

161201

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

ekran

letnik LIV, december 2018 – januar 2019



Najboljši filmi preteklega leta

intervjuji Lav Diaz, Valérie Massadian, Darko Štante
ob stoletnici filmske kritičarke Pauline Kael

opus Yorgos Lanthimos

LGBT podobe v slovenskem filmu

IRIS 2018

letna nagrada
Združenja
filmskih
snemalcev

Združenje filmskih snemalcev Slovenije (ZFS) bo v aprilu 2019 že četrtoč poddelilo letno nagrado IRIS 2018 za najboljše stvaritve na področju filmske fotografije, ki dosežejo visoke avtorske vrednote vizualne kulture.

NAGRADA BO DIREKTORJEM FOTOGRAFIJE PODELJENA V ŠESTIH KATEGORIJAH:

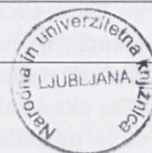
- 1) celovečerni igrani film
- 2) kratki igrani film
- 3) dokumentarni (tudi dokumentarno-igrani) film
- 4) študentski film (igrani ali dokumentarni film v študentski produkciji)
- 5) animirani film
- 6) TV serija

V konkurenco se lahko prijavijo AV dela zgoraj navedenih kategorij, ki so bila premierno prikazana v kino distribuciji ali televizijskem programu v obdobju od 1.1. do 31.12.2018. AV delo lahko prijavi fizična oseba, ki je avtor ali soavtor AV dela, ali pravna oseba (produkcija).

Uradni razpis bo objavljen ob koncu tega leta, zato spremljajte uradno stran Združenja filmskih snemalcev Slovenije (www.zfs.si).

Letošnjo nagrado sofinancira Slovenski filmski center.

PRIZNANJE REVVIJE EKTRAN	02	<i>Tina Poglajen</i>
NAJBOLJŠI FILMI V LETU 2018	03	<i>Najboljši filmi preteklega leta po izboru filmskih kritikov, kuratorjev in režiserjev</i>
INTERVJU	16	<i>Lav Diaz Matic Majcen</i>
	23	<i>Valérie Massadian Petra Meterc</i>
FESTIVALI	26	<i>75. Beneški filmski festival Simon Popek</i>
	29	<i>56. Dunajski mednarodni filmski festival Viennale Matic Majcen</i>
	31	<i>31. Mednarodni festival dokumentarnega filma v Amsterdamu Simon Popek</i>
OB STOLETNICI ROJSTVA PAULINE KAEEL	34	<i>Mačka, ki hodi sama Andrej Gustinčič</i>
ESEJ	39	<i>Jackove gradnje: Lars von Trier ter film kot storitev Dušan Rebolj</i>
	42	<i>Fragmenti o Zami Lucrecie Martel Andrej Tomažin</i>
KRIKA	45	<i>Srečen kot Lazzaro, r. Alice Rohrwacher Melita Zajc</i>
	47	<i>Suspiria, r. Luca Guadagnino Peter Žargi</i>
	50	<i>Vseeno mi je, če bomo v zgodovino zapisani kot barbari, r. Radu Jude Natalija Majsova</i>
	52	<i>Bojevnica, r. Benedikt Erlingsson Žiga Brdnik</i>
	53	<i>Mektoub, ljubezen moja, r. Abdellatif Kechiche Tina Poglajen</i>
	55	<i>Prvi človek, r. Damien Chazelle Andrej Gustinčič</i>
	57	<i>Tovor, r. Ognjen Glavonić Jovan Marković</i>
	59	<i>Žaba, r. Elmir Jukić Muanis Sinanović</i>
	61	<i>Hladna vojna, r. Pawel Pawlikowski Andrej Gustinčič</i>
	63	<i>Golden Exits, r. Alex Ross Perry Bojana Bregar</i>
	65	<i>Stotnik, r. Robert Schwentke Ana Šturm</i>
YORGOS LANTHIMOS	68	<i>Jastogi, jeleni in angleška kraljica Tina Poglajen</i>
SLOVENSKI FILM - INTERVJU	71	<i>Darko Štante Jernej Trebežnik</i>
SLOVENSKI FILM - KRITIKA	75	<i>Posledice, r. Darko Štante Jasmina Šepetavc</i>
	77	<i>Ne bom več luzerka, r. Urša Menart Veronika Zakonjšek</i>
	79	<i>Zimske muhe, r. Olmo Omerzu Petra Meterc</i>
	81	<i>Poj mi pesem, r. Miran Zupanič Žiga Brdnik</i>
ZGODOVINA SLOVENSKEGA FILMA	82	<i>Smetana na mleku: LGBT podobe v slovenskem filmu Jasmina Šepetavc</i>
TV-SERIJE	85	<i>Pocestnice so me zapeljale Jasmina Šepetavc</i>
SKRATKA	87	<i>Prisluškovanje in voajerizem Peter Žargi</i>
RAZSTAVA	88	<i>Dekonstrukcija in plastenje – vprašanje ženskega pogleda Anja Banko</i>
BRANJE	90	<i>Filmski vodič po Odiseji v vesolju Veronika Zakonjšek</i>
ENAKOST SPOLOV	92	<i>O enakosti spolov v slovenskem filmskem sektorju Nika Gričar</i>



EKRAN, revija za film in televizijo, **letnik LIV, december 2018 – januar 2019** | ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije | izdajatelj Slovenska Kinoteka, zanj Ivan Nedoh | **sofinancira** Ministrstvo za kulturo | **glavni in odgovorni urednik** Ciril Oberstar | **uredništvo** Špela Barlič, Tina Bernik, Bojana Bregar, Andrej Gustinčič, Matic Majcen, Ivana Novak, Maša Peče, Tina Poglajen, Zoran Smiljanič, Ana Šturm, Nace Zavrl (*Mnenja avtorjev so neodvisna od uredništva.*) | **svet revije** Zdenko Vrdlovec (predsednik), Aleš Blatnik, Klemen Dvornik, Janez Lapajne, Polona Petek, Peter Stankovič | **jezikovni pregled** Mojca Hudolin | **naslovnica** Eva Mlinar | **oblikovanje** Eva Mlinar, Hana Jesih | **tisk** Tiskarna Oman, Kranj | **marketing** info@ekran.si | **celoletna naročnina** 25 € + poštnina | **transakcijski račun** 01100-6030377513, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 28, Ljubljana (*Naročnina velja do pisnega preklica.*) | **naslov** Metelkova 2a, 1000 Ljubljana | **e-naslov** info@ekran.si | **telefon** 01/43 42 510 | **splet** www.ekran.si | **facebook** Revija Ekran | **twitter** @ekranrevija | **cena** 4,90 € | ISSN 0013-3302



Priznanje revije Ekran

Svet revije Ekran letošnje priznanje mlajšemu kritiku oziroma kritičarki podeljuje **Tini Poglajen**.

Tina Poglajen je diplomirana sociologinja kulture, prevajalka, scenaristka in seveda predvsem filmska kritičarka, ki redno poroča z lokalnih in mednarodnih filmskih festivalov. Svoje kritiške, včasih pa tudi že kar esejistične ali teoretske prispevke objavlja v mednarodnih publikacijah, kot sta *Indiewire* in *Film Comment*, ter v slovenskih revijah, kot so *Kino!*, *Dialogi* in *Ekran*. Poznajo jo tudi poslušalci programa ARS na Radiu Slovenija. Je redna udeleženka kritiških dogodkov, kot so 27 Times Cinema v Benetkah, Kritiška akademija (Critics Academy) na festivalu v Locarnu in rotterdamski izobraževalni program za mlade kritike (Trainee Critics Programme). Kot žirantka je doslej sodelovala na ljubljanskem Liffu (2015), Berlinalu (2018), beneškem filmskem festivalu (2018) in na mednarodnem festivalu kratkega filma v Oberhausnu (2016).

V še ne desetletni kritiški karieri je Tina Poglajen nanizala vrsto zvenceh dosežkov in napisala nemalo pronicljivih kritik, hkrati pa ves čas ostaja zvesta tistemu, kar je njeno pisanje odlikovalo že med študijem: subtilno estetsko analizo vselej prepleta z izjemnim občutkom za družbeno kritičnost. Pri estetski analizi velja izpostaviti njen smisel za podoživljanje filmske senzualnosti, ki je ne bi smeli zreducirati na avdiovizualno podobo, a kritiki to pogosto počno; Tina Poglajen pa v svojih besedilih prepričljivo širi filmskokritiški diapazon prav v luči zavedanja filmske čutne večplastnosti. Pri družbenokritični naravnosti njenih besedil je opazna čedalje močnejša težnja po družbenopolitičnem in kulturnem kontekstualiziranju filmskih likov in tematik ter iskanju pomenljivih vzporednic tako v preteklosti kakor v sodobnosti.

Kombinacija estetske in družbenokritične senzibilnosti je Tina Poglajen privedla do tega, da je v svojih besedilih še posebno pozorna na izraznost in izpovedno moč marginaliziranih subjektov, med katerimi v njenem naboru kritik prednjačijo ženske. S tem se je Tina Poglajen uveljavila kot jasno prepoznaven, prepričljiv in nadvse dobrodošel glas mlajše generacije slovenskih filmskih kritikov in kritičark. **E**

Najboljši filmi preteklega leta po izboru filmskih kritikov, kuratorjev in režiserjev

Namesto klasičnega uvodnika tokrat kot uvod v novoletno številko revije Ekran objavljamo sezname 5 najboljših filmov preteklega leta po izboru filmskih kritikov, kuratorjev in režiserjev. Izbori poleg filmskih naslovov prinašajo tudi kratke, enostavne utemeljive izbire posameznega filma oziroma enoodstavčno utemeljitev za vse izbrane filme skupaj. Kot urednik bi si ne mogel želeli lepšega zaključka leta, kot je ugotovitev, da sta med najboljšimi filmi preteklega leta poleg mnogih izjemnih del znova dva izvrstna slovenska filma. To je resnično ena lepših popotnic v novo filmsko leto. Pa srečno!

ANJA BANKO

Blindspotting (Carlos López Estrada, 2018)

Suspiria (Luca Guadagnino, 2018)

Srečen kot Lazzaro (Lazaro felice, 2018, Alice Rohrwacher)

Dovlatov (2018, Aleksej German jr.)

Mandy (2018, Panos Cosmatos)

Žanrsko raznovrsten seznam (vrstnega reda naslovov naj ne pogojuje vertikala prvega do petega mesta, ampak naj se berejo v relativni hkratnosti) se spaja v točki inovativne uporabe filmskih izraznih sredstev, ki v vsakem od naslovov s stilistično močno avtorsko vizijo postavljajo pod vprašaj potencialne zmožnosti medija, četudi je eksperimentalna linija v večini napeljana zgolj na povrhnjici podobe: najsibo od sprevrčanja določenih žanrskih tropov (*Mandy*), aktualne in drzne posebitve družbenih ideologij

Srečen kot Lazzaro, 2018



Hladna vojna, 2018



(*Blindspotting*), sodobne adaptacije arhetipov in alegorij (*Srečen kot Lazzaro*), subtilne hermetičnosti prostora in časa v metafori (*Dovlatov*, *Srečen kot Lazzaro*) do prevpraševanja možnosti svobode v poskusu poustvaritve sveže avtorske vizije objekta kulturnega fenomena (*Suspiria*).

ŽIGA BRDNIK

Sedem, ki jih je treba videti:

Moški ne jočejo (Muškarci ne plaču, 2017, Alen Drljević)

»Mir, mir, mir, niko nije kriv!« Grozljiv posttravmatski svet, v katerega so pogreznjeni vojni veterani jugoslovanske vojne z vseh strani, na neki način pa tudi vsa nekdanja Jugoslavija, še moške spravi v jok.

Hladna vojna (Zimna vojna, 2018, Pawel Pawlikowski)
Črno-bela, a zaradi izjemne glasbe in scenografije čudovito barvita mojstrovina Pawla Pawlikowskega nas popelje na očiščujoče filmsko popotovanje po vroči ljubezenski aferi sredi krute hladne vojne.

Okupirani kino (Okupirani bioskop, 2018, Senka Domanović)
»Mi smo tukaj, kino je naš!« Je sploh možen bolj filmičen moment kot plapolanje rdeče zastave z dvignjeno pestjo, ki stiska filmski trak, nad okupiranim kinom po imenu Zvezda?

Jaz, Tonya (I, Tonya, 2017, Craig Gillespie)

Z divjim portretom neukrotljive ameriške drsalke Tonye Harding smo končno spet dobili res pogumen in »žmohten« športni film, ki hkrati daje glas socialnemu dnu ZDA, že davno izvrženemu iz »ameriških sanj«.

Fahrenheit 11/9 (2018, Michael Moore)

Še en dokumentarec filmskega »psa čuvaja« Michaela Moora, ki ga je enostavno treba pogledati, da se v poplavi »pravih« in »lažnih« novic zavemo, kaj se dogaja z ZDA in posledično svetom po izvolitvi Donalda Trumpa.

+

Lanski dolg:

Jim in Andy (Jim & Andy: The Great Beyond, 2017, Chris Smith)

Netflixov dokumentarec o neverjetni transformaciji Jima Carreyja v Andyja Kaufmana (in Tonyja Cliftona) za kulturni Formanov film *Človek z lune* je edinstven vpogled v moč igre in humorja.

The Happy film (2016, Hillman Curtis, Ben Nabors, Stefan Sagmeister)

Oblikovalec Stefan Sagmeister se v Sizifovem filmskem delu, ki je trajalo več kot desetletje in pol, loti nemogoče naloge: izmeriti stopnjo sreče v sodobnem človeku in dejavnike, ki vplivajo nanjo.

BOJANA BREGAR

Fantomska nit (Phantom Thread, 2017, Paul Thomas Anderson)

Takole bom rekla, predstavljajte si, da je tole lestvica 100 najboljših filmov leta, in *Phantom Thread* je na prvih 99 mestih, na 100. mestu pa so vsi ostali filmi lestvice. Tako nekako približno lahko skušam opisati, kako popoln film je *Phantom Thread*, ampak še vedno nisem niti blizu. Best of EVER, v glavnem.

Podedovano zlo (Hereditary, 2018, Ari Aster)

Dobro leto je bilo za horror žanr. Čeprav me je prvih 40 minut tega filma skoraj uničilo (ali pa ravno zaradi tega, seveda, kdo zares ve), je *Podedovano zlo* edinstveno v tem, kaj naredi, in si zato zasluži drugo mesto v mojem malem filmskem kraljestvu.

Mandy (2018, Panos Cosmatos)

Lekcija: včasih moraš poslušati druge, ko ti kaj svetujejo. Hvaležna sem, da mi je nekdo rekel, »pojdi nujno gledat ta film«, in hvaležna sem, da sem ga poslušala. *Mandy* = Panos Cosmatos = odkritje leta = grandiozni nenadkriljivi Nicholas Cage in prečudovita (kameleonska) Andrea Riseborough. Sublimno.

Osmi razred (2018, Eighth Grade, Bo Burnham)

Kako je temu modelu uspelo napisati ta film (in se vtihotapiti v možgane dobesedno vseh štirinajstletnic na svetu), bo za večno ostala nepojasnjena enigma filmskega sveta in sveta na splošno. Super srčkan film.

Golden Exits (2017, Alex Ross Perry)

Alex Ross Perry je unikat, ker se po eni strani zna kameleonsko preleviti v Bergmana, Woodyja Allena, Cassavetes, hkrati pa mu uspe ujeti esenco bivanja v nenormalnosti, ki je Severna Amerika & svet v novem mileniju. Za cinefile s smislom za humor.

+

Copa-Loca (2017, Christos Massalas)

Moj najljubši kratki film leta in držim pesti, da bo celovečerec, ki ga trenutno razvija, kmalu na zgornji lestvici.

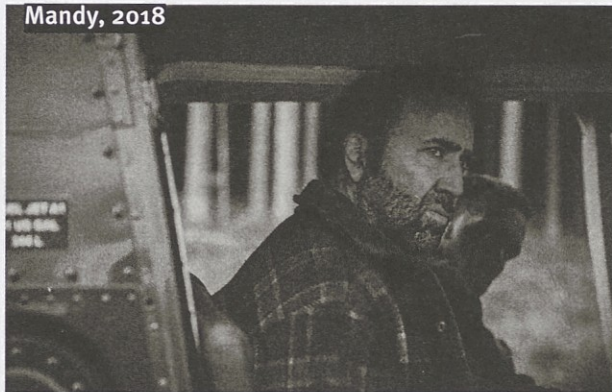
High Maintenance (Katja Blichfeld & Ben Sinclair, 2016–)

+

Atlanta (2016–, Donald Glover)

Hvaležna sem, da so serije tako zelo dobre, in ti dve sta med najboljšimi, kar jih poznam in imam čas gledati, tako da si zaslužita omembo in še vsaka (vsaj) tri sezone.

Mandy, 2018



ROK GOVEDNIK

The Pigeon (Güvercin, 2018, Banu Sivaci)

Kissing Candice (2017, Aoife McArdle)

Team Hurricane (2017, Annika Berg)

Genezis (2018, Árpád Bogdán)

Divja hruška (Ahlat Agaci, 2018, Nuri Bilge Ceylan)

Med seboj ne prav povezani filmi, a v takšnem zaporedju bi lahko ustvarili metaforo o življenju. Najprej se negotovo umeščamo v svet in z zadržkom iščemo povezave. Ko uspemo vzpostaviti stik, ko nas notranjost nadživi, poživi vse tudi zunaj – pomembni postanejo forma, stil, imidž, glasba, kulskost. Kmalu nas udari realnost, ali pač odrastemo. In detektiramo, da je neofašizem povsod okoli nas, v različnih formah ali povsem odkrit – s puško v rokah. Drevo hruške je uteha, zaklon in pobeg.

MARINA GUMZI

Ex Libris: Newyorška javna knjižnica (Ex Libris: The New York Public Library, 2017, Frederic Wiseman)

Ni nemogoče, da sem edina, ki se mi ob triurnem dokumentarcu o javnih knjižnicah rosijo oči, a dejstvo je, da je *Ex Libris* mojstrsko filmsko delo in šolska ura humanizma. Wiseman je zen mojster, ki s tem, ko predano, natančno in brez vsake sile gleda, že ustvarja svet. Ne samo moj najljubši film leta, ampak tudi resen kandidat za uvrstitev na osebni seznam *all-time faves*.

Zimske muhe (Všechno bude, 2018, Olmo Omerzu)

Film presenetljive lahkotnosti doslej precej bolj serioznega režiserja in, po mojem mnenju, njegov najboljši. Da Omerzu dobro razume filmski medij, vemo že dolgo, tokrat pa je v svoj film spustil nekaj več življenja in ga na račun teznosti oblikoval do celote, ki presega pregovorno obstranskost mladinskega filma. Nasmeh do ušes!

Diamantino (2018, Gabriel Abrantes & Daniel Schmidt) *Trashy in kitschy* budnica novemu jutri: sumljiva subverzija v obliki gigantskih pudljev na roza oblakih. Prebebav film za vse (pre)resne, a je prav v tem njegov čar. Ko se odločam, koga vzeti s sabo na samotni otok, *hejterje* puščam doma.

Jezdec (The Rider, 2017, Chloé Zhao)

Filmska izkušnja, ki me je vrnila dvajset let v preteklost in me spomnila na *Free Willyja*. Ta me je kot otroka presunil približno enako silovito kot *Jezdec*. Življenje, sanje, smrt, in nekaj prizorov za zgodovino neodvisnega ameriškega filma. Z mano se strinja tudi Werner Herzog, da ne bo kakšne dileme.

Tatiči (Manbiki kazoku, 2018, Hirokazu Koreeda)

Doslej me Koreeda ni prehudo vznemirjal, za njegov zadnji film, diskretni *masterpiece* *Tatiči*, pa mu tudi jaz podarim (vsaj) cansko krono.

ANDREJ GUSTINČIČ

Pet filmov iz redne distribucije slovenskih kinematografov:

Fahrenheit 11/9 (2018, Michael Moore)

Morda Moorov najboljši film, iskren v svojem gnevu in prav romantičen v svojem levičarstvu.

Nikoli zares tukaj (You Were Never Really Here, 2017, Lynne Ramsey)

Junak našega časa: moška žrtev patriarhalnega nasilja, ki rešuje ženske žrtve istega. Sijajen film.

Prvi človek (First Man, 2018, Damien Chazelle)

Melanholičen in ganljiv film o prvem človeku, ki je stopil na Luno.

Zvezda je rojena (A Star is Born, 2018, Bradley Cooper)

Ženska postane zvezdnica, moški pa se polula in potem obesi. Letos še nisem videl filma, ki bi tako dobro ujel duh časa.

Žarek v srcu (Un beau soleil intérieur, 2017, Claire Denis)

Kislo je življenje prave romantičarke. Claire Denis in Juliette Binoche v zelo dobri formi.

+

Srečen konec (Happy End, 2017, Michael Haneke)

Ne eden režiserjevih najboljših filmov, ampak zabaven pogled na buržujske rituale, ojdipovske odnose in neizgovorjeno rasno dominacijo. Haneke v igrivem razpoloženju.

Črni KKKlanovec (Black KKKlansman, 2018, Spike Lee)

Agit-prop? Seveda, pa tudi precej očiten. Hkrati pa film, ki vrvi od energije, humorja in bojevitega duha.



Posledice (2018, Darko Štante)

Filmi o delinkventih niso moj najbolj priljubljeni žanr, ampak tale je živahen, neposreden in izvrstno igran.

Vdove (Widows, 2018, Steve McQueen)

Resna, dobro narejena kriminalka, kar ni majhna stvar.

Rjovenje (Roar, 1981, Noel Marshall)

Ta film iz leta 1981, ki smo si ga lahko ogledali na festivalu Kurja polt, je osupljiv – eden najbolj transgresivnih in čudaških filmov, ki sem si jih kadar koli ogledal.

IGOR HARB

Tatiči (Manbiki kazoku, 2018, Hirokazu Koreeda)

Na videz preprost film o nenavadnih ljudeh skriva izredno močan čustveni naboj in eno najboljših definicij družine.

Uničenje (Annihilation, 2018, Alex Garland)

Škoda, da je Netflix pohrustal enega najbolj veličastnih ZF filmov desetletja, ampak to prinese tudi takojšnjo možnost neomejenih ogledov, ki vsakič ponudijo nove koncepte in ideje.

Ne bom več luzerka (2018, Urša Menart)

Edino, kar je v tem filmu bolj pristno od zgodbe in likov, je upodobitev Ljubljane. Generacijski film, ki ima potencial, da navdihne novo dobo ustvarjanja.

Na obali Chesil (On Chesil Beach, 2018, Dominic Cooke)

Sedanost in preteklost zgodbe sta bolj prepleteni kot ljubimca na nesrečno poročno noč, režiser in scenarist pa se izogneta pastem predelave romana, ki ga film le še dopolni in izboljša.

Mandy (2018, Panos Cosmatos) x **Suspiria** (2018, Luca Guadagnino)

Na oba filma so letele iste kritike: krasna podoba, nič vsebine. Menim, da oba uporabljata nestandarden pristop k zgodbi, ki lahko odvrne, a v obeh je v podobe zlita kompleksna zgodba o družini, vrednotah in smrti.

ANDRAŽ JERIČ

Požiganje (Beoning, 2018, Lee Chang-dong)

Hladna vojna (Zimna wojna, 2018, Pawel Pawlikowski)

Madeline's Madeline, 2018



Tatiči (Manbiki kazoku, 2018, Hirokazu Koreeda)

Tovor (Teret, 2018, Ognjen Glavonić)

Madeline's Madeline (2018, Josephine Decker)

Vseh mojih pet letošnjih favoritov (naključno?) govori o konstruktih, s katerimi zapolnjujemo svoja absurdna in pogosto nerazumljiva življenja: o obsesivnosti, ki počasi tli in mrači um ter nas slepi z idejami o neobstoječi ljubezni; o obstoječi, goreči ljubezni, ki prerašča v obsesijo, ki presega čas in prostor; o družini, ki presega tradicionalne koncepte tega pojma in se v različnih okoliščinah vedno koncipira drugače; o krivdi in (politični) odgovornosti, prevprašani skozi oči režiserja mlajše, politično manj obremenjene generacije; o konceptu lastne identitete, dvojno prevprašane skozi psiho lika mlade, čustveno neuravnovešene gledališke igralko, ki več kot o sebi pove o vseh nas.

JERCA JERIČ

Požiganje (Beoning, 2018, Lee Chang-dong)

Ko se zavist, izginotje, frustracija in prevpraševanje resničnosti spojijo z melanholijo v filmsko mojstrovino leta.

Touch me not (2018, Adina Pintilie)

Izjemen prvenec, v katerem te raziskovanje intimnosti, ki se prepleta med fikcijo in resničnostjo, prisili v prevpraševanje lastnih meja udobja.

4 years in 10 minutes (2018, Mladen Kovačević)

Dokumentarni film o vzponu prvega Srba na Mount Everest je eden najbolj poetičnih in presunljivih dokumentarcev tega leta.

Ne puščaj sledov (Leave no trace, 2018, Debra Granik)

Počasen, tih, a čustveno nabit film o notranjih demonih, razumevanju in razpotjih, ki te težko pusti hladnega.

+

Tovor (Teret, 2018, Ognjen Glavonić), **Stiks** (Styx, 2018, Wolfgang Fischer), **Kafarnaum** (Capharnaüm, 2018, Nadine Labaki), **Divje življenje** (Wildlife, 2018, Paul Dano), **Dekle** (Girl, 2018, Lukas Dhont)

Filmi, v katerih pomembne zgodbe zaznamujejo odlični igralci.

ANA JURČ

Podedovano zlo (Hereditary, 2018, Ari Aster)

Še ena zgodba kolektivne (družinske) travme, ki se nasloni na temo okultnega – a tokrat paranormalni elementi niso le nekakšna parabola »stiske ob izgubi bližnjega«. Cenim pogum, s katerim Ari Aster v zadnji tretjini neusmiljeno požge kompleksno psihološko strukturo iz ekspozicije.

Divja hruška (Ahlat Agaci, 2018, Nuri Bilge Ceylan)

Še ena zaspana, pritajena moraliteta velikega turškega mojstra Nuriya Bilgeja Ceylana, ki ni izgubil svojega pikrega smisla za humor. Ceylan sistematično dekonstruira hipokrizijo, oblečeno v podobo mladega, liberalnega intelektualca.

Posledice (2018, Darko Štante)

V letu, ki je bilo za slovenski film silno zanimivo – spominimo še na *Zgodovino ljubezni* Sonje Prosenc in *Ne bom več luzerka* Urše Menart – Štante izstopa s svojim prevpraševanjem stereotipne moškosti v družbi. Matej Zemljič in Timon Šturbej sta ogromni igralski odkritji.

Najljubša (The Favourite, 2018, Yorgos Lanthimos)

Yorgos Lanthimos prvič nakaže, da morda vendarle ima srce, a se kljub temu ne odpove inteligentni žlehtnobi. Nekaj subverzivnega je na kostumski drami, v kateri so ženske prevzele vse moške vloge in se obenem neprikrito zabavajo ob lastni neizprosnosti.

Fantomska nit (Phantom Thread, 2017, Paul Thomas Anderson)

Naj vas ne zavede, da je Daniel Day-Lewis tu videti kot starejša različica svojega lika iz *Časa nedolžnosti*. Paul Thomas Anderson nas privabi z obetom klasične kostumske drame, nato pa postreže poslastico zatiranega poželenja in perverzne romance. O nadvladi in poželenju na popolnoma nov način.

MATIC MAJČEN

Uničenje (Annihilation, 2018, Alex Garland) x **Črno ogledalo, 4. sezona** (Black Mirror, 2017, Charlie Brooker)

Ker prihodnost ne sme biti stvar preteklosti.

Podedovano zlo, 2018



Hiša, ki jo je zgradil Jack, 2018



Hiša, ki jo je zgradil Jack (The House That Jack Built, 2018, Lars von Trier) x **Najljubša** (The Favourite, 2018, Yorgos Lanthimos)

Ker črni humor vedno pride od tam, kjer ni svetlobe.

Wild Wild Country (2018, Chapman & Maclain Way) x

Utoya – 22. julija (Utøya: July 22, 2018, Erik Poppe)

Ker je le resnica tako neverjetna, da si je ne moreš izmisliti.

Roma (2018, Alfonso Cuaron) x **Zvezda je rojena** (A Star Is Born, 2018, Bradley Cooper)

Ker se zgodovina vedno ponovi, a v novih odtienkih.

Jezdec (The Rider, 2017, Chloé Zhao) x **The Ballad of Buster Scruggs** (2018, Ethan & Joel Coen)

Ker le pravi kavboji uspejo najti novo pot.

+

L. Cohen (2018, James Benning)

Ker je nekaj tam, a smo premajhni, da bi to videli.

LUKA MARČETIČ

Smrt v enem kadru (Kamera o tomeru na!, 2017, Shin'ichiro Ueda)

Oda *no-budget* produkciji, ki je iz mene zvabila solze smeha in sreče. Predalčkajo ga v kategorijo grozljivke, a je vse prej kot to. Ne vem, kdaj sem se nazadnje tako veselil ponovnega ogleda.

Shirkers (2018, Sandi Tan)

Še ena oda *no-budget* produkciji (kar dve v istem letu!), tokrat kot odlično narejen in zelo oseben dokumentarni film.

Maščevanje (Revenge, 2017, Coralie Fargeat)

Vrhunski nasilni *grindhouse trash* s »superjunakinjo«, ki se v družbi treh najbolj ogabnih antagonistov podi po puščavi. Tako glasno zgroženih gledalcev v kinu še nisem slišal.

Osmi razred (Eighth Grade, 2018, Bo Burnham)

Svež najstniški ameriški film, s kakršnim sem se mogoče prvič poistovetil. Čeprav je glavni lik 14-letna punca.

Vrhunec (Climax, 2018, Gaspar Noé)

Grozljivka, ki to ni, a vseeno sem po filmu potreboval cigareto, čeprav ne kadim. Šokantno v vsakem pomenu besede.

Asako 1 & 2, 2018



JURE MATIČIČ

Po abecednem vrstnem redu razporejeni filmi, ki so se me dotaknili in bi jih gledal še pa še.

Lady Bird (2017, Greta Gerwig)

Vsi smo (bili) Lady Bird, in ker se Greta Gerwig tako čudovito zrcali v Saoirse Ronan, si bomo vedno želeli zbežati iz predmestja in se nato ljubeče spominjali njegovih šarmov.

Otok psov (Isle of Dogs, 2018, Wes Anderson)

Ko Atari pristane na otoku psov, še ne ve, da bo poleg štirinožnih ljubljencev našel še kritični odgovor na svetovno krizo človečnosti.

Stalinova smrt (The Death of Stalin, 2017, Armando Iannucci)

Za marsikoga smrtno resna »zadevšna« izza železne zavese, zame pa komedija leta in kronski dokaz o moči ambicij in absurdnosti vseh sort totalitarizmov.

Stotnik (Der Hauptmann, 2017, Robert Schwentke)

Obleka naredi človeka, in ko oblečeš takšno, ki jo je sredi polja našel Willi Herold, lahko postaneš karkoli. Dimnikarjev in malarjev ne gre podcenjevati!

Tatiči (Manbiki kazoku, 2018, Hirokazu Koreeda)

Na prvi pogled nič posebnega, od blizu pa topla, globoka in kompleksna zgodba o konceptih družbe, dobrote in družine.

URŠA MENART

Na prvih dveh mestih sta dokumentarna filma, ki vračata veselje do ustvarjanja, do eksperimenta, do politike, do stališča, do filma nasploh. Zame oba velik navdih.

Shirkers (Sandi Tan, 2018)

Druga stran vsega (Druga strana svega, 2017, Mila Turajlić) Potem pa še trije igrani; vsak po svoje govori o medosebnih odnosih in o identiteti.

Asako 1 & 2 (Netemo sametemo, 2018, Ryūsuke Hamaguchi) Film z lastnostmi, ki jih obožujem pri Koreedi, in z dodatno dozo romantike, za katero nisem vedela, da jo v sodobnem filmu pogrešam.

Madeline's Madeline (2018, Josephine Decker)

Film za vse, ki delamo s čustvi. Umetnost – lajf, poklicno – zasebno, drzno – nezdravo.

Meja (Gräns, 2018, Ali Abbasi)

Zabavna zgodba, ki preskakuje iz žanra v žanr, z osvežujočim odmerkom wtf-ja.

PETRA METERC

Ága (2018, Milko Lazarov)

Bolgarsko-jakutski poklon vizualnemu antropologu Asenu Balickemu in brezčasna melodrama o ljubezni v starih letih.

Meteorji (Meteorlar, 2017, Gürcan Keltek)

Keltek se prek pričevanj loti poetičnega prevpraševanja resničnosti in plasti absurdnosti vsakdana v kontekstu turških državnih zločinov nad Kurdi.

Tranzit (Transit, 2018, Christian Petzold)

Kot da bi se režiserjev opus žanrsko navdahnjenih pripovedi o junakih-duhovih in njihovi zataknjenosti v prostoru v luči begunstva ter fašizma v sodobni preobleki stekel v en sam film.

Poletne ptice (Pájaros de verano, 2018, Christina Gallego, Ciro Guerra)

Staroselska matriarhalna narko saga, ki stavi na mistiko in črn humor.

Zimske muhe (Všechno bude, 2018, Olmo Omerzu)

Film ceste in odraščanja, ki prek humornih peripetij in domišljjskih odletov uspe spregovoriti o vseh tegobah, o katerih pravzaprav molči.

MARKO NABERŠNIK

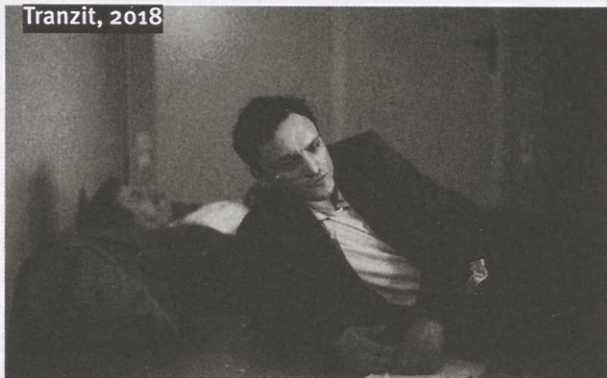
Ne bom več luzerka (2018, Urša Menart)

Duhovita in iskrena filmska pripoved. Glavna junakinja bi si zaslužila filmsko nadaljevanje, televizijsko serijo in upodobitev v stripu.

Suspiria (2018, Luca Guadagnino)

Drzna srhljivka, ki je hkrati tudi zgodba o večni ljubezni in hrepenenju. Občudujemo lahko odlični igralski ansambel z Dakoto Johnson na čelu – igralko, ki se izmika hollywoodskim pastem predvidljivosti.

Tranzit, 2018



Ne bom več luzerka, 2018



Uničenje (Annihilation, 2018, Alex Garland)

Triler o zatonu človeštva in akcijska meditacija o praznini. Prav neverjetno, da je produkcijska hiša v bojazni pred neuspehom film prodala Netflixu. Namesto zaslužene kinematografske distribucije je ta mojstrovina poniknila v sivini več tisoč naslovov nepregledne filmske knjižnice medijskega giganta in bila obsojena na male ekrane.

Bergman: eno leto, eno življenje (Bergman – ett år, ett liv, 2018, Jane Magnússon)

Magično je, ko lahko pokukaš v um filmskih mojstrov. Dokumentarni film o Bergmanu je prav tovrstna izkušnja, ki ti dovoljuje, da se prepustiš razmišljanju o človeku, življenju in filmski umetnosti.

Neprisebna (Unsane, 2018, Steven Soderbergh)

Da je Soderbergh filmski genij, je že dolgo jasno. Da je ta film posnel na iPhone 7 Plus, pa je genialna novica za vse filmske ustvarjalke in ustvarjalce, ki jih utrujajo predolge pavze med posameznimi filmi. Tudi zahvaljujoč temu filmu se filmske sanje zdijo hitreje uresničljive. Ne bo ravno Visoška kronika, nov film pa bo le.

IVANA NOVAK

Ne puščaj sledov (Leave No Trace, 2018, Debra Granik)

Poletje 1993 (Estiu 1993, 2017, Carla Simón)

Osmi razred (Eighth Grade, 2018, Bo Burnham)

Tully (2018, Jason Reitman)

Ko izgubiš vse (Jusqu'à la garde, 2018, Xavier Legrand)
Televizijske serije:

The Haunting of Hill House (2018, Mike Flanagan)

Nasledstvo (Succession 2018, Jesse Armstrong)

Patrick Melrose (2018, Edward Berger/Edward St. Aubyn)
»Od nekaj grde so družine slovele, al' grše od naše bilo ni nobene.« Ni naključje, da se družine – otroci, pubertetniki, starši in preostali sorodniki – najbolje počutijo v okrutnih trilerjih in psiholoških dramah, med travmami, umori, prikaznimi in duhovi. Družina se ne naseli v hišo strahov, temveč je hiša strahov (*Hill House*) ali pa imperij ustrahovanja in razmerij moči (*Nasledstvo*). Nikoli nočeš

nazaj v osmi razred (*Osmi razred*), kaj šele v prvega (*Poletje 1993*). Če imaš srečo, te rešijo neznanca (*Ne puščaj sledov*), prijateljica (*Tully*) ali policija (*Ko izgubiš vse*). Le redki družinsko travmo sublimirajo s črnim humorjem, kar je letos najbolje uspelo Patricku Melrosu v istoimenski miniseriji, ki je hkrati najbolj grozljivo in najbolj smešno delo letošnjega (spet plodnega) televizijskega leta.

CIRIL OBERSTAR

Tranzit (Transit, 2018, Christian Petzold)

Svet bližnje prihodnosti je videti enako kot svet zdajšnjosti – skoraj normalno. Edina razlika je v pohodu nacizma. In seveda: film, ki se začne s posvetilom Harunu Farockiju in mu tudi dejansko ostaja zvest.

Smrt v enem kadru (Kamera o tomeru na!, 2018, Shini-chiro Ueda)

Film, ki se večkrat konča, a zunaj kadra vedno znova najde svoje nadaljevanje. Izraz »zunanost polja« dobi razsežnosti, kakršnih si iznajditelj tega termina ni drznil niti zamisliti.

Ne bom več luzerka (2018, Urša Menart)

Ljubezensko pismo Ljubljani, ki je hkrati protestno. Film o izgubah generacije, ki grozijo, da bodo postale izgube mesta, kakršnega poznamo.

Pozdrav iz svobodnih gozdov (Greetings from Free Forests, 2018, Ian Soroka) & **Ne puščaj sledov** (Leave no Trace, 2018, Debra Granik)

Dva nasprotna odgovora na vprašanje, ali padajoče drevo v gozdu povzroči šum, če ni nikogar, ki bi ga slišal. Pri Ianu Soroki je gozd pribežališče zgodovinskega spomina, pri Debi Granik pa nasprotno kraj, ki omogoča pozabo zgodovine.

MAŠA PEČE

Moja peterica, hočeš nočeš tako ali drugače žanrskih filmov, po naključnem vrstnem redu:

The Night Comes for Us (2018, Timo Tjahjanto)

Če hladni preciznosti in učinkovitosti borilnih veščin in strelskih obračunov kakšnega klasičnega hongkonškega akcionerja dodate kaotični masaker indonezijskih mačet, dobite azijsko akcijo povsem novih razsežnosti in za povrh še komedijo. Timo Tjahjanto se je končno spustil z vajeti.

Hiša, ki jo je zgradil Jack (The House That Jack Built, 2018, Lars von Trier)

Lars von Trier v stari dobri, vrhunski formi. Bistra, duhovita in formalno briljantna kolažna meditacija o koncepcijah (vizualne, filmske, avtorjeve) umetnosti. Čestitke Mattu Dillonu ob vlogi kariere.

Vrhunec (Climax, 2018, Gaspar Noé)

Tudi Gaspar Noé v stari dobri, vrhunski formi. Peklensko kinetičen trip. Morasta reinkarnacija Edwardsove *Zabave* (The Party, 1968) za odtujeno, vase zazrto 21. stoletje, kjer

bi dobrodušnega, naivnega in norčavega Petra Sellersa najverjetneje zaklenili v kurilnico.

Pepel je snežno bel (Jiang hu er nv, 2018, Jia Zhang-ke) Omamen, počasen, neprisljjen film, ki se ne odigra in ne odvije, pač pa se vali in razgrinja pred tabo. Film, od katerega ne moreš odlepiti pogleda, a se ti hkrati zdi, da si ga morda samo sanjal.

Bamboo Dogs (2018, Khavn)

Naš filipinski prijatelj Khavn De La Cruz ostaja v formi. Sistemsko korupcijo in nasilje na ulicah Mondomanile je tokrat pretočil v mračen miks trilerja in filma ceste, s katerim se po filmu *Alipato: Kratko življenje ogorka* aprila spet vrača na Festival Kurja polt. Če bo vse po sreči, tudi osebno!

Zimske muhe (Všechno bude, 2018, Olmo Omerzu)

Ker je (ne glede na vse zgoraj povedano) čudovito gledati lep, nežen, čuteč in subtilen film. Hkrati čisto zares in samo na videz mladinski film. Olmova režija mladih igralcev, naturščikov, je vedno znova in vedno bolj osupljiva.

TINA POGLAJEN

Tovor (Teret, 2018, Ognjen Glavonić)

Najpomembnejši film v regiji v zadnjih letih.

Stiks (Styx, 2018, Wolfgang Fischer)

Navdušujoče telesen in hkrati pretresljivo političen film.

Zaton (Napszállta, 2018, László Nemes)

Zaradi režijske ekstravagantnosti.

Tranzit (Transit, 2018, Christian Petzold)

Zaradi inovativnega filmskega pripovedovanja.

Najljubša (The Favourite, 2018, Jorgos Lanthimos)

Ker se na zgodovino požvižga odkrito in učinkovito.

Stotnik (Der Hauptmann, 2018, Robert Schwentke)

Banalnost zla.

Požiganje (Beoning, 2018, Chang-dong Lee)

Mojstrska dekonstrukcija *nice guya*.

Ne bom več luzerka (2018, Urša Menart)

Ker je prvi slovenski film za mojo generacijo.

Zimske muhe, 2018



Vrhunec, 2018



NEJC POHAR

PRVIČ KOT FILM, DRUGIČ KOT ŽIVLJENJE

Starec in puška (The Old Man & the Gun, 2018, David Lowery) x **Lucky** (2017, John Carrol Lynch)

Prostor za starce je v puškini cevi. Ko pogledajo vanjo, se lahko igrajo. Ko se igrajo, začnejo igrati. Igra kot prevara, igra kot kraja, igra kot osvoboditev, skozi izgubo samega sebe.

