff Nichols), **Ograje** (Fences, 2016, Denzel Washington) in grozljivko **Zbeži** (Get Out!, 2017, Jordan Peele). Slednja se ukvarja z belim občudovanjem črnkih teles, občudovanjem, ki spremeni občudovanega v nekaj, kar je na videz nadčloveško, v resnici pa manj kot človeško. Ta tema pa že sodi med tiste, ki so Baldwina obsedale tako v esejistiki kot tudi v njegovih romanih in kratkih pripovedih.

¹ Film je na 19. Festivalu dokumentarnega filma prejel nagrado Amnesty International Slovenije.



preobrazil v nekaj, v čemer ameriški belec ni več zmožen niti želel prepoznati rojaka ali sočloveka, ampak le še obraz nasilja in kriminala. V filmu *Nisem tvoj zamorec* Baldwin kot priča trpljenja svojega naroda daje glas tistim, katerih podoba je bila dolgo sistematično dehumanizirana. Osrednje mesto med dokumentarci si zasluži že zaradi Baldwina, ki se je osredotočal na osnovne filozofske in človeške dileme tega problema. Govoril je z žarom preroka iz stare zaveze, ki se ni dal zmotiti, saj je spredel osnovni problem, osnovno človeško dilemo, ki se kljub vsem uspehom gibanja za državljanske pravice ne spreminja; dilemo, ki je ni izbrisal niti napredek črncev v političnem in kulturnem življenju nacije; nekaj, česar ni spremenila niti izvolitev prvega črnškega predsednika Združenih držav. Baldwin ni dal miru. Tudi liberalno ikono, kakršno je predstavljal Robert Kennedy, je postavil v nov kontekst. Kennedy je s soočenja s črnskimi intelektualci (in njihovimi zahtevami) odšel užaljen.³

Raoul Peck je mojstrsko izbral in kombiniral Baldwinove govore s posnetki, ki jih ilustrirajo in reflektirajo, z odlomki iz hollywoodskih filmov, reklamami, fotografijami Eversa, Malcolma X in Kinga, legendarnimi, ikoničnimi fotografijami pohodov iz časa boja za državljanske pravice iz petdesetih let in z izbruhi nasilja na ulicah ameriških mest: od vstaje v getu Watts v Los Angelesu leta 1965, ki je zaznamovala začetek filozofije black power, do nemirov v mestu Ferguson v zvezni

3 Treba je dodati, da srečanje med Robertom Kennedyjem in črnskimi intelektualci, med njimi sta bila Baldwin in pisateljica Lorraine Hansberry, ni povsem spodletelo, kot je prikazano v Peckovem filmu. Nekaj dni po srečanju je njegov brat predsednik John F. Kennedy prvič javno izjavil, da je šolska segregacija nemoralna.

državi Missouri pred tremi leti. Posnetki potovanja skozi sodobno Ameriko delujejo kot refren in film zasidrajo v deželi, ki se v nekaterih pogledih ne spreminja. Peck je v svojem pristopu tako drzen in nesramen, kot je bil Baldwin v svojem pisanju in svojih govorih. Posnetkom pojoče Doris Day, ki je skupaj z Garyjem Cooperjem za Baldwina predstavljala »najbolj grotesken poziv k nedolžnosti, kar jih je svet videl«, sledijo fotografije obešenih črncev na jugu ter niz reklamnih filmov, poln veselih belih ljudi in belih lesenih ograj, simbolov ameriškega uspeha in sreče. Baldwinovo besedilo bere igralec Samuel L. Jackson, a najbolj naelektreni so nedvomno govori in nastopi samega Baldwina, vzeti iz univerzitetnih debat in pogovornih oddaj. Rojen v Harlemu leta 1924 je Baldwin kot sin duhovnika tudi sam že s štirinajstimi leti postal pastor in to ostal do svojega sedemnajstega leta, ko je cerkev zapustil za vedno. Njegovi nastopi so karizmatični, duhoviti, brezkompromisni in pretresljivi, ker je v njegovem glasu in ekspresivnem obrazu – resnem in izmučenem, ki ga nepričakovan nasmeh spremeni v fantovskega – nekaj, kar gledalcu ne da miru. Je globoko ganljiva figura, ki poslušalca in gledalca prisili, da prizna njegovo človečnost. Zahteva več kot le politične in ekonomske reforme.

Tako kot Baldwin tudi film ne cilja le na zakone, ki dajejo črnecem pravice, ampak na nekaj veliko bolj temeljnega. Baldwin je zahteval nič manj kot spremembo ameriškega značaja. »V Ameriki mi je vedno padlo v oči neko čustveno siromaštvo, ki je tako neskončno, ter strah pred življenjem in pred človeškim dotikom, ki sta tako globoka, da skoraj noben Američan ne zmore ustvariti resnične, organske povezave med svojo javno držo in svojim zasebnim življenjem,« nam Jacksonov glas pove v filmu. Nadaljuje, da je imel neuspeh zasebnega življenja katastrofalen učinek na odnose med belci in črnici. »Če se Američani ne bi tako zelo bali lastnega zasebnega jaza, ne bi bilo treba ustvariti tistega, čemur rečejo 'črnški problem',« pove.

Če je Baldwinov pogled na belce streznitven, celo šokanten, pa tak ni zato, ker bi bil nov. Gre za vizijo odtujenega življenja, ki je po drugi svetovni vojni pronicala v literaturo zahodnega sveta tako v Evropi kot v ZDA; najti jo je mogoče v delih pisateljev od Alberta Camusa do Johna Cheeverja. Pri Baldwinu je streznitveno to, da gre za besede pripadnika manjšine, ki v literaturi belih zahodnih pisateljev ni obstajala ali pa je bila povsem marginalna.⁴ Baldwin je nebeli glas, ki je vzel nase neizprosno kritiko bele družbe; glas, ki je grozil udobju ameriške družbe, tako kot je prisotnost zatiranih črncev vedno kvarila idejo ameriškega sna.

Film se dotakne seksualne dimenzije črno-belih odnosov, ki jo je imel Baldwin za pomembno prvino rasnih odnosov. Govori o potrebi takratne družbe po deseksualizaciji igralcev, kakršna

4 V *Kugi* (La peste, 1947) Alberta Camusa ni na primer niti enega pomembnega arabskega lika, čeprav gre za roman o izbruhu kuge v Oranu v Alžiriji. V *Ameriškem snu* (An American Dream, 1965) Normana Mailerja je mačističen črnški lik prisoten v glavnem zato, da bi ga lahko pretepel še boj mačističen beli junak in povrh tega še spal z njegovo (belo) punco kot dodaten dokaz (bele) moškosti.

sta bila Sidney Poitier in Harry Belafonte, po simbolični kastraciji, ki v Baldwinovi pripovedi »Going to Meet the Man« dobi dobesedno upodobitev v javni kastraciji črnca; spominja se je bel šerif, ki ji je bil priča kot otrok, spomini nanjo pa nosijo tudi seksualni naboj. V njegovi fikciji – romanih, pripovedih, dramah – je ta odnos dobil meseno (homo)seksualno dimenzijo v mučnih razmerjih med belimi junaki, ki se ne zmorejo osvoboditi svoje zgodovine in se prepustiti »smradu« ljubezni. V romanu Giovannijeva soba (Giovanni's Room, 1956) je glavni junak belec David, ki zavrne ljubimca, barmana Giovannija, zaradi družbeno sprejemljive in zanesljive zaročenke Helle.⁵ »Ti želiš ostati čist,« reče Giovanni Davidu: »Prepričan si, da si sem prišel čist, in prepričan si, da boš čist tudi odšel, medtem pa nočeš smrdeti niti pet minut.«⁶

Peckov film, tako kot Baldwinove besede, je hkrati specifičen in univerzalen. To je portret človeka, ki ne miruje, si ne more dopustiti, da bi miroval. To je človek, ki je skozi lastne izkušnje odkril, da Amerika – po njegovih besedah – nikoli ni ustvarila mesta zanj, čeprav je njegova domovina. Ta domovina je ustvarila rasno moro ponižanja in maščevanja, ki jo je Ezra Edelman naslikal v svojem filmu o O.J. Simpsonu ali Ava DuVernay v filmu *13th* o ameriškem zaporniško-industrijskem kompleksu. *Nisem tvoj zamorec* je film za vse čase. Njegova moč ni omejena na rasno vprašanje v Ameriki. Baldwinove besede se nanašajo na vse, ki ustvarjajo »drugega«: človeka, v katerem ne vidimo človečnosti, na katerega ne gledamo kot na brata. Vprašamo se lahko, kaj bi imel povedati o odporu do muslimanskih beguncev v sedanji Evropi. Film se konča s posnetkom Baldwina, tega izjemnega intelektualca, v neki črno-beli pogovorni oddaji, kjer govori o najbolj osnovnem predpogoju za reševanje rasnih problemov. »Jaz nisem črnih. Človek sem,« pove. In doda: »Če jaz nisem črnih in če ste si ga vi, belo ljudstvo, izmislili, potem se morate vprašati, zakaj ste to storili. Prihodnost nacije je odvisna od tega, ali sama sebi zmore zastaviti to vprašanje.«

Film potrjuje v hladne sovarnosti kaste odtenke, kot njihov kontrast pa občasno zasije umazano rumeni asto svetiloba, zadržano, zakaženo, ali prizorišče spolnosti v zaporniški prostor svetleča svetla luč, ali pa je umetna (v restavraciji, kjer Zava sedi na prvi 7. Etage, drugi s Gemalom, v letovih, kjer se nahajajo v anah, v Edminem, ki čnega radiatorja), -



5 Tudi Giovanni je sicer belec, vendar v romanu ta homoseksualni, podeželski italijanski proletarec prevzame vlogo, ki jo imajo v Baldwinovi fikciji običajno črnici.

6 Baldwin, James: *Giovanni's Room*. New York: Dell Publishing, 1974. Str. 187 (avtorjev prevod).



Kor, 2016, Zeki Demirkubuz

kritika

Petra Meterc

Modra ni najtoplejša barva

Film Zekija Demirkubuza **Kor** (2016) je zagotovo še eden v vrsti njegovih novejših filmskih kreacij, ki kljub svobodni volji posameznikov tičijo v tesnobni atmosferi vdanosti v usodo. Demirkubuzovi junaki namreč običajno niso sposobni odločanja o lastnem življenju, čeprav jim tega nihče zares ne preprečuje – a prav omenjena atmosfera je tista, ki jih drži v nekakšnem vakuumskem stanju. To stanje še najbolj opišemo kot približek beckettovskemu večnemu čakanju na spremembo, do katere samo od sebe nikoli zares ne pride, režiser pa čakanju doda tudi svojstven fatalizem. Demirkubuz poleg Nurija Bilgeja Ceylana sodi med najbolj prepoznane in pomembne avtorje t. i. »turškega novega filma«; če je v svojih začetnih delih junake postavjal pred večne poskuse, ki vedno spodletijo (prvi uspešnejši film **Masimuyet** iz leta 1997 zaključí celo z Beckettovo mislijo o »ponovnem poskusu in boljšem spodletu«), s **Korom** tovrstno početje že povsem opusti.

Turški novi film, ki naj bi nastal kot nekakšen prelom v filmskem ustvarjanju po državnem udaru leta 1980, v duhu finančne in politične nestabilnosti obsesivno načenja človeške etične

dileme, ki pa jim ne nameni nikakršnih oprijemljivih razrešitev. Večina filmov je tako zasidrana v naporna, zlomljena življenja, frustracije in splošno pesimistično ali apatično naravnost, ki pogosto izvira iz individualistične odtujenosti in jalovosti medčloveške komunikacije.

Zahit Atam v petnajstem poglavju knjige *Cinema and politics: Turkish cinema and the new Europe*, ki zastavi »Kritičen premislek novega turškega filma«, poda tri parametre že omenjenega *Masumiyeta*, za katerega sicer zapiše, da je najuspešnejši film novega vala. Parametri naj bi bili »nepredvidljivost – frustracija – nemoč«, te pa zlahka opazimo tudi v Demirkubuzovih filmih **Kader** (2006) ter **İtiraf** (2002), v Ceylanovih **Uzak** (2002), **Tri opice** (Üç Maymun, 2008) in **Zimsko spanje** (Kis Uykusu, 2014), pa tudi pri manj znanih avtorjih, denimo v **Arafu** (2012) Yesima Ustaogluja. Od tovrstnih parametrov pri obeh prvakih, tako Demirkubuzu kot Ceylanu, odstopajo filmi, ki slonijo na literarnih delih – Ceylanov **Bilo je nekoč v Anatoliji** (Bir zamanlar Anadolu'da, 2014) se poklanja Čehovu, Demirkubuzov **Yazgi** (2001)

Camusu, **Yeralti** (2012) pa Dostojevskemu. Oba tudi sicer pogosto iščeta navdih pri pretežno ruskih literarnih avtorjih, vplive njunih filmskih podob pa pogosto pripisujejo Tarkovskemu.

Kot smo že omenili, se turški novi film začne po državnem udaru leta 1980. Omeniti velja tudi, da je Demirkubuz omenjeno obdobje še posebej zaznamovalo, saj so ga po udaru zaradi aktivizma pri rosih sedemnajstih za tri leta zaprli v slavni istanbulski zapor Metris, znan po političnih zapornikih, med katerimi so bili od nekdaj pesniki, pisatelji, glasbeniki ... To obdobje je zagotovo odločno definiralo njegovo preokupacijo s klavstrofobičnimi vzdušji fizične in/ali duševne ujetosti, v zaporu pa je začel prebirati tudi klasike, med njimi Dostojevskega, kar pojasni kasnejše poklone literatom v filmih. Poleg državnega udara kot vzvoda naj bi bila dva namena »novega filma« tudi dekodiranje in dekonstrukcija (pretežno melodramskih) konvencij turške *mainstream* filmske produkcije, t. i. »yeşilçam« (po ulici Yeşilçam v istanbulskem okrožju Beyoğlu, kjer je živel veliko turških igralcev, režiserjev in ostalih filmskih ustvarjalcev te produkcije), katerega razcvet se umešča med leti 1950 ter 1970.

Tako v enem izmed začetnih prizorov *Kora* Emine (Aslihan Gurbuz), glavni ženski lik filma, ugasne televizijo, iz katere se slišijo melodramatični dialogi, ki bi zlahka pripadali kakšnemu yeşilçam filmu – a Emine, šivilja, žena in mati, je pravzaprav tudi sama v situaciji z izjemno melodramsko zasnovo: njen mož Cemal (Caner Cindoruk) zaradi dolgov pri poslu izgine v Romunijo, v času, ko ga ni, pa njun sin zbolí in nujno potrebuje drago operacijo. Emine se v stiski obrne na Cemalovega bivšega partnerja, zdaj uspešnega poslovneža Ziyu (Taner Birsel). V odsotnosti moža, od katerega ni ne duha ne sluha, Ziyeva naklonjenost kmalu preide v romantičen odnos z Emine, za katero se sicer zdi, da je bolj kot romantična predvsem hvaležna rami, na katero se je naslonila v stiski. Ko kaže, da se mož ne bo več vrnil, se ta seveda pojavi.

Melodramska zasnova pa še ne pomeni melodramatičnosti – pri *Koru* prej obratno. Emine je ob vrnitvi ujeta v mučno skrivanje resnice, kaj se je dogajalo med moževo odsotnostjo, hkrati pa ujeta v intimo z možem, saj se zdi, da ju v zakonu že dolgo veže le otrok in posledična pragmatičnost. Druga polovica filma tako kaže izrazito nemoč izrekanja, potlačena čustva ter moževo nasilje, ki izide iz frustracije ob sumničavem nerazumevanju položaja, kar je tudi sam nezmožen ubesediti. Počasen ritem v filmu se ohrani tudi po vrnitvi, počasi tleča napetost, ki ob neprijetnih tišinah in nereševanju situacije le še narašča, pa v zadnjem delu filma preide v nekakšno domače trilerko vzdušje.

Demirkubuz prvo polovico filma nameni razumevanju Eminine perspektive, kasneje pa gledalca obuje tudi v Cemalove čevlje izdanega moža; dejstvo, da ga dobrotniško zaposli Ziya, moški, ki je plačal sinovo operacijo, ga potisne v še bolj impotenten ter ponižan položaj. Ob gledanju zatorej težko kogarkoli povsem okrivimo. Čeprav trenutek Cemalovega nasilja nad Emine kamera snema odrezano, tako da vidimo le njegovo udrihajočo roko, se tu za nekaj sekund pojavi četrta

dimenzija – Cemal se obžalujoče zastirni neposredno v kamero, ki je njegovo nasilje snemala izza polpriprtih vrat. Po nekaj sekundah preloma filmskega pravila četrte stene na mestu kamere zagledamo štiriletnega sina in ugotovimo, da je bila kamera pravzaprav postavljena v perspektivo malega nemočnega tihega opazovalca.

Demirkubuz tudi sicer postavlja kamero premišljeno – kopico posnetkov znotraj domačih zidov snema izza priprtih vrat, zaradi česar se ves čas zdi, da voajersko vdramo v intimo mučnega odnosa. Odsevi v oknih, v ekranu televizije preizprašujejo naše dojemanje navideznega in resničnega v filmu, pogosto se kamera namenoma ne oddalji do točke, ko bi lahko videli obe osebi v dialogu, a izmenično snema le enega ali drugega. Ob kasnejših premikih junakov se distanca tako nekajkrat izkaže za povsem drugačno, kot si jo predstavlja gledalec, ki se ob takšnem poigravanju zdrzne po daljših pasivnih scenah. Podoben kontrast vzpostavi tudi ob posnetkih apatično zamišljenih junakov, ki jim sledijo prizori iz Ziyinega tekstilnega obrata s pripadajočim strojnim hrupom.

Če v notranjostih prevladujejo klavstrofobične umestitve, so zunaj hiše osebe v razmerju z okoljem pomanjšane, kar ves čas vzbuja občutek sveta, ki zgolj tišči navzdol. Vizualno je film potopljen v hladne sivomodrikaste odtenke, kot njihov kontrast pa občasno nastopi umazano rumenkasta svetloba, ki v notranje prostore vdira od zunaj (ob prizorih spolnosti v spalnico pronica svetloba cestnih luči), ali pa je umetna (v restavraciji, kjer Ziya sedi najprej z Emine, drugič s Cemalom, na televizijskem ekranu »gori« ogenj v kaminu, v Emininem stanovanju rumena žari iz majhnega električnega radiatorja). Naslovni *Kor* namreč pomeni žerjavico, torej so rumeni odtenki tudi pomenski in namigujejo na stalno »tlenje« v junakih, ki le redko zares preide na površje.

Demirkubuz tudi v *Koru* podvaja prizore, kar je pri »ljubezenskem« trikotniku še posebej pomenljivo; tako se vzorčno ponovi prizor sedenja in mučnega pogovora v dnevni sobi (Emine z Ziyu, Emine s Cemalom), prizor za Emine neželene spolnosti (Emine z Ziyu, Emine s Cemalom), pa tudi pokroviteljskega pogovora v restavraciji z Ziyu (najprej Emine, kasneje Cemal). Situacija, v katero je trikotnik postavljen, se ne razrešuje, predvsem zaradi nekomunikacije, Emine pa je zagotovo ujeta tudi v takšne ali drugačne okvire patriarhalne družbe, v limbu med tradicijo in modernostjo. Čeprav je ljubimec Ziya sprva prikazan kot bolj razumevajoč od tradicionalnega in grobega moža, se po Cemalovi vrnitvi konformistično izvzame iz konflikta ter Emine v nastali situaciji pusti samo. Eminino vztrajanje pri pasivnosti se morda včasih zazdi celo kanček mazohistično, ob koncu filma pa ostane predvsem občutek brezizhodnosti oziroma nemožnosti izhoda – ta možnost je v družbi, kjer o problemih (kljub navidezni svobodni volji) raje ne govorijo, odzveta. In četudi se film zdi poudarjeno oseben, lahko ob razumevanju vzrokov za pasivnost s prstom v prvi vrsti pokažemo na splošno družbeno stanje. Osebnost zato predstavlja tudi politično, teh dveh resničnosti pa Demirkubuz v svojih filmih doslej pravzaprav ni še nikoli ločeval.



Mesečina / Moonlight, 2016, Barry Jenkins

kritika

Bojana Bregar

Kamor mesečina ne posije

Mesečina (Moonlight, 2016, Barry Jenkins) se bo v zgodovino zapisala kot prejemnica v podeljevanju oskarjev za najboljši film 2016. Na ta zlati prestol jo je pospremila obširna in intenzivna kampanja ter edinstvena pripravljenost članov Akademije, da končno stopijo v korak s časom. Kot običajno so to storili nekoliko (ali pa kar precej) prepozno, vsaj za večino tistih, ki so se nekaj let zapovrstjo jezili zaradi dejstva, da med lavreati kronično primanjkuje ljudi kakršne koli druge rase kot seveda belske. Sama beseda »rasa« se zdi v tem trenutku tako napačna, da jo najprej malo meljete po ustih, preden bi jo zares želeli izgovoriti, kot da bi šlo za izjemno zastarel koncept s preperelih strani enciklopedije z začetka 20. stoletja. A hkrati vidimo, kako šele v zadnjem času kulturna krajina – tudi filmska – postaja bolj raznolika zaradi prisotnosti zgodb, ki so lastne zgodovinski izkušnji temnopoltih ljudi. Govorimo seveda o tisti plati zgodb, cele svetove oddaljeni od pripovedi, ki so nam bile dane iz druge roke in pogosto prepletene s paternalističnimi težnjami ali preprosto kako drugače transkribirane, posredovane in »udomačene« skozi različne prizme. Prav te tematike se v veliki meri dotikata

zelo uspešna in tudi izjemno kakovostna dokumentarca iz lanskega leta, **O.J. Made in America** (2016, Ezra Edelman) ter **Nisem tvoj zamorec** (I Am Not Your Negro, 2016, Raoul Peck).

Mesečina, ki je za razliko od obeh igrani film, je v osnovi pripoved o odraščanju temnopoltega dečka v revni getoizirani soseski na Floridi in temelji na osebni zgodbi dveh avtorjev – prvega, Tarella Alvina McCraneyja, pisca dramskega besedila, na podlagi katerega je nastal film, ter režiserjevi, ki je v marsičem podobna njegovi. Pomen biografskega elementa je lepo ilustriral režiser sam, ki po relativnem uspehu svojega celovečernega prvenca **Medicine For Melancholy** (2008, Barry Jenkins) ni našel pravega materiala za drugi film, dokler ni lastne zgodbe prebral skozi besede drugega, ki je doživel podobno: revščina v betonski četrti, kjer divjajo vojne med preprodajalci drog, odraščanje brez očeta, in pa tisto, za kar se zdi, da ju je najbolj povežalo – mati, odvisnica od drog.

Način, na katerega scenarist in režiser razvija temo, je poetičen in intimen, v njem pa so skoncentrirani trenutki,

formativni za to, kar fant postane. So osebni, a ker protagonist sam ne govori, zelo malo govori pravzaprav, so nam na voljo izključno filmska sredstva, ki omogočijo, da začutimo, kaj čuti on. Pri tem je gledalcu prepuščeno, da dejansko čuti – kar ustreza liku, ki ne verbalizira svojih čustev, ki drži vse v sebi, ki le reagira, kot je bil navajen – prisiljen, pravzaprav – početi vse svoje življenje, testirati in reagirati, zelo redko pa je pri tem prevzel pobudo ali stopil v ospredje. Namesto tega je uporabljal mimikrijo.

Lik, ki ga spoznavamo v treh obdobjih odraščanja, se zaveda, da je drugačen – dvojno drugačen. Ne le da je temnopolt, kar nanj vsekakor vpliva, toda morda manj neposredno, ker vendarle živi obkrožen s sebi enakimi, v skupnosti enakih. Še preden se v resnici tega sam zave, pa mu drugi – enaki – sugerirajo, da je drugačen, ker ne ustreza njihovim predstavam o tem, kakšen mora biti pravi moški. Ne ve, kaj pomeni »peder«, ampak ve, da to noče biti, zato se mora naučiti zakriti, kar očitno je in kar uhaja ven, s čimer daje drugim vedeti preveč.

Kako razviti identiteto, ko si temnopolt *in* homoseksualec *in* živliš ter odraščas v getu, prav tako pa ti manjka starševska podpora, pravzaprav kakršna koli stalna in stabilna struktura, zaradi katere se počutiš varno? Predstavljamo si, da je v takih okoliščinah največji napor usmerjen v skrivanje resnične osebnosti. Ne izstopaš, ne izzivaš, skušaš ostati neviden. Chirona kličejo »Little«, mali, a čeprav je majhen, ni neopazen, čeravno v resnici ne ve zakaj. Očitno je le, da v vrstnikih zbuja nelagodje zgolj s svojo pojavo, zato ga nenehno kaznujejo in preganjajo, on pa se še bolj obupano skuša skriti. Med takšnim skrivanjem ga – paradokсно – opazi Juan, preprodajalec, in ga vzame pod svoje okrilje; tako za malega Chirona prvič v življenju nekdo skrbi. V zameno Juan postane njegov ideal, več kot oče, ki ga nikoli ni poznal; zanj v trdo materijo sveta izrezlja majhno nišo, prostor, v katerem mu je dovoljeno, da je sproščen.

Drugi del filma nas prestavi v čas, ko je Chiron najstnik. Vidimo lahko, da se zanj ni prav veliko spremenilo. Juan je mrtev, in čeprav nikoli ne izvemo natančno, kaj se mu je zgodilo, nam je jasno, da v poslu, ki ga je opravljal, obstaja implicitno in izjemno realno tveganje. Edina preostala Chironova zaveznica je Juanova punca Teresa, njegov materinski surogat. Teresa nima svojih otrok, Chiron pa pravzaprav nima mame, razen svoje biološke, za katero bi bilo bolje, da je sploh ne bi imel. Zanj je neviden, dokler ga ne potrebuje, to pa je samo takrat, ko potrebuje denar. Toda na vidiku je nekaj novega. Chirona opazi drugi moški, ki bo spremenil potek njegovega življenja. Kevin, eden od popularnih fantov na Chironovi šoli, na videz neustrašen, samozavesten in zelo zgovoren, z njim sklene prijateljstvo, ki pa kmalu preraste meje. Slednje pravzaprav podira Kevin sam, ki je za Chirona prometejevski lik – prinese mu luč in z njo osvetli tisto, kar je bil vedno primoran potiskati v senco, zdaj pa je naenkrat vse tako jasno pred očmi, da v njem vzbudi neznansko tesnobo. Kevin ve, da Chirona privlači, ne dovoli mu, da bi se znova skrival in to privlačnost zanimal. Jasno, Chiron poskuša. Ampak odloči se zaupati in tako izgubi nedolžnost (ali vsaj en njen del) s Kevinom.