Gube Roberta Redforda kot praske filmskega traku.

Veliki plan Harryja Deana Stantonona kot obraz nekoga, ki je šel tja, od koder se ni nikdar vrnil, v temo kina, tja, kamor kot gledalci ves čas odhajamo, a nikdar zares ne odidemo.

TELO

Vrhunec (Climax, 2018, Gaspar Noe) x **Suspiria** (2018, Luca Guadagnino)

Noe nam ves čas malodane didaktično kaže, kaj bi se zgodilo, če bi pogledali neposredno v nezavedno, če bi nas zaslepila luč kinoprojektorja. A obenem ponuja rešitev – vrhunec preživijo le tisti, ki ne prenehajo plesati, se premikati. V dobi, ko sledenje pripovednim zapletom prevzemajo televizijske serije, *Vrhunec* film vzpostavlja tam, kjer je zares doma – kot vrtoglavo avdiovizijo, kot izkušnjo, kot virtualno realnost pred virtualno realnostjo. *Vrhunec* je kot seks, če bi ga prakticirali v in skozi oči. *Eyefuck*. Če bi zamižali, bi se zastrmeli v *Suspirio*, ki telo skozi ples razstavi, da bi ga lahko ponovno sestavila.

DOM

Nikoli zares tukaj (You Were Never Really Here, 2017, Lynne Ramsay) x **Tatiči** (Manbiki kazouku, 2018, Hirokazu Koreeda) x **Podedovano zlo** (Hereditary, 2018, Ari Aster) Družinski člani v *Podedovanem zlu* ves čas iščejo past, katere razkritje bi jim omogočilo ohraniti družino, a se ob koncu zavejo, da je past družina sama.

Drugo ime za past je začasnost, ki jo *Tatiči* dosega z malimi belimi lažmi vse do trenutka, ko Joaquim Phoenix v *Nikoli zares tukaj* začne verjeti, da je preživetje družine mogoče točno takrat, ko ni nikdar zares tukaj, ampak je ves čas konstruirana, napaberkovana in izbojevana.

SVET

Črni panter (Black Panther, 2018, Ryan Coogler) x **Hiša, ki jo je zgradil Jack** (The House That Jack Built, 2018, Lars von Trier) x **Stotnik** (Der Hauptmann, 2017, Robert Schwentke) *Črni panter* ni izpolnil naših malcolm-x-ovskih vnaprej pripravljene pričakovanj, a nas je o stanju stvari naučil več, kot smo si bili pripravljene priznati – pozni kapitalizem si tradicije prisvaja tako, da jih spaja, povezuje z visokotehnološkimi inovacijami, s tem pa preprečuje, da bi se subjekt osvobodil prav skozi izgubo, odtujitvijo od svojih lastnih korenin. Vendar njegov konec, oba anti/junaka po bitki sedita drug ob drugem in zreta v zahod, čakajoč na Minervino sovo, morebiti ponuja alternativo sistemu von Trierjevega Jacka. *Hiša* je von Trierjev najbolj političen film, ki Jacka vzpostavi kot privilegiranega belega moškega, kot trumpovca, kot človeka, ki ne ve, a ubija zato, da bi lahko lagal, ali laže zato, da bi lahko ubijal, ki ne ve, ali svoj *gesamtkunstwerk*, hišo, zid človeških teles, gradi zato, da bi lahko skozenj izginil, ali v njem izgine zato, ker ve, da je ostal brez vseh, tudi brez samega sebe, sam, vsaj dokler se vzpostavlja kot nekdo, ki se jemlje neskončno resno in prav zato deluje strašljivo groteskno.

Kot igralec, ki v *Stotniku* igra dezerterskega igralca, ki v prizoru leta, v mišlovki znotraj mišlovke, poročniku omogoči, da proizvede *fake news*, ne kot laž, ampak kot s pozicije moči prirejeno resnico.

SIMON POPEK

Roma (2018, Alfonso Cuaron)**Požiganje** (Beoning, 2018, Lee Chang-dong)**Stotnik** (Der Hauptmann, 2017, Robert Schwentke)**Pozdrav iz svobodnih gozdov** (Greetings from Free Forests, 2018, Ian Soroka)**Tranzit** (Transit, 2018, Christian Petzold)

Odlično filmsko leto, s kopico intrigantnih in formalno drznih del, ki kljubujejo konceptom prostora in časa. Dobili smo *Tranzit*, Petzoldovo Casablanca, ki fašizem in izvornik Anne Seghers obdela anahronistično, *Stotnik* pa groteskno-absurdistično. Ideološko bi se lahko obnašal tudi Ian Soroka, a je *Pozdrav iz svobodnih gozdov*, njegova obravnava

Črni panter, 2018



Kočevskega roga, sublimna in ideološko nekontaminirana. Lee Chang-dong je znova potrdil, da je nepreseženi prvak sodobnega »čistega filma«, medtem ko je Roma Alfonsa Cuarona čista magija in resen kandidat za film desetletja. +

Roparsko gnezdo (Den of Thieves, 2018, Christian Guadast).

Triler leta.

IGOR PRASSEL

Ruben Brandt – zbiratelj (Ruben Brandt, a gyűjtő, 2018, Milorad Krstić)

Švicar Chris (Chris the Swiss, 2018, Anja Kofmel)

Oh Willy ... in Ta veličastni kolač! (Oh Willy... and This Magnificent Cake!, 2018, Marc James Roels, Emma De Swaef)

Mirai (Mirai no Mirai, 2018, Mamoru Hosoda)

Volčja hiša (La casa lobo, 2018, Joaquín Cociña, Cristóbal León)

Otok psov (Isle of Dogs, 2018, Wes Anderson)

Moj prispevek k Ekranovim najboljšim preteklega leta se osredotoča na celovečerne animirane filme, ki smo jih prikazali na 15. Animateki.

Madžarski fantazijski opus, ki združuje elemente trilerja, filma noir in akcijske pustolovščine, *Ruben Brandt – zbiratelj*, v Sloveniji rojenega režiserja Milorada Krstića nas popelje na izlet po svetovni zgodovini filmske in likovne umetnosti. Švicarsko-hrvaški animirani dokumentarec *Švicar Chris* Anje Kofmel uspešno združuje režiserkino osebno izkušnjo z občutljivo temo hrvaške osamosvojitvene vojne. Emma de Swaef in Marc James Roels, avtorja kratke uspešnice *Oh Willy!*, se s srednjemetražno plišasto lutkovno mojstrovino *Ta čudoviti kolač!* dotakneta travmatičnega obdobja belgijskega kolonializma. Anima o medgeneracijskem povezovanju *Mirai* japonskega režiserja Mamoruja Hosode je nadaljevanje filmske govornice Hayaa Miyazakija. Ljubitelji in ljubiteljice nadrealnega ter srhljivega ne smete zamuditi *Volčje hiše*: po navdihu razvpitega primera sekte Colonia Dignidad iz osrednjega Čila v osupljivi stop tehniko posnet celovečerni prvenec čilenskega dvojca Cristóbal León in Joaquín Cociña. Kot češnje pa na animirano torto postavljam *Otok psov* Wesa Andersona, ki žal pri nas ni doživel redne kinematografske distribucije, čeprav bi si to tako zaradi zgodbe kot likovne zasnove in lutkovne animacije prav gotovo zaslužil.

DUŠAN REBOLJ

»Zgoraj ljudje zagotovo niso zleht, pa tudi pri pokru ne goljufajo. Če ni tako, zakaj sploh prepevamo vse te pesmi? Tam se vidimo. In bomo skupaj peli in zmajevali z glavami nad vso nekdanjo hudobijo.« Tako se od gledalcev poslovi naslovni junak omnibusa bratov Coen. Sedanjo hudobijo



pa je letos najbolje popisalo teh pet filmov, razvrščenih po abecedi:

The Ballad of Buster Scruggs (2018, Ethan Coen in Joel Coen)

Hiša, ki jo je zgradil Jack (The House That Jack Built, 2018, Lars von Trier)

Hold the Dark (2018, Jeremy Saulnier)

Stalinova smrt (The Death of Stalin, 2017, Armando Iannucci)

Stotnik (Der Hauptmann, 2017, Robert Schwentke)

SANJA STRUNA

1987: When the Day Comes (2017, Jang Joon-hwan)

Po smrti 21-letnega študenta in aktivista so Južno Korejo leta 1987 zajeli protesti, ki so popolnoma spremenili politično realnost države. Film temelji na resničnih dogodkih ter jasno in neusmiljeno nariše sliko preteklosti, istočasno pa deluje kot budilka za sedanost.

House of Hummingbird (Beolsae, 2018, Kim Bora)

Film o odraščanju in ljubezni, ki je spol ne omejuje.

Dear Ex (2018, Mag Hsu in Hsu Chih-yen)

Žena po smrti moža odkrije, da je namesto nje in sinu vse zapustil svojemu ljubimcu; film, ki v času, ko zakon o porokah istospolnih partnerjev na Tajvanu postaja realnost, raziskuje pojem družine, ljubezni in žalovanja z mogočnim čustvenim nabojem.

Little Forest (Liteul poreseuteu, 2018, Yim Soon-rye)





Film z močno žensko energijo, ki dokazuje, da je pripovedništvo lahko enostavno in nedivje tempirano, vendar nikoli ne izgubi fokusa in svoje privlačnosti.

Smrt v enem kadru (Kamera o tomeru na!, 2018, Shini-chiro Ueda)

Nizkopračunski film o delanju nizkopračunskega zombi filma, s prvim kadrom, ki je dolg več kot 30 minut ... Odštekano, noro zabavno in odlično narejeno. Pom!

JASMINA ŠEPETAVEC

Smrt v enem kadru (Kamera o tomeru na!, 2017, Shini-chiro Ueda)

Obdelava žanra zombijade, ki ga do zdaj še nisem videla + že leta se ob filmu nisem tako nasmejala.

Najljubša (The Favourite, 2018, Yorgos Lanthimos)

Tri zakomplicirane ženske, ki niso niti matere, niti »kurbe«, niti svetnice + humor + lezbične intrige.

Ne bom več luzerka (2018, Urša Menart)

Slovenski film, ki ga ne primerjaš več na lestvici slovenskih filmov: »za slovenski film je dober«, ampak na lestvici globalnih filmov: »je dober film«.

Bojevnica (Kona fer í stríð, 2018, Benedikt Erlingsson)

Ženske protagonistke in humoristični vložki so očitno moja letošnja rdeča nit + politično sporočilo.

Stiks (Styx, 2018, Wolfgang Fischer)

Natančen tempo, ki kljub pomanjkanju dialogov film naredi izjemno napet + moralna dilema, ki te spremlja še dolgo po ogledu.

+

Killing Eve (2018 -, Phoebe Waller-Bridge/BBC America)

V pomanjkanju žanrskih del o ženskah je to (kljub nekaterim napakam) posrečen izdelek, ki te za večino 8 epizod posrka vase + dobro tempirani humoristični vložki + lezbične intrige.

ANDREJ ŠPRAH

Srečen kot Lazzaro (Lazzaro felice, 2018, Alice Rohrwacher)
Ker dobrota vrača vero v nesmrtno filmske podvige ...

V napeti sedanjosti (No Intenso Agora, 2017, Joao Moreira Salles)

Ker leto 1968 še vedno vsakomur odseva v drugačni perspektivi ...



Kafarnaum (Capharnaüm, 2018, Nadine Labaki)

Ker se samo otroci lahko skozi vztrajnost laži prebijajo do upajoče slike ...

Trije obrazi (Se rokh, 2018, Jafar Panahi)

Ker je edino neomajnost v poslanstvu lahko vizija uporniške kinematografije ...

Tovor (Teret, 2018, Ognjen Glavonić)

Ker vsak svoj tovor vseskozi nosi s seboj v svojem nedovršenem filmu ...

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

1. **Hiša, ki jo je zgradil Jack** (The House That Jack Built, 2018, Lars von Trier)

Mučni vpogled v infantilno patologijo moškega »božjega kompleksa«, ki vas z vsako grozoto, vsako krutostjo, vsako ostudnostjo sprašuje: ste še vedno tu?

2. **Trije plakati pred mestom** (Three Billboards Outside Ebbing, Missouri, 2017, Martin McDonagh)

Ko kapitalizem odpove, od njega ostane le mašina, le to, kar ga poganja – nasilje, agresivnost, sovraštvo, nestrpnost, resentment, maščevanje.

3. **Težave v motelu El Royale** (Bad Times at the El Royale, 2018, Drew Goddard)

Predstavljajte si, da bi Hitchcock *Dvoriščno okno* posnel v Batesovem motelu, pa dobite hiperaktivni noir, ki ga je Tarantino pozabil posneti.

4. **Družina** (2017, Rok Biček)

Portret fanta, ki ga niti mama ni tako ljubila, kot ga ljubi kamera, in odgovor na vprašanje, ali lahko film še postane film.

5. **O telesu in duši** (Testről és lélekről, 2017, Ildikó Enyedi)
Neoliberalni status quo, ki – trd in obscen kot pornič – stoji do kolen v krvi, je ljudi tako odtujil, animaliziral in osamil, da so povezani le še v sanjah.

ANA ŠTURM

Najljubša (The Favourite, 2018, Yorgos Lanthimos) x **Poletne ptice** (Pájaros de verano, 2018, Cristina Gallego, Ciro Guerra)

Ženske, ptice in pištole. Nadgradnja ultimativnega filmskega recepta. Za prste obliznit.

Ne bom več luzerka (2018, Urša Menart) x **Lady Bird** (2017, Greta Gerwig)

Dva subtilna, precizna in topla poklona neukročenim trmoglavkam. Potrebujemo več takih (anti)junakinj!

Jezdec (The Rider, 2017, Chloé Zhao) x **Ne puščaj sledov** (Leave no Trace, 2018, Debra Granik)

Sodobni *easy-riderji*, ki skriti globoko v gozdu, ali ujeti med zemljo in nebom široko odprtih planjav, še vedno sanjajo o svobodi.

Smrt v enem kadru (Kamera o tomeru na!, 2017, Shini-chiro Ueda) x **Bahubali 2: Zaključek** (Baahubali 2: The Conclusion, 2017, S.S. Rajamouli)

Kaj imata skupnega *no-budget* zombie meta trash in najdražji bollywoodski ep vseh epov? Iskreno ljubezen do sublimne filmske zabave. Brez dvoma dve najboljši kinodoživetji letošnjega leta.

Morje, morje (El Mar La Mar, 2017, J.P. Sniadecki, Joshua Bonnetta) x **Ex Libris: Newyorška javna knjižnica** (Ex Libris: The New York Public Library, 2017, Frederick Wiseman) Najboljša filmska možganska hrana – tako vsebinsko kot formalno. Dokumentarca za vse čase.

URBAN TARMAN

Posledice (2018, Darko Štante)

Ker na svež in presunljiv način pokaže, da poleg podjetniških inkubatorjev obstajajo inkubatorji za kriminalce.

Zimske muhe (Všechno bude, 2018, Olmo Omerzu)

Topel film o mladosti v hladnem okolju.

Divje življenje (Wildlife, 2018, Paul Dano)

Včasih je lažje pogasiti gozdni požar kakor zakrpati ranjeni ponos.

Otok psov (Isle of Dogs, 2018, Wes Anderson)

Ker bodo psi na koncu zmagali.

Hladna vojna (Zimna wojna, 2018, Paweł Pawlikowski)

Ljubezen so številna zgrešena srečanja.

JERNEJ TREBEŽNIK

Minding The Gap (2018, Bing Liu)

Dokumentarec o skejtanju, ki se hitro prelevi v pripoved o družinskem nasilju in nato preseneča še naprej.

Zgrešena vzgoja Cameron Post (The Miseducation of Cameron Post, 2018, Desiree Akhavan)

Indie skromnost in odprtost, hollywoodska dostopnost in konciznost, predvsem pa neusahljiv uporniški duh devetdesetih.

Foxtrot (2017, Samuel Maoz)

Osupljiv ples naključij in usode, tragedije in farse, Palestine in Izraela.

Nikoli zares tukaj (You Were Never Really Here, 2017, Lynne Ramsey)

Drzna značajska študija, v kateri škotska režiserka (spet

Posledice, 2018



zgradi tako oprijemljivo temačno atmosfero, da se je ne moremo otresti še dolgo po nepozabnem zaključnem prizoru.

First Reformed (2017, Paul Schrader)

Schraderjeva pozna mojstrovina, ki se loteva tematik, večjih od življenja samega, pa v svojem bistvu ostaja ganljiva zgodba enega neukročenega posameznika.

NINA UKMAR

Foxtrot (2017, Samuel Maoz)

Nepredvidljiva pripoved o sodobnem Izraelu, kjer se fokstrot/ples pojavlja kot metafora za eksistencialno brezupnost.

Young and Alive (L'époque, 2018, Matthieu Baryre)

Dinamičen potret mladih in njihovega razmišljanja v zapletenem in kontroverznem sodobnem svetu.

Posledice (2018, Darko Štante)

Brutalno odlično.

Ray & Liz (2018, Richard Billingham)

Portret socialnega dna in razpada disfunkcionalne družine, ki ljubitelje Loachevih filmov povsem očara s fotografijo.

Ruben Brandt, zbiratelj (Ruben Brandt, a gyűjtő, 2018, Milorad Krstić)

Duhovit animirani poklon umetnosti (in psihoterapiji), vsekakor terja večkratno ogled.

+

Dogman (2018, Matteo Garrone) in **Menocchio** (2018, Alberto Fasulo)

Ruben Brandt, zbiratelj, 2018



Divje življenje, 2018



MATEJA VALENTINČIČ

Divje življenje (Wildlife, 2018, Paul Dano)

Skriti dragulj, avtorski prvenec ameriškega igralca Paula Dana, drama o razpadu zakona med staršema iz perspektive njunega sina, ki je obenem nehotena priča emancipacije svoje matere ob koncu 50. let. Kostumska miniaturna o družbenih vlogah in iskanju sebe, socialnih aspiracijah in življenjskih razočaranjih. Hommage Eliu Kazanu. Najboljša vloga Carey Mulligan doslej.

Stotnik (Der Hauptmann, 2017, Robert Schwentke)

Politična groteska o libidinalni moči, ki poganja perverzno nacistično ideologijo z genialno dokumentarno odjavno špico, v kateri vidimo, da ima uniforma nedvomen in nepredvidljiv učinek na naključne mimoidoče tudi danes.

Zaton (Napszállta, 2018, Laszlo Nemes)

Sanjsko potovanje na konec noči, v blatni strelski jarek 1. svetovne vojne, v kader sekvenci, ki je nedvomna aluzija na Kubrickove *Steze slave*. Koreografsko zrežirana skrivnostna zgodba o dekletu, ki ima buržoazno samo še poreklo, v dekadenci zadnjih vzdihljajev avstroogrške monarhije. Halucinatorna vizualna izkušnja.

Srečen kot Lazzaro (Lazzaro felice, 2018, Alice Rohrwacher)

Filmsko izvirna pravljica o dobrem, ki premaga zlo, o upanju, ki premaga vsakdanjo racionalnost, pesimizem,

Hladna vojna, 2018



nihilizem. Svetopisemska prilika o Lazzaru, ki vstane od mrtvih in na vprašanje, ali je mogoče ostati čist v neoliberalnem kapitalizmu, odgovori pozitivno. Alegorija o dobroti in čistosti.

Žarek v srcu (Un beau soleil intérieur, 2017, Claire Denis) x **Zvezda je rojena** (A Star Is Born, 2018, Bradley Cooper) Ker jima je uspelo prepoznati in ujeti sodobno senzibilnost: *Žarek v srcu* v formi agonično ironične romantične komedije, *Zvezda je rojena* pa kot superionejši remake od vseh predhodnikov.

+

Projekt Florida (The Florida Project, 2017, Sean Baker) x **Fahrenheit 11/9** (2018, Michael Moore).

Dva filma, za katera so Američani lahko hvaležni, vsi ostali nič manj.

ZDENKO VRDLOVEC

Tovarna nič (A Fábrica de Nada, 2017, Pedro Pinho) Reinvencija filma iz reinvencije družbenega.

Posledice (2018, Darko Štante)

Vzgojni dom kot slovenska »mišnica«.

Tiho mesto (A Quiet Place, 2018, John Krasinski)

Izvrstna grozljivka; če v njenih monstrumih prepoznamo spletne trole, pa sploh.

Hladna vojna (Zimna vojna, 2018, Pawel Pawlikowski)

Zgodovinski muzikal v dobesednem in prenesenem pomenu.

Sicario 2: vojna brez pravil (Sicario: Day of the Soldado, 2018, Stefano Sollima)

»Vojna brez pravil« ali državni terorizem.

VERONIKA ZAKONJŠEK

Požiganje (Beoning, 2018, Lee Chang-dong) + **Nikoli zares**

tukaj (You Were Never Really Here, 2017, Lynne Ramsay) Poezija filmskega jezika s primesjo misterioznega trilerja.

Tatiči (Manbiki kazoku, 2018, Hirokazu Koreeda)

Življenje na skrajnem robu družbe, kjer pojem družine presega sorodstvene vezi.

Ex Libris: Newyorška javna knjižnica (Ex Libris: New York Public Library, 2017, Frederick Wiseman)

Grandiozen observacijski dokumentarec, ki zareže v vse pore pomena knjižnice v sodobni družbi; od administrativnega vrha institucije do brezdomske populacije New Yorka.

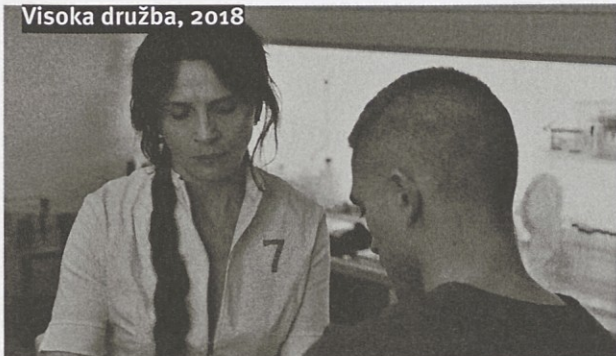
Morje, morje (El mar la mar, 2017, Joshua Bonnetta, J.P. Sniadecki) + **Okus po cementu** (Taste of Cement, 2017, Ziad Kalthoum)

Poetični vpogled v praznino, ujetost in brezizhodnost begunskega življenja.

Divja hruška (Ahlat Ağacı, 2018, Nuri Bilge Ceylan) + **Ne bom več luzerka** (2018, Urša Menart)

Neperspektivnost nekega prostora in vanj ujete generacije mladih.

Visoka družba, 2018



+
Bahubali 2: Zaključek (Baahubali 2: The Conclusion, 2017, S.S. Rajamouli)
 Bollywoodski ep vseh epov
Smrt v enem kadru (Kamera o tomeru na!, 2017, Shini-chiro Ueda)
 Najbolj odbit zombi film v filmu v filmu.

NACE ZAVRL

Knjiga slik (Le livre d'image, 2018, Jean-Luc Godard)
 Popotovanje po Bližnjem vzhodu; Godard je z leti vse ambicioznejši.
Lep pozdrav iz svobodnih gozdov (Greetings from Free Forests, 2018, Ian Soroka)
 Kočevski gozdovi in vanje vpisana vojna; transnacionalna mojstrovina.
Misija: nemogoče – izpad (Mission: Impossible – Fallout, 2018, Christopher McQuarrie)
 Vratolomni spektakel še vedno živi; edina prava akcija leta.
Ne bom več luzerka (2018, Urša Menart)
 Film za luzerje, bleferje in odpadnike; film za vse.
Visoka družba (High Life, 2018, Claire Denis)
 Claire Denis se loti znanstvene fantastike; rezultat je mučno briljanten.

Pozdrav iz svobodnih gozdov, 2018



PETER ŽARGI

Ali je naključje, da so filmi, ki so letos najbolje zveneli, tudi filmi, ki so se mi najbolj vtisnili v spomin?

Mandy (2018, Panos Cosmatos), glasba: Jóhann Jóhannsson
 Samo s fantazijo lahko realistično prikažeš izgubo.

Zama (2017, Lucrecia Martel), zvok: Guido Berenblum

Tudi v kolonializmu so bili vsi že zamenljivi.

Rdeče (Rojo, 2018, Benjamin Naishtat) glasba: Vincent Van Warmerdam

Državljeni, ki se ne morejo odločiti, ali bi preteklost ubili ali jo izkoristili – z argentinskih pamp v naša ušesa.

Sicario 2: Vojna brez pravil (Sicario: Day of the Soldado, 2018, Stefano Sollima), glasba: Hildur Guðnadóttir
 Siva ekonomija moralnosti; v drugo brez razlage, anotacij in opravičil.

Assunta (2018, Ester Ivakič), glasba: Alenja Pivko Knežević, Simon Penšek

Film, ki bi ga bil lahko posnel Gregor Strniša: »Veter, ki straši drevesa, gora smrti, zvezdna riba«.

Matic Majcen

Lav Diaz

»Sam se imam bolj za kulturnega delavca kot za umetnika«.

Lav Diaz s celovečercem **Season of the Devil** (Ang panahon ng halimaw) morda res ponuja logično nadaljevanje linije o strahovladi režima Ferdinanda Marcosa nad filipinskim ljudstvom, s čimer se je ukvarjal že v filmih **Batang West Side** (2001), **Evolucija filipinske družine** (Ebolusyon ng isang pamilyang Pilipino/Evolution of a Filipino Family, 2004) in **Odmevi preteklosti** (Mula sa kung ano ang noon/From What Is Before, 2014), vseeno pa se je 59-letnik vsaj z enega pomembnega vidika vrnil na začetek svoje poklicne poti. Gre namreč za nič manj kot a cappella muzikal, za katerega je Diaz sam napisal vse pesmi, s čimer je vsaj deloma izpolnil svoje najstniške sanje, da bi postal glasbenik. Prehojeni krog smo izkoristili za retrospektivni intervju s filipinskim cineastom ter se skupaj z njim vrnili v čas, ko je na Filipinih odraščal v vzdušju političnega nasilja, ki ga prikazuje v svojih delih.

Kako je prišlo do odločitve, da pogosto uporabljeno premiso političnega nasilja tokrat posredujete v obliki muzikala?

Ko sem bil v nekem obdobju v tujini, kjer sem pisal scenarij za gangsterski film ter opravljal raziskave za svojo knjigo o filmu, so začele prihajati novice s Filipinov – in takrat sem s pisanjem pesmi v sebi predeloval te dogodke. To so pesmi žalovanja, neke vrste pogrebni spreved za filipinsko državo. Zato sem si glede gangsterskega filma premislil in producentu rekel, da bi raje posnel muzikal. Tako je začel nastajati film *Season of the Devil*. Igralcem sem v času predprodukcije rekel, da bodo pesmi izvajali a cappella in da bodo nadomestile dialoge, brez raznih okraskov, ki so značilni za muzikale ali broadwayska dela. Rekel sem jim, da mora biti vse surovo in prvinsko, kolikor je le mogoče.

Film ima v konceptu nekaj vzporednic s *Teatrom ubijanja* (The Act of Killing, 2012) Joshue Oppenheimerja, saj oba raziskujeta odnos med nasiljem in performansom.

Lav Diaz (foto: Roland Ferrigato)



Vam je odločnejša uporaba glasbe odprla nova obzorja v filmskem ustvarjanju?

Ker sem bil v mladosti tudi sam glasbenik, mi je ta teren dobro znan. Ustvarjanje in izvajanje glasbe mi je blizu, res pa je ta pristop nekaj novega v mojem filmskem ustvarjanju. Na začetku dela pri tem filmu sem se vprašal, kako bi lahko uporabil glasbo, ne da bi pri tem izgubil stik s svojo estetiko. Bilo je naporno, tako zame kot za igralce. V vsakem trenutku so se morali ukvarjati s tem, kako med igro ohranjati melodijo, ritem in rime. To je na prizorišče prineslo zelo specifično disciplino. Ključno je bilo, da igralci niso smeli izgubiti svoje rdeče niti. Morali so se postaviti v vloge zdravnikov, poetov, predstavnikov vojske ..., in ko se tega držiš, ni strahu, da bi izgubil svojo linijo.

Uporaba glasbe v filmu *Season of the Devil* dejansko predstavlja vrhunec vašega filmskega spogledovanja z njo, čeprav je v vaših delih že večkrat odigrala pomembno vlogo. Kako daleč ste v mladosti prišli z ambicijami, da bi postali glasbenik?

To so bile moje sanje. Hotel sem študirati glasbo, biti glasbenik, a je moj oče to zavračal. Rekel mi je, da lahko glasbo ustvarjaš kadarkoli, za študij pa je bolje izbrati ekonomijo ali filozofijo. Nekaj, kar mi bo koristilo pri iskanju dela ali pri učenju. Nikakor ni želel, da izberem študij glasbe.

S kakšno vrsto glasbe ste se ukvarjali?

Kot mladostnika me je zanimal rock'n'roll. Na fakulteti sem igral v raznih skupinah. A želel sem si študirati glasbo. Po očetovi zavrnitvi sem nekako pozabil na to, vseeno pa sem igral po raznih bendih. Večinoma je šlo za zelo brezglavo glasbo. Igrali smo priredbe klasičnih rock komadov, ko sta prišla *new wave* in punk, pa smo igrali tudi to.

Ferdinand Marcos je leta 1972 razglasil vojno stanje, kar danes ni samo pogosta tema vaših filmov, temveč že kar izhodiščna točka novodobnih filipinskih filmskih del. Kako se spominjate odraščanja v tistem času?

Živeli smo na jugu države. Že prej je bilo težko zaradi spora med kristjani in muslimani, nato pa je vojska razglasila še izredno stanje. Takrat sem bil v prvem letniku srednje šole in še nisem zares razumel, kaj se dogaja. Priča smo bili veliko pobojev na našem področju, masakrov muslimanov, domorodnih plemen, krščanskih vasi. To so bili zelo nevarni časi, a moja starša vseeno nista obupala. Ostala sta v okrožju in nadaljevala z učiteljevanjem, čeprav je bilo to zelo nevarno. Vojska je zavzela naše kraje, v šoli so si postavili tabor in stvari so takrat postale zelo temačne. Ko so zapustili območje, so bombardirali vso vas. Mnogo ljudi je umrlo. Teh stvari sem se začel zares zavedati šele kasneje na fakulteti. Študentje smo bili sredi vsega tega precej zmedeni, nekako ujeti med konflikti. Naj se pridružimo kateremu izmed teh gibanj, naj igramo glasbo v bendu ali preprosto ostanemo na varnem? Bilo je zelo kaotično in nevarno. V vsakem trenutku si lahko umrl, bodisi v enem od nešteti bombardiranj ali pa si enostavno izgubil. Če je kdo policiji povedal, da si aktivist

ali komunist, je bilo s tabo konec. Takrat sem se odločil pridružiti aktivističnim skupinam, in ker sem odraščal v takih razmerah, imam veliko boljše zavedanje o današnjih oblikah diktatorstva in imperializma.

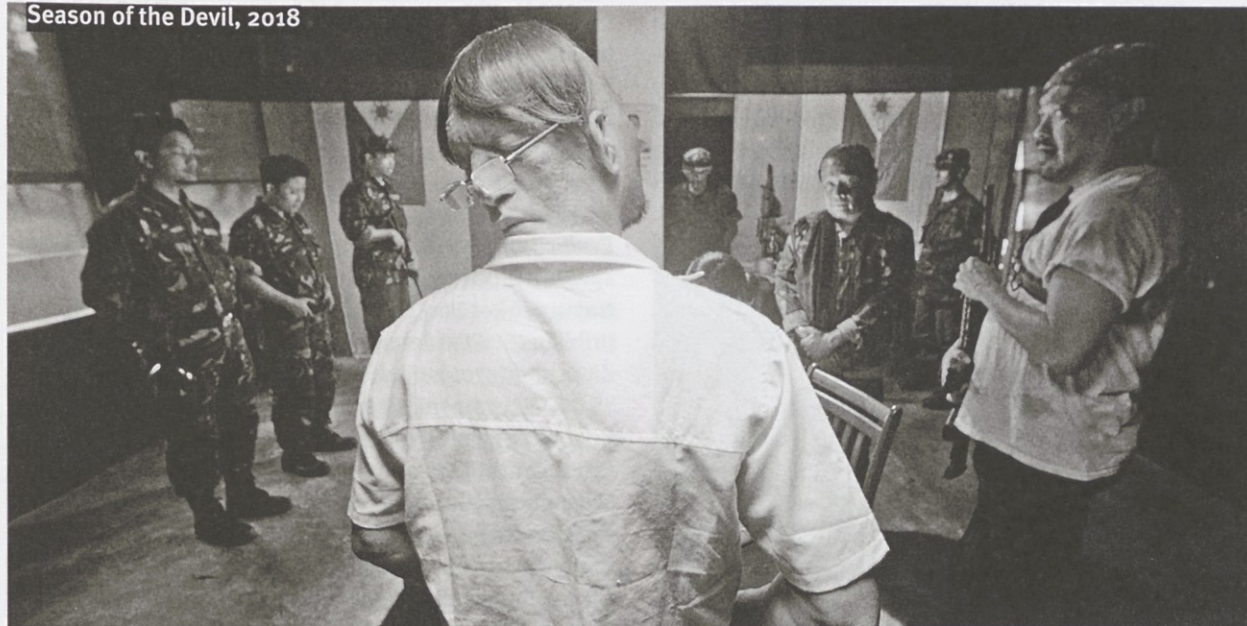
Kako ste se nato odločili postati filmar?

Zgodilo se je povsem spontano. Delal sem v vladnem biroju, ki se je ukvarjal z mladimi. Bil sem pisec, pisal sem poročila. Želja se je zbudila nekega dne, ko sem brskal po eni izmed knjigarn nekega obskurnega mesta na jugu. Našel sem knjigo o tem, kako napisati scenarij (*smeh*), in doživel razsvetljenje. »Hočem biti filmski ustvarjalec.« Kar naenkrat sem doživel ta preblisk. Nato sem knjigo tudi dejansko prebral. Napisal jo je sijajen filipinski avtor Doy del Mundo, ki je tudi režiser in odlični scenarist. Sledil sem njegovim navodilom v knjigi in tudi sam začel pisati zgodbe. Ko se jih je nekaj nabralo, sem v Manili začel predstavljati svoje scenarije. Bili so res slabi! (*smeh*)

Ste se že takrat zavedali, da je s filmom mogoče govoriti o politiki na drugačen, morda bolj neposreden način kot z glasbo?

Da. Tudi zato, ker nam je leta 1975 na fakulteti profesor literature pokazal film **Manila v krempljih luči** (Manila sa mga kuko ng liwanag/Manila in the Claws of Light, 1975) Lina Brocke. Ko sem ga gledal, sem doživel razodetje. Spoznal sem, da film ni samo za zabavo. Lahko ga uporabimo za doseganje družbenih sprememb, za vključevanje v družbene dogodke. Lahko prinese obliko dialoga, v zelo sokratskem smislu. Narediš film, ki nekaj kritizira, in s tem začneš javni dialog. Film sem v tistem trenutku začel

Season of the Devil, 2018



dojemati na povsem drugi ravni. Prav takrat, leta 1975, so se razmere zelo poslabšale. Do leta 1979, ko se dogaja tudi *Season of the Devil*, so stvari postale zelo temačne. Veliko je bilo pogrešanih, mučenih, posiljenih. Vlada je nadzirala vse korporacije v državi, seveda tudi vojsko. Bilo je zelo težko, in to je močno vplivalo na moje filmsko ustvarjanje.

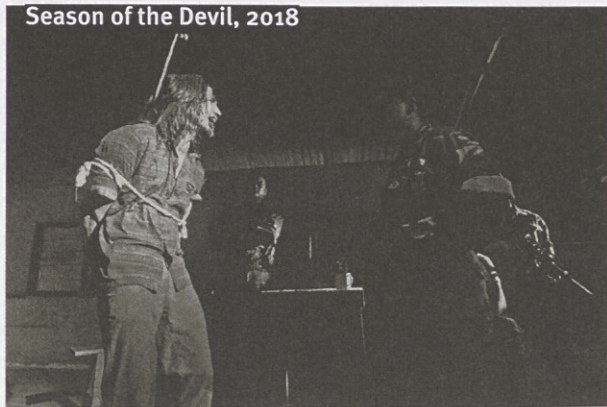
Kakšen je bil vaš odnos do Lina Brocke pred njegovo smrtjo leta 1991? Ste ga tudi osebno poznali?

On je postavil temelje vsega, kar počnemo. Bil je velik aktivist, odmeven glas v tistih vojaških letih. Ko sem po fakulteti pustil vladno službo, sem delal kot novinar; Brocko sem večkrat videl, kako je na ulici vodil zborovanja in demonstracije proti Marcosu. Enkrat sem mu segel v roko, ko se je udeležil delavskih protestov in so ga aretirali, jaz pa sem to pokrival kot novinar. Kasneje sem v zaporu opravil tudi krajši intervju z njim. To je bilo moje najbližje srečanje z Brocko. Še v ječi je bil izredno popularen, častili so ga kot pravega zvezdnika. Predstavljal je res pomemben glas. Bil je naš vzornik, pokazal je, da je umetnik lahko tudi kulturni delavec, da pri umetnosti ne gre samo za zabavo, za slavo, za lasten ego. Da smo del kulturnega boja. Predstavljal je vzor, po katerem delam svoje filme. Tudi sam se imam bolj za kulturnega delavca kot pa za umetnika.

Večkrat ste omenili, da vam film ne predstavlja zgolj polja boja, temveč tudi učno orodje.

Tudi to. Oba moja starša sta bila učitelja v javni šoli in vedno sta sledila zavezi, da izobražujeta naše ljudi. Moj oče je kot socialist želel pomagati pri gradnji šol v oddaljenih gorskih skupnostih, zato sta se odločila, da bosta živela med plemeni na jugu države, namesto da bi nam otrokom zagotavljala udobje življenja v mestu. Tako zelo zavezana sta bila svojim ciljem. Živeli smo skupaj z domorodnimi plemeni na jugu – z Blaani, Manoboji. Tam ni bilo cest ali elektrike, vseeno pa so gradili srednjo šolo. Do elektrike sem lahko dostopal samo takrat, kadar smo šli na obisk

Season of the Devil, 2018



k sorodnikom v srednji del države. V našem okrožju smo elektriko dobili šele, ko sem šel na fakulteto.

Torej odločitev, da boste snemali filme o običajnih ljudeh, kmetovalcih, delavcih, revežih, morda ni bila toliko zavestna, ampak bolj logično nadaljevanje vaše življenjske izkušnje med odrasčanjem?

Da, izkušnje bivanja z revnimi, njihovega izobraževanja ter tega, kako sta se oče in mati zavezala svojemu poslanstvu. In odgovornost, da uporabim filmski medij na podoben način. Temu nisem mogel ubežati, to mi je bilo vedno v krvi. Pristop sem ubral povsem nezavedno. Mislim, da se to še danes zrcali v mojih filmih. Film mora biti uporabljen v tej smeri, ne na didaktičen način. Še vedno delam s pripovedjo in liki. Odgovornost leži v tem, kako obravnavati zgodovino prek bojev svojega ljudstva. V filmih zelo previdno obravnavam nekatera zgodovinska obdobja in tematike, a sem v njih tudi sam učitelj. Čeprav nisem tip človeka, ki bi učil. Ne bi zmozel oddelati enournega predavanja. Moj um je preveč tavajoč. A v svojih filmih poskušam storiti prav to – na previden način govoriti o naši zgodovini in to posredovati ljudem.

Vaša prva filma, *Burger Boy's* (1999) in *The Criminal of Barrio Concepcion* (Serafin Geronimo: Ang kriminal ng Baryo Concepcion, 1998), sta bila zelo daleč od vašega današnjega sloga ustvarjanja. Gre za žanrska filma, ki vsebujeta akcijske in celo ljubezenske prizore. Kako ste si predstavljali svojo filmsko prihodnost, ko ste začeli snemati?

Pri teh filmih sem imel precej omejitev. Vedel sem, kakšne filme želim snemati, a delal sem kompromise. Takrat še ni bilo digitalne opreme. Filme si lahko snemal samo, če si se vključil v filmsko industrijo. Že ko sem v devetdesetih v New Yorku delal kot natak in novinar, sem posnel nekaj prizorov za *Evolucijo filipinske družine*. Ko sem se vrnil na Filippine, sem posnel *Burger Boy's* in *Criminal of Barrio Concepcion*. Vmes sem financerjem kazal posnetke *Evolucije* iz New Yorka ter nekatere scenarije, ki so jih tudi sprejeli. A obenem so mi jasno povedali, da film ne sme trajati več kot 2 uri. Dali so mi res nizek proračun, šlo je za približno 50.000 dolarjev in le kakšnih 5000 metrov filma. Za primerjavo: za dober film bi jih potreboval kakšnih 25.000. To pomeni, da si bil z drugo ali tretjo ponovitvijo prizora že pogubljen. Tako previden si moral biti. (smeh) Producentki sem zato predlagal, da bi se raje odrekel svojemu plačilu, če mi dajo več zavojev filmskega traku. Na ta način sem prišel do približno 10.000 metrov filma in tako sem kakšen prizor lahko posnel tudi dvakrat ali trikrat. Film *Burger Boy's* smo posneli v 9 dneh. Ko nam je zmanjkalo denarja, smo preprosto nehali snemati. Vrnil sem



se v New York, ker sem mislil, da je s tem moja režiserska kariera končana, a po dveh mesecih so me poklicali, da imajo na mizi še dva moja scenarija, *The Criminal of Barrio Conception* in *Batang West Side*, in da želijo nadaljevati sodelovanje. *Barrio Conception* sem nato posnel v 18 dneh s približno 7500 metri filma. Končna verzija je trajala 3 ure. Rekli so mi, da ne morem predvajati filma, ki traja tri ure, češ da bodo izgubili denar in da filma nihče ne bo šel gledat. Sklenili smo kompromis in skrajšal sem ga na 2 uri in 20 minut. To še vedno obžalujem. Vse izrezane posnetke so uničili.

Zanimivo je opazovati razvoj vaše vizualne govornice v teh prvih delih, še posebej z vidika kompozicij, ki so iz enega filma v naslednjega privzemale vse pomembnejšo vlogo. Na začetku je bil moj način snemanja zelo organski. S kompozicijami se nisem ukvarjal, samo sledil sem dejanjem likov. Ko sem postal bolj zrel in sem bolje razumel medij, sem tudi bolje kadriral. Včasih še vedno delam instinktivno. Postavim kader in stvari se zgodijo. Včasih je pristop tudi precej teoretičen. Hočeš slediti viru svetlobe ali pa vidiš kakšno geometrično figuro in kadriraš nanjo. Deliš ospredje od ozadja, upoštevaš interakcije med igralci, uporabo časa in prostora. Z leti bolje razumem te stvari, čeprav me ne navdihuje slikarstvo, ampak film.