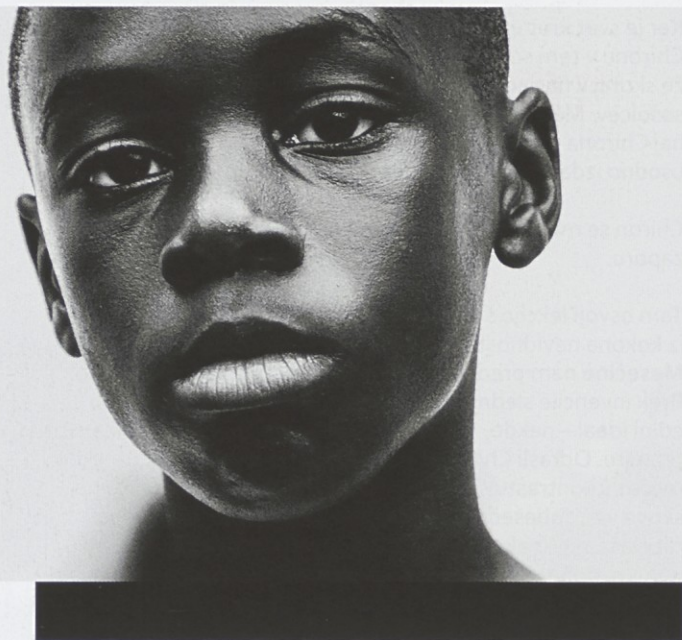
Ker je svet krut in vsi v njem nenehno na preizkušnji, se Chironu v tem scenariju težko priborjena sproščenost maščuje že skoraj v naslednjem trenutku, ko ga v šoli ustrahuje gruča sošolcev. Med njimi je tudi Kevin, in ko ga ostali izzovejo, naj Chirona udari, se pod pritiskom vrstnikov vda – s tem pa usodno izda Chironovo zaupanje.

Chiron se maščuje, pretepe svojega mučitelja in pristane v zaporu.

Tam osvoji lekcijo številka tri – novi način preživetja: zlezeš iz kokona nevidnosti in postaneš grožnja. Tretji in zadnji del **Mesečine** nam predstavi novega Chirona z novo identiteto. Prek invencije slednje postane Black, kar je bil zanj vedno edini ideal – nekdo, ki je videti tako, da si ga drugi želijo pustiti pri miru. Odrasli Chiron je mišičasta pojava, skoraj groteskno možat v kontrastu s prejšnjo najstniško podobo. Zdaj se ne skriva več dobesedno. Obdan je s plastmi telesa, ki jasno razglša svetu okrog, da je »pravi moški«. Ne le to – postal je Juan, dobesedno je prevzel podobo zaveznika iz otroštva, saj je tako kot Juan nekoč zdaj sam preprodajalec drog. Mimikrija kot orodje preživetja na tem mestu sklene svoj krog. Za nikogar več ne bo »Little«. Niti Chiron ne. Vsaj tako se zdi. Nepričakovani klic pa ga nato znova prisili, da se sooči s strahom, izzove ga k odločitvi: bo sposoben znova zaupati? Na drugi strani linije je Kevin. Chiron odpotuje v Miami in se pred Kevinom razkrije kot Black, toda Kevin ga, v katarzičnem trenutku filma, zavrne. Znova se vzpostavi kot tisti, ki vidi in od njega edini zahteva, da ne igra. Kevin zahteva od Chirona, da je Chiron, medtem ko Chiron nikoli ni vedel, kdo Chiron v resnici je.

Na konec filma lahko gledamo kot na prvi korak k osebni transformaciji in postajanju, kar pa zagotovo ne bo zadnja metamorfoza v Chironovem življenju. Vprašanje ostaja tudi, v kolikšni meri je ta transformacija pogojena z njegovim izstopom iz novega življenja, ki si ga je po prihodu iz zapora ustvaril zase. Ali je Chiron pripravljen na še en nov začetek?

Ob tem nam daje **Mesečina** misliti na druge primere prezentacije in konstrukcije gej identitete na filmu, toda čisto prvi, ki pride na misel ob **Mesečini**, je pravzaprav lik iz televizijske serije, s katerim si Chiron deli okoliščine, manj pa osebne karakteristike. Skrivna naveza (**The Wire**, 2002–2008, David Simon) je bila legendarna serija, ki se je odvijala v ameriškem obalnem mestu Baltimore in je na unikaten način raziskovala paralele (ter očitna problematična stičišča) med mestnimi institucijami (policija, mestna hiša, sodni sistem, sindikat delavcev) ter organiziranim kriminalom. V prvi sezoni tako gledalci večino časa preživimo v družbi policijske enote, ki si prizadeva vzpostaviti sistem prisluškovanja, da bi pridobila dovolj dokazov za razbitje visoko organizirane kriminalne družbe preprodajalcev drog. Ta kraljuje v mestnem getu, na pločnikih, med bloki in na dvoriščih socialnih stanovanj. Edini, ki na tem "divjem zahodu" hodi po tanki liniji med preprodajalci in predstavniki zakona je Omar, vodja majhne, a zloglasne roparske tolpe, ki napada hiše preprodajalcev ter jim krade denar in droge. Omar med prebivalci geta s svojo pojavo in samozavestnim nastopom



vzbuja strahospoštovanje. Vendar v zasebnem življenju izkazuje izjemno mero nežnosti in naklonjenosti svojim fantom, ki pa običajno niso le njegovi spolni partnerji, ampak tudi poslovni, torej partnerji v kriminalnih dejanjih. Njegova spolna identiteta je nekaj, kar se Omar odloči zadržati zase; domnevamo lahko, da je vsaj v neki meri preživetvena praksa – tako zanj kot za njegove partnerje. Ob pogostih seksističnih opazkah in predsodkih, ki jih gojijo in prosto izražajo njegovi sosledje, prav tako pa so obilno zabeleženi v besedilih skladb popularnih izvajalcev, je sprejemanje njegove identitete kot gej temnopoltega moškega z njihove strani iluzorično in do poskusov niti ne pride.

Tako Chiron kot Omar sta odrasla v revnih soseskah z zanemarljivimi možnostmi za kakršno koli družbeno mobilnost razen tistih, ki jih ponuja kriminalno podzemlje.

V takšnih okoliščinah se je izjemno težko prebiti iz negostoljubnega okolja, tudi če domnevamo, da bi si verjetno želela živeti nekje, kjer bi bila sprejeta in se jima ne bi bilo treba nenehno skrivati.

Vprašanje (re)prezentacije identitete homoseksualcev, ki se v družbi hkrati soočajo tudi z bremenom drugosti zaradi barve kože, evocira še en film – verjetno eno najbolj slavnih, nič manj kot prelomnih del na področju dokumentaristike.

Leta 1966, na decembrski večer, je dokumentaristka Shirley Clarke k sebi domov povabila znanca po imenu Jason Holliday. Jason je bil samooklicani »hustler«, ki je ponujal spolne usluge različnim strankam. Te so ga najemale, ker je bil temnopolti gej moški, ali pa zgolj zato, ker je bil zanje – pogosto

bele premožne pare, ki so se želeli prikazati kot odprti in svobodomiseln – eksotičen, kot so eksotični jaguarji ali druge nenavadne domače živali. Zanje je bil nekakšen statusni simbol, nekakšen stik s svetom, do katerega ostali niso imeli dostopa, ker preprosto niso bili tako kul.

V času snemanja je Shirley Clarke, že znana režiserka, skupaj s partnerjem, igralcem Carlom Leejem, živela v slovitem newyorškem hotelu Chelsea, slavnem zaradi svoje bohemske klientele. Jasonov obisk, ki se je razvil v celonočno seanso, je Clarkova posnela na film, iz njega pa je potem nastal dokumentarec z naslovom *Portrait of Jason* (1967). V dobri uri in pol nas Jason kot turistični vodič vodi po svojem življenju prek številnih zabavnih, občasno pa tudi pretresljivih in tragičnih anekdot. Clarkova in Lee sta prisotna, a le kot glasova izza kamere, ki mu zastavljata vprašanja. Jason ima karizmatično prezenco rojenega igralca, in ko razlaga, z veliko mero ironije zabeli svoje prigode iz časa, ko je pri tej ali drugi družini služil kot »gospodinjski pomočnik«, ali kako drugače opiše načine, na katere je skušal preživeti ter se hkrati izogniti dolgočasnemu delavniku od devetih do petih. Ob pijači in pogovoru večer tako napreduje in tudi Jasonov nastop spremeni ton: od sprva kontroliranega, samozavestno zabavnega pokanja šal in norčevanja iz različnih ljudi se razpoloženje prevesi v zadržano, potem defenzivno, končno pa postane naravnost nezno žalostno, ko se Jason pred kamero očitno zlomi: preplavijo ga občutki krivde in izgube, svoje pa naredi tudi alkohol, ki mu ga strežeta gostitelja. Zdi se, da žaluje za življenjem, ki bi ga lahko imel, vendar mu ni bilo dostopno. Želi si nastopati v kabaretu, želi si stopiti iz negotovosti, ki jo prinaša obstoj na margini, in želi si, da ne bi vseskozi igral. Niti njegovo ime ni zares njegovo ime – Jason je v resnici Aaron Payne. Pa vendar se zavedamo, da je teatralični nastop, ki ga je pripravil za kamero Shirley Clarke, nujni del njegovega vsakdana. Je njegova preživetvena praksa, mimikrija; potrebo po njej občuti kot emancipatorno in hkrati ponižujočo, odvisno od okoliščin. Tega se gledalci boleče zavedamo. *Portrait of Jason* je obveljal za mejnik na področju dokumentarnega filma, ki s prepletanjem avantgardnega ter *cinéma vérité* pristopa anticipira obsedenost naše kulture s slavo in voajerizmom, kar doseže vrhunec v »reality TV«. Vendar je bil deležen tudi kritik zaradi očitne manipulacije s subjektom (komentarji, antagoniziranje s strani dokumentaristke in njenega partnerja). Avtorica se je tega zavedala in je posege vključila v film, s tem pa opozorila na skrito – napačno – premiso, da so dokumentarni filmi v primerjavi z igranimi zvesta reprezentacija realnosti.

Očitno je, da je tako za Chirona iz *Mesečine* kot za Jasona vprašanje identitete vprašanje stalne re-invencije in performansa. Med filmoma zeva dobrih 50 let političnih in aktivističnih naporov, in lahko rečemo, da je izjemen dosežek *Mesečine* v tem, da je prvi LGBT film ter hkrati film temnopoltega ameriškega režiserja, ki je zasedel vidno mesto v popularni kulturi in *mainstreamu* ter s tem zagotovo zrušil nekaj prej nepremostljivih ovir za obe manjšini. Obenem si lahko le želimo, da bi šel ta trend dalje – da bo emancipacija ene manjšine sprožila pozitivno verižno reakcijo, mi pa bomo že kmalu lahko slišali številne druge doslej neslišne glasove.



Tonsler Park

portret

Nace Zavr

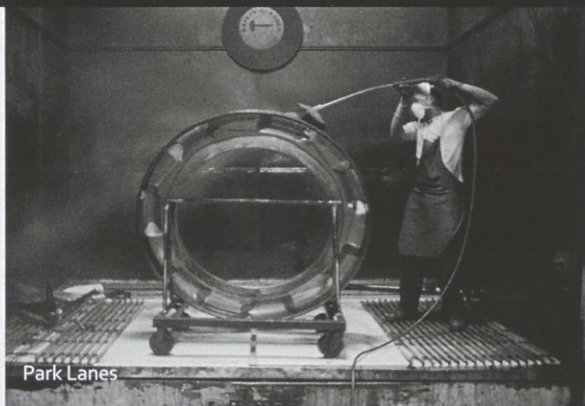
Delovni pogled: filmi Kevina Jeroma Eversona

Kevinu Jeromu Eversonu je težko slediti. Dvainpetdesetletni Američan, rojen v Ohio in trenutno živeč v mestu Charlottesville sredi Virginie, je eno plodovitejših imen sodobnega eksperimentalnega filma: začel je s fotografijo, v zadnjih dveh desetletjih izdal že devet celovečernih in preko sto kratkih izdelkov, poleg filma in fotografije pa ustvarja tudi slike, skulpture in galerijske instalacije. Ne glede na medij, v katerem deluje, so Eversonove skrbi konsistentne: kritiki ga najraje opišejo kot filmarja, ki ga zanimajo podobe črnškega dela in življenja na jugu Združenih držav, bodisi ko gre za tovarniške klepače, upokojene glasbenike ali lokalne čebelarje. Težko je sto petdeset filmov

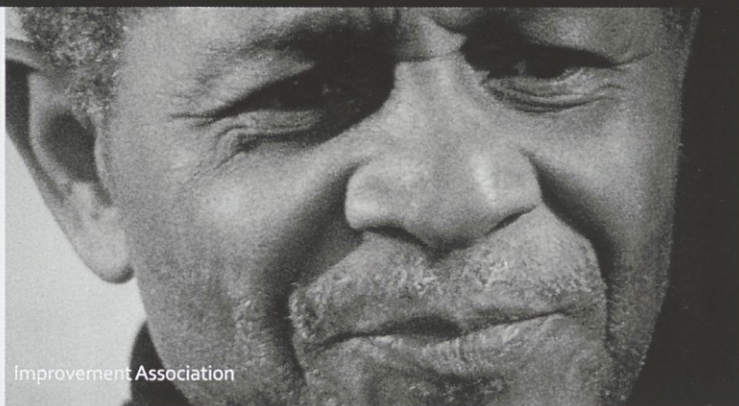
povzeti v enem stavku, saj se bo vedno našlo vsaj nekaj osamelih izjem, ki se z jedrom opusa ne skladajo; da bi se izognili reduktivnosti, moramo torej ostati precej splošni: Eversonovi filmi se ubadajo z vprašanji afroameriškega življenja v sodobni Ameriki, v najširšem smislu.

Vendar tudi postavka, da se Everson sploh ukvarja z *vprašanji*, ni ravno pravilna. Njegova praksa je slogovno in formalno raznolika (od nekajminutnih filmov do osemurnih celodnevcev; od nasičenih barv do črno-belega minimalizma), a nekaj lastnosti je vendarle stalnih: Everson pri snemanju prisega na 16-milimetrski film in na dokumentarni realizem (tudi če

sam sebe raje označi za formalista). V večini Eversonovega obsežnega opusa prevladuje opazovalni impulz: njegova najmočnejša dela so nefikcijska in observacijska; dela, v katerih je režiserjev objektiv usmerjen na stvarne osebe, pojave, dogodke. Pravzaprav ni nujno, da gre tu sploh za *dogodke*: umetnik je znan po snemanju neposebnih, običajnih, vsakdanjih dejavnosti (pranje perila, družinski pogovori, delo na odpadu); dejavnosti, ki so filmskega pogleda redko deležne. Filmar najraje vstopa prav v banalne, prazne in na videz nezanimive prostore, v katerih pa s pomočjo zbranega, neprekinjenega opazovanja in dolgih, tudi desetminutnih kadrov odkrije nekaj novega, prostemu očesu skritega. Američanovi filmi nam



Park Lanes



Improvement Association

prikazujejo stvarni svet delavnic, pralnic in odpadov, a zraven ne ponudijo razlage ali navodil za branje. Everson nam nevidne kotičke osvetli, interpretacija in iskanje smisla pa sta prepuščena gledalcu.