Kdaj se je v vas začela porajati zamisel o počasnejšem slogu in še daljših filmih?

Že takrat je bila prisotna, a so me vedno prisilili, da sem svoje filme rezal. Omenil sem že, da sem *Evolucijo filipinske*

družine snemal v New Yorku, še preden sem se pridružil industriji. Dolgi prizori so bili že tam.

***Batang West Side* (2001) sprva sploh ni bil mišljen kot 5-urni film, temveč se je šele na koncu snemanja izkazalo, da bo pač tako dolg.**

Res je, šele med montažo je postal tako dolg. Moral sem se zelo boriti. Producent ga ni želel v tej obliki, zato so ga hoteli kar v celoti uničiti, ga zažgati. Šlo je za dolg boj.

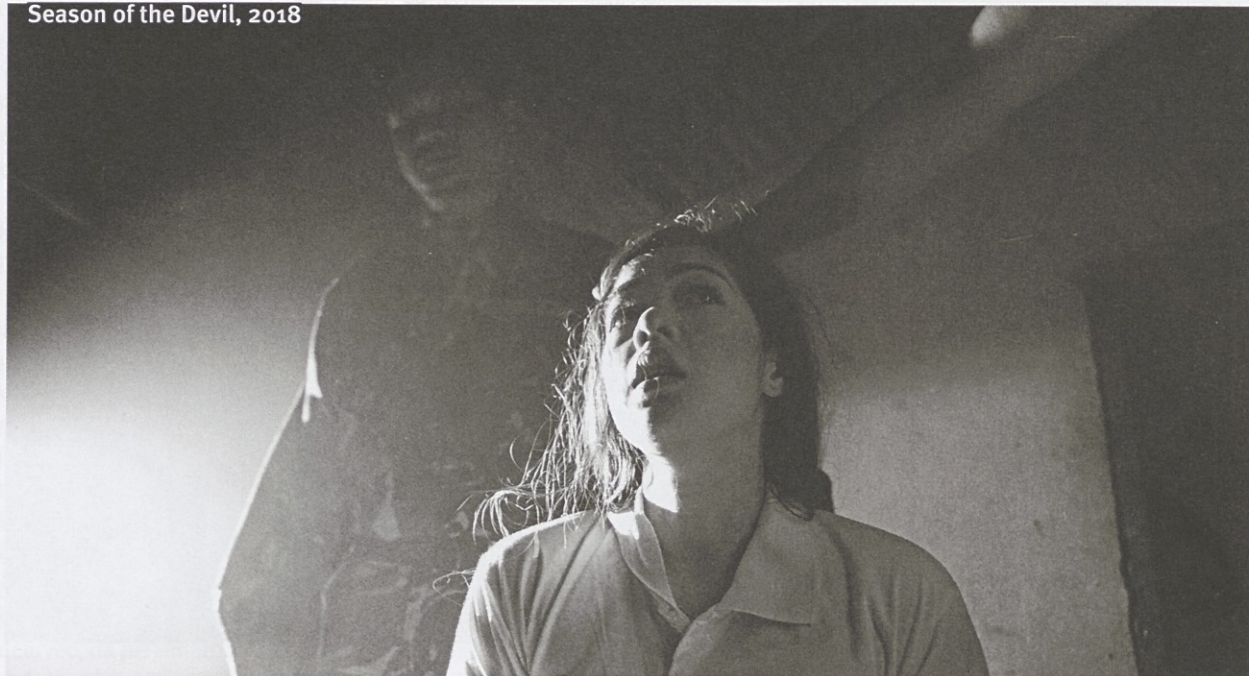
S katerim argumentom ste producenta uspeli prepričati?

Preprosto sem ga rotil, naj da priložnost filmu. Rekel sem mu, da ga ne morem skrajšati. Pravzaprav so za mojim hrbtom že naredili krajšo, 2-urno različico, ne da bi jaz to vedel. To so pokazali nekaj filipinskim kritikom, ki pa so rekli, »dajte nam raje nazaj prvotno 5-urno verzijo«. (*smeh*) Takrat pa sem že imel v rokah povabilo filmskega festivala v Singapurju za 5-urno verzijo – poslali smo jo in nato osvojili nagrado za najboljši film. To je producenta pomirilo. Uvidel je, da obstaja možnost za uspeh. Nato je šel film v Bruselj in tudi tam osvojil nagrado za najboljši film. Potem se je strinjal, da je nekaj na njem, in od takrat je tudi on med verujočimi. (*smeh*) Ko je Alexander Horvath film pokazal še v Avstrijskem filmskem muzeju, je bil že na poti do uspeha.

***Evolucija filipinske družine* (2004) je bila za razliko od filma *Batang West Side* prva, kjer ste se popolnoma zavestno lotili zares ekstremne, 10-urne dolžine.**

Res je. Kot sem rekel, sem ta film snemal že leta 1993 v New Yorku, Marylandu in Virginii, zato sem imel leta 1997 ob

Season of the Devil, 2018



vrnitvi na Filippine v rokah že veliko gradiva. *Flashbacke* v filmu sem želel posneti na Filipinih, a ko smo jih snemali, so že sami po sebi postali film. Posnetki iz ZDA pa še vedno čakajo in upam, da bom nekega dne lahko kaj naredil iz njih. Morda kakšen nemi film. Ko jih gledam zdaj, z distance, so podobe zelo lepe. Nekaj bom zagotovo skušal narediti iz njih.

Evolucijo filipinske družine je skoraj doletela tragična usoda. Kaj se je zgodilo?

To so bili zgodnji dnevi digitalne tehnologije. Film bi moral imeti premiero na festivalu Cine Manila. Problem pa je bil, da smo uporabljali piratsko različico programa Avid Xpress Pro, ki je imel kar nekaj napak. Ko sem teden pred premiero končal z montažo, se je program sesul. Trije ali štiri diski so se dobesedno vžgali. (*smeh*) Izgubili smo vse. Seveda sem posnetke še vedno hranil na mini-DV kasetah, vendar je šlo celo leto montaže v nič. To me je zelo frustriralo in sprva filma nisem želel montirati še enkrat, še manj znova kupovati te zelo drage diske. Že samo zanje sem moral naokoli prosjačiti za denar, ker sem bil brez prebite pare. Trajalo je pol leta, da sem vse znova sestavil in se spet lotil dela. Film je nato potoval na festivala v Toronto in Rotterdam. To je bila za tako dolg film velika prelomnica – uredniki programa so bili zelo pogumni.

Danes, ko prevladuje digitalna tehnologija, je povsem normalno, da v sferi art filma gledamo tako dolga dela.

Kakšni so bili odzivi občinstva, ko ste začeli s projekcijami *Evolucije filipinske družine*?

Zavračali so me. Na Filipinih so me zelo kritizirali. »Kdo bo gledal tako dolg film?« so se spraševali. Govorili so mi, da gre za poklicni samomor. Celotekateri režiserski kolegi so slabo govorili o meni – da sem trmast, da nimam pravice snemati takšnih filmov. (*smeh*) A bil sem dovolj trmast, da sem vztrajal, kajti takšne filme sem hotel snemati. Nisem želel snemati za komercialni trg. Zakaj bi se ukvarjal s sledenjem konvencijam 2-urnega filma? Ne pravim, da je to slabo. Če film zahteva dolžino dveh ur, potem naj bo toliko, a če zahteva 5 ur, potem mora biti tudi toliko. Nima mu smisla vsiljevati krajše dolžine. Dandanes je to že malo bolj sprejeto. Letos je denimo tak film *La Flor* (2018, Mariano Llinás, 868 min), vendar ga prikazujejo v treh delih. Še vedno terja veliko poguma programerjev festivalov, da se odločijo prikazati tak film v enem kosu.

Bela Tarr je v intervjuju za Ekran nekoč dejal, da ne more razumeti, zakaj je dolžina tak problem. Po eni strani so ljudje vajeni po več ur preživeti v operi, ko posnameš enako dolg film, pa je to nesprejemljivo. Kakšna je vaša zahteva do gledalca glede vlaganja časa in truda v dolg film? Vas moti, ko gledalci vaše filme gledajo na TV-ekranu, jih ustavljajo, previjajo naprej, gledajo hitreje kot v kinu? Podobna situacija je tudi z verižnim gledanjem TV-serij. Če vprašate mene, želim, da gledalec v film vloži svojo dušo in telo na enak način, kot sem ju jaz vložil v ustvarjanje filma. Tudi gledalec mora nekaj investirati vanj. Moji filmi

so zelo fizični. Nikakor ne gre samo za hranjenje duše, so tudi zelo telesni. Vanje moraš vložiti nekaj navora, moraš se malo mučiti, če se želiš prebiti do konca, tega se zelo dobro zavedam. A če se želite med filmom ljubiti s svojo soprogo, potem mi je tudi to okej. (*smeh*) Pritisnite na pavzo in ga ustavite. Če ga morate razdeliti na več delov, v redu. Dovoljujem tudi to. Ampak če vprašate mene, vam bom vedno rekel, dajte no, tudi vi investirajte nekaj truda v film, ki ga gledate.

V zadnjih letih se je takšnega sloga filmskega ustvarjanja prijela oznaka »počasni film«. Ali se vidite kot del skupine ustvarjalcev, kamor sodijo Tsai Ming-liang, James Benning, Wang Bing?

Res so nam nadedli to oznako, ampak jaz v svojih delih ne vidim »počasnih filmov«. Gre zgolj za film. To je moj način ustvarjanja. Res pa je, da nas vedno popredalčkajo. Predstavljamo neke vrste sanjavi del filmskega sveta. Kot da lebdimo v oblakih. (*smeh*)

Se z elementom dolžine zavestno borite proti t. i. »kolonizaciji čutov« s strani ameriške popularne kulture?

Vsekakor je to del boja. Subvertiranje Hollywooda. Ne pravim, da ne maram hollywoodskih filmov. Veliko mi jih je zelo pri srcu. A ta boj je v naši krvi. Vse v jugovzhodni Aziji je zaznamovano s kolonializmom. V Maleziji z britanskim, v Indoneziji z nizozemskim, na Filipinih s španskim in ameriškim. Vse paradigme, modeli in perspektive so bili naši kulturi vsiljeni. Subvertiranje kolonialnih struktur je pomemben vidik mojega dela.

Vseeno se pri filmu *Season of the Devil* zdi, da se oddaljujete od dolgih observacijskih prizorov ter se raje usmerjate v krajše, ki jih narekujejo dejanja. Nekdo nekaj naredi, in v nekaj sekundah je prizora že konec. To ni povsem običajno za vas. Ali lahko govorimo o spremembi sloga?

Dolžino prizorov sem spremenil zaradi glasbe. Med montažo sem spoznal, da moram prizor zaključiti, ko se pesem konča. Ne morem ga še za minuto podaljšati. Mar naj igralci zgolj gledajo drug drugega? (*smeh*) Preprosto nisem imel druge izbire. Gre za muzikal, in to so pač zahteve tega žanra. Odvisen si od dolžine skladb.

Zvesti ostajate tudi temu, da ne prikazujete eksplicitnega nasilja, čeprav film govori o njem. S tega vidika ste zelo drugačni od Brillanteja Mendoze, čigar realizem temelji ravno na brezkompromisnosti pogleda.

Res se temu poskušam izogniti, kolikor se lahko. Vseskozi bojujem ta notranji boj, da ne bi prikazal preveč in da mora vse bolj temeljiti na pesmih, na poeziji. Že sugestija nasilja je zame dovolj močna. Ni treba biti zares ekspliciten. Sama

podoba ima moč, da angažira čute. Ko te začne pripoved zanimati, ti teh stvari ni treba prikazati, temveč jih boš preprosto razumel. Občutek, da je nasilje blizu, je močnejši, kot če bi ga eksplicitno pokazal. Že samo slutnja, da so nekoga ubili, mučili ali posilili, je bolj resnična in boleča, čeprav se odvije v gledalčevem umu. Saj ga vidiš, a na zelo drugačen način. S tem angažiraš nekaj zelo starodavnega, nekaj zelo prvinskega. Nekaj, kar je v tebi. Spoštujem sposobnost občinstva, da razume onkraj tistega, kar vidi. Vsi imajo to v sebi. Gre za spoštovanje do njih.

Ali lahko zdaj, po vseh nagradah, posnamete film povsem brez omejitev, tako kot si ga sami želite?

Da. Za nagrade mi sicer ni mar, zagotovo pa pomagajo. Zdaj sem svoboden. Imam privilegij, da so moji filmi v vsakem primeru uvrščeni na festivale. Sicer pa je še vedno nekaj omejitev; še vedno jih je strah, še vedno ni denarja. Delamo s štipendijami, denarja od industrije ni. Moj naslednji film bo nastal v koprodukciji z ARTE. Težko je najti denar, glede dolžine pa ni več nikakršnih težav. Ljudje iz komercialne sfere so pač nejevoljni, na Filipinih zaradi dolžine še vedno nočejo vrteti mojih filmov. A se ne pritožujem. To je del mojega boja. Jih pač vrtimo v študentskih naseljih in v majhnih kinih. Tako ali tako ne gre za komercialne filme.

Ali ob mednarodnem uspehu danes še čutite pritiske s strani filipinskih oblasti?

Bolj gre za vprašanje, kako uporabiti trenutno politično stanje. Kajti stvari se poslabšujejo. Država tone globlje in globlje. Zaradi novega režima trenutno prevladuje kultura strahu. Ljudje si ne upajo govoriti, razdeljeni so, veliko je lova na čarovnice in nasilja, storilci pa niso kaznovani. Ne vem, kam vse skupaj vodi. Gre za zakleti krog. Težko je razumeti, kaj se dogaja s Filipinci, pa tudi drugod po svetu. Zakaj imamo Trumpa? Zakaj imamo Putina? Saj poznamo razloge. Njihov vzpon je povezan z ignoranco, z nacionalno demenco. Pozabljam. Ne raziskujemo kolektivne preteklosti, ne prevprašujemo je. In zato imamo demagoge in diktatorje. V takšnem vzdušju je demagogom enostavno manipulirati z

Batang West Side, 2001





ljudmi. Taki voditelji množicam priskrbijo gotovost, množice pa to sprejemajo. Zaradi istih razlogov imamo religije, zato imamo kulte. Trump in Putin delujeta natanko na ta način. Ko ustvarjata gotovost, krotita množice. Pritisk čutim bolj v smislu, kako to uporabiti in pomagati naši kulturi, da bi se izvila iz te beznice. Gre za odgovornost. Pritisk s strani politike? Za to mi ni mar.

V filmu *Season of the Devil* ste pri pisanju besedil uporabili tudi besede politikov. Kako ste jih vdela v film?

Res, najprej sem mislil uporabiti samo Dutertejeve govore, čeprav je film postavljen v leto 1979, torej v Marcosovo obdobje. Nato sem uporabil še govore Trumpa, Putina, Mussolinija, Marcosa in Duterteja ter jih obrnil, igralcem pa sem rekel, naj te besede zapojejo z visokim tonom, saj demagogi govorijo na ta način. Gre za zelo mačističen, impozanten način govora. Bombardirajo te z besedami. Ko slišiš, veš, da je nekaj na tem. To je zlo. In oni to vedo. Njihov glas, njihova drža – vedno dvigujejo prste in roke. Hitler, Mussolini, Marcos. Duterte sploh ne zmore dokončati spodobnega stavka, a njegovo vedenje govori samo zase. So zelo karizmatični. Obljubljajo in obljublajo. Vedo, kako vplivati na čustva in iluzije ljudi. Zelo dobri postanejo v tem, ker se dolgo vrtijo v politiki. Duterte je bil dolgo župan na jugu države. Naučil se je, kako se obračati na nevedne množice, njihove potrebe in čustva. Ljudje pa tak način nastopanja sprejemajo, ker se zaradi te energije poistovetijo z njimi. Gre za spektakel, ki deluje kot droga, s katero se ljudje omamljajo. Moj način filmskega ustvarjanja je oblika vključevanja v to dogajanje. Proti demagogom se je treba boriti z integriteto, z dostojanstvom. Ustvarjam filme, ki se zoperstavljajo tem trendom. Začarani krog se ne bo nikoli prekinil, če ne poznamo zgodovine. Zame je zelo pomembno, da sem vključen v to. To je moja odgovornost. Seveda imam tudi jaz svoje strahove. Tudi sam imam otroke in starejše sorodnike. Ampak če se osredotočiš na svojo odgovornost, s tem preženeš strah.

Kakšne filme gledate v prostem času?

Gledam vse vrste filmov. Hollywood, kung fu, B-filme. Tudi jaz sem cinefil, tako kot vi. *(smeh)* Rad gledam filme. Zabava je v redu, dokler je ni preveč. Gledate slab film, ob tem pa še jeste pokovko in pijete kokakolo. Saj boste umrli od preveč holesterola. *(smeh)* Že tako ali tako ga je preveč. V tej industriji je veliko pohlepa in težnje po dobičku, kar uničuje vso strukturo. Po drugi strani pa je ustvarjanje pod državnim okriljem vedno boj. Nenehno se je treba boriti za sredstva, za to, kje boš svoje filme prikazoval. Zunaj festivalov je tovrstne filme težko predvajati. Glavni prostor prikazovanja na Filipinih so študentski domovi, cinefilska združenja in kinoteke. Večinoma smo omejeni na to. A ta boj moraš sprejeti, če se lotiš ustvarjanja tovrstnih filmov.

Ste bili že od mladosti cinefil?

Da, že takrat sem gledal veliko filmov. To pa zato, ker je bil moj oče pravi filmski odvisnik. Med vikendi in prazniki me je vozil v 3 ure oddaljen kraj, da sva lahko gledala filme. Videla sva kakšnih 8 filmov na teden. Hollywood, špageti vesterne, Bollywood. Tudi francoske filme, ki jih takrat še nisem razumel. Včasih sva si ogledala kakšen film Akire Kurosawe, ki ga sploh nisem mogel gledati do konca, potem pa me je med vožnjo nenadoma prešinilo, da je šlo za mojstrovino. *(smeh)* Enako je bilo pri Herzogovem filmu **Aguirre, srd božji** (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972).

Na katere današnje filipinske režiserje in filme moramo biti pozorni?

Videl sem nekaj filmov mladih filipinskih režiserjev, ki so mi bili zelo všeč, ker sem v njih zaznal, da stvari potiskajo naprej. Eden je **Ode To Nothing** (Oda sa wala, 2018, Dwein Baltazar), ki je zelo dober. Zelo absurden, nekako v slogu Akija Kaurismäkija. Drugi nosi naslov **Yield** (2018, Victor Tagaro, Toshihiko Uryu), dokumentarec o mladih ljudeh, ki delajo na kmetiji in skušajo s tem preživeti družino.

Omenili ste, da vas zdaj čaka koprodukcija z ARTE. Za kakšen film gre?

Gre za staro idejo. Osnutek scenarija sem napisal že leta 2000. Dal sem ga prijatelju in nato popolnoma pozabil nanj. Naslov je **2019**. Pred tremi meseci ga je moj direktor fotografije Larry Manda spet potegnil iz predala. Rekel sem mu, naj mi pove, o čem pripoveduje, ker sem že popolnoma pozabil na to zgodbo. Govori o umoru predsednika, o novem despotu v hipotetičnem letu 2019. Rekel mi je, da je zadeva zelo preroška. Prebral sem scenarij. Nekaj je na njem. Stopil sem v stik z ARTE, saj so si že dolgo želeli podpreti moje delo. Scenarij jim je bil všeč in zdaj delam na njem. Zgodba se zelo razlikuje od izvirne, a še vedno predstavlja velik navdih. **E**

Valérie Massadian (foto: Mel Massadian)



Petra Meterc

Valérie Massadian

Film kot skrb

Francosko-armenska ustvarjalka Valérie Massadian se je pred nekaj več kot sedmimi leti iz fotografinje prelevila v režiserko, ki na filmsko platno preslikava ženske mikrosvetove. Nizkopračunske filme snema z neprofesionalnimi igralci, filmsko ekipo, ki jo običajno lahko prešteje na prste ene roke, in brez pravega scenarija. Montira jih sama. Svoj prvi celovečerec **Nana** (2011) je posvetila pronicljivemu pogledu na svet štiriletne deklice, ki se v svojem domu, v katerem je dotlej živela z mamo, naenkrat znajde sama. Zanj je na festivalu v Locarnu prejela nagrado za najboljši prvenec.

V lanskem letu je posnela svoj drugi celovečerni film z naslovom **Milla** (2017), v katerem prek izjemne fotografije in zmesi realizma ter poetičnosti usmeri pogled v vsakdan sedemnajstletne Mille (Severine Jonckere), ki od neobremenjene zaljubljenosti ob fantu Leu (Luc Chessel) preide v žalovanje, osamljenost ter soočenje z zgodnjim materinstvom. Film, za katerega je bila Valérie Massadian v Locarnu zopet nagrajena (prejel je posebno nagrado mreže

Cine+ ter nagrado audentia za najboljšo žensko režiserko), izkazuje upornost prek potrpežljivega vztrajanja v intimnem opazovanju na obrobje odrinjenega dekleta, ki ji okolica ne namenja pozornosti in jo zgolj obsoja. V režiserkini senzibilnosti do ljudi, ki jih snema, se kaže brezpogojna politična drža, katere glavna predpostavka je skrb.

Z avtorico sva se poleti pogovarjali na 15. mednarodnem filmskem festivalu Golden Apricot v Erevanu.

Začniva s temo filma. Milla prikazuje dekle, ki se v neka-kšnem prehodnem obdobju med najstništvom in odraslostjo nepričakovano znajde v vlogi matere.

Zame so to življenjska obdobja, v katerih je človek ekstremno ranljiv, saj kar naenkrat nisi ti tisti, ki se zares spreminja, temveč gre za to, kako te dojema svet in kaj od tebe zahteva, vse skupaj pa je zelo nerodno in čudno. S to ranljivostjo pride tudi določena moč, saj se moraš z njo soočiti. Morda so ljudje takrat širši, saj so razpeti med raziskovanje dveh svetov in morajo ugotoviti, kako v tem izraziti sebe.

Če sem dobro razumela, ustvarjate trilogijo, ki ima zdaj prvi in tretji del. Z Nano ste pogled usmerili v otroštvo, z Millo v najstniško materinstvo, v načrtu pa imate še zgodbo z dekletom v starosti med 11 in 13 let.

Ko sem naredila Nano in začela z avdicijo za dekle v tej starosti, torej nekje okoli 12 let, sem spoznala nekaj čudovitih deklet, vendar sem morala zaradi bolezni proces prekiniti.

Nato sem se odločila, da bom raje počakala, da Kelyna, ki je igrala Nano, odraste. Zato sem to obdobje preskočila in posnela zadnji film.

Kako pa ste se lotili avdicije za *Millo*?

Na avdicijo je prišlo 60 deklet. Vse so imele otroka, saj sem želela delati z nekom, ki že ima otroka. Ni me zanimalo, koliko je otrok star, saj najstniški mami vsaka starost predstavlja drugačne izzive. Nekatere so prišle z enoletnim otrokom, druge z že precej starejšimi. Objavila sem odprti poziv, obiskala sem zavetišča, domove za mlade mame, razobesila letake in dekleta so prišla.

Kakšne so bile priprave z igralko Severine, potem ko ste se odločili zanjo, torej pred samim snemanjem?

Nikakršnih priprav nisem imela z njo. Ne, nobenih. Z njo sem želela preživeti dovolj časa, da se spoznava, da se »prevohava«, da zgradiva medsebojno zaupanje. Šlo je tudi za odnos moči, ki je do neke mere prisoten v vsakem odnosu. Ko delam z ljudmi in sploh z dekleti, ki so v položaju, v katerem se morajo zares boriti, je zame pomembno, da film postane njihov teritorij. Če od njih samo jemljem in jim ničesar ne morem dati, potem ne želim narediti filma.

Kakšne napotke dajete med samim snemanjem?

Mučim jih, ker jim ne rečem skoraj ničesar. Opredelim jim samo dejanja, in to je zares mučno. Poleg dejanj jim dam tudi igrače, predmete, ki jih nimam za rekvizite, kot je pri filmu v navadi. Gre za predmete z nekakšno zgodovino, vsi nekaj pomenijo. Igralci se zamotijo in povsem izgubijo v dejanju. Ko v tem nekaj vidim, jim rečem še kakšno besedo ali stavek, a ne gre za običajno režisersko usmerjanje. Včasih prizore ponovimo tudi tedne kasneje in tako se ves čas spreminjajo. Spet drugič začnem govoriti in prizor uničim. Včasih počnejo stvari, ki jih nisem želela, vendar potem skušam naprej graditi na tem.

Vaša filmska ekipa je običajno maloštevilna. Koliko vas je tokrat delalo na filmu?

Pri *Nani* smo bili štirje, zdaj nas je bilo več, skupaj sedem, kar je bilo zame veliko.

Tokrat je bil direktor režije Mel Massadian, vaš sin. Kako je snemati s sinom?

Veliko stvari počneva skupaj, vendar nisem bila prepričana, da bo želel sodelovati z mano pri celovečercu. Zame je to precej lažje, sicer pa ga na snemanju tako ali tako ne bi obravnavala kot svojega sina. Vprašala sem ga, če bi to želel, in odločil se je, da bo sodeloval. Zdelo se mi je tudi zelo lepo, da sva skupaj delala prav na tem filmu,

saj se je včasih zastrmel vame s širokimi očmi, in takrat sem videla, da se sprašuje, kako je bilo meni kot mladi mami samohranilki.

Kako ste prišli do odločitve, da bodo skoraj vsi prizori statični? Ali je na to vplivalo dejstvo, da se ukvarjate tudi s fotografijo?

Mislím, da to dvojje ni povezano. Gre za namensko odločitev – točno vem, zakaj sem želela, da bi bila večina prizorov statičnih in le nekaj takih, v katerih se bo kamera premikala. Ne prenesem, kako je večina filmov zmontirana. Kader, protikader ... ne prenesem didaktičnosti, ki gledalca ves čas opozarja, kaj mora gledati, in mu ne dopušča prostora. Seveda veliko ljudi tega ne prenese in mislijo, da so prizori dolgočasni in počasni, vendar mi to ni pomembno. Ljudje so preveč nestrpni, zdi se mi, da smo izgubili občutek za opazovanje. Pozabili smo. V vsakdanjem življenju, kjerkoli že si, pogosto opazuješ podrobnosti okoli sebe, majhne stvari, iz katerih razbiraš pomene, sestavljaš podobe, in tako razmišljam tudi o filmu. Iz podob lahko zgradiš pripoved. Zato gledalcem vsilim potrpežljivost. In če je ne želijo, če si ne želijo vzeti časa, mi je žal za njih. (*smeh*) Ne gre za to, ali ti je to všeč ali ne. Gre za odnos do časa in posledično za odnos do sveta. Gre za mirovanje in njegov ritem, ki zahteva potrpežljivost in skrb. Svet je izjemno nasilen, zato je skrb vedno potrebna. Vse, kar nas pred njim rešuje, so majhne stvari, ki se zgodijo med dvema človekoma. Od tod mirovanje v filmu. Poleg tega moja režija ni prava režija, gre bolj za grajenje filmskega prostora, v katerem se lahko igramo, raziskujemo. Vztrajam pri tem procesu. Čeprav se zdi sila preprosto, v resnici ni tako. Moje glavno delo med snemanjem je, da najdem igre, ki se jih lahko igramo, da bi iz ljudi izvabile čustva ali besede. Ko sem Lucu dala v roke časopisne oglase, ki večinoma ponujajo neplačano delo, sem, ker ga poznam in vem, kakšen je njegov politični odnos do sveta, vedela, da ga bo to ujezilo; vedela sem, da bo to v njem povzročilo nekakšno reakcijo. In vsaka reakcija bi delovala, ker je njegova. Ne glede na to, katere besede bi uporabil. Posnetki, ki v filmu nazadnje niso pristali, so pravzaprav ponovitve. Druge igre, druge situacije. Vendar raziskujejo isto smer.

Kako se torej odločite, kdaj se bo kamera vseeno premikala – če se ne motim, so v filmu le trije takšni prizori.

Pri nekaterih prizorih imam v mislih točno določeno gibanje, ki ima svoj pomen. Za njih sem vnaprej vedela, da ne bodo statični zaradi občutka, ki ga želim ustvariti, denimo ko se s kamero sprehodim po obrazih na zabavi, med katerimi se samo Milla zdi nekako zamaknjena, izolirana.



Milla, 2017

Kakšen je vaš odnos do ženskega telesa v filmu? Ali ti v tem vidite določene politične pomena? Ali ti vplivajo na vaš pristop – vplivajo na samo avdicijo?

Seveda, vendar so na eni strani moje želje in na drugi odnos snemanih oseb do lastnega telesa, kar spoštujem. Severine se v svojem telesu ne počuti vedno najbolj udobno. Če bi bilo po moje, bi bila v prizorih v hiši večino časa napol gola, ker bi to za telo pomenilo določeno svobodo. Vendar pa je bila to moja ideja in hitro sem spoznala, da se to ne bo zgodilo – in nikogar ne želim siliti v nekaj, kar mu je neprijetno. To bi bilo nasilno. Od šestdesetih deklet, ki sem jih spoznala na avdiciji, sem imela v končnem izboru dve. Drugo dekle je bilo skoraj preveč lepo, hkrati pa precej podobno Lucu – ta podobnost mi je bila sprva celo zanimiva, vendar mi je bilo pri Severine vseč prav to, da se ves čas spreminja, da ima veliko izrazov in videzov. Hkrati sem takoj vedela, da bova imeli naporen odnos, kar sem tudi potrebovala – da sva si v tem enakovredni, da sva kot osebi podobno močni.

Druga polovica filma izkazuje izjemno močan občutek osamljenosti, izolacije, nevidnosti. Kaj menite, da je bilo pri izgradnji teh občutij v filmu bistveno?

Gre za odnos do časa, za konfrontacije sekvenc, odmeve iz preteklosti. Filmi običajno napredujejo od ene točke do druge. Pri *Milli* je šlo bolj za nekakšno stalno odmevanje – nekaj, kar se je zgodilo prej, česar ni več, ima svoj odmev v kasnejšem prizoru. Ne gre za to, da se stvari razrešijo, temveč za to, da se v odmevih ponujajo nova razumevanja tistega, kar je bilo prej. Pri tem je zelo pomembna tudi montaža.

Spregovoriva torej o montaži, ki se je kot režiserka lotevate sami. Kako je prišlo do tega, da sami montirate, kakšen je bil proces montaže pri *Milli*?

Tega sem se naučila, ker nisem imela druge izbire. Ko sem posnela *Nano*, sem pri montaži sodelovala z Dominique Auvray. Opazovala sem jo pri delu, vendar je po dveh ali treh tednih odšla. Razumela je, da moram med montažo šele poiskati svoj scenarij. Na neki točki mi je rekla: »Vem,

kaj iščeš, vendar se mi zdi, da si edina, ki lahko to najde.« To me je sprva strlo, nato pa sem se lotila dela. Zdaj rada montiram in iščem scenarij in zdi se mi, da šele s tem zares zgradim film. Pri *Milli* sem želela najti hrbtenico filma in šele nato povabiti k sodelovanju montažerja. Vendar do tega ni prišlo in tako sem to spet počela sama, kar mi je vzelo kakšne štiri mesece. Montaža *Mille* je bila zelo težka, saj sem želela, da so prehodi med tremi glavnimi deli filma dobri, da je med njimi nekakšna skladnost.

Kdaj ste se odločili, da boste tudi sami nastopili v filmu?

Odločitev je prišla precej zgodaj. Severine o filmu prej ni vedela ničesar, ni ji bilo mar za filme. Pomembna ji je bila izkušnja in seveda plačilo. Vedno mi je govorila, da ne razume, kaj zares hočem od nje, jezna je bila name, ker ji nisem vsega pojasnjevala. Razložila sem ji, da tudi sama ne vem, da ji ne želim pojasnjevati podrobnosti in da bi te preveč vplivale nanjo. Nisem želela, da igra. Če bi to želela, bi izbrala profesionalno igralko, jaz pa delam z ljudmi. Nato sva vse začeli početi skupaj. Ko sem govorila z njo za kamero, doma, kjerkoli, je razumela, da ne želim igranja. Prizor, v katerem sva skupaj pred kamero, odraža najin odnos. Ni šlo za *cameo* pojavitev mene kot režiserke v filmu, šlo je za najin odnos v resničnosti; za osebi, ki si s srečanjem odpreta vrata, za katera prej morda nista vedeli, da obstajajo.

Večkrat omenjate odgovornost do ljudi, ki jih snemate. Lahko poveste kaj več o tem?

Če snemaš s pravimi ljudmi, če snemaš dokumentarni film, kakorkoli že, če ti nekdo nekaj da, mu moraš sam nekaj vrniti, in to je zame najpomembnejše. Vzpostaviš odnos, povezavo. Takoj po montaži, ko se je film zaključil, smo šli vsi skupaj na festival v Locarno. Tam smo skupaj videli film. Severine je bila po ogledu ganjena, rekla je, da med snemanjem ni povsem razumela, kaj želim, vendar zdaj razume. Rekla je, da se je vse življenje počutila nepomembno, nevredno, zdaj, ko je videla film, pa razume, da ji jaz govorim ravno nasprotno.

Niste študirali filma ali režije. Se vam zdi, da ste zaradi tega iznašli svoje pristope, načine?

Glede na moj značaj, ki se običajno, kadar mi nekdo govori, kako moram nekaj storiti, odzove tako, da to nekaj stori drugače, se mi zdi, da bi s tem verjetno upravljala čas. Morda bi v snemanje vnesla več strahu, zapostavila bi svoj instinkt. Filme sem zares začela snemati potem, ko sem osebi, ki mi je v življenju zelo draga, pokazala moje delo, ki ga nisem pokazala še nikomur. Ker se mi ni zdelo bog ve kaj. Nadrla me je, mi rekla, da sem popoln idiot, ker se ne zavedam, da je moja glavna moč prav v tem, da to počnem instinktivno. Nato sem se lotila prvega celovečerca. **E**

Simon Popek

Benetke 2018: Novi igralec na festivalaskem prizorišču

**75. Beneški filmski festival,
29. avgust–8. september 2018**

Zgodba o Netflixovem sporu s festivalom v Cannesu je zdaj že ponarodela ter sega v lansko leto. Spomnimo: nova filma Bong Joon-hooja in Noaha Baumbacha sta pristala v tekmovalnem programu, v zrak so šli kmalu zatem predvsem predstavniki francoskih prikazovalcev, češ da je nesprejemljivo, da Cannes predvaja filme, ki jih kasneje ne bo moč videti v redni kinematografski distribuciji. Letos je zadeva eskalirala in Cannes je zavzel jasno stališče do poslovnega modela največjega spletnega ponudnika AV

vsebin: vsi filmi (ne le Netflixovi) morajo po koncu festivala imeti možnost kinodistribucije, sicer ne morejo biti sprejeti v tekmovalni program. Cannes je ostal na svojem bregu, Netflix na svojem in znova so največ pridobili poznopoletni festivali, predvsem Toronto in Benetke, ki sta si prijateljsko razdelila nedvomno (na papirju) atraktiven plen, med drugim novega Alfonsa Cuaróna, nova brata Coen, novega Paula Greengrassa in seveda končno zmontirani poslednji Wellesov film ter spremljajoči dokumentarec, ki ga je podpisal Morgan Neville.

Rezultati so bili mešani, občutki prav tako, toda nobenega dvoma ni, da ameriški gigant spreminja pogoje na filmskem prizorišču. Prvič, uspelo se mu je obdržati v A-festivalski ligi in s tem pridobiti prestižno platformo za promocijo vsebin, ki so sicer zaklenjene in »nevidne«; drugič, na tej prestižni platformi je prejel prvo veliko nagrado: **Roma** (2018, Alfonso Cuarón) je prepričljivo pometla s konkurenco in odnesla najvišjo festivalsko priznanje, zlatega leva. In tretjič, kot kaže, se bo Netflix vendarle prilagodil tradicionalnim kinematografskim zahtevam, sploh če bo hotel ciljati na najvišje filmsko priznanje, marčevske oskarje. Kar na prvi pogled zveni paradoksalno, čeprav v resnici ni; vprašanje, zakaj Netflix pristaja na distribucijo v ameriških kinih, v francoskih pa ne, ni ideološke, temveč praktične narave. Ameriška akademija za oskarjevsko nominacijo zahteva vsaj teden dni kinematografske eksploatacije na enem

Roma, 2018



platnu, medtem ko francoska zakonodaja ukazuje zelo dolg, 36-mesečni zamik med kinodistribucijo in VOD platformami. In v tem je srž spora med Američani in Francozi, ki med vsemi najbolj uspešno ščitijo svoje tržišče. Ameriški akademiji je vseeno za gigantov poslovni model, film bo že 15. decembra na Netflixu, obenem pa bo izpolnil pogoje za nominacijo. In zelo bom presenečen, če bo za najboljši film razglašen katerikoli drug kot *Roma* Alfonsa Cuaróna, perfektna reimaginacija avtorjevega otroštva. Cuarón, ki je film sam tudi posnel, se je s črno-belo dramo vrnil v rodno Mehiko; dogajanje je postavljeno v prestolnico na začetku sedemdesetih let, osrednje prizorišče pa predstavlja ogromna družinska hiša z atrijem, kjer ob podeželski gospodinski pomočnici odraščajo štirje otroci. Oče je povečini odsoten, ob zadnji službeni poti pa postaja jasno, da se sploh ne bo vrnil domov, kar v že tako hektično družinsko vzdušje – polno prepirov, družinskih srečanj in zabav – vnese še dodaten nemir. Da se za osrednji lik izkaže družinska gospodinska pomočnica, tiha opazovalka, ki doživi tudi svojo »veliko zgodbo«, je samo voda na mlin tega filmskega čudeža, ki hoče biti »velik« v intimnih detajlih, čeprav ga obkrožajo impresivne masovke z militantnim političnim kontekstom, ki učinkujejo tako na osebni kot družbeni ravni. Cuarónov *forte* ob vrnitvi domov ni kakšna omembe vredna zgodba; *Roma* je film ohlapne strukture in širokega igralskega ansambla, predvsem pa film potrpežljivega opazovanja in dolgih kader-sekvenc, v katerih Cuarón izvrstno koordinira oziroma koreografira množice. Ne spomnim se, kdaj sem nazadnje videl film, ki bi tako samozavestno in virtuozno operiral z giblivo kamero – in ob tem ne izpadel nastopaško. *Roma* je med drugim nostalgичni krik za minulimi časi, ko so množice hodile v kino in ko so se ljudje družili, ne da bi bili okupirani z družabnimi mediji. Da je tako bogat, virtuozno posnet in detajlov poln film produciral Netflix, ki mu pripisujejo smrt kina, lahko jemljemo tudi kot provokacijo. Pač pa ostaja veliko vprašanje, kako se bo tako mogočna freska obnesla na še vedno (pre)majhnem domačem ekranu.

Če je *Roma* Netflixu prinesla velik uspeh, je **22. julij** (22 July, 2018) Paula Greengrassa prinesel streznitev; to je tipičen primer omejene televizijske produkcije, »zgodbe, ki jo piše življenje«, ki se oklepa najbolj zgaranih pripovednih in emotivnih klišejev. Drugi film o masakru na Utøyi leta 2011, za razliko od skoraj istoimenskega dela Erika Poppa, ki je zgodbo povedal iz zornega kota žrtve, ubere drugo pot. Pokol Andresa Breivika je skoraj stranskega pomena, Greengrass se raje ukvarja s preživeli in njihovimi družinami ter himničnimi poudarki o nezlomljivosti človeškega duha, še posebej pa z Breivikovo megalomanijo, saj je sodni proces želel preusmeriti v promocijo svojih radikalnih idej.

Druga stran vetra, 2018



Malo bolje se je obnesel **The Ballad of Buster Scruggs** (2018) Joela in Ethana Coena, ki je pred festivalom med poročevalci povzročil nekaj zmede. Projekt je imel status Netflixove serije v šestih delih in stroka se je spraševala, ali bomo v tekmovalnih programih A-festivalov zdaj gledali tudi televizijske serije; no, izkazalo se je, da sta se brata iz Minnesote odločila vse skupaj prekvalificirati. Ker sta se v preteklosti navduševala nad evropskimi omnibusi, ki so v šestdesetih letih cveteli predvsem v Italiji in Franciji, sta se odločila obuditi ta v dobršni meri pozabljeni format, v katerega sta umestila šest epizod z Divjega zahoda. Z mešanim uspehom, kot je pri omnibusih navada. Prvi dve epizodi sta komični, povsem v skladu z njunim nevsakdanjim, nihilističnim humorjem, nato pa zadeve postanejo »resne«, celo melanholične in predvsem razvlečene. Epizode na temo revolveraških dvobojev, hitrih sodnih procesov in obešanj, nomadskih sejmarskih zabavljačev, osvajanja zahodnih prostranstev, zlate mrzlice in potovanj s kočijo so estetsko enotne, žal pa ne enako pomenljive oziroma »zgovorne«. Coena si dovolita vrsto krutosti, ki so obdobju imanentne, sicer pa v žanr vesterna ne vnašata kakšne svežine. Pri Netflixu so verjetno veseli, da so na svojo stran dobili še dva prestižna avtorja (prejela sta nagrado za najboljši scenarij), to pa je več ali manj vse.

Najbolj pričakovani film festivala je bil poleg *Rome* Wellesova **Druga stran vetra** (*The Other Side of the Wind*, 2018). Karkoli si že mislimo o Netflixu, treba je priznati, da smo zgolj po njihovi zaslugi štirideset let po neskončnem snemanju in montiranju dobili »končno verzijo« Wellesovega norega filma, ki ga je s presledki snemal med letoma 1970 in 1976. *Veter* se odpre s smrtjo osrednjega junaka, proslulega hollywoodskega režiserja Jacka Hannaforda (igra ga John Huston), ki je seveda »preoblečeni« Welles, čigar dela ne prinašajo več dobička in so bolj ali manj predmet posmeha. Prijatelji mu pripravljajo zabavo ob sedemdesetletnici, kjer Hannaford v vili z bazenom kaže grobo zmontirane posnetke svojega poslednjega filma, da bi na vzporednem tiru gledali spektakularne posnetke

inkriminiranega »filma v filmu«. O *Vetru* se bo vredno izdatneje razpisati ob kakšni drugi priliki, za zdaj pa naj obvelja ugotovitev, da je povsem jasno, zakaj Wellesu, čigar produkcijsko odisejajo je v knjigi *Orson Welles' Last Movie* izvrstno in detajlno popisal Josh Karp, ni uspelo dobiti sredstev za dokončanje, čeprav je film nastajal v obdobju novega Hollywooda, v času drznih, inovativnih mladih avtorjev, ki so »premikali meje« filmske govorice. Morda so mladi *mavericki* meje premikali v smislu prikazovanja spolnosti in nasilja, v formalnem pogledu pa, vsaj v primerjavi z *Vetrom*, popolnoma zbledijo. Gre za skorajda eksperimentalen film in žanrski hibrid, v katerega je Welles zamešal toliko različnih formatov in estetskih pristopov, predvsem pa vztrajno in militantno kršil pravila, da se gledalcu zvrtil v glavi. *Veter* je formalno in estetsko drzen ringelšpil, ki danes morda ne izpade več tako radikalno, kot bi si želeli. Brez dvoma pa bi sredi sedemdesetih prebijal zvočni zid.

Spremljajoči dokumentarec o nastajanju Wellesovega filma je podpisal Morgan Neville, profilirani dokumentarist, ki se rad loteva medijskih tematik. Neville je za navdih verjetno vzel omenjeno knjigo Josha Karpa, čeprav drži, da se film ne posveča toliko sami produkciji in postprodukciji *Vetra* (kar je škoda, anekdot je na tone) kot hagiografiji Wellesa



in njegovega uporniškega značaja, ki ni bil kompatibilen s hollywoodskim sistemom – niti v sedemdesetih letih, ko so bile tovrstne drzne poetike tolerirane, kaj šele v osemdesetih, ko so nova produkcijska logika in lastniške strukture studiev avtorski film zradirale s prizorišča.

Naj omenim še nekaj starih znancev, ki so opozorili nase. S. Craig Zahler je s tretjim filmom **Dragged Across Concrete** (2018) zacementiral status nevsakdanjega žanrskega frika, samozavestnega *genre-benderja*, ki si za svoje zgodbe vzame čas. Bolj nestrpni režiserji (in producenti) bi iste zgodbe povedali v 90 minutah, sam si jih vzame 160. Osrednja junaka *Betona* sta detektiva, 60-letni Ridgeman (Mel Gibson) in dvajset let mlajši Luraserti (Vince Vaughn), ki sta zaradi inkriminirajočega posnetka krutih policijskih metod suspendirana. Predvsem Ridgeman, tik pred pokojem in z bolno ženo v naročju, hoče poskrbeti za svojo družino, zato namerava v času suspenza oropati – bančne roparje. Partner ga v tej ideji ne podpira, čeprav pristane na sodelovanje, kar sproži verižno reakcijo nasilnih dejanj. Zahler je prav posebne vrste »romaneskni« pripovedovalec, pri njem pozornost dobijo tako glavni kot stranski junaki, zlasti pa je prepričljiv v zrcaljenju negativnih in pozitivnih likov, ki – v njegovem primeru – delujejo predvsem iz socialnih vzgibov. *Beton* je precej manj ciničen kot prejšnja filma, pač pa gre za skoraj realističen poskus oživiljanja družbeno ozaveščenega krimiča sedemdesetih let (na primer *The Friends of Eddie Coyle*), kar je dobrodošla novost Zahlerjevega kratkega, a nadvse ambicioznega opusa.

Roberto Minervini, italijanski režiser, ki živi in dela v ZDA, se v igrani formi že vseskozi posveča Ameriki na socialni in družbeni margini. Zdaj se je prevladujočega razslojevanja in systemskega rasizma na jugu države lotil še v dokumentarni formi. Kontrastna črno-bela fotografija filma **What You Gonna Do When The World's On Fire?** (2018) morda deluje malenkost distancirano, vendar ne zmanjšuje sporočilne moči prikaza najbolj revnih predelov ameriškega *bible belta*. Minervini je potreboval dolgo časa, da mu je lokalna temnopolta skupnost, zaznamovana z dvema nedavnima travmatičnima izkušnjama (orkanom Katrina leta 2005 in policijskim ubojem mladeniča leta 2016) izkazala zaupanje; rezultat je trpek portret zapostavljene in segregirane temnopolte skupnosti, ljudi pod pragom revščine, ki skušajo z združevanjem in lokalnimi iniciativami preživeti in ohranjati vsaj osnovno človeško dostojanstvo. **E**



Matic Majcen

Viennale '18: V kraljestvu B-filma

**56. Dunajski mednarodni filmski festival Viennale,
25. oktober–8. november 2018**

Dunajski filmski festival je z letošnjim letom vstopil v novo obdobje. Po nenadni smrti programskega direktorja Hansa Hurcha je ves programski cikel prvič oddelala nova direktorica Eva Sångiorgi. Seveda je na tej točki še prezgodaj za zaključke, v katero smer bo v prihodnosti plul festival – če bo ta sploh v čemerkoli drugačna –, za zdaj pa njegova oblika in način selekcije ostajata domala nespremenjena, saj v izboru odmevnih festivalskih sklopov nismo pogrešali ničesar omembe vrednega. Tu so pregled najodmevnejših filmov festivalske sezone, manjši pokloni in retrospektive, tokrat posvečene Robertu Minerviniju, Jean-Françoisu Stéveninu, Gürcanu Kelteku in Jorgu Achi, še vedno je poudarek na čim odmevnejših festivalskih gostih, kjer so letos prednjačili Tilda Swinton, Alice Rohrwacher in Gaspar Noé.

Sekcija, ki je običajnemu festivalskemu toku letos ukradla dobršen del pozornosti, pa je nedvomno obširna retrospektiva B-filma, ki jo je Viennale gostil z večinskim sodelovanjem Avstrijskega filmskega muzeja. 51 filmov iz obdobja med letoma 1935 in 1959 (večinoma le redko predvajanih z že tako težko dosegljivih analognih kopij) je občinstvu dalo impozanten vpogled v značilnosti tovrstne produkcije. Ožje upoštevanje oznake »B-film« je tukaj ključno, saj je kurator Haden Guest poudaril, da

retrospektiva predstavlja zgodovinsko specifično obliko filmskega ustvarjanja prek institucije dvojnega programa in s tem povezanih B produkcijskih enot v največjih filmskih studiih. To je trajalo od sredine 30. let do sodbe vrhovnega sodišča ZDA leta 1948, ko so oblasti studiu Paramount (s tem pa tudi ostalim) preprečile nadaljnjo monopolno nadzorovanje kinematografov. Kot se je izrazil Guest, moramo »B-film prepoznati kot unikatno in tipično ameriško umetniško obliko, ki so jo ustvarili predvsem emigranti in avtorji, katerih dela in kariere so ostajale – pogosto povsem namensko – na obrobju«. Roger Corman je nekoč izjavil, da ni nikoli posnel B-filma, kar je s strogo zgodovinskega vidika seveda popolnoma res, res pa je tudi, da je B-film živel bujno in morda celo bolj slovito posmrtno življenje, ko so filmarji, ki so se kalili v B-enotah, po omenjeni ukinitvi še naprej ustvarjali na podoben način. Začeli so vznikat tudi novi režiserji in producenti (s Cormanom med protagonisti), ki so v tej obliki ustvarjanja našli povsem novo svobodo – in tako odprli tudi nova obzorja prihajajočim generacijam ustvarjalcev.

Privlačnost B-filma je seveda v tem, da to niso dela, ki jim ne bi uspelo doseči statusa A; v ključnem tekstu iz leta 1946 je to slikovito ponazoril B-filmski režiser Nick Grinde: »B-film ni velik film, ki mu ni uspelo zrasti; je točno tisto, kar je bilo zamišljeno že od začetka.« Natančneje: namensko cenen izdelek, nastal na hitro in s smešno nizkim proračunom, za katerega pa je, paradoksalno, v tistem obdobju obstajala velika ekonomska niša. Prav zato, poudarja Grinde, teh filmov ne smemo primerjati z A-filmi, temveč jih moramo soditi znotraj svojega razreda. Razširjen nabor vzorčnih B-filmov je – na Dunaju prav tako v obliki *double bill* projekcij – razkrival »ponavljajoče teme, žanre, formalne strategije in, nekoliko bolj izmuzljivo, specifično energijo, ki so jo premogli mnogi veliki B-filmi«.

In te skupne poteze so zaradi velikega vzorca zasijale v vsej svoji analitični očitnosti. Vzemimo žanrski vidik, na primer linijo o norih znanstvenikih: v filmu **Donovan's Brain** (1953, Felix. E. Feist) skušajo ohraniti delujoče možgane multimilijonarja, ki je umrl v letalski nesreči, a ima organ svoje načrte in v frankensteinovskem slogu uide nadzoru; v **The Man They Could Not Hang** (1939, Nick Grinde) Boris Karloff na podoben način igra znanstvenika, ki mrtve obuja k življenju. Ali še bolj nazorno: v zgodbi **The Devil Bat** (1940, Jean Yarbrough) lokalni izumitelj skriva mutantske netopirje, v glavni vlogi pa nastopa Bela Lugosi v zatonu svoje kariere. V teh filmih vidimo obvezno statično igro, amatersko izdelane pošasti, kartonaste stene, arhivske posnetke, šlampasto vtikane v montažni tok, pa monologe laboratorijskih čudakov, ki so se morali Edu Woodu zdeli naravnost genialni. Za češnje na torti **The Devil Bat** ponudi še scenarij, v katerem je, kot je zapisal Chris Fujiwara, »neumnost likov tako totalna, in oni sami tako nadležni, da se Lugosijeva maščevalska misija zdi povsem utemeljena«.

Iz nabora je zasijal žanr azijskih detektivk, kakršne so **Daughter of Shanghai** (1937, Robert Florey), **Mr. Moto's Last Warning** (1939, Norman Foster) ali **Phantom of Chinatown** (1941, Peter Rosen). Ti filmi so v 30. in 40. letih, navadno v obliki filmskih serij, odigrali pomembno vlogo v emancipaciji azijsko-ameriške manjšine, ko so kljubovali dominantnemu belskemu pogledu, obenem pa so kovali pot etničnim igralskim talentom v višje sloje ameriške filmske industrije. Seveda pa je bil najpomembnejši žanr, ki se je uspel v pomembnem deležu afirmirati prek B-filma in s tem najbolj dolgotrajno vplivati na zgodovino ameriške kinematografije – *film noir*. Ni presenetljivo, da je prav ta žanr dunajski retrospektivi dal nekaj najočitnejših mojstrov. Film kot **Blind Alley** (1939, Charles Vidor),

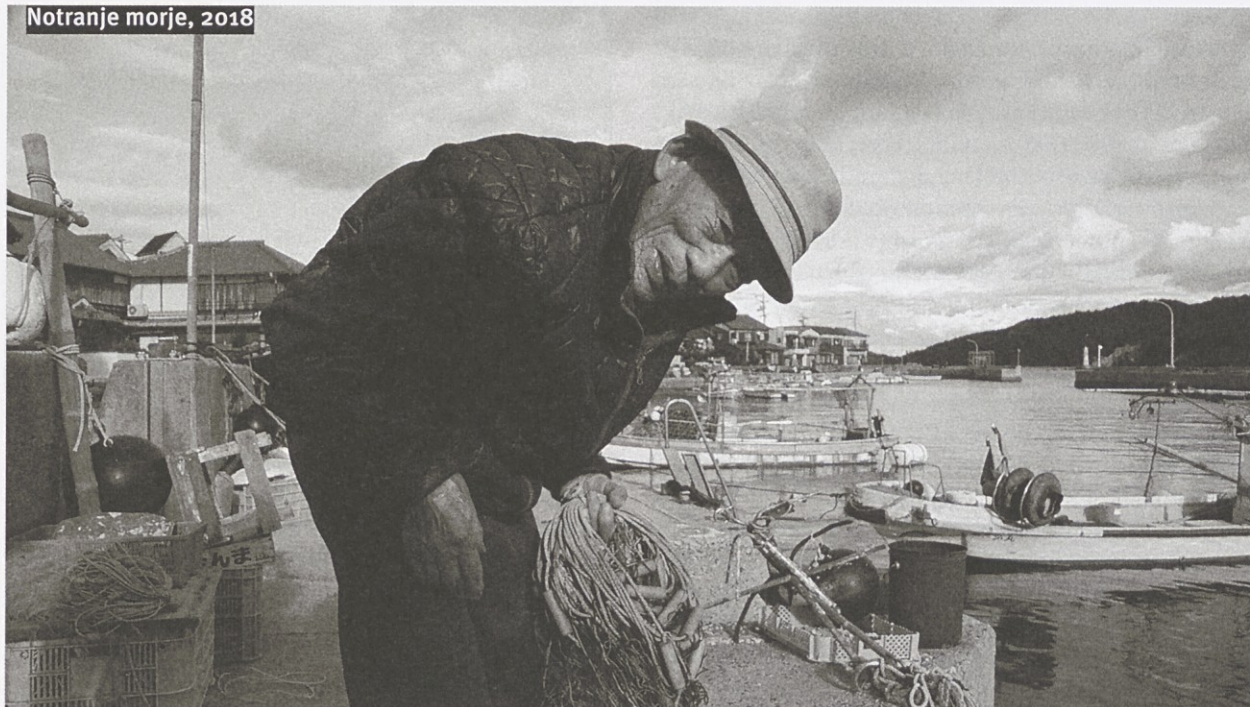


Daughter of Shanghai, 1937

Detour (1945, Edgar G. Ulmer) in **Gun Crazy** (1950, Joseph H. Lewis) so prikazali vse variacije standardnih motivov, s katerimi je ravno v tem obdobju začel intenzivno operirati *film noir*. V **Detouru** se odnos med pianistom (Tom Neal) in njegovo naključno spremljevalko Vero (Ann Savage) razvije iz čistega kljubovanja, prepira in medsebojnega izzivanja ter je poln preračunljivosti in zahrbtnosti, medtem ko gre v **Gun Crazy** za strastno ljubezen, ki tako enega kot drugega zapelje v vrtnec neobvladljivih dejanj, rezultat pa je v obeh primerih enak – poguba. **Gun Crazy**, ki ga je skrivoma napisal politično izobčeni Dalton Trumbo, še vedno navdušuje z nekaj inovativnimi prijemi. Vpliv na **Bonnie in Clyde** (Bonnie and Clyde, 1967, Arthur Penn) je tako očiten, da ga je komajda treba omenjati, preroški premiki kamere v slovitom prizoru vožnje z avtomobilom pa še dandanes odmevajo v najsodobnejših reinkarnacijah žanra, kakršna je denimo **Ubij jih nežno** (Killing Them Softly, 2012, Andrew Dominik).

Retrospektiva pa je prinesla tudi nekaj nepričakovanih odkritij. Peter Lorre je upravičeno zasedel mesto na retrospektivnem uradnem plakatu, saj je bil zastopan s kar tremi filmi – in v njih je bilo kaj videti. V **Island of Doomed Men** (1940, Charles Barton) igra krutega direktorja odročne kaznilnice in s tem filmom je studio Columbia močno potiskal meje Haysovega kodeksa; v **Stranger on the Third Floor** (1940, Boris Ingster) igra mladega reporterja, ki je bil priča umoru, film pa velja za sploh prvi ameriški *noir*. V **The Face Behind the Mask** (1941, Robert Florey) igra razbrazgotinjenega madžarskega imigranta, ki se je po prihodu v ZDA prisiljen zateči h kriminalu, in prav v tem filmu, ki ga je Guy Maddin opisal kot »čudež B-filma«, Lorre pokaže vso svojo igralsko raznolikost, ko v teku ene pripovedi prehaja prek različnih žanrskih okvirov.

V tako raznovrstnih linijah se tudi razkrije vsa čarobnost B-filma: gre za prostor, v katerem Ed Wood biva z Edgarem Ulmerjem, v katerem Dalton Trumbo tekmuje s *sci-fi* šundom in v katerem amaterji igrajo ob boku z evropskimi igralskimi legendami. B-film je proizvedel tako raznolike rezultate, da se enotna oznaka že skorajda zdi nepravilna, saj so le redki ustvarjalci v tej kategoriji posneli kaj res izjemnega – vendar pa so prav ti uspeli spremeniti zgodovino filma. Lekcije B-filma so naslednje generacije ustvarjalcev morda ponotranjile celo bolj kot nauke katekole druge filmske prakse, in čeprav gre za de facto pretekel pojav, je spomin nanj preprosto preveč čudovit, da ga ne bi v tovrstnih retrospektivah vedno znova obujali v vsej njegovi raznolikosti. **E**



Simon Popek

Nova stara IDFA

31. Mednarodni festival dokumentarnega filma v Amsterdamu (IDFA), 14.–25. november 2018

Dokumentarni filmski festival v Amsterdamu je po dolgih letih umetniškega vodstva ustanoviteljice Ally Derks predal baklo: od letos programske ekipo vodi Orwa Nyaribia, sirski producent in programer, ki je pred vojno vodil festival v Damasku. Kakšne bodo njegove spremembe, bo pokazal čas, radikalnejših posegov pa verjetno ne gre pričakovati. IDFA namreč ni le filmski festival, temveč tudi tržnica in produkcijsko žarišče; festivalski Bertha Fund pomaga filme sofinancirati, platforma Docs for Sale pa prodajati, kar v praksi pomeni, da program »mora« biti komunikativen in inspirativen, saj s tem privablja široko paleto filmske javnosti. Ob približno dvesto filmih, ki jih IDFA prikaže vsako leto, je seveda nemogoče ne ujeti ustrezne kakovosti, sploh ker jih festival umešča v smiselno oblikovane sekcije, od tekmovalnega programa do izbora »najvidnejših dokumentarcev« leta ali »mojstrov«, kakršen je denimo večni in neuničljivi Frederick Wiseman, čigar **Monrovia, Indiana** (2018) je doživel

premiero že na festivalu v Benetkah.

Wiseman je kot vedno v sijajni formi; tokrat se znova predstavlja s portretom mikro skupnosti, ki jo je našel na ameriškem srednjem zahodu, kjer, kot je poudaril, še nikoli ni posnel filma. Monrovia je mestece z nekaj tisoč prebivalci, tipična katoliška sredina, ki se preživlja s poljedelstvom. Wiseman prikaže številne aspekte lokalne skupnosti, ki želi v prizadevanju za razvoj pritegniti več novih prebivalcev (beri: posla in denarja), »spet pa ne preveč«, kot poudarjajo zaskrbljeni konservativni posamezniki na občinskem svetu. Če je bil **Belfast, Maine** (1999) Wisemanov portret vzhodne obale in **Aspen** (1989) jet-set mondene srenje, je **Monrovia, Indiana** detajlen prikaz vsakdana v srcu podeželske Amerike.

Errol Morris je v svoji seriji intervjujev s kontroverznimi osebnostmi ameriške politike (Robert McNamara, Donald Rumsfeld ...) pred kamero zvalil še Steva Bannona, izredno aktualnega (čeprav že odstavljenega) arhitekta Trumpovega uspeha na predsedniških volitvah 2016, nekdanjega filmskega producenta in izvršnega urednika zloglasnega medijskega portala Breitbart.com, ki leta 2018 že načrtuje podobne *alt-right* politične projekte v centralni in zahodni Evropi. Bannon se v filmu **Ameriška darma** (American Dharma, 2018), niti ne presenetljivo, predstavi kot razgledan, načitan in visoko izobražen strateg, čigar moto, da se je za uspeh treba podrediti darmiti, ga vodi že od začetka kariere. Izkaže se kot izjemno spreten operativec, ki zna

prepoznati nasprotnikove hibe in jih v največji meri tudi izkoristi. *Ameriška darma* je med drugim eden bolj »ilustriranih« Morrisovih pogovornih dokumentarcev. Bannon namreč kot ljubitelj filma neprestano citira žanrske klasike (*Liberty Valance*, *Twelve O'Clock High*, *Paths of Glory* ...), Morris pa mu ne ostaja dolžan in nazadnje doda še insert iz Wellesovega *Falstaffa*, Bannonovo usodo (v odnosu do Trumpa) pa primerja s Falstaffovo (v odnosu do Henrika V.). To je morda najbolj prepričljiv Morrisov pogovorni dokumentarec, saj Bannona »prime« trdo kot nikogar pred njim. Kljub skrajnemu ideološkemu prepadu med izpraševalcem in intervjuvancem pa njun pogovor ostane kultiviran do zadnjega.

Sergej Loznica, tretji mojster Idfine selekcije, je predstavil film **Proces** (Process, 2018). Zgodba o nastanku filma se je začela že leta 2016, ko je bil Loznica častni gost festivala in je za *carte blanche* program predložil svojih deset najljubših dokumentarcev. Med njimi je bil tudi **13 dni, proces proti industrijski stranki** (1930) Jakova Poselskega, štiridesetminutni film o stalinističnem procesu začetka tridesetih let, ko je Josif Džugašvili z montiranimi sodnimi postopki začel korenito obračunavati s političnimi nasprotniki. Kratki film Loznici ni dal miru, zato se je zakopal v ruske filmske arhive, kjer je odkril za več kot tri ure posnetkov s procesa proti osmerici inženirjev in znanstvenikov, uglednih državljanov, ki naj bi konec dvajsetih let s pomočjo zahodnih imperialističnih sil pripravljali industrijske sabotaže in kontrarevolucijo. Arhivsko gradivo je neprecenljivo; med drugim je šlo za enega prvih sovjetskih filmov, kjer so na 35-mm trak snemali sinhroni zvok, zato je ohranjen velik del obravnave. Osmerica je bila med drugim obtožena ustanovitve »inženirske stranke«, ki v resnici nikoli ni obstajala, kot ni obstajala resna grožnja suverenosti sovjetskega naroda. Loznica je bil po projekciji zelo zgovoren in poln anekdot. Poudaril je, da je bil proces tako dobro tehnično posnet tudi zato, ker je služil kot »navodilo za uporabo«

vsem nadaljnjim montiranim procesom tridesetih let. In kot je bila v času stalinizma navada, so posamične osebe iz arhivskega gradiva »izginjale«. V izvirnem dokumentarcu sta na posnetkih umanjala tako glavni državni tožilec kot predsednik sodnega senata, kar je Loznico zmotilo, saj je njuna sumljiva odsotnost prekinjala fluidni tok razprave. Razlog je bil preprost: iz končne verzije sta bila izrezana, ker so kasneje obsodili in usmrtili tudi njiju! Z najdbo izvirnega arhivskega gradiva je Loznica sestavil impresivno, strašljivo eksaktno rekonstrukcijo procesa, 129-minutno mojstrovino z deloma zmanipuliranim realnim zvokom, ki vključuje posnetke masovnih povork pred sodno palačo in njihove zahteve po glavah izdajalcev.

Statusu mojstra se počasi, a zanesljivo približuje tudi Vitalij Manskij, ukrajinski režiser, ki zadnja leta živi v prostovoljnem izgnanstvu v Latviji. Manskij je imel v času političnega vzpona Vladimirja Putina kot dokumentarist ruske državne televizije prost dostop do novega vladarja ruskega imperija. **Putinove priče** (Putin's Witnesses, 2018) se s prenosom oblasti tudi začnejo; 31. decembra 1999 je Boris Jelcin odstopil in začasnega predsednika imenoval mladega Putina, ki je nato na volitvah marca 2000 zmagal že v prvem krogu. Manskij je Putina spremljal od jeseni 1999 do časa prve obletnice njegovega vladanja, za razliko od svoje žene, ki je takoj napovedala »konec utopije«, pa ni prepoznal diktatorske narave Putina, ki si je v nekaj letih vladanja podredil medije, zavladal s trdo roko in odstranil vsakogar, ki se mu je drznil oporekati. S skoraj dvajsetletne distance se Manskij zdaj sprašuje, ali v vlogi dokumentarista in medijskega agenta med predvolilno kampanjo vendarle ni bil zgolj opazovalec (oziroma »priča«), temveč aktivni sodelavec pri izvrstno zasnovani PR-mašineriji, ki je med drugim vsebovala Putinovo srce parajoče srečanje z nekdanjo učiteljico v njenem malem socialističnem stanovanju. V neposrednih dialogih s Putinom (in teh ni malo, nekajkrat ga je na »video avdienco«



Ameriška darma, 2018



poklical celo sam) je Manskij zelo mehak, njegova ironična postavka pride do izraza šele v off-komentarju; v prizorih dinamike predvolilnega štaba leta 2000 na primer pokaže vse Putinove ključne sodelavce, ki so šli kmalu po zmagi bodisi v opozicijo ali pa so bili odstranjeni.

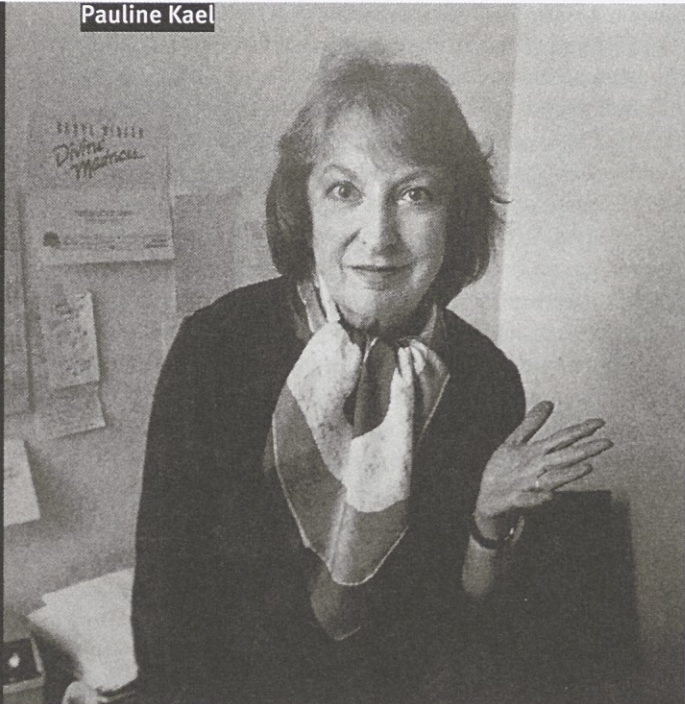
Vrača se tudi Peter Mettler. Njemu in so režiserki Emmi Davie se je na potovanju po divjini Wyominga pridružil bio-filozof David Abram, avtor knjižne uspešnice *Postati žival* (*Becoming Animal*), ki s svojimi pogledi na svet okrog nas in človekovo povezanost z naravo ustrezno dopolni spektakularne posnetke neokrnjenega habitata. Ruralni Wyoming z izjemo osnovne infrastrukture še vedno spominja na čas prvih priseljencev; bizoni, losi in ostala divjad se prosto gibljejo v harmoniji s človekom, Abram pa s svojim razmišljanjem reevaluira našo povezanost s floro in favno. *Postati žival* (2018) je lep primer antididaktične filmske meditacije, ki ji lahko mirno pripojimo krasno japonsko miniaturo *Notranje morje* (*Inland Sea*, 2018), sijajen mikro dokumentarec o majhni ribiški skupnosti na japonskem podeželju. Režiser Kazuhiro Soda ima dokaj stroga ustvarjalna pravila (nobenega scenarija, sam upravlja s kamero, nobene raziskave pred snemanjem, ne delaj intervjujev, samo opazuj, film financiraj sam ...) in je pristaš observacijskega dokumentarca. Kar pa ne pomeni, da stoji na distanci, saj se z ženo-producentko nemalokrat vživita v živahno debato s prebivalci mesteca, kjer se zdi, da nihče od prebivalcev ni mlajši od 75 let. To je radoživ portret mesteca, ki postopoma umira, čeprav se dogajanje vseskozi zdi živahno, tudi zaradi tesno stkanih razmerij in opravljenih žensk, med katerimi izstopa 85-letna raglja, ki obdela vsakega mimoidočega.

Če smo s filmom *Moj prijatelj* (*You Are My Friend*, 2018) Petra Latasterja in Petre Lataster-Czisch dobili nadaljevanje *Otrok gospe Kiet* (*Mrs. Kiet's Children*, 2016), v katerem je avtorski par popisoval majhno nizozemsko mesto, kjer v osnovni

šoli poleg domačih otrok sprejemajo tudi begunce iz vojnih območij, smo z *Junhinim planetom* (*Junha's Planet*, 2018) korejskega režiserja Honga Hyung-sooka dobili dokument radikalnejšega in bolj nepredvidljivega otroškega obnašanja. Vsi trije filmi so dragoceni dokumenti vzgoje »problematičnih« otrok v mirnem okolju, ki je imelo v primeru gospe Kiet, prijazne, potrpežljive, a striktne vzgojiteljice, ki otrok ne uči le jezika in matematike, temveč tudi kolegialnosti in spoštovanja, še pridih podeželske idiličnosti. Zgodba o enajstletnem Junhi, čemernem, asocialnem, neprilagojenem, nefokusiranem in precej problematičnem korejskem dečku, ki je sposoben iz čistega miru nenadoma preklopiti v agresijo ter ogroziti sošolce in sošolke, je sijajen primer empatične dokumentaristike, kjer Hong svojega subjekta ne obsoja ali demonizira, temveč z opazovanjem in sledenjem metodam potrpežljivega vzgojiteljskega orkestra (dejansko jih je za cel ansambel) izriše portret strpnosti, pozornosti in solidarnosti. V manj tolerantnih okoljih (kaj šele drugačnih časih) bi tovrstnega jeznoritega upornika že zdavnaj deložirali v kakšen »poseben« oddelek.

Zakaj so ženske že stoletja spolno zatirane, zakaj se jim očita perverznost in zakaj jih vzgajajo v duhu, da se morajo sramovati svojih teles? Kljub dejstvu, da je svet preplavljen z oglasi modne in zabavne industrije, v katerih so ženske pomanjkljivo oblečene ali v izzivalnih pozah? Zakaj japonsko manga umetnico zmerjajo s pocesnico in proti njej teče sodni proces, ker je natisnila 3-D verzijo lastne vagine, medtem ko na tradicionalnih cestnih povorkah, ki slavijo življenjsko vitalnost, ljudje paradirajo z gigantskimi penisi in ližejo lučke v obliki moških organov? Režiserka Barbara Miller v filmu *Ženski užitek* (*Female Pleasure*, 2018) skozi zgodbe petih žensk z vseh koncev sveta (in številnih verskih prepričan) naslika hipokritsko podobo sveta v odnosu do žensk in njihovih teles. Ženska iz ortodoksne hasidske skupnosti v New Yorku zbeži z novorojenim sinom, ker je bila prisiljena v poroko z neznancem; mlada Indijka se bori za lastno identiteto v strogo mačističnem in patriarhalnem okolju; muslimanka iz Somalije se z grozo spominja obrezovanja spolnih organov v otroštvu; mlada nemška nuna je zbežala iz samostanskega reda, ker jo je kaplan neprestano posiljeval. To je izrazito tezen, a pomenljiv in nemalokrat šokanten dokumentarec, ki ga je v 21. stoletju očitno nekdo moral posneti, saj osnovne pravice žensk marsikje še vedno niso samoumevne. **E**

Pauline Kael



Andrej Gustinčič

Mačka, ki hodi sama

Ameriški kritik Robert Warshow je nekje zapisal, da ko človek sedi sam v temi kinematografa in gleda film, mora kritik biti dovolj pogumen, da prizna, da je ta človek on. Pauline Kael je skozi svoje pisanje nedvomno priznala, da je ta človek v temi kina ona. Na film se je odzivala z vsem svojim bitjem, z vso svojo inteligentnostjo, intuicijo, z vsem, kar je v svojem življenju prestala. V skoraj štiridesetih letih pisanja je pripeljala do vrhunca edino pravo tradicijo filmske kritike v Ameriki: tradicijo bojevitega individualizma. Ni zgolj pisala o filmu. Pisala je tudi o občinstvu in odnosu občinstva do filma ter filma do gledalcev, in vedno je bila pripravljena na boj s kolegi. Spori, napadi, debate so spremljali njeno kariero od začetka, ko je sesula **Odrske luči** (Limelight, 1952) Charlesa Chaplina v majhni reviji *City Lights*, do upokojitve, ko je leta 1991 zapustila imenitni *New Yorker* zaradi uničujoče Parkinsonove bolezni.

Ko jo beremo, čutimo, da je meja med življenjem in filmom popolnoma prehodna. V filmu je iskala nekaj prvinskega, nekakšen prvinski odnos med gledalcem in platnom. V recenziji **Bonnie in Clyde** (Bonnie and Clyde, 1967) Arthurja Penna, ki jo je kot svobodna novinarka napisala za *New*

Yorker in na osnovi katere ji je urednik William Shawn leta 1968 ponudil kolumno, vidimo njeno čustveno neposrednost. »Gledalci živo reagirajo,« je zapisala. »Naša izkušnja ob gledanju tega filma je nekako povezana z načinom, kako smo se na filme odzivali v otroštvu, z načinom, kako smo jih vzljubili in jih vzeli za svoje – ne kot umetnost, ki smo se jo z leti naučili spoštovati, ampak kot nekaj enostavno in neposredno našega.«¹ Ta povezava z otroštvom, s prvim doživljanjem filma, je bila temelj njenega pisanja. Zato zadene prav v srce Pennovega filma: »*Bonnie in Clyde* potrebuje nasilje; nasilje je pomen filma. Ko je med komično spodletelim begom po ropu človek ustreljen v obraz, prizor očitno temelji na eni najbolj slavni sekvenci Eisensteinove *Križarke Potemkin*, in presenečen obraz ima isti učinek kot pri Eisensteinu – izraža, kako lahko v enem hipu človek, ki je na napačnem mestu v napačnem času, dobesedno nepomemben nedolžni opazovalec, dobi strel naravnost v obraz. V tem trenutku se pomen lika Clyda Barrowa spremeni; on je še vedno klovn, mi pa smo postali tarča vica.«²

Filme, še posebej ameriške, je gledala, ko so bili zares dobri v spodbujanju licemerstva in prefinjenosti. Svoj vrhunec je doživela v času novega Hollywooda, ko je začutila neko posebno povezavo med občinstvom in filmi, ki so jih snemali Francis Ford Coppola, Martin Scorsese in Robert Altman. Tu je prišlo do stika med razočarano in kipečo Ameriko v času vietnamske vojne in filmi, ki so delovali, kot da so brez iluzij. »Altman želi, da postanete del življenja, ki ga prikazuje, in da čutite vznesenost,« je zapisala v svojem članku o **Nashvillu** (1975). »Film nam govori: to je tisto, kar Amerika je, in jaz sem del tega. *Nashville* prihaja v času, ko se Amerika hvali, da se je osvobodila slabih fantov, ki so pretentali ljudstvo. Film pa nam govori, da z veliko lažjo ne živijo zgolj politiki – velika laž je nekaj, kar vsi iščemo.«³

Dekle s kokošje farme

Kritik in publicist Dwight Macdonald, ki je bil pogosta tarča njene ironije, je o Pauline zapisal, da je »mačka, ki hodi sama«; precej točen in slikovit opis kritičarke, ki bi se sicer lahko nanašal tudi na druge bojevite pisce šestdesetih in sedemdesetih let prejšnjega stoletja.⁴ Pauline Kael je bila naslednica velikih kritikov, kakršna sta bila Otis Ferguson in posebej James Agee, in se je razcvetela v družbi impresivne skupine individualistov, ekscentrikov, ikonoklastov in kulturnih bojevnikov, ki so se pojavili na sceni v šestdesetih letih. To so bili časi, ko je Andrew Sarris preselil francosko *la politique des auteurs* v Ameriko in resno pisal o hollywoodskih režiserjih, ki so jih do takrat imeli zgolj za komercialne zabavljake; ko se je žolčni John Simon boril za »visoko umetnost«; ko so se kritiki kot Stanley Kauffmann, Dwight Macdonald, Molly Haskell in seveda sama Pauline Kael borili v raznih publikacijah; ko se je filmska kritika

zdelo kot vprašanje življenja in smrti. Pauline je sovražila sisteme in teorije, in že njena prva zbirka kritik *I Lost It at the Movies* je napovedala njen bojevit – nekateri bi rekli ustrahovalni – pristop.⁵ Opravila je tudi s teorijami Siegfrieda Kracauerja: »V vsaki umetnosti je tendenca, da spremenimo lastne preference v teoretsko monomanijo. Sploh v filmski kritiki. Bolj ko je teoretik zmeden, osredotočen in predan nevzdržnim stališčem, večja je možnost, da ga bodo imeli za resnega, pomembnega in 'globokega'.«⁶ Tako je bilo tudi z napadom na Sarrisa in teorijo avtorstva, ki je povzročil eno najbolj živahnih debat v ameriški kritiki. »Film je hibridna umetnost, ki zajema ogromno, in tisto, kar sem si izmislila, da bi se z njim ukvarjala, je križanec,« je povedala. »Zdi se mi, da sistematična kritika krši prav tiste lastnosti, zaradi katerih je film tako močna oblika umetnosti. To je poskus vsiliti red mediju, ki ima privlačnost cirkusa ... šunda, gledališča, opere in romana, mediju, ki odgrizne kose antropologije, novinarstva in politike, in mediju, ki je seveda v območju Erosa. Film prevzame toliko iz sveta, da se kritik ne sme zapreti.«⁷

Pauline Kael je bila rojena leta 1919 v judovski družini na kokošji farmi v Petalumi v Kaliforniji, kjer je bila nastanjena kolonija judovskih kokošjih farmerjev. Študirala je filozofijo na Berkeleyju, ni pa diplomirala. V New York je prišla s pesnikom Robertom Horanom. Njen prvi poskus uspeha v velemestu je spodletel, zato se je tri leta pozneje vrnila v Kalifornijo. Tam je pisala in brala recenzije na alternativni radijski postaji, pisala pa je tudi za repertoarni kino The Cinema Guild v Berkeleyju. Pesnik in avantgardni filmar James Broughton, oče njenega edinega otroka, hčerke

Gine, je takrat opazil, da je »sovražila majhne publikacije, majhno gledališče, majhne filme. Spoštovala je velike formate, veliko platno.«⁸

Njen okus je bil vedno ikonoklastičen. V februarju 1965 je začela pisati za žensko revijo *McCall's*, a so je odpustili že v maju, ker je drugega za drugim sesuvala drage in popularne filme, med njimi tudi **Moje pesmi, moje sanje** (*The Sound of Music*, 1965, Robert Wise), prav tip filma, ki bi ga bralke revije *McCall's* gledale s svojimi družinami, a hkrati tip, ki ga je Pauline Kael najbolj sovražila: »To je velika laž, laž, oblita s sladkorjem, ki jo ljudje radi jedo. Mislijo, da morajo z njo hraniti tudi svoje otroke, da je zdrava zabava za vso družino. To je odnos, zaradi katerega kritik pomisli, da je vse brezupno. Pošljimo raj (režiserju) Robertu Wiseu brzojavko: 'Zmagal si, jaz se predam.' Ali pa: 'Oba sva izgubila, izgubili smo vsi.'«⁹

Oboževala je igralko Barbaro Stanwyck – zaradi iste značilnosti, ki jo je zahtevala od filmov: energične, življenjske neposrednosti. Nekje se je opisala kot »žilavo dekle«, ki nima potrpljenja za pretencioznost. Njeno stališče, kot pokaže navedeni citat o Kracauerju, je bilo, da je film nekaj, kar je treba čutno doživeti. Dober okus je bil zanjo negativna stvar, kar se najbolje vidi v pisanju o filmih Davida Leana. »Tisto, kar naredi spektakle Davida Leana dokončno nezanimive, je njegov prekleti dober okus,« je zapisala. »Vse je tako inteligentno na povprečen način, tako nadzorovano, tako 'imenitno'. Četudi bo imel junak roko krvavo do komolca, ste lahko prepričani, da bo kader akademsko, brezhibno posnet.«¹⁰ Njeno iskanje neposrednosti pa je imelo tudi pomanjkljivosti. Čeprav je

Bonnie in Clyde, 1967



rada pisala, da išče ustvarjalce z lastno in unikatno vizijo, je čutila velik odpor do režiserjev, kot so bili Federico Fellini, Michelangelo Antonioni ali Ingmar Bergman (kljub temu je nekatere njihove filme pohvalila). Napisala je škandalozen esej o **Državljanu Kanu** (Citizen Kane, 1941), katerega glavni argument je bil, da je pravi avtor dela scenarist Herman J. Mankiewicz, ne pa Orson Welles. Hudo je podcenjevala Wellsov prispevek k filmu. Lahko se le vprašamo, ali je zares mislila, da je scenarij tisto, kar je iz *Kana* naredilo tako velik film. Njena bizarna recenzija filma **Shoah** (1985) Clauda Lanzmanna se je komaj dotaknila holokavsta. »Meni je bil film tog in naporen od samega začetka, in že po eni uri sam se nemirno zvijala na sedežu in moje zanimanje je popuščalo,«¹¹ je zapisala in povzročila niz napadov na *New Yorker*, ker je njen članek sploh objavil.

Kael proti Sarrisu in Simon proti vsem

Kariera Pauline Kael se je odvijala med vzponom »filmske generacije«, kakor jo je imenoval kritik Stanley Kauffmann. Recenziranje filmov ni bilo več nekaj rutinskega. Vsak spodoben časopis se je ukvarjal s filmsko kritiko. V šestdesetih letih so Sarris in drugi odkrivali nov način gledanja starih filmov, še posebej ameriških. Repertoarni kinematografi so se pojavili v velikih mestih in v univerzitetnih središčih. Večina univerz je uvedla neko obliko filmskih študij, medtem ko so po študentskih naseljih cvetela filmska društva. Kauffmann je zapisal, da je šlo »za prvo generacijo, ki je dozorela v kulturi, v kateri je filmu priznana resna pomembnost, kakor koli že definiramo resnost.«¹² V tej generaciji se je rodil nov, bližji odnos med kritikom in občinstvom, ki se je še bolj razvil v sedemdesetih letih. Kritik je prvič po Jamesu Ageeju v štiridesetih postal pisec, ki se ga bere, ne zgolj zaradi mnenja o filmu, ampak zaradi njega samega. Nastalo je novo vzdušje, v katerem so bralci z zanimanjem sledili bojem med kritiki.

Sarris je v reviji *Film Culture* objavil članek *Zapisi o teoriji avtorstva* (1962), ki je ponujal (sicer precej elementaren) način analize filmov hollywoodskih režiserjev, teorijo, v kateri je bil na primer George Cukor ocenjen višje kot Ingmar Bergman. Pauline Kael je šla takoj v napad, ki je bil več kot le polemika. Bil je obsodba mentalitete Sarrisa in njegovih kolegov. Razen podrobnega izpodbijanja njegovih tez in osnovnega vprašanja, ali Sarris ne bi opazil podobnosti med filmi istega režiserja brez teorije, je zapisala tudi: »Ti kritiki se sramotijo s trudom, da bi dali nekakšno intelektualno spodobnost svojemu ukvarjanju z nesmiselnimi, ponavljajočimi se komercialnimi produkti, kot je tipični akcijski film, ki so ga vedno oboževali nemirni moški brez korenin, kakršni tavajo po Dvainštirideseti ulici in rdečih četrtil vseh naših velikih mest, saj se lahko na takšne filme odzivajo brez razmišljanja.«¹³ Sarrisa je članek prizadel.