Vse Eversonove ključne poteze so jasno kristalizirane v filmu **Park Lanes** (2015), osemurnem prikazu delovnega dne v tovarni bowling opreme. Everson je z delavci preživel en teden, končni izdelek pa skrčil na dolžino točno 480 minut ali osmih ur (natančno trajanje standardnega delovnega dne). Vse se začne s prihodom zaposlenih v tovarno (namestitvev na delovno mesto, varnostna zaščita, zagon produkcijskih naprav), nadaljuje pa, kot bi pričakovali: s prizori delavcev med delom, vsak je nastanjen za svojo mizo in strojem, z orodjem v roki in očali na glavi. Pripoved je epizodična, razdrobljena na polurne segmente, izmed katerih se vsak loteva svojega koščka proizvodnega procesa: luknjanje kovinskih plošč, čiščenje in loščenje kegljev, vožnja z viličarjem po skladišču ...

Filmska forma je torej zrcalna formi industrijskega delavnika ne le po obliki (osem ur dela = osem ur filma), temveč tudi po strukturi: fragmentirane, tridesetminutne epizode so odraz fordistične delitve in specializacije dela, v kateri posameznik opravlja le droben, abstrakten kos produkcijskega procesa. (Šele v sedmi ali osmi uri je mogoče videti, kaj tovarna sploh proizvaja – do takrat so pred nami le surovine in napol obdelan material.) Po štirih urah je čas za odmor: delavce in delavke spremljamo ob malici in

kavi. A za občinstvo počitka tu ni: med projekcijo na filmskem festivalu v Londonu so gledalci sicer periodično izstopali iz dvorane (in se vanjo morda sčasoma vrnili), vendar je imel Everson v mislih nekaj drugega. *Park Lanes* ni instalacija, ni galerijski video; gledal naj bi se v kinodvorani, v eni, neprekinjeni seji. Napor gledalca se približuje naporu delavca na platnu (slednji po nekaj urah dobi vsaj 30-minutno pavzo).

Če je Eversonov estetski pristop v posameznih prizorih sicer raznolik (od statične do premične kamere, od širokih planov do *close-upov*), ima vseh šestnajst poglavij tudi nekaj skupnega. *Park Lanes* je naporen, razvlečen ter dolgočasen – in ravno zato tudi zanimiv. Zanj si je treba vzeti čas in ob gledanju vztrajati s potrpljenjem; osem ur sedenja v dvorani ni več zgolj užitek, ampak tudi že svojevrstno delo. Pred nami je opazovalni dokumentarec, trezen, ravnodušen in nerazburljiv vpogled v prostor, ki ga film redko doseže. Že po nekaj minutah prve epizode je jasno, kam Everson meri: njegova kamera ne obsoja, ne komentira, ne implicira, ampak le zbrano in pozorno opazuje. Če je iz podob ročnega in avtomatiziranega dela mogoče razbrati kakšen pomen, je ta v celoti prepuščen gledalcu. Everson je opravil le prvi korak: zagnal kamero in usmeril pogled. Ostalo ni več njegova skrb. Everson je skriti opazovalec stvarnega sveta, nevidna »muha« na zidu.

Na rotterdamskem filmskem festivalu januarja letos je Everson predstavil dve svetovni premieri, dvanajstminutni

Improvement Association (2017) – film o Maliku Hudginsu, članu solidarnostne zveze Universal Negro Improvement Association – in pa celovečerec **Tonsler Park** (2017), osemdesetminutni črno-beli film, posnet na volišču Tonsler Park v mestu Charlottesville (Virginia) na dan ameriških predsedniških volitev. Piše se torej 8. november 2016, glasovanje je v polnem teku, napetost skoraj na vrhuncu, pred volišči večurne kolone. Festivalski sinopsis film opiše takole: »Kevin Jerome Everson snema zaprisego volilnega osebja ter vrsto volivcev, ki čakajo na glasovnice, medtem pa se nihče od njih očitno ne zaveda, da jih iz ozadja ves čas spremlja nepremična kamera. Pogovori se spreminjajo v trušč, hrbti zastirajo kamerin pogled – to je demokracija v akciji in vsak glas šteje.«

Ni ravno res, da je kamera nepremična. Njen položaj se iz kadra v kader spreminja; vsakič imamo pred očmi nekoga drugega, vsakič nam Everson ponudi drug kotiček volišča. A res je, da je filmar tu popoln asket. Kompozicije so iz prizora v prizor skorajda identične: *Tonsler Park* sestavljajo dolgi, desetminutni srednji plani volilnih uslužbencev, sedečih za mizo; včasih za kupom papirja, včasih za računalniškim ekranom. Kamera je zamaknjena nekam daleč stran na obrobje. V potek volitev se ne vmešava, volilne komisije, vsaj kolikor je mogoče razbrati, med delom ne ovira. Zdi se, da je Eversonov stativ zamaknjen tako daleč, da so uslužbenci nanj že davno pozabili; pogleda kamere in subjekta se med sabo nikoli ne ujmeta. Vendar

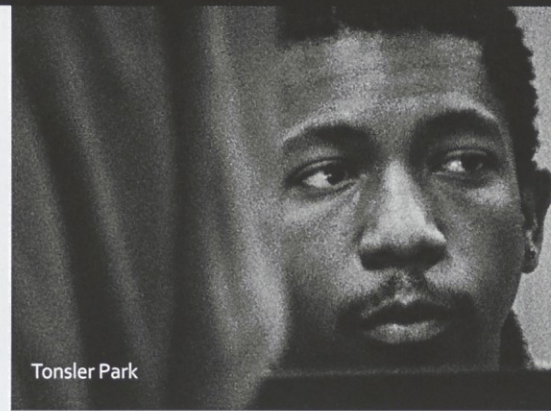
režiser tu ni voajer, vsaj ne popolnoma: njegov objektiv je ozujevsko nastavljen prav v višino oči, v višino sedečih opazovancev. Kamera teh ne nadzoruje privzdignjeno, s položaja dominiranja in moči, ampak horizontalno, vzporedno, na ravni radikalne enakosti. Člani volilne komisije niso objekti nadzora ali oblasti (niso skrivnost, ki jo je treba razjasniti in obvladati), in niti ne nosilci avtoritete: prej bi rekli, da so naši vrstniki in sogovorniki, enakopravni režiserju in nam samim.

Nujno je povedati, da so uslužbenci volilnega urada skoraj izključno Afroameričani, večinoma pa gre za ženske. Everson volišča ni izbral po naključju. Kot nadaljuje festivalski sinopsis: »Predel Tonsler Park se imenuje po Benjaminu Tonslerju, lokalnem afroameriškem ravnatelju, ki je v časih segregacije nasprotoval pravilom in učil tudi starejše afroameriške šolarje (op. a., do leta 1954 je bilo izobraževanje Afroameričanov od osmega razreda dalje prepovedano).« Kakšne barve so obiskovalci Tonsler Parka, nam film ne pove. Eversona volivci (in sam proces voljenja) ne zanimajo prav močno. Če uradnike in prostovoljce spremljamo frontalno, v obraz, se glasovalci v filmu pojavilo le s hrbtom ali nogami, obrnjeni stran od kamere in gledalca, neostri in neosvetljeni. Režiserja, kot že rečeno, bolj pritegne sama volilna komisija in nešteti birokratski procesi, ki jih ta opravlja: razdeljevanje volilnih lističev, pregledovanje osebnih dokumentov, vnašanje podatkov na papir in v računalnik, odgovarjanje na vprašanja volivcev (*do kdaj ste odprti, imate tu kakšno stranišče, kam se lahko pritožim?*). Pozornost ni toliko na postopku glasovanja, na izbiri naslednjega predsednika (na »demokraciji v akciji«, kot temu pravi festival), ampak prej na vseh opravilih, obveznostih in nalogah, ki omogočajo, da do glasovanja v prvi vrsti sploh pride. Eversona zanima jutranja zaprisega, zanimajo ga trenutki napora in garanja, deseturnega izpolnjevanja obrazcev in ubadanja z nedelujočim računalnikom. In nasprotno, zanimajo

ga trenutki popolnega brezdelja in dolgočasja, zehanja in zabavanja na delovnem mestu. Zanima ga, kaj se zgodi po deveti uri, potem ko se volišče za javnost zapre (odgovor: varnostnik sname in zloži zastavo, prostovoljci in zaposleni pričnejo s štetjem glasov). Drugače povedano: *Tonsler Park* ni film o demokraciji, ampak o nevidnih delavcih in delavkah, garaških fizičnih telesih, ki za demokracijo stojijo, ki jo vzpostavljajo in držijo pri življenju. Demokracija tukaj ni danost, ampak trdo delo; ne užitek, ampak garanje. Volitve so tehnologija, in kot tehnologija imajo tudi svoje gorivo, svojo delovno silo: v primeru Tonsler Parka skupino črnih Američank in Američanov.

Tonsler Park torej predstavlja jasno nadaljevanje Eversonovih zanimanj. Gre za film o človeškem delu, o skritih fizičnih naporih, ki iz ozadja poganjajo državno politiko. (Prav kakor *Park Lanes* demistificira proizvodni postopek stez za kegljanje, *Tonsler Park* razgali proizvodnjo severnoameriške demokracije.) Tudi v *Tonsler Parku* so glavni akterji v veliki večini temnopolti in tudi tu je dogajanje umeščeno v južni del Združenih držav. A film je tipično eversonovski še na drugačen način. Je umirjen, počasen in dolgočasen – česar ponovno ne gre odpisati kot slabost, ampak kot morda največjo prednost. Deset- do petnajstminutni kadri niso vedno polni dogajanja. Pogosteje v njih spremljamo prizore rutine in repetitive (deljenja glasovnic, vnašanja podatkov) ali praznega brezdelja (strmenja v strop, klepetanja s kolegi).

Končni rezultat je za gledalca naporen, za nekatere prenaporen. Na svetovni premieri v Rotterdamu so vseh osemdeset minut vztrajali le štirje, na večerni novinarski predstavi pa zgolj še dva. Kot v intervjuju pove Everson: »V Rotterdamu ljudje ne posedajo; oni vstanejo in jebeno odidejo! Ampak zdaj sem jih že naučil, da če gredo gledat film Kevina Eversona, vedo kaj jih čaka; bolje, da s sabo prinesejo kosilo!« Gledanje Eversonovih celovečercerjev je napor, a prav poseben napor, napor solidarnosti in sočutja: ko delavci na platnu vzdihujejo in garajo, garamo tudi mi; ko se



dolgočasijo, se dolgočasimo tudi mi; ko razmišljajo, razmišljamo še mi.

Tonsler Park so prvič javno predvajali v soboto 28. januarja, le dan po Trumpovem podpisu izvršnega ukaza, ki je državljanom sedmih muslimanskih držav prepovedal vstop na ozemlje ZDA (na dan projekcije, ravno nekje ob isti uri, so ukaz začeli tudi izvajati). Nočem trditi, da je *Tonsler Park* zgolj še eden od mnogih »portretov življenja v Trumpovi Ameriki« in niti ne, da Everson o sodobnem globalnopolitičnem momentu sploh ponudi kakšen komentar. A vendarle je oba dogodka težko brati ločeno: *Tonsler Park* je portret osmega novembra, dneva ameriških volitev, katerih končni rezultat je bil Donald Trump. Trumpov ukaz pa je le eden v seriji širših ksenofobnih politik, katerih tarča niso zgolj muslimani, temveč osebe vseh vrst manjšin, bodisi nekrščanskih religij, bodisi nehetero spolnosti, bodisi nebelih ras. Vendar nam *Tonsler Park* pri iskanju globljega smisla ne pomaga; prej nas od tovrstnega iskanja odvrta. Everson v tradiciji davno izumrlega (a ponovno prebujajočega se) *cinéma vérité* zgolj in samo opazuje. Ne ponuja nam rešitve in niti ne pomena. Odpre nam le okno v svet in vanj usmeri svoj pogled, miren in zbran, pozoren in odločen. Film od nas zahteva le, da si svet dobro ogledamo, in da se od sveta ne obrnemo stran. Kaj sledi, ni več njegov problem. Ampak že s tem je Everson naredil dovolj: v času lažnih novic (in resničnih novic, ki jih predsednik označi za lažne) je morda dovolj radikalno že to, da nam film prikaže – ali se vsaj trudi prikazati – resničnost.



skratka

Peter Cerovšek

Killing Klaus Kinski

Tudi letošnja selekcija največjega festivala kratkega filma v Clermont Ferrandu je potrdila, da gre iskati najboljše filme tekmovalnega programa v sekciji Labo. Ta kljub pomenljivemu imenu sicer ne meri ravno na področje avantgardnega in ekstremnega eksperimentalnega filma, pač pa večino minutaže nameni delom, ki se odmikajo od tradicionalnih žanrskih form in konvencionalnosti.