»Nič me ni pripravilo na polemični bes Pauline Kael, ki je mene in meni sorodne kritike ožigosala kot gručo prikritih homoseksualcev s strastjo za akcijske filme Howarda Hawksa in junake golih prsi,« je Sarris zapisal vrsto let pozneje. »Napihnila me je v sovražnika vsega zabavnega in koristnega v filmu.«¹⁴ Sarris je seveda odgovoril in začel se je legendarni spor v ameriški filmski kritiki. »V polemikah v šestdesetih letih je bilo nekaj čudovito nesramnega,« je zapisala kritičarka Molly Haskell, »ko so bili Andrew, Pauline, John Simon in Dwight Macdonald v klinču, ko so se v strastnih in osebnih debatah penili okoli ust in so iskre letele na vse strani, ko so bruhalo ogenj na zabavah in v publikacijah, tako v uglednih kot obskurnih.«¹⁵

Tudi Jean-Luc Godard je bil predmet kritičkih spopadov (Sarris in Kael sta se zavzemala zanj, Simon, Kauffmann, Macdonald in drugi pa so bili odločno proti). Simon, rojen v Subotici v Vojvodini, je bil poliglot z doktoratom iz primerjalne književnosti s Harvarda, ki se je boril v imenu visoke umetnosti tako proti populističnemu doživljanju filma Kaelove kot proti Sarrisovemu slavljenju hollywoodskih režiserjev. Simon je šele v svojih starih letih priznal, da so bili Hitchcock, Hawks in Ford morda veliki populistični umetniki.¹⁶ Opazil je, da sta si legendarna nasprotnika Sarris in Kael bolj podobna, kot sta pripravljena priznati, saj »v imenu avtorstva ali v imenu užitka v šundu oba krošnja z inferiornim blagom.«¹⁷ V naslednjem desetletju je Pauline Kael spet postala tarča napadov, tako s strani Simona in Sarrisa kot pisateljice Renate Adler, ki je v dolgem članku v *The New York Review of Books* neusmiljeno razčlenila njeno zbirko recenzij *When the Lights Go Down* (1980), skoraj stavek za stavkom.

Feminizem

Čprav je Pauline Kael doživela svojo največjo slavo v času drugega vala feminizma, je bil njen odnos do ženskega gibanja distanciran. Angleški kritik Robin Wood je zapisal, da je »njena feministična zavest tako nerazvita, da ni niti embrionalna.«¹⁸ Novinarji levičarsko in feministično nastrojenega *Village Voicea*, za katerega sta pisala njen stari nasprotnik Sarris in njegova žena, feministična kritičarka Molly Haskell, so jo sovražili, posebej zaradi hvalospevov Brianu De Palmi, za katerega so menili, da je nepopravljiv mizogin. »V *Village Voiceu* so jo sovražili predvsem zato, ker ni bila politično korektna,« je povedal kritik David Edelstein. »To je dejstvo ... Njenega okusa niso imeli za posebej feminističnega ... Bili so komisarji kulture.«¹⁹

Napadi nanjo v tem pogledu sicer niso popolnoma pravični. V filmih je opazila stvari, ki jih njeni kolegi in v glavnem tudi kolegice niso, vedno je bila pozorna tudi do ravnanja z ženskami. V kulturnem kontrakulturnem akcijskem filmu **Billy Jack** (1971, Tom Laughlin) jo je ganil prizor, ki sledi

Diskretni šarm buržoazije, 1972



posilstvu učiteljice iz rasno mešane, progresivne šole, ko junakinja opisuje, kaj je med napadom čutila. »Posilstva in poskusi posilstva so prisotni v filmih od samega začetka kinematografije, saj vsebujejo tako seks kot nasilje,« je zapisala. »A ne spominjam se niti enega drugega filma, v katerem bi žrtev posilstva pojasnila, kaj pomeni ta invazija v njeno telo in kako globoka sta bila žalitev in ponižanje ... (F)ilm se ustavi, da bi izrazil te občutke, ki jih je igralka Dolores Taylor morda improvizirala, saj tudi zgodbo filma pripoveduje skoraj dokumentarno.«²⁰ Dodala je še: »Učiteljica je junakinja zaradi tistega, kar misli in počne, ne pa zaradi tega, ker ima glamurozen videz. Učenke, za katere je odgovorna, tudi mlade lepoticke, niso spogledljive, so odkrito govoreča dekleta, prav toliko neodvisna kot fantje.«²¹

Če je sploh bila feministka, je bila v slogu junakinj filmov tridesetih let, ki so jih igrale njej tako ljube Barbara Stanwyck ali Jean Arthur: ženske, ki so samostojne, močne, nesramne, vedno pripravljene na boj in več kot kos vsakemu moškemu. Organizirani feminizem pa je bil nekaj drugega. »Feminizem je preveč zaudarjal po dogmi, da bi ga jemala resno ali se pridružila gibanju na nekakšen specifičen ali organiziran način,« je zapisal njen biograf Brian Kellow. »Verjela je, da je feministična senzibilnost past, ki vklene razmišljanje in onemogoči človeku, da pride do novih in osvežujočih zaključkov. Poleg tega je opazila, da je mnogim feministkam, ki jih je poznala, manjkal smisel za humor, kar pa je bil zanjo vedno smrtni greh.«²²

Morda se njen zapleten odnos do feminizma in njegovega vpliva na umetnost najbolje vidi v recenziji filma Martina Scorseseseja **Alice ne živi več tukaj** (Alice Doesn't Live Here Anymore, 1974). Ta članek močno obuja spomin na slog Jamesa Ageeja, ker pušča vtis, da sledimo kritičarki, medtem ko ona med pisanjem razvzlava svoje občutke do filma. Članek je tudi pokazal, da za Pauline Kael meje v kritiki niso obstajale. Bila je pripravljena analizirati celo duhovno stanje protagonistke Ellen Burstyn, kar je igralko zelo prizadelo. Igrala je natararico v okrepčevalnici v Arizoni,

Odrske luči, 1952



vdovo z majhnim sinom, ki skuša v življenju najti lastno pot. »Ellen Burstyn je videti tako odločna, da ne bo igrala zapeljive in lažno nežne ženske, da v svojo igro vrže gnev vsega ženskega gibanja, še preden je ta gnev absorbirala kot igralka in odkrila, kaj od njega lahko uporabi in česa ne. Namesto da bi gledali Alice, tako vidimo trk med Alice in zavestjo Ellen Burstyn, kakršna je v tem trenutku v zgodovini. Mislim, da bi čutili popolnejšo povezavo z Alice, če se igralka ne bi trudila, da iz tega lika naredi simbol.«²³ Dodala je še: »Z druge strani pa je v tem, kar skuša storiti, nekaj spodbudnega in razburljivega. V glavnem mi njena igra v tem filmu ni všeč – njen ritem se mi zdi neprimeren –, všeč pa mi je njen poskus, da igra proti stereotipom. Brez njene srdite napadalnosti bi bil (film) zgolj mala, šarmanтна komedija.«²⁴ Motilo jo je tudi, da film zanika lastni feminizem, ko Alice na koncu najde svojega princa v telesu Krisa Kristoffersona kot rančarja, ki je pripravljen zanjo žrtvovati vse. Ta recenzija predstavlja Pauline Kael v najznačilnejši izdaji: kot trnasto, kontradiktorno in odmevno.

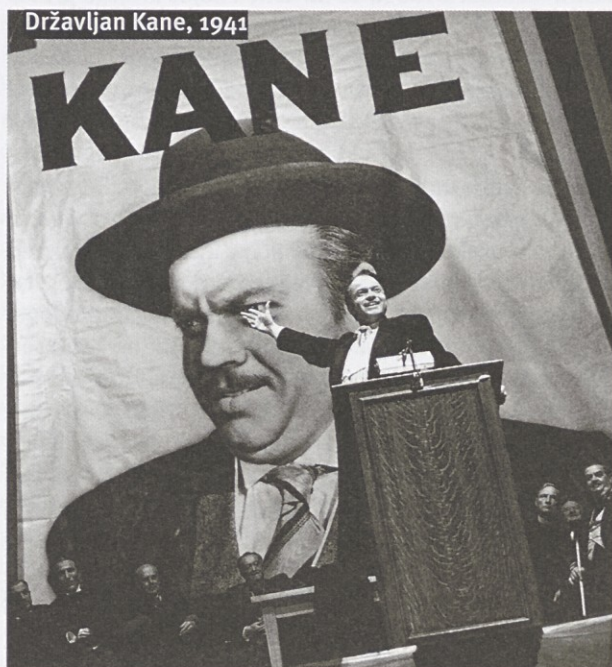
Pauline

Pauline Kael je umrla leta 2001 v svojem triinosemdesetem letu. Časi so se spremenili. V osemdesetih sta tako občinstvo kot film postala bolj konformistična. Tista povezava med gledalci in filmi, ki jo je navdajala z upanjem, je izginila, ali pa se je vsaj spremenila v popolnoma drugačen odnos, ki ji ni več ustrezal. Težko je verjeti, da bi imela takšen učinek danes, v času svetovnega spleta, ko je lahko kritik prav vsak. Ravno tako si je težko predstavljati, da bi bila njen agresivni slog in njena nespoštljivost sprejemljiva v času današnje poostrene politične korektnosti, ko se vedno najde nekdo, ki ga takšno pisanje vznemiri. Pauline Kael je pisala v bolj robotih časih, ko kritiki – in tudi filmarji – niso veliko razmišljali o rahločutnosti gledalcev in bralcev.

V strastnem zagovarjanju dobrih filmov je bila brezkompromisna: »**Zadnji tango v Parizu** (Last Tango in Paris) Bernarda Bertoluccija je bil prvič prikazan na zadnjo noč

Newyorškega filmskega festivala, štirinajstega oktobra 1972. Ta datum bi moral obveljati za prelomnico v zgodovina filma, primerljivo z devetindvajsetim majem 1913 v zgodovini glasbe. To noč je bil prvič izveden *Le Sacre du printemps* Stravinskega.²⁵ Bila je nedvomno izjemno pronicljiva kritičarka. Z nekaj stavki je znala najti bistvo filma, igralca ali igralko ali režiserja, kot v tej opazki o **Diskretnem šarmu buržoazije** (*Le Charme discret de la bourgeoisie*, 1972) Luisa Buñuela, enega njenih najbolj priljubljenih avtorjev: »Njegovi stari besi so se spremenili v živahne šale ... Film se približa spokojnosti in resnično globok užitek je videti, da je nepopravljivi ateist-anarhist našel lastno pot do odrešitve. Buñuel se nikoli ni predal, nikoli ni objel sovražnika, in morda je prav zaradi tega ton njegove spontane komorne glasbe tako srečen.«²⁶ Tudi Pauline Kael se nikoli ni predala. Zaustavila jo je lahko le strašna bolezen. Iz odlične biografije Briana Kellowa izstopa podoba kritičarke na delu pozno ponoči, s cigareto v eni roki in kozarcem wild turkeyja v drugi ter z Bessie Smith na gramofonu.

Pauline Kael je ponudila tisto, kar so ponujali Agee, Ferguson, André Bazin in drugi vrhunski kritiki: možnost, da se družimo z inteligentno in zanimivo osebo, ki se odziva na film na sebi značilen način, s tem pa obogati naše doživetje. Ko jo je Dwight Macdonald opisal kot mačko, ki hodi sama, je to bilo hkrati občudujoče in zlobno (navsezadnje ni bil ravnodušen do njenih napadov). A verjetno ni večje pohvale za kritika, kot je ta opis pisateljice, sumničave do vsake dogme, inteligentne, zoprne, žilave in silovito samostojne. E



¹ Kael, Pauline: *Kiss, Kiss, Bang, Bang*, Film Writings 1965-1967. London in New York: Marion Boyars Publishers, Ltd, 1987. Str. 47.

² Prav tam, str. 55.

³ Kael, Pauline. *Reeling*, Film Writings 1972-1975. London in New York, Marion Boyars Publishing, Ltd, 1992. Str. 451.

⁴ Macdonald, Dwight: *On Movies*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc, 1969. Str. 474.

⁵ Kael, Pauline: *I Lost It at the Movies*. New York in London: Marion Boyars Publishers, Ltd, 2007.

⁶ Prav tam, str. 271.

⁷ Roberts, Jerry: *The Complete History of American Film Criticism*. Santa Monica, CA: Santa Monica Press, 2010. Str. 199.

⁸ Kellow, Brian: *Pauline Kael, A Life in the Dark*. New York: Viking, 2011. Str. 39.

⁹ Kael, Kiss, Kiss, Bang, Bang, str. 177.

¹⁰ Prav tam, str. 132.

¹¹ Kellow, str. 318.

¹² Kauffmann, Stanley: *A World on Film*. New York: Harper and Row, 1966. Str. 415.

¹³ Kael, *I Lost It at the Movies*, str. 307.

¹⁴ Roberts, str. 163.

¹⁵ Simon, John, »Everybody's a Critic«, *The Los Angeles Times*, 24. 3. 2002. Dostopno na: <http://articles.latimes.com/2002/mar/24/books/bk-simon24>.

¹⁶ Simon ni postal slaven (bolje rečeno notoričen) toliko zaradi svojih prodornih esejev o **Personi** (1967) Ingmarja Bergmana ali **Surovi baladi** (*Badlands*, 1973) Terrencea Malicka kot zaradi brutalnih napadov na igralce in še posebej igralko, vključno s krutimi opisi njihovega videza (Barbra Streisand je bila njegova priljubljena žrtev). Simon in igralka Sylvia Miles sta postala legendi newyorškega trača, ko mu je v restavraciji O'Neal's po neprijetni recenziji na glavo prevrnila krožnik, poln hrane, medtem ko se je pogovarjal z Robertom Altmanom. »Poslal ti bom račun za to obleko,« je Simon jezno rekel. »To bo prvič, da bo očiščena,« mu je odgovorila.

¹⁷ Simon, John: *Movies Into Film*. New York: Dell Publishing Co., Inc, 1971. Str. 21.

¹⁸ Wood, Robin: *Hollywood From Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press, 1986. Str. 178.

¹⁹ Kellow, str. 298.

²⁰ Kael, Pauline: *For Keeps*. New York: Dutton, a division of Penguin Books USA, Inc, 1994. Str. 407.

²¹ Prav tam.

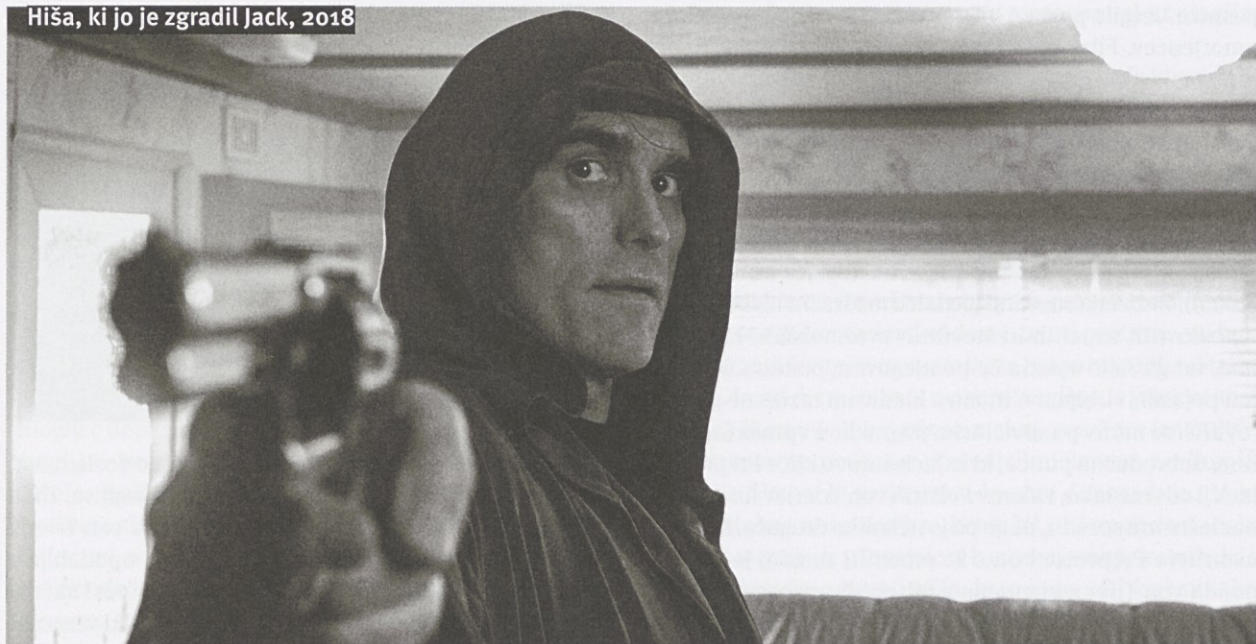
²² Kellow, str. 174.

²³ Kael, *Reeling*, Str. 410.

²⁴ Prav tam. Ellen Burstyn je za glavno žensko vlogo v filmu *Alice ne živi več* tukaj leta 1974 dobila oskarja.

²⁵ Prav tam, str. 27.

²⁶ Prav tam, str. 41.



Dušan Rebolj

Jackove gradnje: Lars von Trier ter film kot storitev

»Midva občudujeva zločinca, ne žrtve.« - Mrliški oglednik v **Elementu zločina** (The Element of Crime, 1984, Lars von Trier)

Največ kritičskih odzivov na **Hišo, ki jo je zgradil Jack** (The House That Jack Built, 2018) sledi dvema vzorcema. Ali se avtorice stlačijo v kalup vsega naveličane uživalke avtorskega filma ter zadnji celovečerec Larsa von Trierja odmislijo kot provokacijo depresivca in alkoholika ali pa se vkopljejo na položaju *krepostne* gledalke, ki krepost najraje oznanja z zapuščanjem kinodvoran, ter film obsodijo kot eksploatacijski izpad. Nekaterim se celo posreči zasesti oba zorna kota hkrati.

Obe gledanji sta zgrešeni. Ne ker bi bili docela zmotni. Film dejansko je provokacija in von Trier dejansko je depresiven alkoholik in nekateri prizori v *Hiši, ki jo je zgradil Jack* resnično izkoriščajo rahločutnost nekaterih gledalk glede poškodovanja (določenih) ljudi in živali v kadru. Toda prvič, izpostavlja, da je film Larsa von Trierja provokacija,

je kakor izpostavlja, da je film Woodyja Allena zafrkljiv pogled na intelektualce, ki bolehajo za nevrozami srednjega sloja. Potem ko režiser nekajkrat ponovi izrazni način, je to morda najbolje odmisli in se, če smo res sprovocirani, zazreti tja, kamor provokacija kaže. In drugič, glede krepostnega zornega kota: lahko si sicer predstavljamo neko rahločutnost, ki jo gola podoba – ali gola sekvenca podob – tako pretrese, da je ni več sposobna motriti znotraj siceršnje vsebine. Toda ta rahločutnost zgolj na svoji pretresenosti ne more utemeljiti, zakaj nekatere podobe ne bi smele ponazarjati nobene pripovedne vsebine, nobenega razmisleka in nobenega sklepa.

Kakšno bi bilo torej plodnejše gledanje von Trierjevega zadnjega filma? Takoj se opazi, da je ta film videti tako, kot da bi bil dobesedno zadnji. Von Trierjeva stvaritev je namreč meta-pripoved, ki pomensko in izjavno sklene njegov doslejšnji opus.

»Sklene«, ker je von Trier angleško otroško pesem »To je hiša, ki jo je zgradil Jack« uporabil že v *Elementu zločina*, svojem celovečernem prvencu, ki je prav tako govoril o seriji umorov. Pesem ima kumulativno vsebino – ne pripoveduje linearne zgodbe, temveč se obstoječim vrsticam v vsaki kitici pridruži ena nova ter dopolni upodobitev oseb in predmetov, povezanih z naslovno hišo. V *Elementu zločina*, še bolj pa v tokratni von Trierjevi storitvi je vsak umor ena vrstica pesnitve oziroma en seštevanec morilske vsote – morilskega »opus«. Von Trier je v *Hiši* seštel vse tisto, česar prvi člen je bil *Element zločina*. In niti tokrat se ni sramoval prisodob, ki so za spoznanje manj pretanjene od udarca z macolo: Jack na nasvet

pesnika Vergila postavi hišo iz trupel svojih umorjenk in umorjencev. Film bi se lahko imenoval tudi *Filmi, ki jih je posnel Lars*.

Film kot storitev

Von Trier je režiral kratki umor **Poklici** (Occupations; omnibus **Chacun son cinéma**, 2007). V njem je odigral tudi glavno vlogo – režiserja, ki si ogleduje svečano projekcijo svojega filma (na platnu se kaže von Trierjev **Manderlay** (2005)). Režiserja sosednji gledalec razdraži z blebetanjem o poslovnih uspehih in številnih avtomobilih, ki da jih ima, ter ga nato vpraša še po njegovem poklicu. Režiser mu pojasni, »Ubijam«, in mu s kladivom razčesne glavo.

V *Hiši* se motiv ponovi. Jacka po poklicu vpraša Jacqueline, dobrodušna punca, ki jo Jack surovo kliče Preprosta. Jack ji odvrne tako, kakor v *Poklicih* von Trierjev lik odvrne nadležnemu sosedu, ubije pa jo nekoliko drugače. Metodo usmrtitve Preproste bomo še omenili; za zdaj je bistveno, da von Trier z ujemanjem teh dveh prizorov podčrta svojo tezo: umor, ultimativna storitev, je prisposoba za umetniško delo. Jack nas nenehno opozarja, da se ima za umetnika, von Trier pa skupaj z Jackom, da je gledalka žrtev morilčeve oziroma umetnikove, filmarjeve storitve. Umorjenka pride krvniku v obeh primerih naproti. Ko Jack umori Preprosto, pojasni Vergilu, da je ženske po njegovih izkušnjah lažje moriti, ker pri svojih umorih pogosto »sodelujejo«. Nekako tako, kakor gledalka sama sklene, da si bo ogledala film.

Storitve iz treh vzgibov

Lahko bi rekli, da je začel von Trier film koncipirati kot storitev na prelomu med trilogijama o Evropi¹ in Zlatih srcih.² To se najprej opazi, če smo pozorni, kako filmi iz teh dveh trilogij nagovarjajo gledalko. Filmi o Evropi jo hipnotično zablajo v pripovedni svet; filmi o Zlatih srcih pripoved *treščijo* prednjo in jo moralno izzovejo. Če trilogija o Evropi gledalko vabi, jo trilogija o Zlatih srcih zaplete v konflikt, ji nekaj *stori*. Toda poglobitveno ni to, da je von Trier od **Loma valov** (Breaking the Waves, 1996) snemal filme, ki so bili storitve v navedenem formalnem smislu. Predvsem je snemal le še filme o storitvah. V trilogijah o Zlatih srcih in Ameriki³ sta odločilni storitvi prevzem in povzročitev trpljenja (njune storilke pa so skoraj izključno ženske).

V prvi od teh dveh trilogij se je von Trier zaposlil z motivom ženske, ki se napol zavestno odloči trpeti – ali v skrajnem primeru podleči umoru. Bess v *Lomu valov*, Karen v **Idiotih** (Idioterne, 1998) in Selma v **Plesalki v temi** (Dancer in the Dark, 2000) se za trpljenje oziroma pogubo v končnem seštevku odločijo same. In tu moramo razmisliti o morda najbolj nevrvalgičnem vidiku von Trierjevega opusa – njegovem odnosu do ženskega trpljenja.

Dogville, 2003



Zlata srca s svojimi žrtvami izkažejo moralno doslednost, kakršna je von Trierjevimi moškimi likom nedosegljiva. Toda hrbtna plat ženske moralne doslednosti je za von Trierja gon po izničanju. Ta gon von Trier vseskozi upodablja z mešanico čaščenja in poroga. Dosledna predanost načelu skrb za druge mu je vsekakor ljuba. Toda gledalki venomer mežika, češ, ali tovrstna predanost ni zgolj stvar svetopi-semskih prilik in življenjepisov svetnic.

Tako se v upodobitvah žensk, ki jih – obdane z značajsko pohabljenimi in sebičnimi moškimi – ženetka požrtvovalnost in samoodrekanje, čuti zajetna mera sarkazma. Ta sarkazem bi znal izpovedovati nekaj takšnega: »Upodabljam like, ki po svojem obnašanju in bivanjski držji ustrezajo samopodobi žensk, ki moškimi očitajo sebičnost in zaverovanost vase.« Da bi držalo tisto, kar te ženske očitajo (svojim) moškimi, bi morale na pleča prevzeti takšno trpljenje, kakršno prevzemajo Bess, Karen in Selma. V tem smislu *Lom valov*, *Idioti* in *Plesalka v temi* niso mizogini filmi, pač pa napol ironični pokloni moralni dži, kakršno si v očitkih do moških lasti ta ali ona ženska.

Če gledamo v tej luči trilogijo o Zlatih srcih, potem lahko o naslednji – nedokončani von Trierjevi trilogiji o Ameriki – sklenemo, da vsebuje zbudljaj iz nasprotne smeri. Kot da bi se von Trier po treh prikazih samopodobe užaljenih žensk lotil kazati, kako se užaljenke (in užaljenici) dejansko obnašajo. Tu gledamo pripovedi o ženski, gangsterjevi hčerki Grace, ki ji zraste čez glavo tako moška kakor ženska moralna poniglavost. Grace je v svoji dobroti tako ostrogleda in odločna, da si pridržuje pravico pogubiti ne le vsakogar, ki škoduje njej (**Dogville**, 2003), pač pa tudi vsakogar, ki po njenem mnenju škoduje sebi (*Manderlay*). In podobno kot je v trilogiji o Zlatih srcih eksces požrtvovalnosti prepuščen presoji oziroma volji žrtve, je v trilogiji o Ameriki eksces pravice prepuščen presoji oziroma volji pravičnice. (Tudi tokrat s primesjo sarkazma – ženska volja deliti pravico je nemočna brez nasilne soudeležbe patriarhata; ali je Grace sposobna kaznovati zavržence, je odvisno od tega, ali jo pri tem podpre očetova tolpa.)

Tukaj je umestno pripomniti, da premisleki dveh trilogij o požrtvovalnosti in kaznovanju zdržijo tudi, če iz njih izločimo element zamere med spoloma. Poglavitna tema von Trierjevih filmov o Zlatih srcih in Ameriki so smrtni izidi radikalnih izpeljav ljubezni in pravičnosti. Do konca ljubiti pomeni sprejeti lastni uboj, do konca soditi pa ubijati. Kontrast med naravnostma ter storitvama se ohrani ne glede na spol udeležencev. Von Trier svojim doslejšnjim pripovedim v *Hiši, ki jo je zgradil Jack* sicer odreče tovrstno univerzalnost, a s to ugotovitvijo še malo počakajmo.

Najprej moramo preveriti, kakšne storitve upodabljajo filmi iz njegove zadnje trilogije – trilogije o depresiji. Ljubljenje in sodba sta naravnana v svet ter se v njem angažirata. V trilogiji o depresiji je von Trier nad tovrstnim angažmajem obupal. »Ona« v *Antikristu* (Antichrist, 2009), Justine v *Melanholiji* (Melancholia, 2011) in Joe v obeh delih *Nimfomanke* (Nymphomaniac: Vol. I & II, 2013) s svojimi storitvami sveta ne ljubijo in ga ne skušajo obsoditi ali ga narediti vrednega ljubezni. Od njega se preprosto odvrnejo. Ona se ne pusti orazumiti, Justine poročiti, Joe pa pofukati. Predvsem pa se svetu vse tri ne pustijo doumeti. Ona skuša v imenu te nevoljnosti ubiti moža/terapevta; Justine sabotira lastno ohcet in olajšana pozdravi konec sveta; Joe pa ustreljivo svetohlinskega spovednika.

Dograditev Jackove hiše

Von Trier je Jackov lik zasnoval tako, kot če bi možki do kraja zaostri pogoje naštetih treh trilogij – ohranjajoč situacijo zamere med spoloma – ter ustrezno odgovarjal na storitve tam nastopajočih žensk. Do žensk se obnaša tako, kakor narekuje žensko mučenje v trilogiji o Zlatih srcih oziroma žensko pravičništvu v trilogiji o Ameriki. Hkrati je svoji patologiji vdan enako dosledno ter skregano s svetom kakor junakinje trilogije o depresiji. Podobno kakor Grace ima tudi izostren čut za lastne principe, le da njegovi niso moralni, pač pa estetski. In kakor Joe svoja nimfomanska doživetja tudi on popisuje svoje umore v pripovednih epizodah oziroma »pripetljajih«.

Von Trier se v *Hiši* na svoja doslejšnja dela najglasneje skliče prav s pripetljajem, med katerim Jack umori Preprosto. Če želi ženska biti žrtev, ugotovi Jack, mora biti možki pač hudodelec. V to smer kaže tudi izbira zarez – Preprosti odreže dojki, lokus materinskosti, tj. skrbi in samoodrekanja. Da ženska žrtev res ne gre v nič, si iz ene celo sešije denarnico. Na koncu se poziciji ženske kot žrtve ukloni samo stvarstvo. Vergil, ki Jacka odpelje na ogled pekla, s svojim prihodom prekine Jackov poskus umora petih možkih z enim strelom. Če bi se Jacku podvig posrečil, bi v filmu videli več umorov odraslih možkih kakor umorov odraslih žensk. Toda prevlado ženskega trpljenja v pripovednem svetu zakoliči božji

poslanec. Takšen svet *zahtevajo* protagonistke trilogij o Zlatih srcih in Ameriki.

Samoreferenčnost se s tem ne izčrpa. Ne le da je gradnja Jackove hiše sinteza von Trierjevih doslejšnjih tem. Je tudi postopek von Trierjeve samoironizacije. Kot je značilno za psihopate, je Jack narcis in megaloman. Njegov narcizem se kaže v tem, da se ima za tvorca ikon – takšnih reči, ki morajo po Nietzscheju »tavati po svetu kot neznanske in strah zbujujoče spake«, »če se hočejo z večnimi zahtevami vpisati v srce človeštva«; njegova megalomanija pa v tem, da se s piškavimi nekaj deset umori postavlja ob bok takšnim zaničevanim tvorcem ikon, kot so bili Hitler, Stalin in Mao. In medtem ko Jack razlaga Vergilu, da krivični svet tvorcem ikon nikoli ne prizna zaslug, von Trier izmenjuje dokumentarne posnetke posledic holokavsta z odlomki iz svojih filmov. Je verjetneje, da nam dopoveduje, da je sam podobno nerazumljen, kot je bil Hitler, ali da se dela norca iz nagnjenja ustvarjalcev k precenjevanju lastnih del?

Kakor koli že – četudi *Hiša, ki jo je zgradil Jack* ni tako prazen in plehek film, kot trdijo nekateri kritiki, vzbuja vtis potega črte oziroma pritiska pike. Lok treh trilogij je vsaj na videz dovršen in zdi se, da bi se von Trierju splačalo poiskati nova idejna izhodišča. **E**

Hiša, ki jo je zgradil Jack, 2018



¹ *Elementzločina, Epidemija* (Epidemic, 1987), *Evropa* (Europa, 1991).

² *Lom valov* (Breaking the Waves, 1996), *Idioti* (Idioterne, 1998), *Plesalka v temi* (Dancer in the Dark, 2000).

³ *Dogville* (2003), *Manderlay* in nikoli posneti *Washington* [sic].

Andrej Tomažin

Fragmenti o Zami Lucrecie Martel

I
Pred **Zamo** (2017) je bil *El Eternauta*: veliki, nedokončani projekt Lucrecie Martel. Oesterheldov politični znanstvenofantastični strip iz petdesetih let, ki ga je za podlago v scenariju filma **In vazija** (*Invasión*, 1969, Hugo Santiago) vzel tudi Jorge Luis Borges. Za razliko od Borgesa se je Oesterheld v sedemdesetih pridružil gverilski skupini Monteneros in leta 1977 skupaj s svojimi štirimi hčerkami izginil v valu vladnega nasilja – Borges pa je natančno zdizajnirani planet iz zgodbe *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* pragmatično prenesel in zamenjal za vladavino Videle in Pinocheta. V zadnjem velikem intervjuju leta 1975 je Oesterheld – njegovi stripi so dosegli naklado tudi preko sto tisoč izvodov – zapisal: »Stripi so osrednji žanr. Kakšen kriterij definira veličino žanra? Zame je kriterij večje občinstvo. In jaz imam mnogo večje občinstvo kot Borges. Mnogo mnogo večje.« S padcem Isabel Peron marca 1976 – z zadnjimi ostanki peronizma, ki ga je tako globoko preziral – pa so Borgesove knjige postale elitni inventar. Že septembra 1976 so izdali

luksuzno edicijo *Cosmogonias* z le šestimi Borgesovimi pesmimi. Borgesove knjige so postale ultimativen objekt argentinskih sedemdesetih. Katherine Singer Kovacs je leta 1977 zapisala, da je bila debela zelena knjiga Borgesovih izbranih del v vseh večjih obcestnih kioskih postavljena poleg modnih revij in zemljevidov mesta. Glede na besede tedanjih distributerjev je šlo za najpopularnejše darilo za rojstne dneve in praznike.

II
Borges se je skupaj s Pinochetom zapisal v zgodovino, Oesterheldov *Večnonavt* pa je dobil svoje mesto v zadnjih kadrih *Zame*, ko se protagonist, ujet med smrtjo in življenjem, pelje po reki, polni zelenih rastlin – te se kot smrtonosni sneg na improviziran pajac iz *El Eternauta* zaletavajo v drevak domačinov, ki odpeljejo brezrokega Zamo globlje v srce renderirane domačijske teme: stran od njegovega zamišljenega padca nazaj v zgodovino, ki si ga je v svojih utopičnih vizijah zamislil kot pobeg iz »večnega« tavanja po paragvajskem zakotju, kjer so mu odveč lastni otroci, ljudje, nazaj pod okrilje španske krone, kjer bo končno zares postal »doktor don Diego de Zama, krepostnež, izvrševalec, miritelj Indijancev, ki je zagotovil pravico brez uporabe meča«. Kot tisti, ki je bil rojen zunaj Španije, se v svojih najlepših sanjah mimo dekretov o manjvrednih *americanos* vrača nazaj v zgodovino – ali bolje, heglovska svetovna zgodovina se končno nameni z vzhoda še dalje na zahod, kjer bo našla Zamo v objemu divjih računalniško generiranih podob džungle.

Zama, 2017





III

»Vrnil sem se iz nič. Ponovno sem želel izgraditi svet. Veke sem odpiral počasi, ko da bi ustvarjal zoro. Gledal me je. Ni bil Indijanec. Bil je svetlolasi fantič. Umazan, v capah, še vedno star dvanajst. Bil je jaz, iz preteklosti. Nisem se ponovno rodil. [...] Z očetovskim nasmehom sem rekel: Nisi zrasel. S trdovratno žalostjo mi je odgovoril: Tudi ti ne.« V ospredje končnega prizora se postavi dialektični pogled obeh protagonistov, pomirjenega, bledega in »očetovsko nasmejanega« Zame ter strogega pogleda fantiča, ki znotraj nelinearne svetovne zgodovine postane Herzogov Don Lope de Aguirre, okrog katerega skačejo opice in kjer se v čisto zadnjem kadru na vodni gladini jasno vidijo valovi čolna, s katerega je snemal Thomas Mauch. Mauch, ki je kasneje snemal filme Alexandru Klugeju. Klugeju, ki je z Oskarjem Negtom napisal *Zgodovino in svojeglavost* (nem. *Geschichte und Eigensinn*, 1981), v kateri kot odmev na zaključek *Zama* zapiše, da je največji »evolucionarni dosežek možnost izbire uporabe natančnega oprijema in močnega oprijema«. (89) *Zama* na koncu ostane brez rok. A roke so tedaj le še senca svoje nekdanje slave. Leroi-Gourhan zapiše, da se čedalje jasneje »kaže nezadostnost človeka iz mesa in kosti, resničnega živega fosila, ki je negiben na zgodovinski lestvici in popolnoma prilagojen časom, ko je zmagoval nad mamuti, a je bil že presežen v času, ko so njegove mišice potiskale triere«. (41)

IV

Le da v iztekajočih kadrih skoraj dvournega filma Lucrecie Martel fant ni plavalasa verzija Klause Kinskega, temveč črnolasi indijanski deček, s katerim *Zama* končno odpluje v enaindvajseto stoletje – ko se veliki milenijski hrošč ne zgodi ob koncu leta 1999, temveč že dvesto let pred tem in Zamo potisne neposredno v Söderströmov in Wedinov *Hotline Miami* – opustošeno puščavo natančnih renderjev, za katerimi se skriva preprostost, nasilje, ki ob Zamovi izgubi rok in hitrejši tehnološki evoluciji izpade le še kot ošaben

spomin na pretekle čase. Na tiste dni, ko se še ni odpravil na lov za zločincem Vicuño Portom, zadnjim velikim dejanjem, s katerim se je želel priljubiti španskemu birokratskemu aparatu. Ko je *Zama* še lahko sodil o razliki med belo in preostalimi poltmi: »Indijanci so praskali po plitvi zemlji s pobeljeno kostjo krave ali konja: niso imeli boljšega orodja niti niso vedeli, da takšna orodja sploh obstajajo. Drugi, za njimi, so metali semena. Tretji pa so skoraj neopazne brazde zasipali z najprimitivnejšim orodjem.«

V

Walter Benjamin v *O pojmu zgodovine* govori o sposobnosti predstave drugačne prihodnosti. Povezuje jo s sposobnostjo izmeriti razdaljo med preteklostjo in sedanostjo. Ob tem Benjamin delavskega razreda noče videti v »vlogi rešiteljev prihodnjih rodov«, saj bi s tem prerezal »tetivo najboljše sile«. Lucrecia Martel razredno pozicijo zamenja za postkolonialno, a prav tako kot Benjamin zatiranim, mesticem, črnim sužnjem, prvim ljudstvom, z rešitvijo Zame, čistuna, ki v bordelu išče le belopolte spremljevalke, ne natakne vloge rešiteljev »infantilnega« kontinenta. Kontinent, ki se je Lucrecii Martel najbolj zapisal v spomin po nasilnih dneh v sedemdesetih letih, ko so se »stvari zgodile brez razlage, sploh za otroka«, ko je bilo mogoče najti sumljive avtomobile, krvave madeže in celo trupla na cestah na skoraj vsakem koraku.

VI

V istem času, ko je izginil Hector Oesterheld, je bil Antonio di Benedetto osemnajst mesecev zaprt v argentinskih ječah. Med štiriindvajsetim marcem 1976 in tretjim septembrom 1977 so ga štirikrat poklicali iz ječe in postavili pred strelski vod. Po izpustitvi je zbežal v Španijo. Dobrih dvajset let pred tem je protagonistu romana *Zama* naložil nerazrešljivo breme. Zato se namesto v kartografrani prostor odpravi na lov za razvpitim, »že tisočkrat ubitim« razbojnikom. Odkrije ga povsem blizu sebe. »Vodja, Vicuña Porto je med nami.« *Zama* je delo prelomov. Separatizem, ki ga v *El Eternautu* predstavljajo pogajanja Severnih Američanov, da naj prišleki zasedejo le južno poloblo, je analogen prelomu med zgodovino in naravo v *Zami* – kjer po Negtu in Klugeju »separacija predstavlja organizirajoč trenutek zgodovine« (85), s čimer sledita Debordovi tezi, da je »separacija temeljni mehanizem kapitalistične moči«. Zamove neskončne napore v labirintih provincialne birokracije – za razliko od Kafke – je mogoče razumeti kot boj za ohranitev nujne razlike med tistim, kar prinaša »divji in nasilni« kontinent, na katerem se je rodil, in njegovimi zahtevami, ki jih postavlja kot predstavnik belske rase, pravne birokracije španskega čezmorskega imperija.



Zama, 2017



Zama, 2017

VII

Zama je že prav boleče podoben slovenskemu Martinu Kačurju. Spomnimo se le zadnjih kadrov Pretnarjevega **Idealista** (1976, Igor Pretnar), ki kažejo obnemoglega protagonista, še v smrti preveč razposajenega Raca. Kačur predaja svoj boj dalje in propade do same smrti, kot v viziji, kjer socialist pade s preklano glavo, *Zama* pa na drugi strani v melanholičnem pogledu mladega fanta potrjuje dokončni poraz, ko pohabljen, bled in v krvi leži v osrčju ameriškega kontinenta. Če filmski Martin Kačur priskaklja iz narave, že takoj prestopi vertikalni rez, dolgo leseno ograjo, nato pa se v naravo s svojo smrtjo končno tudi vrne, *Zama* tega pač ne more storiti. V filmu izpuščeni prizor mrtve opice v starem mestnem pristanišču se že na začetku romana poveže z Zamovo končno usodo. Ujeta plava v vrtincu: »Vse svoje življenja ga je voda na obrobju gozda vabila na potovanje, potovanje, na katerega se je odpravil tedaj, ko ni bil več opica, temveč opičje truplo. Voda ga je poskušala odnesti stran, a je bil ujet med kole starega pristanišča, in tam je bil, pripravljen, da gre, ampak ni šel.« Martel ves čas prikrieva, lovi drobce romanesknega izvirnika, se sprehaja po tanki liniji med razumevanjem in njegovim nasprotjem. Končni kadri reminiscirajo nevidni prizor opice, ki se končno reši vrtinca in steče s tokom reke.