V to kategorijo bi lahko uvrstili tudi film režiserja Spirosa Stathoulopoulosa **Killing Klaus Kinski** (2016), ki je

nastal v kolumbijsko-nizozemski koprodukciji. Filmsko kariero Klaus Kinskega je najbolj zaznamovalo sodelovanje z Wernerjem Herzogom, s katerim je delal pri petih celovečercih v razponu petnajstih let. Igral je v filmih **Aguirre, srd božji** (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972), **Woyzeck** (1979), **Nosferatu** (1979), **Fitzcarraldo** (1982) in **Cobra Verde** (1987). O nadvse nenavadnem sodelovanju in burnem odnosu med igralcem in režiserjem je bilo veliko napisanega in trači s filmskih snemanj še danes krožijo med filmskimi navdušenci. Dosti teh zgodb

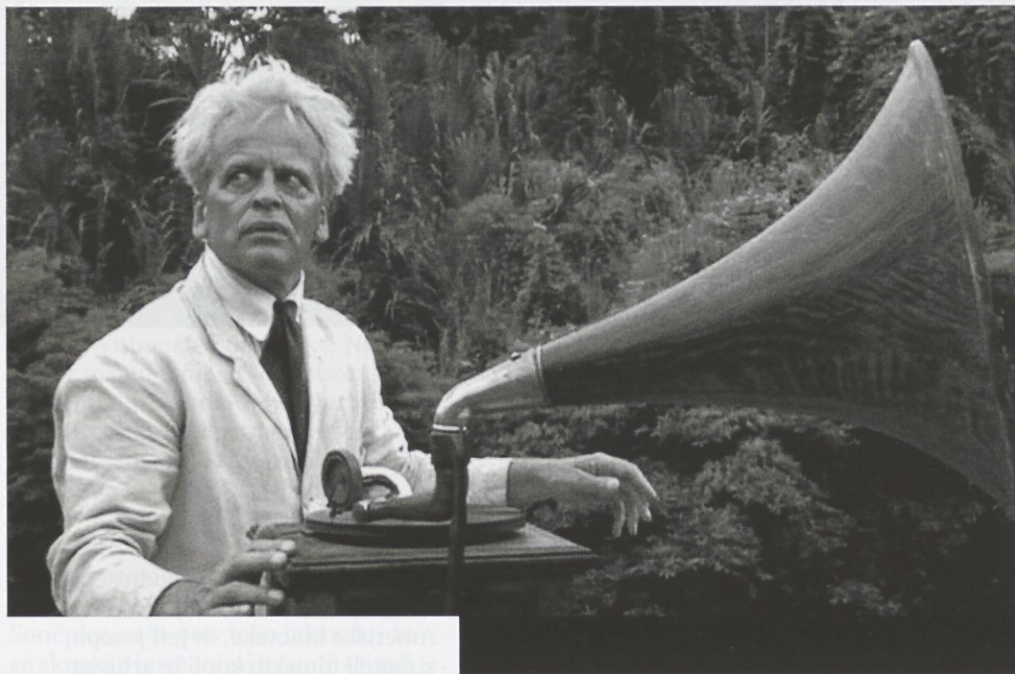
je že leta 1982 razkril dokumentarist Les Blank, ki je posnel dokumentarec **Burden of dreams** (1982) o zakulisju snemanja filma Fitzcarraldo sredi amazonskega pragozda. Nekaj tega pa sta razkrila tudi Kinski z avtobiografijo in Herzog z dokumentarnim delom **Moj najljubši sovražnik – Klaus Kinski** (Mein liebster Feind – Klaus Kinski, 1999), posnetim leta 1999, deset let po igralčevi smrti. V tem dokumentarcu Herzog izpriča anekdoto s snemanja Fitzcarralda, ki je osrednja ideja in tema filma **Kiling Klaus Kinski**.

Herzogov *Fitzcarraldo* še danes velja za enega najtežje izvedljivih filmskih projektov vseh časov. V štirih letih snemanja sredi amazonskega pragozda se je moral režiser poleg zahtevnih logističnih okoliščin in lokalnih političnih preigravanj spopasti z izgubo jedra igralske ekipe, ki sta ga tvorila Jason Robards in Mick Jagger (nadomesti ju Kinski), z izgubo zaupanja svoje ekipe, financerjev in nesrečami, ki so vseskozi oteževali potek snemanja. Projekt se je vlekel v nedogled, in nemir, ki se je širil tako med nekaj sto staroselci v vlogah statistov kot med samo igralsko ekipo, je kulminiral v vsakodnevnih izpadih Kinskega.

Režiser filma *Killing Klaus Kinski* Spiros Stathoulopoulos je v svojem igranem delu uporabil več teh dogodkov in jih združil okoli nesreče s snemanja Fitzcarralda, ko je staroselca med podiranjem dreves pičila smrtonosna kača. Da bi rešil svoje življenje, si je nekaj sekund po ugrizu z motorno žago odrezal nogo in zdravniška ekipa, ki je bila na snemanju, ga je lahko oskrbela. Kinski, ki naenkrat ni bil več v središču pozornosti, je v svoji megalomaniji uprizoril enega teatralnih izpadov, ki so lahko trajali tudi po več ur. Njegovo znašanje nad ekipo so opazovali tudi staroselci, ki so svoje spore reševali na povsem drugačen način. Herzogu so ponudili, da Kinskega ubijejo, in film *Killing Klaus Kinski* se poigrava prav z udejanjanjem te ideje.

Film je tako nabor resničnih dogodkov s snemanja z zelo možno alternativno rešitvijo problema Kinski. Iz zakulisja se nam odpira pogled na prizorišče snemanja in filmsko ekipo, ki je skoraj identična tisti izpred 35 let, in v maniri »making of« dokumentarnega filma se zgodi nadvse zanimiv preplet fiktivnega in resnično-dokumentarnega. Gledalec, ki pozna ta del filmske zgodovine, bo dogajanje z lahkoto dopolnjeval s svojim poznavanjem širšega konteksta dogodkov. Še posebej vznemirljivo pa je, da mu prepričljiva filmska izvedba omogoči, da postane del snemalnega prizorišča Wernerja Herzoga.

Skoraj 17-minutna kader-sekvenca, ki v film vnaša močan pridih realizma, pa gledalcu kljub komičnemu zaključku alternativno zgodbo predstavi kot edino resnično. Film s tem stopa na polje mokumentarca, a takšnega, ki ne izhaja iz popolne zastranitve od realnosti, ampak iz spremembe enega samega, a ključnega detajla resnične zgodbe. Ta malenkostna sprememba dogajanja je za film, ki je sicer trdno vpet v realnost, dovolj. Zdi se, da *Killing Klaus Kinski* ni potreboval lastnega scenarija, niti lastnih lokacij, prav tako ne lastnih likov, kakor da je scenarij zanj napisal že Werner Herzog s svojo izjemno vizijo za film *Fitzcarraldo*, z izbiro ekstremnih filmskih lokacij v Amazonskem pragozdu in z izbiro prave igralske zasedbe, ki bi lahko povzročila prav tak razvoj dogodkov. Herzog je priskrbel škarje in platno, mladi režiser Spiros Stathoulopoulos, ki na filmsko pot šele stopa, pa jih je moral le še dobro uporabiti.



»To je knjiga o smrti Filma. Seveda ne govori o smrti filmov, ki se še vedno odlično držijo, tako v tržnem kot kreativnem smislu. ... Prej gre za neke vrste ponorelo, veseljaško sedmino za podtalno subkulturo pogosto paranoičnih, molčečnih, ekscentričnih, obsesivnih in vselej norih zbirateljev in preprodajalcev filmskih kopij, ki so iz filmov napravili svojo lastno, zasebno religijo.«

Dennis Bartok¹

»Film je svetloba, digitalno je elektrika.«

Aki Kaurismäki

branje
Maša Peče

Smrt tisočernih rezov

A THOUSAND CUTS

THE BIZARRE UNDERGROUND WORLD
OF COLLECTORS AND DEALERS
WHO SAVED THE MOVIES

DENNIS BARTOK AND JEFF JOSEPH

A Thousand Cuts, ki jo podpišeta Dennis Bartok, nekdanji kurator Ameriške kinoteke, in Jeff Joseph, zbiratelj filmskih kopij in arhivist pri Filmskem in televizijskem arhivu UCLA, je knjiga o prvih in pravih filmskih piratih, o njihovih skrivnih zbirkah dragocenih, redkih, včasih poslednjih filmskih kopij, o njihovih bitkah z FBI in MPAA, o čudovitih skrajnostih njihove obsesije. Predvsem pa daje misliti o tem, kaj vse smo ali

bomo kmalu izgubili s tektonskim premikom od filma k digitalni tehnologiji, ki ga je sprožila želja velikih studiev, da se znebijo stroškov produkcije, hranjenja in transporta analognih, 35-milimetrskih filmskih kopij.

Čeprav je filmska tehnologija doživela številne prelomne spremembe, kot sta prehod iz nemega v zvočni film v poznih 20. letih in zamenjava

¹ Dennis Bartok in Jeff Joseph, *A Thousand Cuts: The Bizarre Underground World of Collectors and Dealers Who Saved the Movies*, University Press of Mississippi, Jackson, MS, 2016, str. vii.

nitratnega z acetatnim celuloidom dve desetletji kasneje, je osnovni format 35-mm filmskega traku ena najbolj dolgoživih tehnoloških iznajdb. Preživel je več kot stoletje, kar je izjemen dosežek za katerokoli tehnologijo. Danes so mu dnevi šteti, umira na obroke. Snemanje na filmski trak je redko, proizvajanje filmskih kopij za kinematografsko distribucijo že skoraj nezaslišano skromno, medtem ko se obstoječe filmske kopije neizbežno razkrajajo. Preti jim vinegarjev sindrom, ki napada acetatni trak, in bledenje barv kot posledica cenejših, a nestanovitnih barvnih postopkov, zaradi katerih se filmi iz preklete ere eastmancolorja in njegovih izpeljank danes gibljejo na barvni lestvici od blede škrlatne do krvavo rdeče. Filmske kopije, kinematografski projektorji, oprema za procesiranje filmskega traku – vsi že nekaj let romajo na smetišča in v sežigalnice širom sveta. Da so se mnogi teh filmov sploh ohranili, pa je pogosto zasluga zasebnih zbirateljev, ki so filmske kopije »osvobajali« iz smetnjakov, studijskih skladišč, laboratorijev, kinematografov in včasih domov drugih zbirateljev, ter jih trgali iz krempļjev uničenja in pozabe.

Povojna generacija zbirateljev in preprodajalcev filmskih kopij v ZDA, ki ji je knjiga posvečena, je v obdobju od 50. do 80. let predstavljala številčno podtalno subkulturo in široko razpreden črni trg filmskih kopij. Čeprav so bili med njimi tudi številni zvezdniki, so glavnino tega tajnega podzemlja sestavljali povsem običajni smrtniki, včasih filmski snemalci, montažerji, delavci v laboratorijih, kritiki in zgodovinarji, včasih električarji, učitelji in vozniki tovornjakov. Nekateri so se s prodajo filmskih kopij preživljali ali celo dobro služili. »Nekega božiča sem potreboval denar, pa sem poklical Hughja Hefnerja in mu rekel, 'vem, da imate radi Disneyja, jaz pa imam nekaj kopij'. Odrvnil je, da ga zanima, ampak ne misli plačati več kot 1000 dolarjev za film. Najvišja cena za Disneyjeve filme se je takrat vrtela okoli 200 dolarjev,« se spominja zbiratelj Ken Kramer.²

Mnogi jih še vedno zbirajo zato, da se vrtijo. »Filmske kopije hranim, da lahko tistim, ki jih želijo pokazati, rečem 'ja'. Te filme so posneli, da bi jih ljudje gledali. In 35-mm trak je edini format, ki ga lahko brez skrbi predvajate na velikem platnu, saj vedno izgleda sijajno,« pravi režiser in strastni zbiratelj Joe Dante.³ Vsi po vrsti pa so s kopičenjem filmov hranili svoje skrajne, ekscentrične obsesije. Ena redkih zbirateljic, Hilary Hess iz Pensilvanije, je prodala družinski dom, da bi lahko v manjši hiši z večjo garažo nastanila svoja 35-milimetrska projektorja. Emil Varga, ki je bil dejaven v Arizoni 80. let, je v domači garaži predvajal filme kar s 70-milimetrskih projektorjev. Ko je umrl, so ga pokopali s filmskim kolutom.

Izjemen pomen filmskih zbirateljev pa ni le v dostopnosti filmov. V svojih zbirkah nemalokrat hranijo unikatne filmske kopije, izgubljene zaklade, edine še obstoječe nosilce filmov ali fragmentov slike in zvoka. Dobro znane so zgodbe o prestižnih najdbah, kot je dolgoletna saga Kevina Brownlowa in restavracije filma **Napoleon** (1927) Abela Gancea, pa tista o najdbi izgubljenih nitratnih filmov Georgesa Mélièsa, ki sta jih znova oživila Serge Bromberg in Eric Lange. In obstaja na stotine neznanih reševalnih akcij. Glavni kinooperater hollywoodskega Egyptian Theatre Paul Reyton je kot študent iz smetnjaka rešil 35-mm kopijo filma **Upornik brez razloga** (Rebel Without a Cause, 1955, Nicholas Ray) z magnetofonskim zapisom. Ko so pri studiu Warner Bros ugotovili, da so izgubili vse izvirne stereo elemente filma, so se k sreči lahko obrnili na Reytona. Ko so hoteli pri Disneyju v poznih 80. letih restavrirati **Fantazijo** (Fantasia, 1940), vključno s poprej cenzuriranimi rasističnimi sekvencami s črno kentavrinjo Sončnico, se je prav tako izkazalo, da so skupaj z izrezanimi prizori zavrgli vse obstoječe stereo posnetke. Izjemno redka magnetofonska kopija integralne verzije v zbirki Jeffa Josepha je sicer bolehala za hudim vinegarjevim sindromom, toda zvočni zapis je bil nedotaknjen. Zbiratelj Wes Shank



iz Filadelfije je po naključju odkril izgubljeni prizor izvirnega **King Konga** (1933, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack), v katerem se opičjak erotično poigrava z obleko Fay Wray in žveči domorodce.

Nič manj zanimive niso zgodbe o tem, kako so se zbiratelji do teh raritet dokopali. Preprodajalec Bob DePietro je moral svoj izgubljeni zaklad, unikatno kopijo prvega filmskega eksperimenta Sergeja Eisensteina **Dnevnik Glumova** (1923), izkopati kar dvakrat – kratki film se je skrival v filmskem obzorniku Dzige Vertova, ki ga je DePietro potegnil iz smetnjaka. Notorični preprodajalec Al Beardsley je 70-mm filmsko kopijo **Lawrencea Arabskega** (Lawrence of Arabia, 1962, David Lean) izmaknil kar iz kina Fairfax. Po zadnji predstavi je tja odposlal selitveni kombi pod pretvezo, da gre za studijskega kurirja. Druge izbire ni imel, kopijo je že zdavnaj prodal nekemu zbiratelju. Ken Kramer, čigar zbirka vključuje bržkone najboljšo obstoječo kopijo Premingerjevega muzikala **Porgy and Bess** (1959, Otto Preminger), je za iskanje tovrstnih raritet angažiral kar vedeževalca. Joe Dante pa je kot najstnik nabavil novo, brezhibno kopijo Hammer Films produkcije **The Revenge of**

² Ibid., str. 41.

³ Ibid., str. 80.



foto: Metka Paris

Frankenstein (1958, Terence Fisher) v bledečem eastmancolorju zgolj zato, da bi jo (kajpak nezakonito) zamenjal za originalno kopijo istega filma v technicolorju iz neke izposojevalnice v Filadelfiji. Novo kopijo je na istih mestih celo zrezal in ponovno zlepil, da lastniki ne bi česa posumili. »Bili smo divji in nori,« pravi Dante. »Vse to smo počeli v prepričanju, da nikomur razen nam ni mar za te filme. In izkazalo se je, da smo imeli prav.«⁴

Hollywoodskim studiem sicer ni bilo povsem vseeno, in ko so v 70. letih nad filmske zbiratelje odposlali vse svoje biriče v podobi stanovskega združenja MPAA in zveznih agentov FBI, so se mnogi zaradi svojega hobija znašli za zapahi. Čeprav je imela na trajno preganjavico filmskih zbirateljev najbolj daljnosežen vpliv aretacija igralca Roddyja McDowella, zvezdnika franšize **Planet opic** (Planet of the Apes) leta 1974, se je vse skupaj začelo tri leta poprej v mestecu Mobile v Alabami, s tožbo American International Pictures proti Evanu H.

Foremanu, zbiratelju in izdajatelju prodajnega kataloga rabljenih kopij *16mm Filmland*. Zagrizeni »copyleftist« Foreman je med sodnim procesom in nato še v knjigi pomenljivega naslova *Copywrong* opozarjal, da je neskončno podaljševanje »copyrighta«, ki so ga zahtevali filmski studii, protiustavno. Ameriška ustava v skrbi za napredek znanosti in umetnosti avtorjem in iznajditeljem podeljuje izključne pravice za njihova dela z omejenim trajanjem. »Ti ljudje kradejo ameriškemu ljudstvu. To je resnično piratstvo. Zakon o avtorskih pravicah namreč ni bil napisan za posel in dobiček. Napisan je bil za državljane Združenih držav,« je Forman pričal na sodišču.⁵ Čeprav je tožbo dobil, je predvidel natanko to, kar so velika filmska podjetja izbojevala v teku naslednjih desetletij: odtegotanje pravice ljudstva do kulturnih dobrin v skupni lasti.

V luči kasnejšega video piratstva in neskončnih obzorij sodobnega digitalnega piratstva se zdi studijski

gonja zoper te posameznike skoraj komična. In hkrati sila tragična, če pomislimo, da so te neprecenljive zaklade, za katere so se na sodišču tako mrzlično borili, že v istem času množično metali proč. Dante se takole spominja zaprtja Technicolorjevega hollywoodskega laboratorija leta 1975: »Vse technicolorske kopije, ki so jih tam hranili, so bile namenjene za odpad. /.../ Kot zbiratelj sem se čutil dolžnega ukrasti čim večje število filmov, preden bi končali na dnu zaliva Santa Monica. Toda bilo je nemogoče, imeli so preveč varnostnikov. To je bila resnična tragedija. Ravno sem se preselil v Kalifornijo, in to je bil moj prvi vpogled v to, koliko je Hollywoodu mar za njegove filme.«⁶

Še ena od žrtev tako imenovanega »ustvarjalnega uničenja«, bi bržkone rekel Ronnie James, lastnik največjega zasebnega televizijskega arhiva na svetu, ki je hkrati prepričan, da družba producira novosti, ki imajo uničujoč učinek na starejše pojavne oblike medijskih nosilcev. »Ustvarjalno uničenje je v zadnjih letih z razvojem računalniške tehnologije tako rekoč uničilo knjižno in časopisno založništvo /.../. Spodkopalo je tudi kakovost raziskovalnega dela in novinarstva. /.../ Nihče se več ne sprašuje, ali je informacija resnična ali ne, ali je sploh podkrepljena z dokazi. Splošna javnost podpre tisto, kar je najbolj poceni, hitro in enostavno.«⁷ To velja tudi za film, njegovo ustvarjanje, prikazovanje in odjemanje. Če je zbiranje filmov danes »umirajoča umetnost«, preti podobna usoda večini kinooperaterja, prikazovanju filma s filmskega traku, ne nazadnje pa tudi umetnosti gledanja filmov v izvornem formatu. Restavrirati in ohranjati ni treba le filmov, pač pa tudi filmsko publiko, občinstvo za film v kinu in film na traku. Če bomo filme prenehali gledati s filmskega traku, se ne bo le »za vselej spremenil odnos med gledalcem in podobo, med človekom in filmom.«⁸ Ta posebni odnos, ta brneča, opraskana in pogosto pordela, ta čudovito taktična vez s preteklostjo in našo skupno filmsko dediščino bo za vselej izginila.

4 Ibid., str. 79.

5 Ibid., str. 8.

6 Ibid., str. 79.

7 Ibid., str. 34.

8 Ibid., str. vii.



TV serije
Jasmina Šepetavc

O. J.: Made in America, 2016, Ezra Edelman

O. J.: Narejen v Ameriki

O. J.: Made in America (2016, Ezra Edelman) je sedeminpolurna dokumentarna nadaljevanka, ki se je uspešno vklopila v prerojeno ameriško in svetovno fascinacijo z nekdanjim zvezdniškim športnikom O. J. Simpsonom – poleg dokumentarne so si lahko Američani lani ogledali še fiktivno serijo **Ljudstvo proti O. J. Simpsonu: Ameriška zločinska zgodba** (The People v. O. J. Simpson: American Crime Story, 2016–), reprodukcijo t. i. »sojenja stoletja« za umor nekdanje žene in njenega prijatelja – kot tudi fascinacijo in zahtevo po dokumentarcih, ki se ukvarjajo z resničnimi zločini. Zgodba, ki jo piše življenje, je v tem primeru izjemen filmski material za kritiko kulture, zgodovine in enoznačnih konstrukcij resnice.

Dokumentarec prikaže kariero in življenje O. J. Simpsona od 60. let prejšnjega stoletja v San Franciscu, kjer je obiskoval pretežno belsko in višjeslojsko Univerzo v Južni Kaliforniji (USC). Univerza, ki se je v času vrhunca civilnih gibanj tistih let ponašala s tem, da ni zabeležila nobenih študentskih uporov, je bila izjemna

odskočna deska za njegovo profesionalno športno kariero igralca ameriškega nogometa in poslovneža. Dokumentarec nas vodi skozi njegov športni vzpon, do konca njegove profesionalne kariere, igranja v filmih in serijah B-kategorije, zvezdnitva, ločitve od prve žene, poroke z drugo ženo Nicole Brown, nasilja v družini, umora Rona Goldmana in Nicole Brown ter verjetno največjega spektakla njegovega zvezdniškega statusa: sojenja za oba umora leta 1995, ki ju je bilo mogoče spremljati preko CNN-a tudi v takratni tranzicijski Sloveniji, če ste bili fini in imeli satelitski krožnik. Sojenje stoletja, kot so ga poimenovali mediji, je bilo najbolj gledana »oddaja« v zgodovini ameriške TV, na koncu pa je bil O. J. na veliko ogorčenje belske Amerike in proslavljanje črnske Amerike spoznan za nedolžnega (kar so mediji hitro označili kot povračilo črnske Amerike za večstoletno rasno diskriminacijo).

Dokumentarec v zadnjem delu prikaže (od nas pozabljenega, v Ameriki pa vse bolj izključenega) Simpsona *post festum*, v nekakšnem grotesknem propadanju, ko se



iz Kalifornije preseli v Miami, igra persono, ki je nekako med reperjem, zvodnikom (po stilu, ne po obrti), zvezdo resničnostnega šova in slabo upokojensko imitacijo kul mladine v havajskih srajcah. V Las Vegasu leta 2007 nato izvede verjetno najbolj bizarno neumen zločin stoletja, rop svoje poprej bojda ukradene športne memorabilije, in je obsojen na vrtoglavih 33 let z možnostjo pogojnega izpusta letos (kar so mediji hitro označili za povračilo belske Amerike za prejšnje sojenje).

Če bi se film ustavil tu, bi bila stvar preprosta, dokumentarec pred nami bi lahko brali kot neke vrste osebni portret, biografijo velikega športnika in svojevrstno osebno tragedijo. Pri tem bi naivno predpostavljali, da je osebno samo osebno in da so šport, žanr športnega filma, zvezdništvo in žanr resničnega zločina ideološko nezaznamovani. Prezrli bi kulturni kontekst vzpona in konstrukcije O.J. Simpsona kot zvezdnika, kar navsezadnje nakazuje že samo ime *Made in America* (narejen v Ameriki).

Četudi film v zgodovino vsekakor ne bo zapisan kot najbolj inovativen dokumentarec vseh časov, roko na srce ni niti med prvo stoterico, Edelmanu uspe ustvariti (za splošno publiko) presenetljivo politično in všečno hibridno delo, ki združuje filmsko govorico fiktivnega filma in dokumentaristično predstavljanje dejstev: osebno biografijo sopostavlja z družbenimi tematikami, je športni film in je kriminalka, je melodrama in je dokumentarec resničnega zločina. Režiser skozi osredotočanje na individualnega človeka (O. J. Simpsona) prikaže kompleksno zgodbo ameriških rasnih razmerij, razmerij moči, privilegijev, zvezdniskega sistema, fluidnosti in enodimenzionalnosti identitet, nasilja in delno (a nedokončano) seksizma. V sedmih urah in pol ter preseku zadnjih 50 let zgodovine se pač zgodi ogromno, zato je toliko večji dosežek dinamična montaža, ki vzporeja in povezuje te različne zgodbe ter gradi suspenz (čeprav razplet zgodbe že vsi poznamo). Režiser ne ponudi komentarija, ni glasu pripovedovalca, temveč gledalca vodi preko pripovedovanja prič dogodkov ter arhivskih, televizijskih, filmskih in sodnih posnetkov. Film tako nima ene perspektive, ki bi prevladovala, niti ne ponudi jasnega zaključka, ki bi

nam odgovoril, ali je O. J. kriv ali ni. Film se pravzaprav ne osredotoča na njegovo krivdo ali nedolžnost, marveč na sistemsko nasilje, rasno segregacijo in (ne)delovanje kazenskega sistema, ki pripelje do grozljivih posledic.

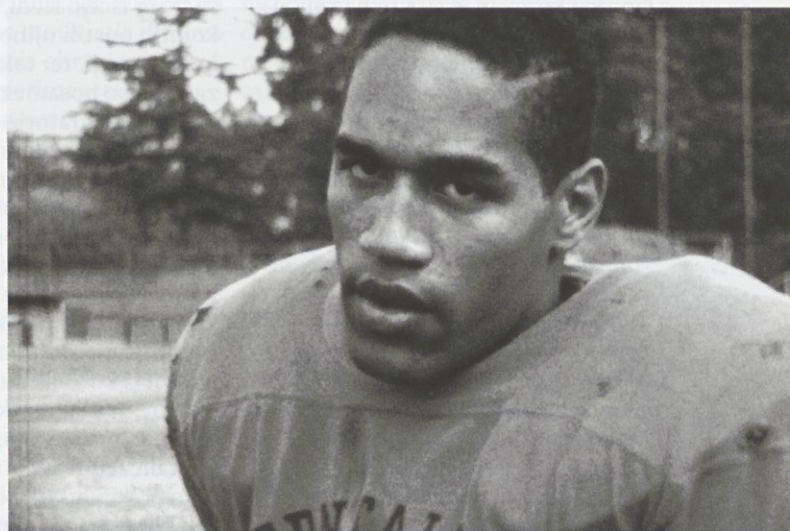
Film *O. J.: Made in America* je del širšega fenomena vzpona popularnosti dokumentarcev o resničnih zločinih v zadnjih letih, kot so na primer **Prekletnik** (*The Jinx*, 2015, miniserija o milijonarju Robertu Durstu, ki je bil osumljen več umorov, a nikoli obsojen), **Making a Murderer** (2015, zgodba o Stevenu Averyju, ki je bil 18 let zaprt zaradi seksualnega napada in poskusa umora, dokler ga niso zaradi novih dokazov izpustili in kmalu za tem ponovno aretirali, tokrat zaradi umora) in podcasta **Serial** (2014, 2016). Vsaj pri prvih dveh je zanimiva kontekstualizacija zločina, kjer morilec ni več zgolj individualni psihopat, temveč del širše kulture in razrednih razmerij, zgodba, ki je delno prevedljiva v skrbno kontekstualizacijo O. J.-a. Fenomen priljubljenosti dejanskih zločinov, poznan tudi kot fenomen detektivov s kavča, Mark Seltzer v svoji študiji *True Crime: Observations on Violence and Modernity* poveže s konceptom kulture rane. Kultura rane je po njegovem fiksacija (popularne kulture in akademske sfere) na mesta travme, ki se sprevrže v večno spominjanje, posredno pričevanje in žalovanje. Proces dvojnega opazovanja (gledalec skozi kamero opazuje, kako drugi opazujejo resnični zločin), ki je del medijskih oblik mediacije, ljudi odmakne od izkušnje »resničnosti« do te mere, da nasilje postane način vračanja k resničnemu. To vračanje ustvari novo travmo in rano, ki je nato ponovno uporabljena v medijskih formah, kolektivno predelovana ...