VIII

Vicuña Porto, kakor razloži *Zama*, obstaja na isti ravni kot narava: »Če se izgubi krava, je kriva reka, ki je požrešno polizala vse pred seboj. Če umre trgovec v postelji, z iztrganim drobovjem, je moral biti Porto.« *Zama* poskuša svet spreminjati sebi v prid, a se svet preprosto ne upogne niti za milimeter. Gilles Deleuze ponudi zanimiv razloček med sleparjem in izdajalcem: prvi deluje znotraj danega režima, a tako, da bi subvertiral njegove temelje, drugi pa poskuša v celoti prekiniti z danim svetom. Obstaja še tretja možnost. Arran James v svojem tekstu za *Šum* zapiše: »Če je osrednje politično vprašanje politike Kaj storiti?, odpoved oziroma izhod lahko odgovori le s Kako daleč lahko greš s tem, da se prepustiš?« Na eni strani Vicuña Porto, ki je »kot reka; zrasel je z dežjem«. Na drugi strani *Defense Distributed* in Cody Wilson s svojimi načrti za 3D natisnjeno orožje: »To je pravo politično dejanje: dam ti revijo in ti povem, da ti je nikdar ne morejo vzeti. To je prava politika. To je radikalna enakost. V to verjamem ... Samo upiram se. Čemu se upiram? Ne vem, kolektivizaciji proizvodnje? Institucionalizaciji človeške psihe? Nisem povsem prepričan. A povem ti lahko eno stvar: to je simbol nepovratnosti. Nikdar več ne bodo mogli izbrisati pištole z obličja zemlje.« Tudi sama podoba, po Agambenu, je prizorišče »transformacije vrst v princip identitete in klasifikacije, [ki] je izvorni greh naše kulture, njegov najbolj neizprosni dispozitiv«. Kot taka je vedno podvržena reverzibilnosti. Ali D. F. Wallace v nedokončanem *Bledem kralju*: »Herojska meja sedaj leži v urejanju in razvrščanju dejstev. Klasifikacija, organizacija, prezentacija.« Kdo je Vicuña Porto? Je *Zama* edini Vicuña Porto, ki preživi? Po interpretaciji, ki uvrsti roman med eksistencialistične, gotovo. Martel se prašnega eksistencializma reši. Vzpostavi novi svet. Aguirrejevo kraljestvo, v katerem se bo poročil s svojimi hčerkami. Latinskoameriške države kot prvi separatizmi na podlagi nacionalnosti: utelešenje Herderjevih mokrih sanj. »Vicuña Porto je bil vojak na odpravi, ki je imela nalogo, da ujame Vicuña Porta.« **E**

Melita Zajc

Za srečo, dobrota

Srečen kot Lazzaro / Lazzaro felice

leto 2018

režija Alice Rohrwacher

država Italija, Švica, Francija, Nemčija

dolžina 125'

»Primi, Lazzaro,« »Pridi sem, Lazzaro,« »Daj, Lazzaro,« »Pomagaj, Lazzaro ...« V tem svetu, ki je, kot da so ga prenesli na platno iz kake Breughlove pokrajine, se je ustavil čas. Nobenih dobrin modernega sveta ni, nobenih naprav in nič se ne premi-ka. Lazzaro, še ne čisto odrasel moški kodrastih las in velikih temnih oči, neopazno, z vilinsko nežnostjo hiti od ene osebe do druge, od enega opravila k drugemu, ne da bi se utrudil in ne da bi za hip ugasnil njegov radostni pogled. Ko pade mrak in se prebivalci te osamljene kmetije za pridelavo tobaka na jugu Italije drug za drugim umaknejo k počitku, vsak najde mesto zase, le za Lazzara zmanjka prostora. Idilična podoba sožitja človeka in neokrnjene narave ima tudi svojo temno stran.

Sprva se zdi, da opazujemo svet preteklosti, a hitro se izkaže, da je to le eden od anahronizmov sedanjosti. Ljudje na kmetiji živijo brez elektrike in v popolni revščini zato, ker jih upravnik kmetije in lastnica posestva, markiza Alfonsina de Luna (igra jo Nicoletta Braschi) ohranjata v prepričanju, da so še vedno v veljavi zakoni, po katerih so

tudi sami last veleposestnice. Za dobrine, ki jih pridelajo, pa jim upravnik plačuje manj, kot jim zaračuna stroškov, tako da je njihov dolg iz meseca v mesec večji. Čeprav se mlajši člani skupnosti trudijo oditi proč, pa prevara deluje, in je razkrita šele, ko spodleti neka druga, podobno neverjetna prevara. Ko namreč sin veleposestnice, Tankredi (igra ga gruzijski zvezdnik YouTuba Luca Chikovani), da bi od matere izsilil nekaj denarja, Lazzara prepriča, da mu pomaga uprizoriti lastno ugrabitev, mu ta sicer ustreže, saj ga je Tankredi uspel prepričati, da je njegov polbrat. Vendar pa tokrat spet pozabijo nanj, Lazzaro se hudo prehladi, omaga v snežnem viharju in ne izpolni naloge, vaščani pa, prestrašeni, ker ne najdejo Tankredija, pokličejo policijo. Na tej točki izpuhti še zadnje upanje, da gre za neko oddaljeno, s svetom občinstva nepovezano veselje. Mobilni telefon, s katerim pokličejo policijo, kaže na devetdeseta leta prejšnjega stoletja, ugrabitev pa neposredno spominja na epizodo iz leta 2016, ko je Lapo Elkann, dedič družine Agnelli, ki je lastnica avtomobilskega proizvajalca Fiat, trdil, da ga je v New Yorku ugrabila transgender prostitutka, in od družine zahteval 10.000 dolarjev gotovine kot odkupnino.

Srečen kot Lazzaro (Lazzaro felice / Happy as Lazzaro, 2018) je tretji film Alice Rohrwacher in z njim se je dokončno uveljavila kot ena najpomembnejših režiserk našega časa. Mediju filma je dala nov zagon in pokazala, da zmore govoriti v imenu generacij, ki iščejo alternativne oblike družbe po tem, ko so na svoji koži že doživele poraz upornikov šestdesetih let in njihovo izkušnjo, da ni alternative. Njen drugi film **Čudesca** (Le Meraviglie, 2014) pripoveduje o odraščanju deklice na biološki kmetiji v Toskani, kjer se iz dneva v dan borijo za obstanek in jim je edini vir preživetja prodaja medu. Starša v prakso prenašata svoje inovativne



pogleda na pridelavo hrane in vzgojo otrok, pri tem pa se ne ozirata na posledice, ki jih trpijo otroci. V filmu je veliko avtobiografskega, režiserka sama je rojena v družini pridelovalca medu, ki se je v šestdesetih letih prejšnjega stoletja iz Nemčije preselil v Italijo, da bi se vrnil k naravi, in je v Toskani gojil čebele. Alice Rohrwacher pa je v tem filmu že zasnovala tudi povsem novo filmsko govorico. Pogosto jo označijo kot magični realizem, vendar pa to ni najbolj primerno, saj magični realizem še vedno predpostavlja obstoj neke neposredovane realnosti, na katero se nanaša. Fellini, s katerim jo pogosto primerjajo, je svoj magični realizem razvil iz italijanskega neorealizma, ki je v film neposredno prenašal realnost takratne Italije, medtem ko filmi Alice Rohrwacher nastajajo v okolju, kjer je vsakdanje življenje v celoti mediatizirano. Mediji so se razblinili v infrastrukturo medosebnih odnosov, kar pred ustvarjalce postavlja povsem nov izziv. Ko mediji enkrat postanejo vsakdanji svet, kako naj jih vidimo, in kako naj, v jeziku tradicionalnih medijev, recimo filma, govorimo o tem svetu? Nasprotno od premise dileme med modro in rdečo tableto v filmu **Matrica** (The Matrix, 1999, Andy Wachowski, Larry Wachowski) iz mediatiziranega življenjskega okolja ni izhoda, in to pred nas postavlja, z besedami Marka Deuzeja, avtorja koncepta mediatizacija, »nove etične in estetske izzive glede našega bivanja v svetu«. Moč filmov Alice Rohrwacher je v tem, da se v polni meri zaveda tega konteksta. Svetovi njenih filmov so v celoti izmišljeni in z vsakdanjim življenjem občinstva povezani le posredno. Lahko preko tem, ki jih obravnava – tako se denimo Jasmina v *Čudesih* skrivaj pripravlja na nastop v resničnostnem šovu, ker v tem vidi edini izhod iz težke situacije –, lahko pa preko družbenih struktur in struktur občutenja. Politike in etike. Filmski jezik Alice Rohrwacher je magija, njeni filmi pa fantazijske pripovedi, kot pravljice.

Srečen kot Lazzaro filmsko pripoved o junakih prepleta s pravljicami, ki si jih ti junaki pripovedujejo, včasih pa se kar zlije z njimi. Na teh mestih magija postane resničnost filma, brez cinizma ali ironije. Dobro je absolutno in resnično, kot je lahko le v pravljicah. Res se sprva pogled, ki v Lazzaru vidi poosebljeno dobroto, prepleta z bolj ciničnim razumevanjem, ki njegovo ustrežljivost poveže s hendikepom. A čeprav je ta zadnji tudi osnova Tankredijeve potegavščine, je pripovedovalska perspektiva v celoti na strani pogleda, ki v Lazzaru vidi poosebljeno, angelsko dobroto. Ne po naključju. Kot je poudarila Alice Rohrwacher: šele ko je videla Adriana Tardiolo, ki v filmu igra Lazzara, je vedela, da lahko posname ta film. A če pogledate fotografije režiserke, ste ta obraz že videli.

Živimo v času, ki zahteva enostavnost. Poenostavljanja. V Italiji so celo molitev, *Očenaš*, popravili tako, da so dobro temeljito očistili zla in bodo odslej *Patra nostrega* namesto

»ne vpelji nas v skušnjava« prosili, naj jih »ne prepusti skušnjavi«, češ, Oče nas ne more »vpeljati« v skušnjava, to bi pomenilo, da pozna tudi zlo, mi pa ga hočemo dobrega, samo, absolutno dobrega. Podobno se je pokazalo tudi v drugih filmih letošnjega Liffa, najbolj seveda v **Hiši, ki jo je zgradil Jack** (The House That Jack Built, 2018) Larsa von Trierja, ki Benjaminov poudarek, da ni civilizacije, ki bi ne temeljila na barbarstvu, s priliko »Jackove hiše« radikalizira, v Jacku pa utelesi absolutno zlo. Za primerjavo, Gaspar Noe v **Vrhuncu** (Climax, 2018) ostaja zvest kompleksnosti in poudarku o neločljivosti dobrega in zla, ki je njegov prepoznavni znak. Resda njegove upodobitve zla slovijo kot posebej grozovite, a to izhaja prav iz neoprijemljivosti zla, saj za Noeja zlo ni drugega kot dobro, ki je končalo slabo, in tako je tudi *Vrhunec* film o dobrem, ki se je spremenilo v slabo, denimo zabava v pokol, materinska skrb v detomor. *Jack* Larsa von Trierja pa je absolutno zlo, in zato pravo nasprotje Lazzara.

Film je organiziran v koncentričnih krogih, najprej, v prvem krogu, pokaže Lazzarovo razširjeno družino, potem pogled razširi na življenje v odročni vasi Inviolata, s kmeti in markizino družino, v tretjem delu pa pokaže tudi bližnje mesto s predmestjem, tako da v tem tretjem krogu preplet treh vrst prostorske ureditve, poljedelske, urbane in predmestne, omogoča pregled nad celotnim družbenim vesoljem. V mesto so se po »osvoboditvi«, ki jo je prinesla spodletela prevara z ugrabitvijo, iz Inviolata zatekli tako kmetje kot tudi markizina družina. Kmetje, čeprav osvobojeni, še naprej živijo brez osnovnih življenjskih pogojev, na robu preživetja, poslabšal pa se je tudi položaj markiza Tankredija. A nič od tega ne prinese bistvene spremembe, le še potrdi (tudi v novem kontekstu) osnovno zavezo humanizmu in dobremu.

Srečen kot Lazzaro je mojstrovina, ki argument, da je pravi pogoj za srečo dobrota, razvije do skrajnosti. Poudarek na etiki služi tudi kot osnova analize sodobne družbe v času, ko ni prihodnosti, oziroma je, tako zaradi omejenosti naravnih virov kot požrešnosti elit, dinamiko družbenega razvoja nadomestilo mirovanje. Tako so v enem samem času koncentrirani vsi družbeni redi in sloji zadnjih dveh tisočletij, od fevdalnega suženjstva, prek propadajočega plemstva ob koncu fevdalizma, do izginjanja meščanstva v zadnji, liberalni fazi kapitalizma. Tu avtomatično vztrajanje pri dobrem dobi tudi svoj političen pomen. Ker tvegam, da pokvarim gledalski užitek tistim, ki filma še niso videli, naj samo dodam, da bolj prepričljive upodobitve Althusserjeve teze, da v ideologiji subjekt delujejo kar sami, še nisem videla. A to je samo še en argument v prid tezi, da je vztrajanje pri dobrem pogoj sleherne ideje o spremembah. Šele na tej osnovi je smiselno začeti iskati rešitve. **E**



Peter Žargi

Suspiria 2.0

Suspiria

leto 2018

režija Luca Guadagnino

država Italija, ZDA

dolžina 152'

Vsak pravi horror slej ko prej dobi svoj rimejk ali pa vsaj nadaljevanje. Medtem ko navadni zlikovci končajo v zaporu ali, še bolje, pod zemljo, pri grozljivkah vedno nekaj preživi. Ali pa vstane od mrtvih. Grozo je treba vedno znova ubijati in tudi vedno znova oživljati. *Giallo* klasika Daria Argenta **Suspiria** (1977) je svojo predelavo dobila precej pozno – le da ne gre zares za predelavo, temveč poklon, kot mu pravita režiser Luca Guadagnino in scenarist David Kajganich.

Tokrat se nadarjena plesalka iz Ohia, Susie Bannion, udeleži avdicije na plesni akademiji Markos, a ne v Freiburgu, temveč v retro-kul Berlinu '77, ki tako kipi od *zeitgeista*,

da bi ga lahko izvažali. Kljub pomanjkanju referenc in formalne izobrazbe takoj postane varovanka madame Blanc, svoje vzornice in vodje plesnega ansambla. Njen prihod sovpade z izginotjem ene izmed plesalk, Patricije, kar pripíšejo povezavi s teroristično celico Baader-Meinhof (»raje meče molotovke kot pleše«), čeprav je svojega psihiatra, dr. Klempererja, Patricija nenehno opozarjala, da je v plesni šoli nekaj gnilega.

Poklon lahko prepogosto pomeni, »zdelo se nam je, da originalu nekaj manjka, a smo se kljub temu prisekali nanj«, vendar tu ne gre za generično molzenje franšize. Gre za reimaginacijo kulturnega – a daleč od popolnega – filma, s še bolj kulturno glasbo prog-rockerjev Goblin, pri čemer pred režiserjem stoji izziv, kako ubrati lastno pot mimo sence originala v vizualnem in vsebinskem, predvsem pa v zvočnem smislu. Grozljivke so seveda žanr, ki že zgodovinsko najbolj temelji ravno na glasbi, in skoraj nobena na njej ne temelji bolj kot Argentova *Suspiria*. S komercialno odlično potezo se je tako prvič v dolgi karieri pod filmsko glasbo podpisal Thom Yorke – frontman Radioheadov, ki so nam dali že enega najboljših trenutno aktivnih filmskih skladateljev, Jonnyja Greenwooda.

Del kompozicij je Yorke, podobno kot Goblini, napisal že pred snemanjem filma, in morda se ravno zato še precej

naslanjajo na Radioheadovsko zapuščino. Glavna tema, »Suspirium«, nakaže, da bodo čarovnice v tem filmu odigrale kompleksnejšo vlogo kot v izvorniku ter da Susie morda ne bo tako hitro bežala domov. Yorke inteligentno združi ur-ljudski ples, valček, z zadržano žalostjo, ki jo, tako kot ostale vokalne prispevke, kazni le enodimenzionalno tožeče petje. Prav tako *singlasta* »Has Ended« in »Open Again« prekinjata dolgo zaporedje šumov in zvenov, ki očitno okultnost akademije vbijajo v glavo še bolj kot Goblini, ki so glavno temo podprli s pritajenim coprniškim šepetanjem. Kar bi lahko bil pri »Has Ended« nonšalanten izlet v povsem novo dinamiko filma, nekje med *krautrockom* in *horror funk* poklonom originalu, idejno nikoli ne preraste ravni neizdanega demo posnetka, »Open Again« pa svojo tragiko predstavi tako ozko in nepotrpežljivo, da kadre zreducira na raven spranega videospota.

Obenem »Suspirium«, »Has Ended« ter »Open again« s svojimi banalnimi referencami na ples, vojno, čarovnice in eksistencialna vprašanja »This is a waltz thinking about our bodies«, »The fascists felt ashamed«, »All is well, as long as we keep spinning«, »Is the darkness ours to take?«, »The witches all were singing«, »Just say the magic words« povzemajo tudi šibkost filma – obsedenost: ne s silami zla, temveč s sociopolitičnim kontekstom in referencami. Demonstracije in pozivi k izpustitvi članov Frakcije rdeče

armade, kolektivna krivda povojne Nemčije, Pina Bausch, Jungovi arhetipi, uzurpacija in zloraba moči, nasilje kot sredstvo za mir ter zavajanje in manipuliranje z mlajšimi generacijami se izdajajo za mnogo večji del filma, kot v resnici so. Če je Argentov film popolnoma izoliran v svojem svetu in so njegovi liki več ali manj le marionete, nova *Suspiria* svojega novega sveta ne obvlada in se v simboliko zaletava kot ptica v zaprto okno. Podtekst družbenega nemira in razkola bi imel zadostno izhodišče že s prvo omembo demonstracij, medtem ko bi ozračje plesne akademije in njenih članic zadostovalo za nadaljnji oris povojne problematike in nezaupanja v sistem. Tematika podzavesti in arhetipov, kot jih vidi Jung, bi bila mogočnejša ob dejanski prisotnosti groze, ne pa skozi *zoomiranje* na Jungove knjige v pisarni dr. Klempererja.

Tudi Yorke se velik del filma sprehaja po preverjenih godalnih intervalih nelagodja in neoprijemljivih koralnih vložkih, ki se površinsko navezujejo na zapuščino Ligetija in Pendereckega, v katerih je žanr prek Kubrickovih filmov že petdeset let nazaj našel nov idiom. Glasba se zares spusti z vajeti šele pri najsvetlejši točki filma, skladbi »Volk«, ponovnem pomežiku povojni Nemčiji, kjer se Yorke edinkrat polasti enega najbolj prepoznavnih elementov pravega horrorja – razloženih repetitivnih tonov, ki so s Friedkinovim **Izganjalcem hudiča** (*The Exorcist*, 1973),



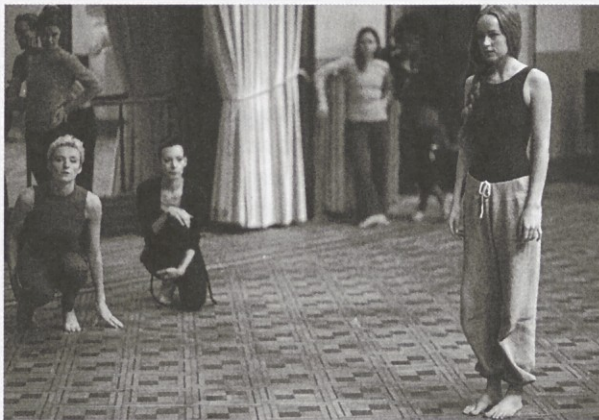
Carpenterjevima **Nočjo čarovnic** (Halloween, 1978) in **Meglo** (The Fog, 1980) ter Argentovima **Tenebre** (1982) in **Globoko rdeče** (Profondo Rosso, 1976) za vedno spremenili zvočno podobo grozljivk.

Atavistična motorika takšne glasbe očitno še vedno sproža impulz bega pred sencami, pred grozo, ki preži na nas v jami, pod tlemi, izza vrat, in čeprav je pri Yorku vse preveč natančno (tudi »organsko« razglaševanje sintetizatorjev), je osrednja skladba filma »Volka« najboljši približek težnjam nove Suspirie; poklon žanru in originalu, brez imitiranja, ter hkrati samosvoja reinterpretacija. Če se kje v filmu vsi vplivi združijo v novo celoto, ki preseže referenčnost zavoljo referenčnosti, je to zagotovo pri »Volku«; zvok prehaja iz starošolskega sintetizatorskega zvoka v digitalizirane jeklene bobne, pomešane s kakofoničnimi godali. Čez zamaknjen ritem Yorke nato napelje ravno dovolj oprijemljivo, a obenem popačeno harmonijo, ki se vžge v spomin, a nikoli več ne ponovi v isti obliki; podobno sta v **Annihilation** (Alex Garland, 2018) storila Geoff Barrow in Ben Salisbury ter z nekajsekundnim motivom obnorela internet. S tem Yorke dopolnjuje mozaik izrazito sodobnih, opaznih, a lakonskih motivov filmske glasbe (Johann Johannsson, Mica Levi), ki jih zares dopolni šele z vsem nasičena domišljija poslušalca.

Razen »Volka« pa Yorke le delno uspešno podčrta podarek, ki ga tematsko kompleksnejša priredba poskuša doseči. Nova *Suspiria* je namreč v uresničevanju svojih ambicij premalo konsistentna in temeljita, da bi nudila zadosten premislek ali odpirala vprašanja, obenem pa premalo grozljiva za res čutno izkustvo. Grozo tako vseskozi zamenjuje za gnus, ki pa ni nikoli dovolj Cronenbergovsko primaren in fascinanten, da bi lahko govorili o *body-horrorju*.

Skoraj edini čustveni naboj filma prevzame nase čudovita Tilda Swinton v dvojni vlogi: kot madame Blanc, razpeta med samoohranitvijo in ljubeznijo, spretno niha med Jungovo Veliko Materjo in njeno senco, ter kot Joseph Klemperer, ostareli psihiater, ki noče biti več le nema priča zgodovini. Vendar je tudi to premalo, da bi nas film začaral – lahko nas samo impresionira. Argento s svojo estetiko vzbuja tako strah kot tudi privlačnost, medtem ko mora Guadagnino to početi z vsebino, a mu ne uspe. Originalna *Suspiria* igra na občutek zajčje luknje, nočnih mor in podzavesti, brez razlag – in tudi Goblini izpeljejo popoln napad na čute, ki poslušalca manično preganja skozi film. Glavna tema se poistoveti z neimenovanim, nerazumljenim srhom, ki Susie spremlja od trenutka, ko vstopi na letališče, vse do končnega razkritja, pametno izmenjavanje tišine in hrupa pa mojstrsko preveva večino filma. Yorkova glasba, po drugi strani, vedno biva nekje med prepogosto poudarjenim nelagodjem in zametki metafizike.

Režiser John Landis v dokumentarnem filmu **Ameriška nočna mora** (The American Nightmare, 2000, Adam Simon)



komentira, da je strah pri Hitchcocku »udoben«, saj se ves čas zavedaš, da si v rokah mojstra manipulacije, medtem ko imaš pri *Teksaškem pokolu z motorco* občutek, kot da si v rokah manijaka, ki mu ne moreš zaupati. *Suspiria* v svoji preobremenjenosti ne pade v nobeno od teh kategorij. Film in glasba imata sicer dovolj samosvojesti in namere, da nikakor ne gre za herezijo, ki jo zapriseženi oboževalci hitro vidijo; če je zvestoba nekemu delu zvestoba pomenu forme, česar se Guadagnino in Yorke dobro zavedata, je poskus povsem novega interpretacijskega pristopa do izvornega materiala več kot dobrodošel. Žal pa se zaplete v kompleksnost svojih ciljev in tudi Yorkov prispevek kot celota ni tako uspešen; a že samo na osnovi »Volka«, ki utegne postati ena izmed referenčnih točk za današnji soundtrack, si lahko vseeno želimo več njegove filmske glasbe. **E**

Natalija Majsova

Soočenje z zgodovino

Vseeno mi je, če bomo v zgodovino zapisani kot barbari / Îmi este indiferent daca îin istorie vom intra ca barbari

leto 2018

režija Radu Jude

država Romunija, Francija, Bolgarija, Nemčija, Češka

dolžina 138'

Kinematografija že prepoznavnega predstavnika t. i. novega vala romunskega filma Rada Judeja zajema vse širšo paleto obravnav vse težjih, vse kompleksnejših vprašanj. Judejevi filmi naslavljajo tako sedanjost kot preteklost, tako umetniško kot družbeno-politično polje, predvsem pa vedno znova premikajo meje političnosti estetike. Napovednik – kratek opis Judejevega najnovejšega celovečerca, romunskega kandidata za tujejezičnega oskarja in zmagovalnega filma na festivalu v Karlovih Varih, **Vseeno mi je, če bomo v zgodovino zapisani kot barbari** (Îmi este indiferent daca îin istorie vom intra ca barbari, 2018, Radu Jude), deluje skrajno suhoparno in nepovedno. Pravi, da gre za poskus mladega, angažiranega umetnika, da bi pripravil gledališko »uprizoritev poboja Judov, ki so ga na vzhodni fronti leta 1941 s pomočjo armade izvedle tedanje romunske oblasti«. Tuje kritike dodajajo, da gre za skoraj dve uri in pol dolgo sofisticirano postmoderno metadramo. Ta opis sicer pravilno povzame formalno zasnovo *Barbarov*, vendar zgolj skrajno površno oplazi duha filma. Zato si je za ta film najbolje vzeti vseh predvidenih 140 minut. Upoštevajoč izjemno globino in ostrino, s katero Jude zareže v pereča družbena vprašanja, in spoštljivo, premočrtno resnicoljubnost tona, ki ga uspe ustvariti in ohraniti vse do konca filma in še dlje, so *Barbari* pravzaprav zelo strnjeno, nasičeno, skorajda prekratko delo.

Tako kot Judejevi predhodni deli, v katerih prvič naslovi boleče in utišane trenutke romunske zgodovine, **Bravo!** (Aferim!, 2015) in **Ranjena srca** (Inimi cicatrizate, 2016), je tudi *Vseeno mi je, če bomo v zgodovino zapisani kot barbari* producirala Ada Solomon, glasna, pogumna in učinkovita zagovornica provokativnih, družbenokritičnih glasov mladih romunskih umetnikov. *Barbare*, ki se spoprijemajo z neprijetno in nereflektirano dvojnostjo sodob-



nega romunskega zgodovinarja – z obsodbo zločinov vojnega diktatorja Iona Antonescuja in hkrati z njegovim sodobnim povečevanjem v luči vzpona nacionalističnih gibanj – je podprla vrsta romunskih strokovnih institucij in združenj. Solomonova je v intervjuju v okviru premiere na Mednarodnem filmskem festivalu v Torontu septembra letos posebej poudarila to okoliščino, nato pa hitro dodala, da so prava ciljna javnost filma pravzaprav prek šolskih učbenikov vzgojeni romunski gledalci in ne strokovnjaki.

Kompleksnost romunskih interpretacij zgodovine je nedvomno med pomembnejšimi poudarki filma. Glavna junakinja, Mariana Marin, ki jo skrajno resno, energično in dovršeno upodobi Ioana Iacob, tokrat prvič v glavni vlogi, si prizadeva uprizoriti svoj odgovor na slepo pego romunske zgodovine – zaniikanje množičnega poboja Judov v sovjetskem mestu Odesa; poboju, ki so ga inavgurirale besede, položene v grlo tega filma: »Vseeno mi je, če bomo v zgodovino zapisani kot barbari.« Pri tem ji – verjetno s piflarsko-strokovno spisano prijavo – uspe zagotoviti finančno podporo bukareštanskega mestnega sveta, a se zato tudi znajde pod drobnogledom načitanega, toplega in zaskrbljenega uradnika Movile (Alexandru Dabija). Movila ji sicer zlahka parira v razpravah o Thomasu Kuhnu, Hanni

Arendt, Walterju Benjaminu in metodoloških predpostavkah zgodovine, je pa nikakor ne more prepričati, da bi se projektu odrekla.

»Komu je mar?«; »Zakaj kopati po zgodovini, če so vsi že mrtvi?«; »Kdo bo imel kaj od tega?« vrta Movila. Za soočenje z zgodovino gre, za soočenje z vso njeno razvejanostjo, neenoznačnostjo, z vsemi napakami in zločini, ugovarja Mariana.

Režiserki brez zapletov uspe pridobiti pester nabor amaterjev, ki jih veseli možnost sodelovanja v, kakor verjamejo, pravcati zgodovinski uprizoritvi, z govori, puškami, čeladami in žrtvami. Težave se pričnejo po začetku vaj, ko se predvidljivo izkaže, da projekt obeležitve dediščine druge svetovne vojne zanima kar nekaj vestnih in domoljubnih lokalcev. V njem namreč prepoznajo priložnost za izživiljanje svojih težko pojasnjljivih antisemitskih občutij in ne vidijo razloga, da bi se podredili alternativni zgodovinski viziji mlade ženske režiserke. Ta se upre z vso močjo glasilk, mišic in strokovnih referenc. Kogar ne prepriča z močjo argumenta, tega umiri s trmo in voljo.

Aficirana režiserka, ročna kamera, 16-milimetrski format, naturščiki, pomešani med statiste – ti elementi gledalca skorajda prepričajo, da gre za dokumentarne posnetke; da je eden od bukareštanskih trgov pred kratkim prav zares doživel uprizoritev začetka etničnega čiščenja Judov v sovjetski Odesi. Vendar film uokvirjata zelo glasni, jasni gesti, zaradi katerih je delo pravzaprav tudi obveljalo za »postmoderno metadramo«; če gre verjeti Wikipediji, celo za »komedijo«. V prvih kadrih se nam Ioana Iacob predstavi z lastnim imenom: igrala bo Mariano, nam pove, izmišljeno gledališko režiserko. In tudi ta režiserka vztraja, da njen projekt rekonstrukcije bolečega zgodovinskega dogodka ostaja v polju fikcije: ognjeni zublji, ki zajamejo obešene »Jude« ob koncu uspešno izvedene uprizoritve, so sicer čisto zares vroči, »Judje« pa so namenoma popolnoma iskreno, na daleč vidni plastični manekeni.

Marianino vprašanje, ki ji ga v usta položita Solomonova in Jude, vprašanje, ki ga ubesedi Iacobova in ki ga nikakor noče slišati Movila, je: »Kako sploh ravnati z zgodovino?« Nihče ne zagovarja potrebe po slepem revizionizmu; nihče ne naseda iluziji o možnosti učinkovite revizije. »Zgodovina je v bistvu izmišljotina, kar je na neki način srhljivo,« je v intervjuju v Karlovih Varih izjavil Jude. Zato ne gre drugače, kot da jo komentiramo, pri čemer si jo vedno znova izmišljamo, upoštevajoč vsa nova, nekoč zamolčana dejstva, skrite vire, izbrisana pričevanja, utišane glasove. »Storili smo, kar počne vsak patriot: govori resnico o zgodovini države, ki jo ljubi,« je v zahvalnem govoru ob prejemu kristalnega globusa na taistem festivalu zatrdila Solomonova.

K temu bi lahko le še dodali, da *Barbari* enako resnicoljubno in brez ovinkarjenja spregovorijo o sedanjosti neke družbe, ki ni nujno zgolj romunska; o izhodiščih, borbah in kompromisih, ki jih sprejema mlada, zagreta, iskrena režiserka; o njenem kariernem in osebnem razvoju; o zapletenosti in večplastnosti medosebnih odnosov. Mariana tako na primer brezkompromisno zavrača Movilova mole-dovanja, naj ustavi oziroma korenito spremeni svoj projekt; vidimo pa, da intelektualnim razpravam z uradnikom nameni nenavadno veliko časa in moči. Po uprizoritvi, ki se izteče škandalozno antiklimaktično, neopaženo, celo nekoliko bedno, tudi sprejme njegovo povabilo na kavo – pogovarjala se bosta o Čehovu, se dogovorita.

Katere so vse konotacije v imenu ruskega dramatika, verjetno ne bomo nikoli razvozlali. Lahko pa smo prepričani, da v Judejevih *Barbarih* ne puška, ne imena filozofov, ne vremenske razmere, izpostavljene v prvem dejanju, niso naključne. Prav tako verjetno ni naključen ta končni sklic na eno velikih imen svetovne literature. Posebno vlogo v filmu imajo namreč ravno knjige; dela različnih žanrov, ki si prizadevajo za osvetlitev resnice. Predvsem knjige, ki jih obsedeno prebira Ioana/Mariana, jih citira in pri tem pogosto povzdigne glas, kot da bi to krepilo moč besed. Knjige, spominska, epistemološka in empirična podlaga *Barbarov*, gradijo wittgensteinovsko lestev, ta pa, kot v nekem intervjuju povzame Jude, služi le temu, da se po njej povzpne na ramena velikanov, od koder se pač vidi malo dlje. Ne gre drugače, kot da zaploskamo veličini te skromnosti. **E**

Žiga Brdnik

Feminizem z ritmom

Bojevnica / Kona fer í stríð

leto 2018

režija **Benedikt Erlingsson**

država **Islandija**

dolžina 101'

Ritem je gonilo briljantne islandske feministično-okoljevarstvene komedije **Bojevnica** (Kona fer í stríð, 2018, Benedikt Erlingsson). Narekuje ga neukrotljiv značaj glavne junakinje Halle, emancipirane, samostojne, anarhistične okoljevarstvenice. Kot se za bojevniški film spodobi, ta ritem igra bobnar, ki poveljuje glasbenemu triu, stalnemu spremljevalcu Hallinih aktivističnih podvigov. Pa ne le glasbenemu spremljevalcu, ampak tudi filmskemu, saj se trio v najbolj nenavadnih situacijah prikaže tudi na sliki in tako filmu čudežno doda novo dimenzijo. Rahločutna plat predane, novodobne bojevnice se zbudi, ko dobi klic, da se ji je izpolnila že pozabljena želja po posvojitvi ukrajinske deklice. Takrat se nabritim orkestrskim koračnicam pridruži še ukrajinski pevski trio, ki filmu primeša nežne čustvene konture in se pred našimi očmi materializira kot podoba iz podzavesti.

A ta prvovrstna filmska izkušnja v obliki metamorfoze glasbene v vizualno materijo je le najbolj izstopajoča odlika *Bojevnice*. V osnovi zelo preprosta zgodba režiserja in scenarista Benedikta Erlingssona ter soscenarista Ólafurja Egilssona je inteligentna, zabavna in nosi jasno humanistično noto. Lik Halle je večplastno razdelan, saj njena radikalna politična drža ni moralizatorska, temveč je usmerjena v akcijo – v samonikle, solo diverzantske napade na infrastrukturo multinacionalk, ki ogrožajo okolje. Je »gorska ženska«, kot se imenuje v manifestu, močna, trdna, odločna, naravna, samotarska volkulja, ki se ne pusti prestrašiti političnim in poslovnim kravatarjem. Pri tem ne potrebuje moškega, razen v obliki »administrativne« podpore, ki ji je lahko v pomoč. In čeprav nima ne družine ne partnerja, je lahko materinska, čuteča, ljubeča, skrbna, česar se sprva celo sama, ko prejme novico, nekoliko ustraši.

Ženske so v vojni (neposreden prevod angleškega naslova filma bi se glasil »Ženska v vojni«). Za svoje pravice, za enakopravnost v družbi, za enake možnosti pri ustvarjanju in delu, proti stereotipom, ki jih postavljajo vnaprej določene družbene vloge, proti patriarhatu in na njem utemeljenem kapitalizmu. A to fazo so Islandci že prešli.



Bankirjev so se rešili z ljudskimi vstajami, na katerih so s kuhalicami tolkli po loncih, vmes so izvolili premierko, imajo pa tudi največji delež žensk na vodstvenih položajih v podjetjih, kot je pokazal Michael Moore v dokumentarcu **Koga napasti zdaj?** (Where to Invade Next, 2015). Čeprav je tudi v filmu feministična drža jasna, tega Erlingsson ne razkazuje, niti ne izreka na glas. Posveti se ustvarjanju in platenju glavne junakinje, ki to držo pooseblja, in nam prav s tem ponudi več kot običajen filmi z »bojevnici« v glavnih vlogah.

Večdimenzionalnost in večplastnost filmu dodaja tudi glavna igralka Halldóra Geirharðsdóttir, ki odlično zaigra ne le Hallo, temveč tudi njeno sestro dvojčico Aso. Še eno samostojno, emancipirano, močno žensko, ki pa ni ubrala poti bojevnice, temveč duhovne učiteljice joge, ki si želi v asketsko osamo templja. Kako nasprotno od Halle, ki okrog sebe in svojih akcij zgosti cel medijski in politični kaos, da ga izkoristi za javno lansiranje svojega manifesta. A tudi v njej se, kako človeško, prebudijo materinski čuti, saj se je prijavila na isti program za posvojitve kot sestra. Tako pride poleg večplastnosti tudi do zrcaljenja – dveh enakih podob, dveh enakih želja v dveh nasprotnih vlogah – bojevnice in gurujke. Ali nam Erlingsson sporoča, da za pravi spopad s pretečimi problemi današnje družbe potrebujemo obe, je težko razbrati. Je pa z vdorom Ukrajine v islandski mir nakazal, da morata bogata sever in zahod svoj pogled usmeriti proti vzhodu in jugu, če hoče katerikoli izmed njiju kaj dejansko spremeniti. **E**

¹ Mektoub, My Love: Canto Uno - The Fate By Abdellatif Kechiche. Lisbon & Sintra Film Festival: News. Dostopno na: <http://www.leffest.com/en/news/mektoub-my-love-canto-uno-the-fate-by-abdellatif-kechiche>.

Tina Poglajen

Mektoubova ljubezen

**Mektoub, ljubezen moja / Mektoub, My Love:
Canto Uno**

letó 2018

režija **Abdellatif Kechiche**

država **Francija, Italija**

dolžina **181'**

Tunizijsko-francoski režiser Abdellatif Kechiche, ki smo ga doslej najbolje poznali po dobitniku zlate palme v Cannesu za film **Adelino življenje** (*La vie d'Adèle*, 2013), je lani v Benetkah predstavil svoj novi film **Mektoub, ljubezen moja** (*Mektoub, My Love: Canto Uno*, 2018). To naj bi bil prvi del trilogije o mladih odraslih na jugu Francije v devetdesetih, ki poletje preživljajo na plaži, v restavracijah in diskotekah; sklepajo nova poznanstva in prijateljstva, predvsem pa se predajajo bežnim romancam in skrivnim razmerjem, ki so včasih le krinka za rane nesrečnih ljubezni in njihovih družinskih zgodovin.

Mektoub, ljubezen moja je posnet po romanu François Bégaudeauja, vendar so ob premieri mnogi sklepali, da gre v resnici za zgodbo o režiserju samem. Amin (ki ga igra Shaïn Boumedine) je namreč mlad scenarist in fotograf, ki živi in študira v Parizu, poleti pa se vrne domov, v ribiško

vasico na jugu Francije. Kmalu obiše Ophélie (Ophélie Bau), prijateljico iz otroštva, v katero je morda zaljubljen, morda pa tudi ne, in za katero zdaj ugotovi, da spi z njegovim bratrancem, radoživim Tonyjem (Salim Kechiouche), čeprav ima zaročenca, ki so ga kot vojaka poslali na Bližnji vzhod. Nekega dne na plaži s Tonyjem spoznata še dve mladi Ničanki, Céline (Lou Luttiau) in Charlotte (Alexia Chardard), s katerima se oba bežno zapleteta.

Pripoved v *Mektoubu* je počasna (film traja skoraj tri ure) in ležerna, kot poletje ob morju. Kechiche like v filmu, tako moške kot ženske, zariše prepričljivo in večplastno, in pravi užitek je opazovati njihovo interakcijo, ki je povsem vsakdanja, hkrati pa vendarle nekako vznemirljiva. Njegov film je film, v katerem se ne zgodi veliko, pa se ob koncu vendarle zdi, kakor da se je skozenj odvijalo celo poletje s svojimi dolgimi, počasnimi dnevi in še daljšimi, hedonističnimi nočmi.

Gre za film, ki ga je od začetka do konca mogoče brati večplastno: najprej kot nekakšen film o odraščanju ali poletnih romancah, potem kot študijo zapeljevanja med mladimi moškimi in ženskami, nato kot portret francoskih skupnosti s severno-afriškimi oziroma specifično tunizijskimi koreninami in njihove interakcije z belimi Francozi (Amin in njegov bratranec Tony sta tunizijska Francoza, Ophélie, Céline in Charlotte pa so belke) ter ne nazadnje kot portret družinskih struktur teh skupnosti, ki tudi same delujejo kot razširjena družina. Velik del občinstva je zgodbo o Aminu, ki je sicer čeden fant, vendar izjemno zadržan, saj v primerjavi z drugimi v družbi med osvajanjem žensk vedno stoji bolj ob strani in se namesto tega posveča fotografranju in razvijanju slik, bral tudi kot zgodbo o nerazkriti homoseksualnosti, ki naj bi ji Kechiche (morda) posvetil več pozornosti v drugem in tretjem



delu trilogije. Pravzaprav je tako večplastnega filma zares škoda za sloves, ki si ga je (po pravici) prislužil ob svetovni premieri v Benetkah, kjer so kritiki in kritičarke režiserja skoraj soglasno obtožili ekscesne eksploatacije in spolne objektivacije ženskih likov in njihovih igralk, saj v filmu v prvem planu nastopajo v vlogi seksualnega spektakla.

Vsekakor je treba omeniti, da naj bi film kmalu po svetovni premieri lani na začetku jeseni vrnili v montirnico. O tem je sicer javno bolj malo znanega, vendar so na filmskem festivalu v Lizboni in Sintri novembra 2017 napovedali, da gre za zadnjo projekcijo različice, ki je bila prikazana v Benetkah, ter da je film v tistem trenutku že v procesu ponovne montaže.¹ Problem Kechicheve objektivacije žensk je bil očiten predvsem na projekciji v Benetkah, kjer se je na trenutke zdelo, da gre za triurni reklamni spot za erotične usluge z ženskimi zadnjicami in prsmi v glavnih vlogah – več kritikov in kritičark je opazilo, da se režiserju kamere očitno marsikdaj sploh ni zdelo več vredno dvigniti na višino oči in obraza, saj ves čas počiva v višini mednožij. Ženski liki v filmu včasih delujejo zgolj kot nekakšni obešalniki za različne velikosti in oblike zadnjic in prsi, vsakič, ko v kader stopi nova (mlajša) igralka, pa si kamera vzame nekaj trenutkov, da jo počasi premeri od nog do glave. Pod Kechichevo režijsko taktirko kamera postane instrument za naslajanje in oprezanje, ki je vse bolj vztrajno, do točke, ko se sprevrže v nekakšno vzdržljivostno tekmovanje v moškem pogledu – denimo v skoraj enournem zadnjem delu filma, posnetem v nočnem klubu, kjer Kechiche snema igralko v zadnjice, pod krila in med erotičnim poljubljanjem za namene heteroseksualnega moškega pogleda.