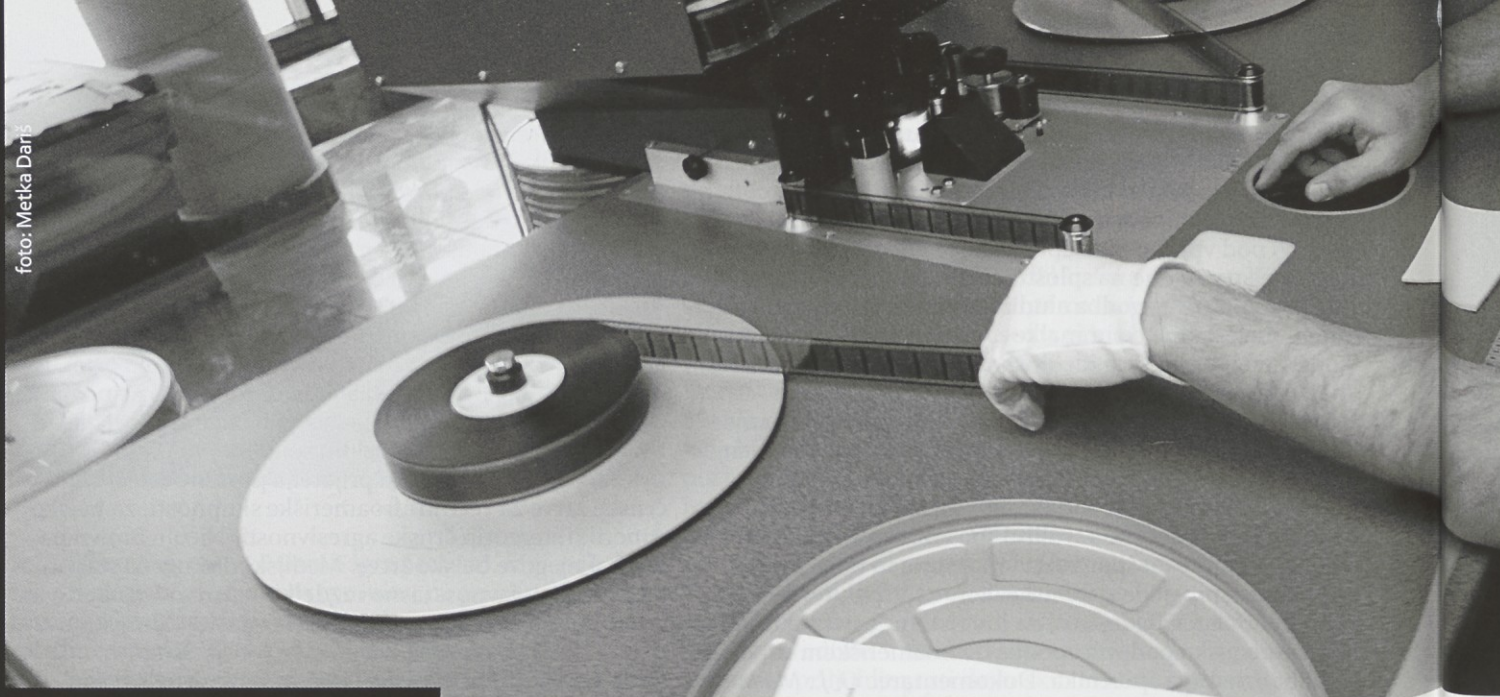
Resnični zločin je tako popularni žanr patološke javne sfere, ki skozi bolečino ustvari intimnost med tujci in ponudi posredno/posredovano nasilje kot model družbenosti. Tehnična infrastruktura te bolečine in povezovanja pa so množični mediji. Žanr resničnega zločina, ki je videti kot zločinska fikcija in tako deluje v nestabilni sivi coni med resnico in poustvarjanjem, ima svoj nabor konvencij, kot je na primer vračanje na kraj zločina skozi poustvarjanje in reprezentacijo. Resnični zločin ustvari vez skupnosti skozi trpljenje in komemoracije, iluzijo civilne družbe, podobno tisti, ki je spremljala Simpsonovo sojenje. Kavčni detektivi/gledalci, ki se vključijo v narativ zločina preko novih družbenih medijev, lahko danes dejansko dosežejo premike: Robert Durst je bil tako na primer po predvajanju *Jinx* aretiran zaradi novih dokazov, ki jih je razkrila oddaja ter so jih opazili in nanje opozarjali gledalci, gledalci pa so tudi množično podpisovali peticijo za izpustitev Averyja. Kultura rane vključuje konstantno replikacijo medijev samih, masovni mediji pa izberejo in uokvirjajo, kaj je prikazano, kaj je vključeno in kaj ni (nasilje nad Afroameričani je tako na primer zamolčano nasilje; dokler se ne pojavi posnetek pretepanja Rodneyja Kinga, se podoba ne reproducira, razširi in postane simbol rasne razlike ter zaneti rasne nemire).

Ključen, četudi subtilen poudarek dokumentarca O. J.: *Made in America* je tako prikaz medijske posredovanosti, spektakla, ki je vključen v konstrukcijo Simpsonove podobe, in filmskost te konstrukcije, ki postavi pod vprašaj koncepte jasne resnice ali avtentičnosti zvezdniške persone na splošno in O. J.-a specifično. S tem ko njegova zgodba aludira na žanre športnega filma, melodrame, kriminalke ..., razkrije sam proces konstrukcij in njihovo ideološko funkcijo v kapitalistični mašineriji vnovčevanja zvezdnitva ali konstrukcije rasnih razmerij. Zdi se, da je O. J. zares edini, ki verjame v ideologijo individualizma, ki napaja tako »ameriške sanje« kot tudi generično formo športnega filma, v katerem se znajde. Svojo zgodbo večkrat opiše skozi poznani narativ: fant iz geta se s svojimi sposobnostmi in trdim delom povzpne do športnega vrha, slave in bogastva, pri tem pa spregleda sistemske ovire za uspeh revnih Afroameričanov in dejstvo, da je v tistem času praktično edina medijsko podprta zgodba o afroameriškem uspehu zgodba črnškega športnika. Dokumentarec O. J.: *Made in America* sistematično razgrajuje to neomajno vero v ideologijo individualizma, ko pokaže vzporedno dogajanje boja za civilne pravice, delovanja Črnih panterjev, političnost športnikov Muhammada Alija, Tommieja Smitha in Johna Carlosa ter Simpsonovo čisto politično ignoranco, povzeto v sloganu »Nisem črnc, sem O. J.«. Ravno zaradi tega, ker v nobenem pogledu ne označuje radikalne drugačnosti od belske Amerike, se O. J. izjemno zlije z interesi korporativnega kapitalizma in oglaševalskimi kampanjami. Korporacije z vzponom zvezdniškega sistema v športu in športa kot spektakla, ki ga konzumiramo (preko različnih medijev) in ki ustvarja konstelacijo skupnosti, podobno kot jo pozneje ustvarita »proces stoletja« in nacionalno predelovanje travme resničnega zločina, pomnožijo svoje dolarje v iluzornem procesu demokratizacije. Tako postane O. J. perverzno utelešenje »demokratizacije« rasnih razmerij, ki ne seže dlje od marketinškega prikaza konvencionalne srednje ali višjeslojske črnške maskulinosti brez neprijetnih političnih tem. *Zeitgeist* po civilnih gibanjih, ki je na televizijske ekrane pripeljal tudi priljubljeno oddajo **Pri Cosbyjevih** (*The Cosby Show*, 1984–1992), je imel tudi drugo, kompleksnejšo plat reprezentacije črnskosti, kot opiše Herman Gray v članku *Black Masculinity and Visual Culture*. Konservativci pod Reganom (v času vzpona *hardcore* neoliberalizma) so črnsko heteroseksualno maskulino v političnih debatah, televizijskih novicah in popularnem filmu namreč uporabili za to, da so povežali znake patriotizma, belskosti, družine, nacije in individualne odgovornosti (k čemur bi lahko dodali še prevlado kapitalističnega patriarhata). Črnško telo so diskurzivno postavili zunaj normativnih konceptov razredne strukture in morale, medijske reprezentacije revnih črnških moških (recimo Rodneyja Kinga, ki ga policisti neizzvano brutalno pretepejo, vizualni dokaz policijskega nasilja pa postane pomemben del rasnega antagonizma pred sojenjem O. J.-u) pa so služile kot simbolična osnova netenja panike glede zločina, nuklearne družine, varnosti srednjega razreda, in

istočasno preusmerile pozornost od ekonomskih razlik, rasizma, seksizma in homofobije. Diskurzivno je bilo torej črnško moško telo potrebno nadzora, zapora in kazni, kar je združilo dominantne institucije (belske) maskuline moči (policije, sodstva) in medije v bran varnosti (belske) Amerike.

Melodramatični antagonizem dobrega in zla ter kompleksna zgodovina rasnih razmerij sčasoma pripeljeta do skrajne perverzije boja za pravice Afroameričanov: O. J., prototip »demokratizacije« na način nevtralizacije barve kože med spektakelskim sojenjem za umor nekdanje žene in njenega prijatelja postane utelešenje črnške žrtve za večino afroameriške skupnosti, za belsko Ameriko stereotip črnške agresivnosti, Nicole Brown pa simbol njegove belske žrtve. Medijski diskurz in statistika kažeta, da se javnost jasno razdeli po rasni osi na belce in črnce, eden izmed posnetkov po razglasitvi Simpsonove nedolžnosti pa pretresljivo pokaže proslavljanje afroameriških žensk v varni hiši za žrtve družinskega nasilja. Tako bell hooks, znamenita afroameriška kulturna kritičarka, govori o sojenju Simpsonu kot o spektakelskem primeru delovanja kapitalističnega patriarhata in kulture nasilja, ki nas prepričuje, da je zgodba o nasilnežu bolj zanimiva (in vnovčljiva) od tiste o njegovih žrtvah. In to je tudi nekaj, kar bi lahko očitali dokumentarcu: če Edelman rasna razmerja uspešno postavi v zgodovino nasilja, nasilja, ki je sistemsko in kaže, da je z nacionalnim tkivom nekaj hudo narobe, pa mu istega ne uspe pokazati na primeru nasilja nad ženskami. Prikaz pretepenega obraza Nicole Brown in njenega vztrajnega klicanja policije, ki jo je v bratskem zavezništvu in zvezdniški fascinaciji z njenim možem pustila na cedilu, še ne razjasni, kako je (črnška) maskulino konstruirana z roko v roki s seksizmom in homofobijo, kako je z vsemi povezan šport in kako je navsezadnje kapitalizem, v katerem se je O. J. znašel vsaj tako dobro kot na igrišču, globoko patriarhalen. Temu bi režiser lahko namenil še vsaj kakšno uro, če ne kar celega dokumentarca.





ozadja

Nadja Šičarov

Med analognim in digitalnim: poklic konservatorja-restavratorja filma

Običajno ob odgovoru na vprašanje, s čim se ukvarjam, naletim na veliko presenečenje; sprva se sogovornikom zdi zanimiva specifičnost in deficitarnost področja, kaj kmalu pa zanimanje zbledi ob pojasnilu, da restavriranje filma poteka v digitalnem okolju, medtem ko analogni filmski trak ostaja na hladnih arhivskih policah.

Analogno proti digitalnemu

Tudi sama sem nekoč malce romantično domnevala, da so arhivisti tisti, ki za arhivskimi previjalnimi mizami pregledujejo kilometre filmskega traku, popravljajo zlomljene perforacije, pod lupo opazujejo

zbledele in spraskanost filmskih sličic in iščejo sledi, ki so jih na kolutih pustili njihovi predhodniki in operaterji, ter tako rekonstruirajo zgodovino posameznih filmskih kopij. Restavratorje filma pa sem si predstavljala kot montažerje in koloriste, ki svoje dneve preživljajo v velikih studiih, opremljenih z najsodobnejšo opremo za digitalizacijo, kjer sistematično skrbijo, da bodo zbledele ali izgubljene filmske klasike ponovno dostopne javnosti v vsem svojem sijaju. Izhajajoč s področja konserviranja-restavriranja likovne in arheološke dediščine sem bila prepričana, da so težnje po digitalizaciji v večini primerov zgolj odmev komercialnih interesov ter da je izključno stik z analognim filmskim

trakom znak spoštovanja filmske zgodovine. Ob prvem obisku festivala restavriranega filma *Il Cinema Ritrovato* v Bologni leta 2014, ki ga je spremljal bogat program promocije restavriranih del, se je moj vtis o razcepjenosti stroke le še dodatno poglobil. Večina prikazanih filmov je dokazovala, da je z uporabo digitalne tehnologije mogoče filmom vrniti – ali dodati? – sijaj, z njih popolnoma očistiti sledi staranja in videz filmske slike prilagoditi očem sodobnega gledalca, ki obrabljenosti slike na platnu ne sprejema več tako samoumevno. V nasprotju z mojimi pričakovanji pa je bilo o etičnih vidikih uporabe digitalnih orodij in vplivih, ki jih ima digitalizacija na obstoj analogne kinematografije, slišati le malo besed. Festival sem zapustila s trdnim

prepričanjem, kdo je junak (analogno) in kdo negativec (digitalno) za našimi očmi odvijajočega se filma.