Protiargument takšnim kritikam bi bil, da je objektivacija in seksualizacija ženskih teles (moških pa ne) upravičena s pripovedjo. Prav lahko bi namreč trdili, da film upodablja svet tako, kot ga vidi mlad moški na vrhuncu spolne moči, in da zato pravzaprav v vsaki ženski kretnji, kosu oblčila ali delu telesa vidi povabilo k spolnemu odnosu ali namig nanj – četudi dejanskost ni nujno takšna. Enigmatični lik protagonista tega sicer nikoli zares ne potrdi: Amin Ophélie res prosi, če bi mu pozirala gola, a hkrati ni nikdar povsem jasno, ali ga njeno telo – in ona sama – zanima v erotičnem ali zgolj v estetskem (in prijateljskem) smislu. Tudi če predpostavimo, da protiargument zdrži, pa tako ekscesna objektivacija žensk, kot nastopi v Kechichevem filmu, ne more biti upravičena.

Gre za dilemo med tem, ali si umetnost lahko za doseganje estetskega ali umetniškega učinka svobodno privošči, kar hoče, ali pa naj ima občutek družbeno odgovornost – v tem primeru tako, da bi premislil razmerje med vseprisotnimi seksualiziranimi podobami ženskih teles in položajem resničnih žensk v družbi. Čeprav nam zdravi razum pravi, da moramo navijati za umetniško svobodo za vsako ceno,

vprašanje ni tako preprosto, kot se zdi. Če vemo, da je film kot medij ali kot umetnostna zvrst zgodovinsko globoko ukoreninjen v patriarhalni strukturi delovanja, ki moške postavlja za kamero in na sedež pred platnom, ženske pa na platno, moške v vlogo voajerja, fetišista in celo sadista, ženske pa v vloge spolnih objektov za njihovo zadovoljitev, potem se ne moremo pretvarjati, da lahko Kechiche – kot heteroseksualni moški – posname film za heteroseksualno moško občinstvo, zato ker bi lahko enako – obratno – naredila tudi ženska. Tudi če zanemarimo razmerje moči in dostop do produkcijskih sredstev v filmski industriji, ki še vedno močno deluje v prid moških, se ne moremo znebiti zgodovinskega bremena objektivacije žensk v primerjavi z objektivacijo moških (tako kot še zdaleč ni enako, če si belec obraz pobarva črno ali pa če si ga črnc pobarva belo). »Umetniška svoboda« v tem primeru torej nujno izhaja iz neenakih razmerij moči.

Drugič – kje je meja med še sprejemljivo in med nič več sprejemljivo umetniško svobodo, ter predvsem, kdo jo določa? Je za doseganje umetniškega učinka sprejemljivo (spolno) nasilje nad igralkami? Da vprašanje ni tako absurdno, kot se zdi, dokazuje primer filma **Zadnji tango v Parizu** (Ultimo tango a Parigi, 1972) nedavno preminulega Bernarda Bertoluccija. Med snemanjem prizora analnega posilstva, ki ga v scenariju ni bilo, je 48-letni Marlon Brando v dogovoru z režiserjem tedaj 19-letno Mario Schneider pritisnil ob tla in uporabil maslo kot analni lubrikant. Četudi ni prišlo do penetracije, je Bertolucci dobil, kar je hotel – igralkin jok in ponižanje sta bila resnična. V nekem intervjuju je dejal, da je hotel pri njej izzvati reakcijo mladega dekleta, ne pa igralko – in da tega ne obžaluje, ker moraš biti kot filmar »popolnoma svoboden«.

Primerjava s Kechicheom ni naključna: tudi igralki v Adelinem življenju sta po snemanju izjavili, da sta se počutili ponižani, celo da sta se počutili kot prostitutki. Od oktobra letos – gre za avtobiografsko podrobnost, ki se ji je na tem mestu težko izogniti – pa javno tožilstvo v Franciji preiskuje obtožbo, da je Kechiche spolno zlorabil 29-letno igralko, medtem ko je bila nezavestna. »Svoboda«, o kateri tako radi govorijo režiserji in drugi umetniki, producenti, programski selektorji in drugi moški z določenim vplivom, pa tudi javni diskurz na splošno, tako še zdaleč ni v enaki meri dostopna vsem, ki ustvarjajo. Namesto tega temelji na moči enega nad drugim človekom, na privilegiranosti določene družbene skupine v primerjavi z drugo, in tako vedno bolj jasno nastopa tudi kot izgovor za ohranjanje statusa quo. **E**

Andrej Gustinčič

Melanholično zmagoslavje

Prvi človek / First Man

leto **2018**

režija **Damien Chazelle**

država **ZDA**

dolžina **141'**

Novi film režiserja Damiena Chazella **Prvi človek** (First Man, 2018) priča o nekem temeljnem protislovju – in ravno zaradi tega je tako nenavaden in ganljiv. Gre za astronavta Neila Armstronga, ki je enaindvajsetega julija leta 1969 kot prvi človek stopil na Luno, in takšna zgodba je ponavadi posneta z velikim odmerkom patriotizma, zlasti če se je loti Hollywood. Pristanek na Luni je v ameriškem zgodovinskem spominu nekaj izrazito pozitivnega, prav tako kot ameriška udeležba v drugi svetovni vojni. Kljub temu je prevladujoče vzdušje, ki preveva Chazellov film, melanholija, občutek izgube in hrepenenja. Smrt

Armstrongove dveletne hčerke Karen, ki na začetku umre zaradi možganskega tumorja, vrže senco prek vsega filma. Skladatelj Justin Hurwitz je skomponiral žalujoči motiv za Karen, ki se ponavlja v različnih izvedbah, najbolj tesnobno in srce parajoče takrat, ko ga prevzame nezemeljski zvok elektronskega theremina. Težko se je spomniti filma, v katerem bi bila glasba tako neločljivo povezana s celoto, kakor je v *Prvem človeku*. Karenin motiv se ponovi tudi v najbolj zmagovitem trenutku, ko lunarni modul Eagle ali Orel leti nad površino meseca in išče mesto za pristanek. Tako misel na smrt otroka, ki je Armstronga močno zaznamovala, preveva ves film, in morda prav zato v Združenih državah *Prvi človek* ni našel pravega občinstva ter je tudi iz slovenskih kinematografov izginil hitro in brez sledi. Veliko Američanov je zmotilo, da v filmu ni posnetka, ki bi pokazal, kako astronauti na Luni razobesijo ameriško zastavo. Ob to se je obregnil celo predsednik Združenih držav in sporočil, da si *Prvega človeka* ne bo ogledal. Nekateri so ga bojkotirali, drugi so v kino prinesli zastave, kljub vsemu pa domoljubje iz filma ni popolnoma izključeno. Vidimo Armstrongovega sina, ki na dvorišču dviga zastavo, ter svetovni odziv na uspešno pristajanje na Luni, slišimo in vidimo tudi slavni nagovor predsednika Kennedyja, v katerem pove, da Američani ne odhajajo na mesec zato, ker je lahko, temveč zato, ker je težko. A v glavnem je film podobno osredotočen in podobno zadržan kot njegov glavni junak.



Ne gre za navijaški film o zmagoslavju Amerike v tekmi za osvajanje vesolja kot recimo v **Pravih fantih** (The Right Stuff, 1983) Philipa Kaufmana.

Za astronaute v Kaufmanovem filmu sta značilna šaljivi mačizem in brezsravno ameriško junačenje. *Pravi fantje* so ep o Američanih. »Prava stvar« (The Right Stuff) iz naslova naj bi ustvarila občutek vznesenosti pri občinstvu. Pretkanost in humor filma sta skušala dati stari zgodbi o uspehu alfa moških nov sijaj. Nasprotno je bil Tom Hanks v vlogi astronauta Jima Lovella iz filma **Apollo 13** (1995) Rona Howarda pragmatičen in stabilen, blaga različica anglosaksonskega junaka, sanjski komandant. Središče filma *Prvi človek* pa je manj sama pot na Luno in veliko bolj enigmatični človek, ki skuša zbežati pred svojimi čustvi, ter njegova močna in ljubeča žena, ki mu tega ne dovoli.

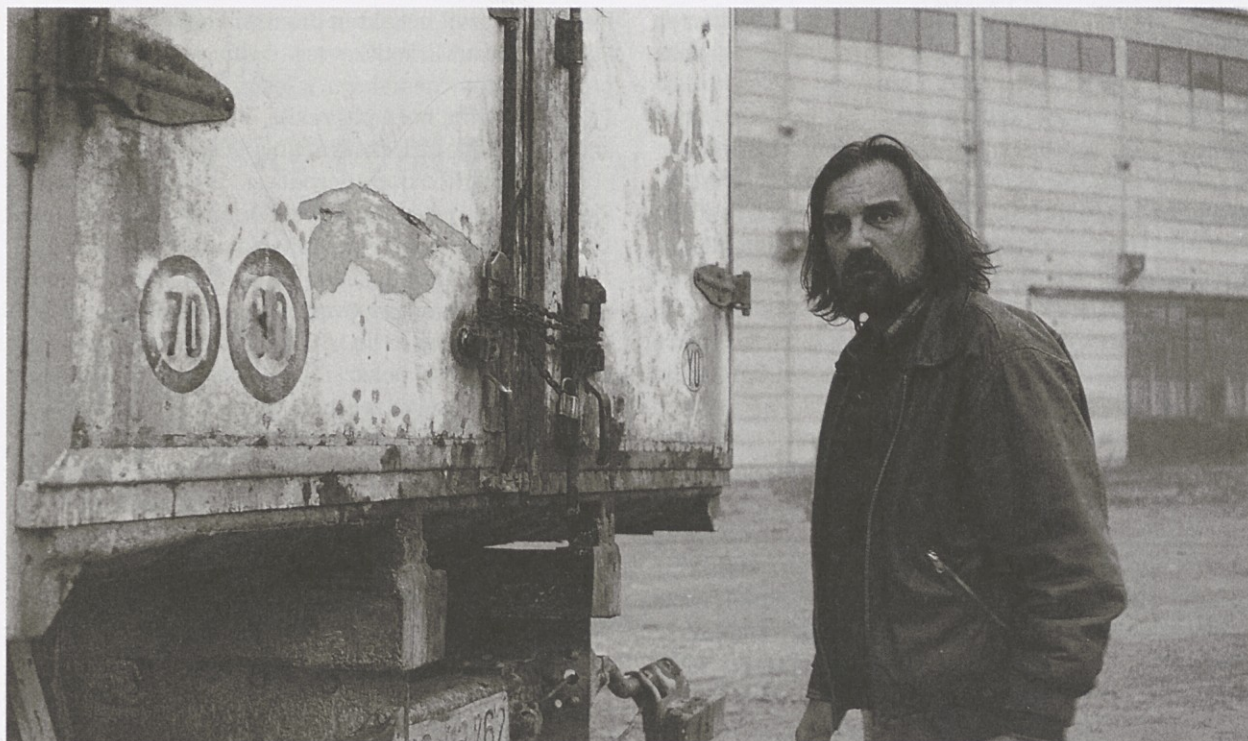
Ryan Gosling v glavni vlogi je dober, a je Claire Foy kot njegova žena Janet še močnejša. V prizorih prevladuje in iz šablonske stranske vloge junakove žene ji uspe narediti skoraj osrednji lik filma. To se morda še najbolj vidi v njenem vztrajanju, da se mora Neil pred odhodom pogovoriti s sinovoma in jima pojasniti, da se morda ne bo vrnil. S svojim jeznim in odločnim pogledom se zapiči vanj: »Pripravil ju boš na možnost, da se nikoli ne vrneš. Ti boš to naredil. Ti. Ne jaz!« Niti za hip ne deluje vreščiče ali neracionalno. Armstrong pa deluje kot otrok, ki ga je treba poriniti, da bi naredil pravo stvar. Da tisto, kar pove sinovoma, zveni neprimerno in neartikulirano, je v skladu z njegovim likom.

Čeprav se zdi, da *Prvi človek* odstopa od režiserjevih prejšnjih dveh filmov, pa je vendarle mogoče najti kontinuiteto z **Ritmom norosti** (Whiplash, 2014) in, bolj subtilno, z **Deželo La La** (La La Land, 2016), s katero je Chazelle pred dvema letoma poskrbel za najbolj izstopajočo podobo oskarjevske sezone. V *Ritmu norosti* je pokazal boben in bobnarske paličice, prekrite s krvjo bobnarja. Film je bil sicer variacija na ameriško zgodbo o uspehu, a med potjo do uspeha mladega jazz bobnarja je Chazelle gledalca potisnil v znoj, solze in kri, ki so bili potrebni, da pride do zmage. Konec filma, v katerem junak dokaže svojo virtuoznost na bobnih pred demonskim inštruktorjem, je zapeljiv in zapleten hkrati. Ko se na koncu srečata pogleda upornega učenca in krutega mentorja, morda triumfira prvi in mentor končno prepozna njegovo genialnost, mogoče pa je tudi nasprotno – da je mladenič sklenil pogodbo s hudičem prek priznanja, da sta neizprosna disciplina in celo krutost del umetniške ustvarjalnosti. V filmu je vsekakor nekaj faustovskega. In nekaj te monomanije je mogoče videti tudi v *Deželi La La*, čeprav jo je ublažil žanr muzikala. Glavni junak, ki ga igra Ryan Gosling, ima neverjeten zagon, ki je postal značilna režiserjeva tema; nekaj ga je prenesel tudi na junakinjo (Emma Stone), ki je

bila manj odločna in zagnana kot on. Sicer gresta narazen, a film se konča s sekvenco, v kateri si junakinja predstavlja, kakšno bi bilo njuno življenje, če bi ostala skupaj. Sekvenca je polna energije in muzikaličnega glamurja, vendar nosi tudi žalosten in hrepeneč podton izgube.

Prvi človek nas takoj postavi v primež. Smo v temnem in neprepoznavnem prostoru. Vse se trese in hrup je zastrašujoč. Hitro postane jasno, da smo v pilotski kabini. Chazelle nam letala ne pokaže od zunaj. V celoti delimo občutke pilota. V edinih kadrih, ki jih mi vidimo, on pa ne, so prikazani deli letela, ki se tako zelo tresejo in ropotajo, da nam takoj postane jasno, kako lomljivi so. Široki plan nas nikoli ne osvobodi zastrašujoče klavstrofobije. Armstrong se prebije skozi atmosfero in hrup zamenja tišina, ki ni nič manj zastrašujoča. »Neil, odbijaš se od atmosfere,« mu pove glas prek radia, in Armstrong mora najti način, kako se vrniti na Zemljo, da ne bi za vedno obtičal v vesolju. Ta začetni prizor daje ton vsemu filmu. Chazelle briljantno tempira posamezne prizore; katastrofa Apolla 1, v kateri so leta 1967 umrli trije astronauti, je na primer zmontirana kot *crescendo*: namestitev astronautov v raketni kapsuli, čakanje ob reševanju težav s komunikacijo, prve iskre, izbruh požara, panika astronautov, ko ugotovijo, da ne morejo odpreti lopute. Vidimo začetek eksplozije. Sekvenca se konča s kadrom od zunaj. Vidimo zgolj nabreklost, ki jo je eksplozija ustvarila v kapsuli. Učinek je čustveno uničujoč, ker je tragedija zreducirana na nekaj majhnega, komaj opaznega, banalnega. Režiser nas s tem večje pripravi na izstrelitev Apolla 11, ki je prevažal Armstronga in njegova kolega na Luno. Čeprav je v filmu pred tem še ena uspešna vesoljska misija, je to prvič, da nam Chazelle pokaže izstrelitev rakete, da lahko občutimo njeno veličastno moč in tveganje. Let modula Eagle doživljamo v notranjosti vesoljske kabine, dokler se v osupljivem splošnem planu ne razkrije površina Lune in nam da čutiti veličino podviga.

S svojim zadržanim, a čustvenim pristopom se režiser izogne šablonski obravnavi človeka, ki šele na mesecu najde katarzo po hčerini smrti. Ali je na Luni res pustil zapestnico mrtve hčerke, kot je prikazano v filmu, je manj pomembno od dramaturškega učinka geste, ki predstavlja neke vrste osvobajanje. Chazellov čudoviti film vsebuje tisto, k čemur jih teži veliko, a jim ponavadi spodleti: ustvari občutek, da nam je odkril nekaj novega. **E**



Jovan Marković

Nevidni tovor

Tovor / Teret

leto **2018**

režija **Ognjen Glavonić**

država **Srbija, Hrvaška, Francija, Iran**

dolžina **98'**

Prvi dolgometražni igrani film režiserja Ognjena Glavonića **Tovor** (Teret, 2018) je mednarodno premiero doživel v **Cannesu**, občinstvo iz regije pa si ga je lahko prvič ogledalo na letošnjem filmskem festivalu v **Sarajevu**. Film je zlasti v srbski javnosti zbudil veliko pozornosti in izzval polemiko, saj načenja zelo občutljivo tematiko. Ognjen Glavonić je pred *Tovorom* posnel dokumentarni film **Globina dva** (Dubina dva, 2016), ki govori o srbskih zločinih nad albanskim prebivalstvom na Kosovu in o množičnih grobiščih, ki so jih po padcu Slobodana Miloševića odkrili na več lokacijah v Srbiji. V *Globini dva* je Glavonić pokazal, da kot režiser zelo pozorno premisli koncept, pristop, s katerim bo obdelal temo. Ves film je zasnovan na spopadu slike in zvoka: kadrov narave na mestih, kjer so bila grobišča,

in pričevanj udeležencev v dogajanju na sojenju. Tovor se ukvarja z isto tematiko, ki jo tudi obdeluje s podobno formalno strategijo: o dogajanju si prizadeva govoriti posredno in tistega, kar predstavlja najbolj travmatičen del zgodbe, nikoli ne pokaže neposredno.

Dogajanje se odvija leta 1999 v času Natovega bombardiranja ZR Jugoslavije. Glavni junak Vlada (Leon Lučev) ima nalogo, da s Kosova v Beograd prepelje tovornjak, poln trupel. Na poti spozna mladega Pajo (Pavle Čemerikić), ki beži od doma in mu je Beograd samo postaja na poti do končnega cilja, Nemčije. Po začetni zavrnitvi ga vzame s seboj. Toda film se izmika kakršni koli pričakovani pripovedni šabloni, tako da se niti dve glavni potencialni liniji zapleta ne razvijata v smeri, ki bi jo lahko pričakovalo občinstvo.

Motiv skritega tovara filmu na videz daje izhodišče trilerja; tisto, kar je zaklenjeno v prikolici, spominja na hitchcockovski motiv, okoli katerega bi se lahko zgradila napetost, vendar gre zgodba v tem primeru po vzporedni poti. V drugačnem filmu bi pričakovali, da se bo pripoved organizirala okoli morebitnih zaprek na poti in nevarnosti, da tovor odkrijejo, še preden prispe do načrtovanega cilja. Vendar pa Glavoniću tovor ne služi kot element misterija, temveč z njim dosega druge učinke. Čeprav tovor vso pot ostane skrit, daje težo tistemu, česar ne vidimo. Vse je obarvano s spoznanjem, da so v tovornjaku mrtvi ljudje. Gre torej v prvi vrsti za psihološki tovor v zavesti gledalca, ki se znajde v neprijetnem in paradoksalnem položaju: želi

si, da bi se pot končala, da bi se rešil bremena, vendar pa se hkrati tega trenutka boji, saj se bo moral takrat z njim soočiti.

Druga linija zgodbe, ki bi se lahko razvila, je odnos med Vlado in Pajo. Tudi v tem pogledu Glavonič ne izpolni prvotnih pričakovanj. Čeprav sopotnika ustvarita nekakšno navidezno komunikacijo, med njima ne pride do večjega zблиžanja. Nasprotno, sopotnika sta v krču, njuni dialogi so omejeni na izmenjavo kratkih stavkov, v katerih je več zamolčano kot izrečeno. Režiser se je očitno želel izogniti kakršni koli patetiki, dvojica Lučev-Čemerikič pa je njegovo namero uresničila brezhibno, z zadržano in subtilno igro.

Namen filma je bil navsezadnje prek zgodbe o prevozu trupel pokazati širšo sliko (in razlago) tedanje dejanskosti. Iz tega izhaja neobičajna in izvirna pripovedna struktura: sledeč poti tovornjaka zgodba občasno zavije z glavne ceste in se ustavi pri posameznih likih ob poti. Ti deli se ne razvijajo kot mini zapleti, temveč imajo drugo funkcijo: zgodbo umeščajo v zgodovinsko-politični kontekst. V tem smislu je bistvena idejna plast filma povezava konkretnega zgodovinskega trenutka z jugoslovansko preteklostjo, predvsem s protifašističnim bojem.

Glavni tak element je vžigalnik z vrezanim verzom »Dokler bo tekla Sutjeska ...«, ki ga je Vladi podaril oče, udeleženec bitke na Sutjeski, Vlada pa ga med potjo izgubi, kar ima simbolične konotacije. Skozi ves film srečujemo tudi druge elemente, ki napotujejo na partizansko preteklost. Vznikajo pred očmi glavnega junaka kot odlomki sanj, ki se jih nejasno spominja. Zato *Tovor*, kot je v enem od intervjujev pojasnil režiser, ni samo zgodba o vojnih zločinih, pač pa tudi o odnosu med očeti in sinovi. Vlada je predstavnik generacije partizanskih sinov, ki je v veliki meri odgovorna za razpad Jugoslavije in je zakockala dediščino svojih očetov. Hkrati pa je tudi vez z naslednjo generacijo; v filmu jo predstavljata Paja in Vladin sin, ki se pojavi proti koncu. V tem pogledu *Tovor* kljub zelo težki tematiki vseeno ponuja neko upanje: čeprav je Vlada izgubil vžigalnik, svojemu sinu preda zgodbo o njem in o tem, kaj simbolizira.

Poleg povezave s preteklostjo epizode ob poti ustvarjajo tudi sliko Srbije v devetdesetih letih in skušajo prikazati skorajda nadrealno vzdušje tistega obdobja. Ker je most, ki pelje proti glavni cesti do Beograda, zaprt, je Vlada prisiljen voziti po vzporednih cestah, na katerih se srečujemo s prizori, ki pogosto spominjajo na postapokaliptične filme: ljudje v razrušenem okolju delujejo kot pripadniki izginjajoče družbe, ki še sami ne vedo, zakaj so še kar tam, kjer so. Po občutku bizarnosti in absurdnosti izstopa prizor poroke, na katero slučajno zaideta Vlada in Paja.

Ta prizor je tudi dober prikaz, kako Glavoničeva obdelava zgodbe deluje skozi ves film. Njegova kamera ves čas išče. V trenutku, ko pomislimo, da se bo ustavila na nekem mestu,

kjer se bo razvil nekakšen dramski konflikt, nadaljuje z odkrivanjem novih kotičkov tega čudnega sveta: po krajšem prepiru na poročnem slavlju, ko eden izmed gostov napade Pajo, ker z njim noče piti rakije, Vlada in Paja odideta, kamera pa se zadrži v kavarni in nato sledi dečku, ki med poročnimi darili ukrade dezodorant in odide za kavarno, kjer ga čakajo prijatelji. Z dezodorantom poškropijo zid stare hiše, ga zažgejo in gledajo plamene, kako gorijo.

Taki trenutki imajo posebno kvaliteto. Ti prizori imajo več poetičnega in manj pripovednega potenciala, pogosto so odprte prisposode, ki jih ni tako lahko razložiti. Podobna nagnjenja je režiser pokazal že v *Globini dva*, zlasti povsem na koncu, ko se pojavi zelo nenavaden kader, ki predstavlja nekakšno poetično-simbolično razlago vsega filma.

Poleg neobičajnih pripovednih in režijskih postopkov moramo omeniti tudi odlično barvno nenasičeno fotografijo, za katero je, tako kot v *Globini dva*, odgovorna Tatjana Krstevski. Izbira take fotografije ustvarja vtis, da je med nami in dogajanjem, ki ga gledamo, določen filter, da svet, ki ga opazujemo, kljub vsemu ni povsem naš, kar se sklada s pozicijo avtorja filma, ki jo lahko označimo za posttravmatsko. Glavonič je predstavnik generacije sinov iz filma, ki se prikazanih dogodkov v tistem času ni mogla popolnoma zavedati, vendar jih občuti kot svojo travmo.

Iz tega izhaja tudi konec filma, ki se lahko na prvi pogled zdi problematičen in zaradi znakov optimizma neskladen s tistim, kar smo videli prej. Ker je Glavonič *Globino dva* končal v zelo mračnem tonu in brez znamenj katarze, je imel verjetno občutek, da ima v svojem igranem prvencu pravico ponuditi nekakšen izhod, saj igrana oblika to omogoča. Še bolj bistveno pa je, da je to tudi dolžnost generacije, ki ji pripada režiser: da zločine, čeprav ni sodelovala v njih, prepozna kot lastno breme in ponudi njihovo razlago. *Tovor* je torej film o zločinih, ki so jih zagrešili očetje, z njimi pa se bodo soočili sinovi, ker so jih podedovali. Glavni obrat glede na *Globino dva* je v tem, da se je Glavonič domislil, da je v zapuščini vendarle tudi vžigalnik s Sutjeske, ki še lahko vžge, kakor Vlada v enem od prizorov razloži Paji, vendar je treba močno pritisniti, ker je star. **E**

Prevod Katja Kraigher

Muanis Sinanović

Metafizika sarajevske realnosti

Žaba / Žaba

leto 2017

režija Elmir Jukić

država Bosna in Hercegovina, Srbija, Hrvaška,
Makedonija, Slovenija

dolžina 78'

V Sloveniji je med pogostimi splošnimi predstavami o Sarajevu predvsem ta, da gre za mesto zabave, sproščenosti, prijateljstva. Mesto lepih spominov. Kamor gremo užiti nekaj izgubljenega, čas, mladost, sposobnost uživanja.

To zagotovo ni Sarajevo filma *Žabe* (2017, Elmir Jukić). Prestolnica Bosne in Hercegovine ima pripravno geografijo tako za obleganje kot za klavstrofobijo, saj je stisnjena v ozko kotlino med vzpetinami. Od zgoraj je mesto lahko obvladljivo, od spodaj pa pogosto zadušljivo, tudi dobesedno, sploh v zimskih mesecih, ko se nad njim naberejo nepredirni oblaki smoga. Vedno je slikovito, a to za življenje v njem še nič ne

pomeni. *Žaba* lovi njegovo utesnjeno plat. Opazuje ga v novejšem, blokovskem delu, relikviji distopičnega realsozializma ali pa postsocializma – odločite se sami. Kamera lovi življenje ulic, ki so zavite, vzpenjajoče se in razmetane v nepravilnih oblikah. Ulic, na katerih se odvijajo stara sarajevska kulturna protislovja, prometni kaos. Kamera se trese, pozibava, v nekem trenutku se zdi, da je spodnji levi kot namerno začetniško zasenčen. Posnetki razbijajo idilo in vzbujajo tesnobo, in čeprav je praznični, bajramski dan, kot je slišati iz različnih zvočnikov, nam vožnja hitro razkrije razbrazdani, mestoma neznosno grdi obraz mesta in njegovih razrvanih prebivalcev.

Nato pa se zapremo v frizerski salon, brivnico Zeka, vojnega veterana, ki ga igra starosta in legenda Emir Hadžihafizbegović, in tam ostanemo skoraj neprekinjeno do konca. Zeko na praznovanje praznika pokliče brata Braca (Aleksandar Seksan), ekonomsko, moralno in telesno propadlega prebivalca povojne Bosne. V tej Bosni propadlega gospodarstva in korumpirane oblasti je Braco ujet v labirint sarajevske kotline, kjer se svaljka od pijače do pijače, od igralne mize do igralne mize. Tu je še stari prijatelj Švabo, voznik taksija s precej mlajšo ljubico. Že v prvih stikih med bratoma je jasno, da gre za izjemno napet položaj, ki lahko vsak hip izbruhne v nekaj uničujočega; da se ves čas gibljemo na tanki meji med toplino odnosov in nenadzorljivim nasiljem; da človečnost odnosov opredeljujeta tako toplina kot nasilje, ki ju včasih ni mogoče ločiti. K napetemu vzdušju prispevajo naključno posneti zvoki od zunaj; filmska in



zunanja realnost se nenavadno prepletata. Filmski jezik *Žabe* je skrajno realističen, in kdor bolje pozna Sarajevo ter njegove tipične prostore, lahko vstopi v nenavadno pristno filmsko izkušnjo, ki ga bo pustila zmedenega.

Hadžihafisbegovičeva igra je nezgrehljivo karizmatična, polna, razpira skoraj neomejene dimenzije človeške duševnosti. Ob njem velja izpostaviti igro Mirsada Tuke v vlogi Švabe, ki je odlično uprizorjen kompleks človeških protislovij: zahrbtnosti in altruizma, nenačelnosti in moralnosti. Švaba je sredinski lik, tipičen posameznik, ki pa mu film vdahne karizmo, iz sivine povprečnega življenja ga povzdigne v – mesenega – nosilca ideje, za kar ima ključne zasluge prav Tuka. Čeprav je za zgodbo odločilen odnos med bratoma, pa se glavni idejni spopad odvije med Zekom in Švabom.

Na eni strani idealizem, načelnost in želja po duhovnem preporodu, ki pa ji vedno uhaja nezmožnost obvladati realnost, zlasti zaradi vojnega ozadja in simptomov posttravmatske stresne motnje. Zeko je prepričan, da se človek lahko samotranscendira, da lahko preseže svoje neposredne okoliščine, njegova stališča pa so nevpadljivo povezana z vero. Prav zato se srečanje odvija na verski praznik, ki ponuja priložnost za pregled lastnih grehov. Teh Zeko ne zanika, je človek, ki je sprijaznjen s samim seboj; vendar je njegova nemoč obrzdati lastne afekte tista, ki njegov idealizem ves čas postavlja pod vprašaj.

Švabo je človek, ki ne goji idealov in za edino realnost človeške eksistence priznava svojo povprečnost. Prav zato pa je zmožen večjega samoobvladanja in ne pretirava niti pri dobrem niti pri zlu. Spopadeta se Zekovo poseganje po višinah, njegova prepričanost v možnost Dogodka, ki bi drastično spremenil njegov položaj, in Švabov trdi realizem. Lik Braca v tem spopadu nastopa kot podlaga za sprožanje razprave med Zekom in Švabom. Spopad, kot smo nakazali, ni brez religijskih razsežnosti, ki so precej previdno in okusno vtakane v scenarij. Religija ne nastopa kot identitarno vodilo, temveč kot duhovno, o čemer priča tudi ekumenska poteza zgodbe, ko Zeko ob muslimanskem prazniku na polico postavi podobo svetega Nikole, ki mu je nekoč rešila življenje, česar njegov sekularni prijatelj, ki v religiji vidi prvenstveno identitetno oporišče, ne more razumeti. V tem smislu je še posebej dovršen nastop britvice v simbolno in psihološko izjemno dvoumnem, večplastnem prizoru – najbrž ga lahko že zdaj uvrstimo med tiste velike filmske prizore, kjer se zgosti ves film, njegov prej in potem; prizore, ki na poseben način ukrivijo filmski čas in nas ne nehajo spremljati.

Simbolizem se pojavlja tudi v nastopu mačke, ki jo lahko razumemo kot enega stranskih, a izjemno pomembnih filmskih likov. *Žaba* se je v Bosni in Hercegovini sprva pojavila kot gledališka predstava, dramo pa je spisal Dubravko Mišanović. Tu najbrž lahko iščemo vzroke za

scenarij, ki je tako prepreden s pomeni, da skozi filmsko sliko vidimo posebno jezikovno realnost, kopičenje konotacij. Že naslovna beseda žaba se denimo pojavlja v dveh pomenih, kot vzdevek za starinski avtomobil in kot lik iz Murakamijeve zgodbe. Slednja ima veliko vlogo pri Švabovem samorazumevanju ter razumevanju sveta okoli sebe, pri čemer se kaže še ena močna vzporednica med literaturo in filmom. Tu je še odločilna vloga prodajalca knjig, nekdanjega študenta primerjalne književnosti in italijanščine, ki ni našel pravega dela in nastopi kot nosilec zasuka *deus ex machina*. Poleg režiserja in dramaturga je bil pri pisanju scenarija vpleten tudi mojster vojnega filmskega zgodbarjenja, Pjer Žalica, ki je dramo pomagal adaptirati. Delo bi bilo težko opravljeno bolj dovršeno.

Žaba ni zgolj zgodba o posttravmatskem sindromu. Ta je prej sprožilec univerzalnih vprašanj in mesto, prek katerega ta pridejo še bolj do izraza. Je izjemna študija odnosov med brati in generacijami ter tanke meje med prijateljstvom in kolegialnostjo; med moralnostjo in avtoritarnostjo, dobrim in zlim, vzvišenostjo in vsakdanjostjo, odgovornostjo in neodgovornostjo. A vsa ta vprašanja so neločljivo, nezamenljivo povezana s kontekstom sodobne Bosne in njenega glasnega mesta. Države v težki in stalni politični, administrativni, gospodarski in infrastrukturni krizi, ki se zapovrh še vedno spopada s psihološkimi posledicami vojne. V filmu se na tisti redki, veličastni način spojita zgodovinsko in večno.

Konec je zgodbovno odprt: ne vemo, kako se bodo nadaljevali odnosi, ki so se med filmom dodatno in morda nerazvozljivo zapletli kljub izhodiščnim dobrim namenom Zeke. Vendar se odpre metafizična raven, film uspe vzpostaviti smisel, pri čemer se ogne kakršnikoli veliki ideji in neposrednemu odgovoru. Ves čas se pod vidno zgodbo odvija še neka nevidna, spektralna, in prav v tem je film tipično sarajevski, saj mesto ob vseh neprijetnostih in grozotah vedno spremlja neujemljiv, a resničen duh, na podlagi katerega se je uveljavila besedna zveza »metafizično Sarajevo«. Film je povezan z mestom tudi v tem, da lahko skozi leta, tako kot Sarajevo, vzdrži na videz nerešljiva protislovja in skrajnosti. V tem primeru gre za skrajna in protislovna čustva, ki bi bila najbrž v kateremkoli drugem filmu ali pa kateremkoli, ki ne bi ostal na sarajevskem ozadju, zgoščena v 76 minut realnega filmskega časa, zgolj stvar namerne ali nenamerne nabuhlosti. V *Žabi* je ta nasičenost in zgoščenost čustev nekaj povsem normalnega.

Gre za enega vrhuncev sodobne filmske produkcije, nedvomno enega največjih dosežkov postjugoslovanskih filmografij: za film, ki bi lahko postal klasičen. In ob njem lahko pomislimo, da tam, kjer delajo takšne filme, vendarle ne more biti vse izgubljeno – za enega od primerov, kjer prav umetnost zastopa možnost neke drugačne prihodnosti. **E**



Andrej Gustinčič

Luknja v srcu

Hladna vojna / Zimna vojna

leto **2018**

režija **Pawel Pawlikowski**

država **Poljska, Francija, Velika Britanija**

dolžina **88"**

V novem filmu poljskega režiserja Pawla Pawlikovskega **Hladna vojna** (Cold War, 2018) deluje vse razen tistega, kar bi moralo biti osrčje filma. Pawlikowski je mojster ustvarjanja evokativnih pokrajin, ki zna gledalca postaviti v določen čas in prostor – v *Hladni vojni* v čas komunizma Vzhodne Evrope. Na začetku sledimo glavnemu junaku Wiktorju, ki po poljskem podeželju v letih po drugi svetovni vojni snema ljudske pesmi in hkrati vodi zbor, ki jih poje. Gre za Vzhodno Evropo popularne domišljije, v kateri je vedno zima (pozneje se bomo znašli v prav tako ikoničnem Parizu, v katerem je videti, da je vedno noč ali zora). To je Vzhodna Evropa snega, blata, transparentov («Partija, nacija, domovina»), motivacijskih govorov, lačnih podeželskih obrazov, prenapolnjenih vlakov,

ljudskih zborov, ki potujejo po vzhodnem bloku in »gojijo socialistično prijateljstvo«, komisarjev, ki zahtevajo, da se poje o kmečki reformi in svetovnem miru, taborišč za ideološko nezaželene in splošnega občutka revščine ter slike Stalina, ki se počasi dviga v ozadju, medtem ko zbor poje o modrem vodji, ki ga vsi brezpogojno ljubijo. Pawlikowski posname prizor zabave, ki se odvije po zborovskem nastopu v vzhodnem Berlinu. V njem je mogoče dobesedno čutiti, celo vohati zadimljeni prostor. Tu je Pawlikowski prvorazreden, poustvari vzdušje, kakršnega poznamo iz knjig Milana Kundere ali Czesława Miłosza in seveda iz vzhodnoevropske kinematografije. Mesto in zgodovinski trenutek sta ujeta v ljubezenski izpovedi ženske, ki ljubimcu obljubi, da ga bo ljubila do konca sveta, in ob tem doda: »A nekaj ti moram povedati. Poročam o tebi.« Film je posnet v črno-beli tehniki, ki v zgodnjih prizorih poljskega podeželja obuja antropološke prvine vzhodnoevropskega filma, v pariških pa glamur evropske kinematografije petdesetih in šestdesetih let prejšnjega stoletja. Hkrati pričara še obdobje hladne vojne, povezano s starimi filmskimi ozorniki, ki so postali del politične popkulture.

Ne uspe pa mu povedati zgodbe o neuničljivi ljubezni med moškim in žensko, ki se odvija v svetu, tako natančno poustvarjenem na platnu. Pawlikowski je povedal, da ga je navdihnilo življenje njegovih staršev, in tudi film je očitno posnet z ljubeznijo, zato je presenetljivo, da deluje tako hladno in distancirano.

Začetek ljubezenske zgodbe je duhovit in obetajoč. Na neki pevski avdiciji Wiktor sreča Zuzanno, znano kot Zula, lepo mlado žensko, ki jo je policija pogojno izpustila iz zapora, potem ko je zabolela očeta. »Zamenjal me je z mambo, pa sem mu z nožem pokazala razliko,« odkritosrčno pove Wiktorju. »Preživel je. Ne bojte se.« Zulina lepota in duh očarata Wiktorja. »Se zanimate zame, ker imam talent ali na splošno?« ga vpraša ona.

Dogovorita se, da bosta med nastopom v vzhodnem Berlinu zbežala na Zahod, a si ona v zadnjem hipu premisli. »Kaj bom tam delala?« se sprašuje. »Kdo bom?« Wiktor odide sam, nekaj let pozneje pa se spet srečata; usoda ju sredi petdesetih pripelje celo v Jugoslavijo, kjer Wiktorja na zahtevo Poljakov aretirajo. Sicer ga ne pošlje v Moskvo ali Varšavo, ampak po zaslugi šaljivih agentov nazaj na Zahod. Zula se dvakrat poroči – komunističnega funkcionarja, ki ga ne ljubi, vzame za moža, da bi pomagala rešiti Wiktorja iz zapora.

Med pomembnejšimi razlogi za splošno breztežnost filma je pomanjkanje kemije med glavnima igralcema. Joanna Kulig kot Zula izžareva trmo, bojevitost in spolno mikavnost. Film zaživi vsakič, ko se osredotoči nanjo. Recimo na pariški zabavi, kjer sreča Wiktorjevo bivšo ljubico in jo slišimo reči: »Prijazna. Ima lep hrbet, a malo stara je. Pravzaprav ravno tvoj tip.« Zatem gre sama s steklenico konjaka godrnjati v kopalnico. Kot igralko jo odlikuje vztrajnost bolj mesene Lillian Gish, deluje kot ženska, ki je pripravljena veliko narediti za svojega moškega. Kot v filmu opazi Wiktor, izžareva energijo, temperament in izvirnost. Ko pa izjavi »ljubim ga in pika«, se lahko le sprašujemo zakaj. Čedni Tomasz Kot v vlogi Wiktorja ni živahnejši od izložbene lutke, česar tudi bližnji posnetek njegovega kajenja cigarete in opazovanja Zule ne morejo spremeniti. Zula mu sicer pravi, da je bil na Poljskem pravi moški, v Parizu pa se je spremenil, a v njegovi igri in videzu ni mogoče opaziti posebne razlike.



Odsotnost prave iskre med igralcema pa je zgolj dodatek k temeljnemu problemu filma – eliptičnemu pristopu pripovedovanja. Pripoved bi morala gledalca globlje vplesti v zgodbo, a namesto tega zgolj ustvarja luknje. *Hladna vojna* je že drugi film, ki ga je Pawlikowski posnel o zgodovini svoje domovine. Z oskarjem nagrajena *Ida* (2013) pripoveduje zgodbo o mladi nuni pripravnici, ki izve, da je Judinja, in odkrije tragično usodo svoje družine med holokavstom. *Ida* je bila pripovedno bolj konvencionalna. Vsi pomembni dogodki so bili dramatisirani in zgodba je jasno tekla od točke do točke. Za *Hladno vojno* pa se zdi, da prinaša le niz prizorov iz življenja dveh ljudi, čeprav naj bi dogajanje nakazovalo širši in globlji kontekst. Lahko bi rekli, da si prizadeva slediti literarni teoriji ledene gore Ernesta Hemingwaya: pisatelj (v tem primeru režiser) v svojem delu opiše le vrh ledene gore, hkrati pa namiguje na ogromno strukturo, ki ostaja pod vodo, vendar nam te ne pokaže. Pawlikowskemu uspe le občasno v prizorih, ki nakazujejo bolečino v odnosu Wiktorja in Zule: ko že nekaj časa živita v Parizu, kjer skuša Zula uspeti kot pevka, mu zabrusi, da je on navaden »poljski umetnik v izgnanstvu«, medtem ko njen francoski glasbeni producent, ki jo »fuka šestkrat v eni noči«, natanko ve, kaj hoče. Njen očitek odpre ves svet bolečine njenega odnosa in vso bridkost življenja v izgnanstvu. A ko gre za podobe ljubezni, je film neizviren. Opira se na nekaj generičnih prizorov ljubljenja: Wiktor in Zula plešeta in si privoščita nočno plovbo po Sieni. Vse je preveč pridušeno, da bi lahko sugeriralo ogromno strukturo ledene gore, ki naj bi ležala pod gladino.