Dobrodošli v filmskem arhivu

Seveda pa sem kmalu spoznala, da ločnica med analogno in digitalno naravo dela restavratorja ni tako transparentna; tesno soodvisnost naj ponazori sprehod skozi tipski sodoben filmski arhiv. Ob vstopu v hladne skladiščne prostore bo obiskovalca najprej presenetila monumentalna podoba kovinskih škatel, ki do zadnjega polnijo v nebo segajoče police arhiva. Vrste filmskih kolotov v hladnem prostoru bodo obdane s hlapi vonja po kislu in sprehod med policami nas bo pripeljal do izvora nevšečnosti: v eni izmed škatel z napisom »safety film«¹ se je že začel razkroj filmskega traku. Pri procesu propadanja triacetatnega celuloidnega nosilca se v zrak namreč izločajo hlapi kisline in prav njihov značilni vonj je tisti, zaradi katerega to vrsto poškodbe imenujemo »vinegarjev sindrom«. Sprehod skozi arhiv, ki smo ga začeli na oddelku z močno poškodovanimi in izoliranimi koluti, nas bo v nadaljevanju zagotovo pripeljal do največjega oddelka – sprehodili se bomo mimo zbirke eksperimentalnih filmov, posnetih na 8-mm in super8-mm trak, potem mimo polic z negativni na 35-mm nosilcih in zvočnih zapisov na magnetnih perforiranih trakovih, vse dokler se ne bomo približali policam z beta videokasetami in LTO trakovi (*Linear Tape Open* je nosilec za dolgotrajno hranjenje digitalnih datotek). Zaradi slednjega bomo domnevali, da ima arhiv vsaj osnovno digitalno infrastrukturo in že po nekaj korakih se bo pred nami odprl pogled na delavnico z raznovrstno opremo. Medtem ko bo ena skupina restavratorjev na širokem ekranu primerjala zrnatost slike različnih verzij istega filma, bodo drugi pripravljali kopijo filma za projekcijo, med katero bodo ugotovili, ali so artefakti, najdeni na sliki, nastali med digitalizacijo ali pa izvirajo iz originalnega filmskega elementa. Narava dela restavratorjev

¹ Acetatni celuloidni nosilec je kot varen filmski trak nadomestil izjemno gorljivega, nitratnega.

filma je namreč takšna, da od njih zahteva sočasno primerjanje digitalne slike filma z njegovo originalno analogno verzijo in potreba po obvladovanju obojega je neizbežna.

Na presečišču

Trenutno stanje avdiovizualnih medijev je torej prehodno: analogne filmske elemente vse bolj zamenjuje digitalni *apparatus* (tehnična oprema za ustvarjanje, obdelavo in prikazovanje), in ko se s tem spreminjata filmska produkcija in distribucija, nedvomno sledi tudi potreba po novih metodah in sistemih arhiviranja. Arhivska stroka zaradi naraščajočega števila digitalno nastalih del išče nove načine za dolgoročno hranjenje teh gradiv, razvijajočo se tehnologijo pa uporablja tudi za arhiviranje filmov v digitalnih formatih, čeprav so bili izvirno zapisani na fotokemičnem nosilcu. Zaradi izrazito tranzitne narave avdiovizualnih del stroka temelji na interdisciplinarnosti in prepletanju znanj iz humanističnih (medijskih študijev, zgodovine filma, arhivskih teorij, muzeologije) in aplikativnih ved (konservatorstvo-restavratorstvo), informatike (informacijske tehnologije) ter medijske arheologije.

Katero verzijo naj restavriramo?

Sama sem prakso s področja restavriranja filma v okviru študija opravljala v arhivu *Filmskega muzeja* na Dunaju, za kar me je motivirala njihova prepoznavna strategija ohranjanja in prikazovanja eksperimentalne kinematografije ter amaterskih filmov. Poleg zanimanja za njihovo zbirko sem želela predvsem spoznati, kako deluje infrastruktura restavriranja v enem od evropskih filmskih muzejev, ki slovi po svoji zadržanosti do masovne digitalizacije. Večino dela sem opravila na oddelku za digitalno restavracijo, kjer sem bila zadolžena za pregled in primerjavo različnih kopij filma *Twice a Man* (1964, Gregory J. Markopoulos). Kopija filma, ki so jo hranili v arhivu *Filmskega muzeja*, je bila sicer v dobrem stanju in bi bila po prvih predvidevanjih primerna

za restavracijo, a ker je bil originalni obračilni filmski trak izgubljen, reference za preverjanje celovitosti filma nismo imeli. Ker smo se želeli prepričati, da restavriramo najbolj celostno ohranjeno verzijo, smo se lotili raziskave in si od več evropskih filmskih arhivov sposodili kopije istega filma. Po več tednov trajajoči analizi elementov se je izkazalo, da je bila odločitev o podrobnejšem pregledu povsem na mestu – kopija, ki jo hranijo v nizozemskem *EYE filmskem muzeju*, je bila nedvomno bolje ohranjena. Vendar ni ostalo zgolj pri tem. Izrazita poškodba traku se je na istem mestu pojavila na vseh filmskih kopijah, in šele ko smo vsako vzeli pod drobnogled, se je izkazalo, da se fizična raztrganina nahaja na nizozemski verziji, medtem ko je bila na ostale le fotokemično prenesena. Rezultati našega detektivskega dela so torej pokazali, da je kopija iz *EYE filmskega muzeja* služila kot vir za izdelavo vseh ostalih verzij, ki smo jih imeli v delavnici.

Tehnične omejitve

Po izboru najprimernejšega vira je naposled le prišla na vrsto dolgo pričakovana digitalizacija. Vznemirjenje pa ni trajalo prav dolgo, saj smo kmalu naleteli na težavo, s katero se restavratorji filma nemalokrat soočajo – zaradi tehničnih ovir in motenj v delovanju enega od skenerjev digitalizacije nismo mogli varno izpeljati. Kljub poznavanju restavratorske stroke in zavedanju, da konservator-restavrator posega ne more izpeljati tako hitro, kot bi si sam običajno želel, je bila omenjena situacija zame povsem nova. V nasprotju z restavriranjem likovnih del in arheoloških objektov, kjer se vsi postopki izvajajo na unikatnem predmetu samem, je restavriranje avdiovizualne dediščine namreč bolj kompleksno. Zaradi odvisnosti od tehničnih orodij za digitalizacijo in restavracijo je oprema tista, ki odloča o poteku posega, pa naj bo to analogna ali digitalna reprodukcija filmskih materialov. Zaradi nepričakanega zapleta je bilo projekt torej treba za daljši čas prestaviti, sama pa sem pričela z digitalizacijo drugega filma.

Ponovni poskus

Amaterski film **Zeppelin in Wien** (1931, Friedrich Kuplent), ki je bil posnet na 9,5-mm filmski trak, sem pred skeniranjem pregledala, očistila in pripravila na digitalizacijo. Pregled in ocena stanja materiala sta ključnega pomena zaradi zagotavljanja varnega skeniranja – če je film poškodovan ali če zlepke niso stabilne, se lahko film zagodzi v skenerju in poškoduje ali pa celo strga. Najbolj kočljive zlepke so bile s tem namenom popravljene, trak pa ročno očiščen z bombažno krpo. Ko sem ocenila, da bom lahko postopek varno izvedla, sem film vpeljala v skener in pričela z digitalizacijo.

Prah na nebu

Prepis informacij iz analognega v digitalni format (in če je mogoče tudi nazaj na celuloidni filmski nosilec) omogoča poleg strojne tudi programska oprema, prilagojena posebej za potrebe restavriranja. Digitalne posnetke posameznih sličic sem uvozila v program za digitalno restavracijo, kjer sem lahko izbirala med velikim številom avtomatskih in ročnih filtrov za njihovo obdelavo. Do uporabe filtrov sem bila precej zadržana in moja skeptičnost se je dokazala kot povsem utemeljena, saj digitalna orodja sama po sebi ne ponujajo vedno sprejemljivih rezultatov. Pogosti spremljevalci restavracije so digitalni artefakti, ki nastanejo kot posledica računalniških algoritmov. Nadzorovati in upravljati jih je mogoče le do neke mere, zato je po vsaki uporabi avtomatskih filtrov treba rezultate preveriti in ročno popraviti.

Soodvisnost avtomatskih in ročnih filtrov se je kot najizrazitejša izkazala predvsem v postopku čiščenja slike. Po ogledu rezultatov avtomatskega čiščenja se je zdelo, da se na sliki še vedno nahaja ogromno nečistoč. Potem ko sem še enkrat preverila originalne scene, pa je bila zgodba povsem drugačna. Majhne pike na nebu pravzaprav niso bile delci prahu, temveč letala, ki so bila (ker so se gibala hitreje od preostanka slike) zaradi nagle spremembe kontrastov

na majhnem številu zaporednih sličic identificirana kot nečistoče in samodejno »očiščena«.

Ohranimo in prikazujemo!

Nenehno porajajoči se dvomi o etičnosti ohranjanja filmske dediščine skozi digitalno reprodukcijo pa so naposled le dočakali svoj epilog. Če sem se pred tremi leti sama spraševala o etičnosti prepisovanja filmskih zapisov s fotokemičnega nosilca v digitalni format, lahko danes tistim, ki se zanimajo za to področje, bolj pojasnim potrebe po prepletanju analognega in digitalnega. Pri prenosu teoretskih in etičnih znanj na praktično raven je bilo odločilnega pomena – poleg študija – prav pridobivanje izkušenj v institucionalnem okviru.

Oprema za predvajanje 9,5-mm filmskega traku je zastarela, analogni film, ki sem ga restavriral v avstrijskem filmskem muzeju, pa zaradi svoje nestabilnosti ni več primeren za predvajanje. Prenos vsebine na digitalni nosilec tako ostaja edina možnost za obstoj tega filma v prihodnosti. Distribucija in prikazovanje digitalne kopije bosta – tako kot doslej analogne – nadzorovana s strani filmskega muzeja in bosta služila le za raziskovalne namene. Dostop do gradiva bo mogoč zgolj takrat, ko se bodo nameni uporabe skladali z muzejsko politiko – kar izključuje vsakršno komercialno distribucijo. Tovrstni restavratorski projekti pa ne omogočajo le ponovnega prikazovanja filmskih del, pač pa marginalizirana filmska področja postavljajo ob bok sicer etabliranim filmskim zvrstem.

Minljivost analognega filma

Prihodnost analogne kinematografije ostaja eno bolj perečih vprašanj arhivske stroke. V luči porajajočih se skrbi o njenem izumiranju in o možnostih manipulacije filmskih podob, ki jih prinaša digitalna tehnologija, Tom Gunning v filmu **Prihodnost kina** (Cinema Futures, 2016, Michael Palm) zastavi prelomno vprašanje: »Je življenje

mogoče popraviti, ali pa ga bomo s popraviljem uničili?«. Zahvaljujoč tistim (žal redkim) arhivskim institucijam, ki sledijo svojim jasno definiranim strategijam ohranjanja in prikazovanja filmske zgodovine, se lahko otresemo strahu, da bi v bližnji prihodnosti v kinotekah/muzejih/arhivih lahko gledali le še digitalne kopije filmskih del. Tovrstne strategije in videz ter oblika restavriranih filmov so jasen znak razlik v sektorju ohranjanja filmske dediščine, ki se odražajo predvsem v luči tržnih interesov. Med njimi je mogoče prepoznati tudi tiste institucije, ki filmov ne eksploatirajo v komercialne namene, pač pa si – ravno nasprotno – prizadevajo tako za razumevanje filmske zgodovine kot njeno uveljavitev v širšem kulturnem okviru.

Prihodnost slovenske filmske dediščine

Kakšne pa so perspektive tega poklica in s tem (re)pozicioniranja celotnega področja pri nas? Obiskovalec, ki se bo sprehodil skozi arhiv *Slovenske kinoteke* ali *Slovenskega filmskega arhiva*, bo kajpada navdušen nad velikim številom filmskih kolotov, prav tako pa ga bo v istem dihu presenetil vonj »vinegarjevega sindroma«, ki obdaja propadajoče materiale – tako je pač videti klasičen filmski arhiv. Za razliko od filmskih arhivov drugod po svetu pa se pri nas ne bo srečal z digitalnim laboratorijem, saj finančnih sredstev za njegovo vzpostavitev nimamo. Vsako leto smo sicer priča dokaj odmevnim restavratorskim projektom slovenske filmske dediščine (sredstev za restavracijo je dovolj le za nekaj naslovov letno), a žal se njihov začetni potencial nemalokrat sprevrže v medinstitucionalne spore in medsebojno blatenje vpletenih akterjev – spomnimo se restavracije Kekca. Medtem ko nadebudno spremljamo tovrstna merjenja moči in se sprašujemo, kdo ima prav, pa se na arhivskih policah vzporedno odvija druga zgodba, v kateri filmske kopije bijejo neslišno bitko s časom.

Kino ekran

Kinotečno rubriko Kino Ekran, ki nastaja v sodelovanju revije Ekran in Slovenske kinoteke, smo uvedli zato, da filmska kritika ne bi bila zgolj pisanje, ampak tudi živa filmska misel. Misel pa je najbolj živa takrat, ko stopi v dialog. V dialog z bralci, gledalci, s filmom in s kinom.

#8

V osmi izvedbi Kina Ekran, ki bo na sporedu v **ponedeljek, 24. aprila, ob 19.00**, bomo izid nove številke Ekran pospremili z ogledom filma **Stalker** (Andrej Tarkovski, SZ, 1979). O filmu bosta po projekciji razmišljala Ekranova sodelavca **Anja Banko in Anže Okorn**.

#9

V deveti izvedbi Kina Ekran, ki bo v **torek, 27. junija, ob 20.00**, si bomo ogledali film **Akvarij** (Fish Tank, 2009, Andrea Arnold). O filmu se bosta po projekciji pogovarjala filmska kritičarka **Petra Meterc** in sociolog **Klemen Ploštajner**.

Vstop na projekcije v okviru kinotečne rubrike Kino Ekran je prost za vse naročnike revije Ekran.

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS

186 642 2017



920182205,2

COBISS

POSEBNA ŠTEVILKA – PRISPEVKI K RAZUMEVANJU ČAS.

MLADINA

ZGODOVINA

**NAPRODAJ
NA
VSEH
PRODAJNIH
MESTIH**

ISLAM

ZGODOVINA VELIKE RELIGIJE