V *Mojem poletju ljubezni* (My Summer of Love, 2004), še vedno njegovem najboljšem filmu, je Pawlikowski ustvaril pokrajino in filmski ritem, ki sta poudarila ljubezen dveh junakinj. Njun odnos mu je uspelo dramatisirati na skoraj otipljiv način. Razumeli smo, zakaj je mikavna punca iz višjega sloja privlačna za pošteno dekle iz delavskega razreda, čutili smo tako vzbujenje njene ljubezni kot razočaranje, ko se je izkazalo, da se je z njo le poigravala. Lika in filmska pokrajina so se dopolnjevali. V *Hladni vojni* obstaja zgolj pokrajina. Pokrajina in Zula Joanna Kulig, brez partnerja, ki bi bil kos njeni karizmatičnosti. Zaradi tega ima film luknjo tam, kjer bi moral imeti srce. Očara gledalčeve oči in ušesa: pesem, ki jo Zula prvič poje na Poljskem v ljudskem slogu in potem v jazz različici še v Parizu, ni zgolj lepa sama po sebi, ampak upodobi tudi spremembe v življenju junakov in kontinuiteto njune ljubezni. Ampak ta nora ljubezen, ta *l'amour fou* bi potrebovala več otipljive strasti, da bi lahko služila kot hrbtenica filma. Prehrojena pot Zule in Wiktorja, od prvega srečanja do njenega tragičnega konca, je predstavljena preveč bežno, da bi lahko ganila ali bila kaj več kot opomba pod črto v kroniki človeških usod v času hladne vojne. **E**



Bojana Bregar

Vaje iz odraščanja

Golden Exits

leto 2017

režija Alex Ross Perry

država ZDA

dolžina 94'

*It's been a year since I was here
On the street I'm just passing my time away
To the left and to the right a town of stone grows to the sky
And it's out of sight in a fading light here I am again in the city
With a fist full of dollars and baby you gotta believe:*

*I'm back
back in the New York groove
I'm back
back in the New York groove
I'm back in the New York groove. in the New York groove.*

(Hello, »New York Groove«)

Naomi (Emily Browning), sedeč na stopnišču enega od ikoničnih newyorških brownstonov, šepetajoče ponuja refren komada, kot plašno obredno žrtev mestu, ki ga pesem opeva, medtem ko se medeno zlati večerni žarki zlivajo na njene lase in na obraz, poln tihega strahu in hkrati pričakovanja. Ulice vibrirajo v vzdušju vznemirljivih obljub, ki jih mesto daje, a slutimo, da so morda te obljube bežne, morda so le privid in breme, in morda energija, ki jo nosi v svojem mladem telesu, v končni fazi ni neizčrpna?

Preživ kasneje smo že na novi lokaciji, na pravem začetku te zgodbe, ki jo v »zlatih izhodih« naplete scenarist in režiser Alex Ross Perry. V eni teh ikoničnih stanovanjskih stavb, v okusno opremljenem (bež na bež in za dobro mero še malce več bež) stanovanju, v katerem živita zakonca Nick (Adam Horowitz) in Alyssa (Chloë Sevigny). Zakon Nicka in Alysse je *povsem* po pričakovanjih *povsem* perfektno disfunkcionalen, dodatno začimbo in trn v peti obeh pa predstavlja Gwen (Mary-Louise Parker), Alyssina starejša sestra, ki se vedno zdi hkrati preblizu in preveč odtujena svoji mlajši, manj samozavestni in od neizpolnjenih pričakovanih čustveno izpraznjeni sestri. Za to je odgovoren predvsem (ne pa zgolj) njen nezvesti mož Nick, ki mu je kljub temu, da se lahko pohvali z morda najbolj dolgočasnim poklicem vseh časov (arhivar), nekako uspelo izpeljati vsaj eno zunajzakonsko ljubezensko razmerje z eno nekdanjih asistentk. Alyssa v trenutku, ko jo spoznamo, doživlja hudo osebno stisko, saj se na vidiku obeta déjã vu. K Nicku na

prakso namreč prihaja nova asistentka – Naomi. Da je Naomi izredno prikupna, drobna, privlačna 25-letnica, nobenemu od zakoncev v omenjeni situaciji ni prav v nikakršno pomoč, zlasti ker Nick osupljivo hitro pozabi na zdrave meje profesionalnega odnosa. Nekaj tednov po Naomijinem prihodu po prigovarjanju kolegov na večer svojega rojstnega dne že trka na vrata njenega stanovanja in pijan patetično zahteva, da ga povabi k sebi.

Naomi newyorško avanturo skoraj ekskluzivno preživlja zaprta v mikroskopsko majhni pisarni, kjer ureja dokumente Gweninega in Alyssinega pokojnega očeta, ki je skozi film vedno prisoten. Zdi se celo, da je njegova prezenca tista, ki po malem kontaminira ozračje odnosov, predvsem odnos med sestrama. Hkrati se zdi kot odmev iz prejšnjih režiserjevih filmov, na primer **Listen Up Philip** (2014) in **Queen of Earth** (2015), v katerih imajo očetje – in še bolj, očetovske figure – prominentno vlogo, vendar nikoli kot simbol trdnosti in varnosti. Raje nasprotno. Gwen in Alyssa sta podobno kot naslovni Philip iz prej omenjenega filma neusmiljeni druga do druge in do sebe, vase zaverovani, narcisoidni, tragični v preprostem dejstvu, da si zaradi vseh naštetih šibkosti nikakor ne zmoreta nuditi tako potrebne čustvene podpore, čeprav bi skorajda lahko prisegli, da poskušata.

Golden Exits (2018) se opazno razlikuje od predhodnikov po statičnosti kamere Roosovega stalnega sodelavca, direktorja fotografije Seana Pricea Williama. Ta statičnost je v popolnem skladu s stagnacijo življenj likov, vendar ima še en učinek. Gledalcu ponudi udobno varen »point of view«, ki ga do določene mere osvobodi tesnobne stiske, zaščitnega znaka režiserjevih filmov. V preteklosti jo je mojstrsko orkestriral prek kamere, ki je dinamično sledila obrazom in vpijala vsak minimalni čustveni izraz na obrazih igralcev. V teh trenutkih se najpopolneje odkriva njegova fascinacija s psihološko eskaliranimi situacijami, ki ga postavljajo v kategorijo režiserjev, kot so Ingmar Bergman, John Cassavetes ter za dobro mero zdravega eksistencialističnega humorja – Woody Allen.

Kritičarka Manohla Dargis je zapisala, da je Alex Ross Perry prepoznaven po »situacijah, ki so tako intimne, da postanejo klavstrofobične«. To se na trenutke izkaže za izjemno neprijetno, a implicitna drama gledalca brezizhodno absorbira podobno kot ob avtomobilski nesreči, od katere kljub najboljšim namenom ne morete odvrniti pogleda.

Manko značilne »klavstrofobije intime« dodatno občutimo zahvaljujoč scenariju, ki se poda dlje od običajnega bergmanovskega »portreta zakonskega življenja«, saj kot paralelo prvemu paru zakoncev in sester v zgodbo uvede Buddyja (Jason Schwartzman), Jess (Analeigh Tipton) in Sam (Lily Rabe), ki tudi zaokrožijo igralski ansambel filma. Buddy in Jess sta mladoporočenca, Sam pa je Jessina

sestra, ki dela kot Gwenina osebna asistentka. Ironično, tudi v tem odnosu je Naomijin prihod znak za težave. Njena mladost in očitna neizkušenost v odnosih – morda, bolje rečeno – brezbrizen odnos do izjemne krhkosti, ki vzdržuje ekvilibrij v odnosu med zakoncema – slednjemu predstavlja grožnjo. »Ogroženi« je Buddy, s katerim se Naomi sreča, da bi obujala spomine na njuno prvo srečanje pred leti, ko sta se poznali njuni družini in je bila sama še na pragu najstništva. Buddy z narejeno ravnodušnostjo posluša, ko ga Naomi obsipa s komplimenti, toda stvari hitro prestopijo mejo občudovanja in rdeče zastave se prično dvigati. Kaj točno Naomi hoče, je morda transparentno, še preveč, a njeni poskusi flirtanja so agresivni in izdajajo, kako zelo si želi potrditve in kako močna potreba po vzpostavitvi moči motivira njeno transgresijo, da si dovoli poseg v meje odnosa, ki si ga ne bi smela dovoliti.

Kakšne so meje naših odnosov v tem svetu in času? Kako, če sploh, naj jih skušamo definirati? Kaj točno je njihov smisel? Kaj je svoboda in kje se prične klavstrofobija?

Vsa ta vprašanja vzniknejo na površje ob pozornem gledanju *Golden Exits* in nobeno od njih nima enotnega ali enakega odgovora za vsakega od nas. Največ, kar morda lahko zacementiramo kot samozavestno opazko, je, da režiser mlajši generaciji dovoli nekaj pozitivnih obetov, če je seveda pripravljena na skupno delo preseganja razlik, napak in na pozabo, ko se ta ponuja kot nekaj dobrega in konstruktivnega.

Alex Ross Perry v *Golden Exits* na sofisticiran (»evropski«) način počne to, kar Joe Swanberg v svojih delih izraža dostopneje, širokosrčno optimistično: opazuje, analizira in uči, kako skozi življenje in bližnje odnose manevrirati s kar največ integritete in najmanj povzročene škode tistim, ki jih imamo najraje (vključno s samimi seboj). Svoj poklic razume kot poslanstvo, ki mu nalaga določeno odgovornost do gledalcev, določeno etično komponento, ki v zameno motivira realistični slog režije. To je filmska umetnost, ki se danes – kot nekoč italijanski neorealizem – odmika od cinizma in formalistične izpraznjenosti ter senzoričnega »overloada«, in kot taki ji je vredno prisluhniti ter ji čestitati za trud in golo dejstvo, da se bori za obstanek v pretežno negostoljubnem okolju. Težko je verjeti, da nekaj, kar zveni tako staromodno, ponuja toliko utehe in uvida. *Golden Exits* je majhen film, ki si ne želi biti velik. Alex Ross Perry v peščici intervjujev izpostavi, kako težko je v ameriški filmski industriji ostati majhen in intimen, če si dejansko uspešen v tem, kar počneš. Logika, da bi moral skupaj z uspehom rasti tudi budžet in da temu v neslutene višave nujno sledi tudi število gledalcev, je samoumevna, tako kot to, da za slednje pač moraš žrtvovati določeno mero avtorskega izraza. Film je pač otrok kapitalizma. Kakšna sreča, da bi vseeno še kdo rad delal filme za odrasle. **E**

Ana Šturm

Teater ubijanja

Stotnik / Der Hauptmann

leto 2017

režija Robert Schwentke

država Nemčija, Francija, Poljska

dolžina 118'

Nemčija, april 1945. Dva tedna pred koncem vojne. Na horizontu širokega travnika najprej zagledamo moškega v uniformi, ki teče naravnost proti nam, za njim pa avto, poln nemških vojakov, ki streljajo nanj. **Stotnik** (Der Hauptmann, 2017) – najnovejši in po dolgem času spet avtorski film Roberta Schwentkeja, nemškega režiserja, ki sicer živi in dela v Hollywoodu – se odpre s prizorom devetnajstletnega dezerterja nemške vojske, ki mu le za las uspe pobegniti pred strelskim vodom sovojakov. Ko z blatnim obrazom in do kosti prestrašenim pogledom zleze izpod drevesnih korenin, kamor se je skril, imamo občutek, kot da se je ravnokar rodil: iz krvave zemlje, posejane s strahom, obupanimi kriki in nasiljem.

Mladega dezerterja, ki sliši na ime Willi Herold, v opisani uvodni sekvenci v trenutku prepoznamo kot žrtev. Čeprav

o njem ne vemo nič, se kot gledalci avtomatično postavimo na njegovo stran. To izhodišče je pomembno za nadaljnjo (de)konstrukcijo lika, ki ga režiser uporabi kot ambivalentno projekcijsko površino za gledalčeve strahove, nezavedne želje in fantazije. Schwentke nikoli ne razkrije jasnega razloga, zakaj Herold počne, kar počne. Gledalca na ta način pripravi, da se z njegovimi odločitvami in dejanji neposredno sooči in skoznje prevpraša tudi svoj moralni kompas. *Stotnik* namreč zastavi premiso, v kateri se plen postopoma spremeni v lovca.

Herold po srečanju s smrtjo pretresen, premražen in sestradan pride do kmetije, kjer skuša ukrasti jajca, pri čemer ubije kmeta. Na begu s kmetije naleti na zapuščen poltovornjak, v katerem v kovčku najde plašč, par čevljev in lično zloženo uniformo stotnika. In kot pravi star pregovor: obleka naredi človeka. V novi vlogi stotnika hitro zbere skupino dezerterjev in skupaj začnejo pustošiti po razdejani nacistični Nemčiji. S tem se začne njegova preobrazba iz obsojenca v sodnika, iz zatiranega v zatiralca, iz obupanega človeka brez moči do človeka na položaju absolutne moči.

Film, ki je nastajal skoraj 10 let, je posnet po resničnih dogodkih. Willi Herold in njegova četa so 11. aprila 1945 prispeli v zaporniško taborišče Aschendorfermoor, kjer so bili zajeti nemški dezerterji. Pod pretvezo, da ga v okviru posebne misije pošilja sam Adolf Hitler, je Herold prevzel oblast in začel z eksekucijami zaprtih taboriščnikov. V dobrem tednu dni je bilo ubitih skoraj 100 vojakov. Zgodbo je režiser v nemškem arhivu Bunderberg dodobra raziskal





– film namreč temelji na ohranjenem dosjeju, ki je nastal ob sodnem procesu. Herolda je zaradi kraje kruha maja 1945 ujela britanska kraljeva mornarica. Sledila sta zaslišanje prič in preiskava, ki ga je prepoznala kot vojnega zločinca. Sodili so mu za umor 125 ljudi in ga obsodili na smrt pod giljotino.

Schwentkeju se je Heroldova zgodba zdela zanimiva, predvsem ker mu je omogočila, da prek nje prikaže delovanje strukturne dinamike (nemškega) nacionalsocializma: od vloge navadnega vojaka, prek (zlorab) sodnega sistema, do (ne)delovanja vodstva. »Zgodba mi je omogočila, da skozi film spregovorim o človeški naravi v času vojne znotraj totalitarnega sistema.« V Nemčiji je le peščica filmov, ki se s tematiko druge svetovne vojne ukvarjajo z vidika krvnika. *Stotnik* tako v nemško kinematografijo prinaša dokaj unikatno perspektivo ter razmislek o vojni in nacizmu. Schwentke hkrati s filmom problematizira tudi prevladujoč nacionalni mit, ki se je v procesu »normalizacije stanja« v Nemčiji rodil po vojni: da vso krivdo za to, kar se je slabega zgodilo, nosita SS in SA in da navadni vojaki s tem niso imeli nič, kar seveda ni res.

Glavni lik v filmu se za svoja dejanja na začetku ne odloča zaradi ideologije ali ambicij, temveč zaradi gole nuje po preživetju. Ko obleče najdeno uniformo, se najprej ogleda v stranskem ogledalu avtomobila. Njegova poza in geste

nakazujejo, da se vidi (in dojema) kot igralec, ki pomerja nov kostum. Nato se vživi v vlogo in za vajo odigra nekaj prizorov. Natanko ve, kako se mora obnašati in na kakšen način nastopati, da bo prepričljiv. Naše vedenje in nastopanje je kodificirano in do neke mere determinirano tudi z oblekami, predvsem pa z uniformami, ki jih nosimo. Ko Herold obleče uniformo, prevzame točno določeno vlogo znotraj (nacistične) družbe. Vlogo, ki predpostavlja set pravic, dolžnosti, pričakovanj, norm in vedenja – in oseba, ki »igra«, mora to vlogo izpolniti. Ljudje se v dodeljenih vlogah obnašajo na razmeroma predvidljiv način; individualno obnašanje ni izolirano, vedno je del konteksta, ki ga zamejujejo različni dejavniki. Naša dejanja niso avtonomna, pogojena so s socialno vlogo, ki nam je dodeljena.

Na to, kako se obnašamo, pomembno vpliva tudi prezenca drugih ljudi in pričakovanja, ki jih imajo v zvezi z nami. Slednje je bilo zelo dobro prikazano že v filmu **Eksperiment** (Das Experiment, 2002, Oliver Hirschbiegel), ekranizaciji slavnega eksperimenta, ki ga je Philip Zimbardo leta 1971 izvedel na Univerzi v Stanfordu. Tudi v *Stotniku* marsikdo hitro spozna, da gre za lažno uniformo in da se Herold izdaja za nekoga drugega, ampak se tudi oni pretvarjajo, da mu verjamejo, saj imajo od tega tudi sami korist. Vzpostavljeni sistem to pač omogoča. Dokler se lahko zanašiš (in izgovarjaš) na navodila nekoga drugega, lahko počneš, kar hočeš, saj te tak sistem odvezuje odgovornosti. Tovrstna iluzija vlog in pozicij ima torej že svojo lastno realnost, v kateri Herold zgolj nadaljuje z reproduciranjem predhodno vzpostavljenih odnosov moči. Korak za korakom preizkuša meje, prek katerih lahko gre. In ko mu nihče ne reče ne, ugotovi, da gre lahko zelo daleč. Skozi absurdnost uprizorjanja vlog pa nam film hkrati razkriva performativnost samih oblastnih struktur nemškega nacionalsocialističnega sistema.

Ko Heroldov lik postopoma pridobi moč in vpliv, se njegovo ravnanje in dejanja iz tistih zaradi iz gole nuje spremenijo v nekaj povsem drugega. »Najbolj nevaren človek je tisti, ki ga strah ne vodi k navidezno iracionalnim dejanjem, ampak ga pripravi do tega, da se obnaša le še strogo racionalno,« v knjigi *Nasilje* zapiše Hannah Arendt. Strah deluje kot sprožilec za željo po še večji kontroli: bolj ko je ga strah, da bi ga razkrili, več nadzora želi imeti, in to ga pripelje do zlorabe moči. Da ohrani svojo pozicijo moči in prevlado, se mora poslužiti terorja. In bolj ko se situacija zapleta, več ljudem se mora dokazati, več nasilja mora uporabiti. Popolnoma izgubi občutek osebne odgovornosti in moralni čut do soljudi, kar na koncu lahko pripelje le še do vsesplošnega terorja, kaosa in popolne dekadence.

Prikazovanje nasilja v filmih s tovrstno tematiko se lahko hitro izkaže za problematično. *Stotnik* je na eni strani film, ki problematizira nasilje, hkrati pa ga to nasilje

vsaj do neke mere fascinira in ne more si kaj, da ga ne bi prikazoval. Kje je torej meja, kje je ravnovesje med tem, kaj pokazati in kaj ne? »Že zelo zgodaj smo se odločili, da ne želimo dramaturško izkoriščati nasilja /.../, a korekten film o tako nekorektnih stvareh bi bil iz mojega vidika nemoralen. /.../ Zato sem se odločil, da bom posnel film, ki se ne bo eksplicitno naslajal nad nasiljem, ampak si pred nasiljem tudi ne bo zatiskal oči,« v enem od intervjujev pravi Schwentke, ki se je – vsaj pri tem tipu filma – odločil za zanimiv vizualni in formalni pristop. Vizualni stil je izrazito stiliziran in pretirano teatraličen, kar gledalcu ob gledanju sicer zelo težke tematike omogoča neko čustveno distanco. Posamezne kompozicije delujejo kot žive slike, ki teatraličnost le še podčrtavajo: spomnimo se samo prizora, ko vojaki z vrvmi vlečejo avto, v katerem Herold sedi kot kak faraon. Režiser se zavestno upira »fetišizmu naturalizma«, kot sam poimenuje značilni pristop pri ustvarjanju tovrstnih »resnih« filmov, in gledalcu (do)pusti nekaj povsem šundovskega užitka ob gledanju.

Ekspresivna in kontrastna črno-bela fotografija Schwentkejevega stalnega sodelavca, direktorja fotografije Floriana Ballhausa, učinkovito deluje na dveh ravneh. Po eni strani nam njen črno-beli značaj daje občutek pristnosti, saj smo »relevantne« vojne podobe vajeni identificirati v tem stilu, po drugi strani pa nam fotografija dogajanje, predvsem krvave prizore nasilja, do neke mere abstrahira. Režiser kot navdih in razlog za odločitev, da bo snemal v črno-beli tehniki, večkrat omeni anekdoto s snemanja Scorsesejeve klasike **Pobesneli bik** (Raging Bull, 1980, Martin Scorsese), v kateri v boksarskih dvobojih kri šprica na vse strani. Mojstru novega Hollywooda je snemanje v črno-beli tehniki svetoval njegov vzornik, britanski *auteur* Michael Powel, ki je menil, da bodo gledalci, če bodo ta film gledali v barvah, težko sledili liku in zgodbi, saj ne bodo mogli gledati prek krvi.

V *Stotniku* najdemo tudi polno elementov komedije absurda, farse in groteske, ki učinkovito razkrivajo mase lažne avtoritete. »Največji sovražnik avtoritete je /.../ prezir, najbolj gotov način, kako jo spodkopati, pa smeh,« v že omenjenem delu *Nasilje* izpostavi Hannah Arendt. Kljub temu da je vojne (skoraj) konec in da se sistem sesuva kot hišica iz kart, se ljudje, zlasti tisti na položajih, še vedno na vse ali nič oklepajo svojih stolčkov. Še vedno se pretvarjajo, da bo – če se le še naprej držijo striktnih pravil – vse spet delovalo kot prej. Situacija je tako že sama po sebi groteskna. Schwentkeju ravno humor pomaga pri razkrivanju oblastnih mask, pri norčevanju iz avtoritet in prikazu absurdnosti njihovega delovanja.

Za konec je smiselno omeniti še en film, ki se v jedru ukvarja s podobnimi tematikami kot *Stotnik*: z nacionalno zgodovino, zgodovinsko amnezijo in kolektivnim

soočenjem z zgodovinskimi travmami, ki poteka preko (za)igranega spektakla in vživljanja v vloge. **Vseeno mi je, če bomo v zgodovino zapisani kot barbari** (Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari, 2018, Radu Jude), nova meta-dokumentarna drama raziskovalca in zasliševalca romunske zgodovine, v središče postavi nastajanje javnega spektakla ob državnem prazniku. Mlada, angažirana režiserka Mariana Marin se odloči, da ne bo naredila patriotskega poklona nacionalni zgodovini, kot je za tovrstne prireditve značilno, ampak bo slednjo postavila pred »zgodovinsko ogledalo« in poskusila obračunati z »namenoma potlačeno« romunsko preteklostjo. Mariana upa, da bo s svojo uprizoritvijo nagovorila vest populacije, ki drsi v zgodovinsko amnezijo.

V knjigi *Eichmann v Jeruzalemu* Hanne Arendt lahko preberemo, da je bila Romunija najbolj antisemitska država v predvojni Evropi. Romuni so bili prvi, ki so vsem Judom odvzeli državljanstvo; z obsežnimi eksekucijami – po več tisoč Judov so nagnali v tovrstne vagoni, ki so nato cele dneve vozil brez cilja, dokler se ljudje v njih niso zadušili – so začeli še pred Hitlerjem. Celotno SS je bila včasih šokirana ob grozotah njihovih spontanov pogromov. V Odesi so romunski vojaki zajeli in pod poveljstvom Iona Antonescuja naenkrat usmrtili več kot šestdeset tisoč ljudi. Prav na omenjeni pokol se v svoji predstavi osredotoči Mariana Marin. Naloge se loti skrajno resno, zatopi se v zgodovinsko in teoretsko literaturo, a skozi rekonstrukcijo tega grozovitega dogodka, polemične pogovore s predstavnikom ministrstva za kulturo, ki jo želi cenzurirati, in reakcije »igralcev«, ki nočejo igrati določenih vlog, v druge pa se preveč vživijo, počasi ugotavlja, da so bila njena pričakovanja o tem, da so se ljudje pripravljene soočiti z zgodovino, morda previsoka.

Ko namreč na trgu poteka zadnje dejanje spektakla, uprizoritev množičnega zažiga Judov v Odesi, ga gledalci pospremijo z vzkliki zadovoljstva in odobravanja. Takrat ji postane jasno, da je njen namen spodletel. Podobno kot Mariano šokira odziv publike, nas šokirajo tudi zadnji prizori filma *Stotnik*, ki se odvijajo ob zaključni špici. Gre za deloma odigrane, deloma pa dokumentarne posnetke Heroda in njegovih mož, ki v svojih filmskih uniformah vstopijo v sedanost; pri tem vidimo, kako močan vpliv ima uniforma še danes, ter kako hitro smo se še vedno pripraviti podrediti avtoritetam. Oba filma sta pomembna za ponoven razmislek o današnjem vzponu populizma in nacionalizma, saj razkrivata in opozarjata na mehanizme, ki tovrstne ideologije in sisteme proizvajajo in ohranjajo. **E**

Najljubša, 2018



Tina Poglajen

Jastogi, jeleni in angleška kraljica

»Zakaj bi radi postali jastog?« v petem igranem celovečernem filmu grškega režiserja Yorgosa Lanthimos, v katerem distopična družba prihodnosti ljudi, ki ne najdejo partnerja ali partnerice, spreminja v živali, vpraša Olivia Colman, hotelska nadzornica. Protagonist David, Colin Farrell, odvrne: »Ker jastogi živijo več kot sto let, so modre krvi kot plemstvo in ostanejo plodni vse življenje.« Po premisleku doda: »Pa tudi morje imam zelo rad.«

Če starim Grkom, antični civilizaciji, ki je skozi stoletja obstoja prav ob sredozemskem morju porodila kulturo in umetnost, ki ju imamo danes za klasični, v zgodovini morda res pripisujemo nekakšen status plemstva, potem sodobni Grki z domnevno idiličnimi življenji jastogov nimajo veliko skupnega. Leta 2009 so državo globoko pretresle posledice svetovne finančne krize, naraščanje javnega dolga ter posledične reforme in ostri varčevalni ukrepi pa so grško družbo pahnili na rob humanitarne krize. Država je iz meseca v

mesec drsela v večji kaos; na Zahodu so izginile fetišistične podobe Grčije kot nekoliko vročekrvne in mestoma kaotične, a v svojem bistvu sproščene in idilične sredozemske državnice, kot so jo prikazovali na turističnih letakih in v hollywoodskih filmih, nadomestile pa so jih (drugače fetišistične) podobe nemirne, neurejene države, kjer nasilje zgolj čaka na priložnost za izbruh. Grčija, ki se je imela za Zahod, je naenkrat postala Jug. Država, ki je od preostale Evropske unije ločena že geografsko, se je naenkrat znašla v samotnem položaju evropske kolateralne žrtve – Ifigenije, ki jo je bilo treba žrtvovati, da bi tako pomirili razsrjene bogove, ne glede na demokratična načela.

Med vsesplošnim obupom v državi in zgražanjem v tujini je začelo nastajati vse več neodvisnih filmov, pa tudi tistih, v katerih se je kljub omejenim sredstvom družba, od koder so prihajali, zrcalila na nove, nenavadne in celo čudaške načine. Nestabilnost okolja in težavne razmere, v katerih sta se naenkrat znašli država in družba, so pronicali skozi ekscentrične pripovedi in filmske like, ki so v njih nastopali. Četudi ti filmi praviloma niso govorili neposredno o finančni krizi, se je v njih zrcalilo stanje generacije, ki se mora spopadati z zapuščino prejšnje. Predvsem pa so – skozi samosvoje, včasih neprijetne metafore – pripovedovali o odtujenosti od okolja, o prepuščenosti samemu sebi, o tem, kako so njihovi junaki tesno zaprti v včasih namišljene skupnosti, iz katerih bi radi pobegnili, pa ne morejo, ali pa bi za vsako ceno v njih radi našli varnost pred nepredvidljivostjo zunanjega sveta.

Leta 2011 je Yorgos Lanthimos na filmskem festivalu v Benetkah predstavil svoj četrti celovečerni film, **Alpe** (Alpeis), o skupini ljudi, ki se izdajajo za nedavno umrle, da bi tako svojcem olajšali žalovanje. Tistega leta so bila poročila o grški krizi na vrhuncu, na vrhuncu pa je bilo tudi kritiško navdušenje nad tako imenovanim »grškim čudnim valom« – v katerem je imel glavno vlogo Lanthimos skupaj s kolegico Atino Rachel Tsangari, ki je v istem času posnela **Attenberg** (2010). Atina Rachel Tsangari je kot producentka sodelovala tudi pri Lanthimosovem prejšnjem filmu, **Podočnik** (Kynodontas, 2009), ki je *Alpam* na neki način diametralno nasproten. V *Alpah* opazujemo skrivnostno skupino, ki jo vodi Mont Blanc (Aris Servetelis), sestavljajo pa jo medicinska sestra (Aggeliki Papoulia), mlada gimnastičarka (Ariane Laped) in njen nepopustljivi trener (Johnny Vekris). Pravzaprav gre za podjetje, v katerem vladata strog red in disciplina – svojcem in prijateljem nedavno preminulih ponujajo že omenjene usluge tako, da začasno prevzamejo vlogo pokojnika ali pokojnice. Ko umre šestnajstletna tenisačica, se medicinska sestra sodelavcem zlaže, da je preživela, in se začne na lastno pest stapljati z njeno družino in identiteto – kot v nekakšnem obupanem poskusu, da bi namišljena resničnost, pripadnost in ljubezen postali dejanskost – a se ji to kruto maščuje.

Pretvarjanje in izmišljeni svetovi v *Podočniku* igrajo nasprotno vlogo. Oče (Christos Stergioglou), mama (Michele Valley) in trije otroci (Aggeliki Papoulia, Mary Tsoni in Hristos Passalis) živijo v hiši, ki jo od ostalega sveta ločuje visoka ograja – in trije otroci še nikdar v življenju niso bili na drugi strani. Starša, zlasti oče, jih vzgajata v prepričanju, da bodo lahko v svet odšli šele, ko jim izpadejo podočniki, da so zombiji rumene cvetlice in da so mačke krute zveri, ki trgajo ljudi na kosce. Tudi tokrat imata ljubezen in še posebej spolnost predvsem utilitarno vlogo: seks je nekaj, v kar sina uvedejo starši, ali nekaj, kar je mogoče pridobiti v zameno za določena darila. Utesnjujoča, zaprta družinska

skupnost, v kateri predvsem oče igra vlogo boga, ko določa pravila same dejanskosti, podobno kot namišljeni svetovi v *Alpah* deluje hkrati absurdistično in moreče. Ta občutek še stopnjuje Lanthimosova značilna režija igralcev in igralk, ki tudi najbolj pretresljive besede izrečejo z brezizraznim obrazom in monotonim glasom. Mlada generacija v *Podočniku* je manipulacijam in muham – predvsem pa frustracijam in bremenom – starejše prepuščena na milost in nemilost, in globoko v osrčju družbe, ki jo zgoščeno predstavlja družina v filmu, so težavne, strašljivo disfunkcionalne skrivnosti. *Podočnik* bolj kot družinska drama deluje kot distopični portret širše družbe popolnega nadzora, v kateri sadistični diktator v območju svoje vladavine po svoji volji ustvarja morečo vzporedno resničnost – četudi le zato, ker se z zunanjim svetom tudi sam ne zna soočiti.

Takšna podoba grške družine deluje kot moreča zrcalna plat stereotipnih podob velikih, ljubečih, nasmehanih in nekoliko tradicionalnih grških družin v popularni kulturi, kot jo vidimo v filmu **Moja obilna grška poroka** (My Big Fat Greek Wedding, 2002, Joel Zwick). Pri Lanthimosu sta grška družina in v širšem smislu grška družba zastavljeni kot ljudomrzen znanstveni poskus na ljudeh, ki v njiju slučajno živijo; skozenj se razgalijo najbolj primitivna, prvinska ogrodja človeških vezi, ki imajo v Lanthimosovih filmih ravno toliko skupnega s teorijami Sigmunda Freuda kot s starogrškimi tragedijami.

Alpe so bile Lanthimosov zadnji film v grščini: že nekaj mesecev pred premiero v Benetkah leta 2011 je v intervjuju za The Guardian napovedal, da ne more več snemati v Grčiji: »Pričakoval sem, da mi bo uspeh, ki sem ga doživel s Podočnikom, filmsko ustvarjanje olajšal, zdaj pa vidim, da mi ga ne bo. Ne vem, kako dolgo se bodo ljudje še žrtvovali za umetnost.«⁴ Kljub temu da je **Jastoga** (The Lobster, 2015) posnel v angleščini in z angleško govorečimi igralci, kot so Colin Farrell, Olivia Colman, John C. Reilly, Rachel Weisz in drugi, je ohranil distopično vizijo družbe in od sveta izoliranih skupnosti, kjer se skozi izvajanje poskusov nad liki razgalijo najgloblji in najbolj neprijetni psihološki in čustveni mehanizmi – ti pa skozi njegov značilno brezizrazni slog režiranja nastopajočih protislovno stopijo še bolj v ospredje. Morda bi lahko celo trdili, da je ravno s premikom k dialogu v angleščini prav ta slog pripovedovanja in igre prišel še bolj do izraza; pogosto se je negrškemu občinstvu zdelo, da »zdaj razume, kaj je Lanthimos z njim prej mislil«. V *Jastogu* so nemilosti družbe prepuščeni najbolj občutljivejši deli človeškega obstoja, povezani z ljubeznijo in partnerstvom. Tiste, ki jim partnerja tudi po premestitvi v posebni hotel za samske ne uspe najti, spremenijo v živali. Spet je očitna skrajna odtujenost od okolja in prepuščenost samemu sebi: v sistemu, ki spominja na avtoritarnega in spodbuja tekmovalnost med pripadniki družbe, poteka

Najljubša, 2018



boj na življenje in smrt, celo uporniška, gverilska četa »samskih«, ki se skriva v gozdu, se kot reakcija na sistem izkaže za nič manj avtoritarno.

Z naslednjim filmom, **Ubijanje svetega jelena** (Killing of a Sacred Deer, 2017), se je Lanthimos tudi odkrito vrnil h koreninam grške kulture, saj je film napisan po Evripidovi drami Ifigenija v Avlidi. Ifigenija je bila Agamemnonova hči, za katero Artemida v drami zahteva, da jo Agamemnon žrtvuje, ker jo je užalil. Agamemnonove ladje, ki naj bi pri napadu na Trojo pomagale ladjevju Menelaja, Heleninega moža, zaradi jeze boginje ne morejo izpluti iz pristanišča. Ob pritiskih Menelaja in drugih vojščakov se Agamemnon zahtevi nazadnje ukloni. Ifigenijo žrtvuje kljub ogorčenju Ahila in jezi svoje žene, Klitajmnestre (ki ga v neki drugi zgodbi zato umori skupaj s svojim ljubimcem Ajgistom, nasilje v družini, v kateri radi morijo drug drugega, pa se nadaljuje, ko se Orest nato njej maščuje za smrt svojega očeta). Tudi Stephen Murphy (spet Colin Farrell) v *Ubijanju svetega jelena*², oče v podobno brezizrazni družini, kot smo jih pri Lanthimosu že vajeni, mora izbrati, katerega otroka bo žrtvoval v zameno za napako, ki jo je nekoč naredil sam kot srčni kirurg, nekdanji alkoholik. Z grozljivo dilemo se spoprime tako kot vsi Lanthimosovi očetje in mentorji, ki ne obvladujejo več sveta, v katerem so se znašli: neodgovorno in kruto.

Letošnji film Yorgosa Lanthimosa, **Najljubša** (The Favourite), je od njegovih doslejšnjih povsem drugačen. Če je scenarije za *Podočnika*, *Alpe*, *Jastoga* in *Ubijanje svetega jelena* pisal dolgoletni sodelavec Eftimis Filipou skupaj z Lanthimosom, sta scenarij za *Najljubšo* napisala Deborah Davis in Tony McNamara, Yorgos Lanthimos pa nastopa zgolj v vlogi režiserja. Lanthimos je tudi *Najljubšo* premierno predstavil v Benetkah, kjer so kritiki takoj začeli ugotavljati, da je režiser, ki so ga dolgo prištevali v grški »novi čudni val«, tokrat nekam čudno konvencionalen.



Najljubša je nastala po resničnem zgodovinskem tesnem prijateljstvu med angleško kraljico Ane in njeno najljubšo dvorjanko, Lady Marlborough. Ta naj bi si z brezkompromisno odkritostjo prislužila kraljičino zaupanje in tako postala druga najmočnejša ženska v Angliji, s svojega položaja na dvoru in z delovanjem v ozadju pa je močno vplivala tudi na takratno notranjo in zunanjo politiko, predvsem na nadaljevanje vojne s Francijo. V *Najljubši*, ki se vrača z Lanthimosovimi priljubljenimi igralkami, jo igra Rachel Weisz, kraljico, ki se razkrije tudi kot njena ljubimka, pa Olivia Colman. Lady Marlborough namesto nje vodi državo, delno zato, ker je kraljica neprestano bolna, vendar tudi zato, ker se ji zdi, da ji ta vloga dobro pristoji. Za zaupnico si vzame sestrično Abigail (Emma Stone), a ko kraljico začneta motiti njena odsotnost in včasih osorna odkritost, se prav pretkana, mlada in lepa Abigail izkaže za najhujšo tekmico za kraljičino ljubezen in naklonjenost.

Lanthimos svojo kostumsko dramo v času kratke vladavine kraljice Ane v zgodnjem 18. stoletju na prvi pogled res posname precej tradicionalno, vendar kmalu ugotovimo, da se z zgodbo dogaja nekaj nenavadnega: ker so skoraj vsi moški odšli v vojno, je pozornost na ženskah. Te vse pogosteje nosijo moška oblačila, jezdijo konje, streljajo s puškami, se pretepajo, odkrito osvajajo moške in druga drugo. Nasprotno se tisti moški, ki na dvoru ostanejo, drzno ličijo, nosijo visoke pete in si nadevajo veličastne lasulje.

Filmske podobe so vse bolj ukrivljene, saj Lanthimos dogajanje snema skozi ribje oko, podobe sveta kraljičinega dvora pa se izrisujejo v chiaroscuro, so temačne in osvetljene s svečami, pogosto namerno kičaste v svojem razkošju in vizualno prav morbidno dramatične. Kot kaže, se grški režiser svojemu avtorskemu izrazu ni odpovedal niti na angleškem kraljičinem dvoru, tudi če tokrat namesto sodobne grške družbe prikaže namerno, celo postmoderno izkrivljeno podobo evropske zgodovine. »Novi čudni val« bo, kot kaže, tudi v prihodnje še večkrat pogledal na dan. **E**

¹ Steve Rose: »Attenberg, Dogtooth and the weird wave of Greek cinema«. The Guardian Film [online], 27. avgust 2011. Dostopno na: <https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema>.

² Artemida naj bi po pripovedi, ki sicer ni del Evripidove drame, Ifigenijo vzela k sebi in na žrtenem oltarju pustila jelena.

Posledice, 2018



Jernej Trebežnik

Darko Štante

Film kot socialno delo

Ne zgodi se vsako leto, da bi slovenski film požel toliko pozornosti, kolikor je v zadnjih tednih namenjamo filmu **Posledice** (2018, Darko Štante), čeprav si jo deli še z nekaterimi uspešnimi novimi domačimi naslovi. Največ zanimanja je razumljivo usmerjeno v Darka Štanteta, ki je film režiral in zanj napisal scenarij; ker gre za njegov celovečerni prvenec, pa skozi predstavitev filma širša javnost v veliki meri prvič spoznava tudi njega.

Štante sicer ni povsem novo ime na slovenski filmski sceni, saj je med drugim leta 2007 sodeloval pri srednjemetražnem omnibusu **Tošl**, leta 2008 posnel dokumentarni TV-film **Rugelj**, leta 2010 pa svoj talent resneje nakazal še s kratkim filmom **Intima**, prikazanim tudi v tekmovalnem programu Festivala slovenskega filma. Kljub temu pa je bilo pri *Posledicah* že dolgo jasno, da gre v smislu produkcijske ambicioznosti, brez dvoma pa tudi umetniške vrednosti,

za precej prelomnejše delo, ki bo režiserja približalo širšemu občinstvu. Navsezadnje je film doživel premiero na slovitem Mednarodnem filmskem festivalu v Torontu, prejel pet vesen na Festivalu slovenskega filma, bil uvrščen v programa festivala Britanskega filmskega inštituta in festivala Ameriškega filmskega inštituta, njegova pot po festivalih pa še zdaleč ni zaključena.

Kot glavno odliko *Posledic* velja morda izpostaviti neizumetničen in drzen prikaz privlačne, pri nas redko zares obravnavane tematike totalnih institucij, ob čemer se je režiser uspel izogniti melodramatiziranju ali klišejskemu socialnemu realizmu. Mladostniško prestopništvo je zajeto v svoji kompleksnosti skozi nekatere doslej v slovenski filmografiji spregledane motive, do izraza pa pride tudi režiserjevo poznavanje tematike, saj njegovo »drugo službo« predstavljata delo vzgojitelja v prevzgojnem domu. Tudi na ta način je Štante v slovenski film vnesel nove odtenke družbene kritike, *Posledice* pa se že v tem trenutku zdijo eden tistih filmov, ki bodo dolgo aktualni in s časom le še pridobivali družbeno relevantnost.

Ker ste bili nedavno v Londonu, prej pa tudi že v Torontu, me najprej zanima, kakšni so odzivi na film v tujini in ali ga tam dojemajo na podoben način kot pri nas.

Ne, v tujini film dojemajo precej drugače oziroma ga obravnavajo drugače. Če je pri nas zelo velik poudarek na vzgojnem zavodu in na ozko usmerjeni socialni tematiki,

v tujini bolj preizprašujejo širše dogajanje, med drugim stanje v naši družbi. Seveda govorijo tudi o totalnih ustanovah, ampak je tega manj. Zelo velika razlika je v odnosu do obravnave homoseksualnosti, saj v tujini, razen če gre za specializirane medije, te teme skoraj ne omenjajo. Med festivalsko publiko v tujini ni zaznati nekega nelagodja, ki ga je mogoče začutiti v naših dvoranah. Zdi se mi, da se pri nas ljudje ob filmu znajdejo v krču, prisotna je neka zadrega, medtem ko v tujini homoseksualnost obravnava kot samoumevno in si s tem ne belijo glave. Če že sprašujejo o njej, sprašujejo bolj v smislu, »kako to, da je homoseksualnost pri vas še vedno problem«.

Kakšen odnos pa imajo do »slovenskega filma« – ali *Posledice* uvrščajo v splošen kontekst evropskega ali celo vzhodnoevropskega filma?

Glede tega še nisem dobil nobenega vprašanja, pa tudi nobenega odziva, ki bi nakazoval na umeščanje filma v točno določeno geografsko področje. Mogoče v Ameriki, kjer je bil selektor osredotočen prav na vzhodno Evropo in je bil v tem kontekstu naš film tudi izbran. Morda so film tam zato delno obravnavali kot vzhodnoevropskega, ki se ukvarja s to tematiko. Tudi novinarji so se bolj osredotočali na stanje človekovih pravic, na pravice LGBT skupnosti v vzhodni Evropi, in se posvečali vprašanju, kje smo mi v tem prostoru.

Omenjali ste različno dojemanje upodobitve LGBT motivov. Verjetno v tujini o tem ne govorijo toliko, ker imajo s filmsko obravnavo teh tem že veliko izkušenj, kar za Slovenijo ne drži. Ali ste se pri ustvarjanju zavedali, da na tem področju pravzaprav orjete ledino? Na kateri točki ste idejo o homoseksualnosti sploh vključili v zgodbo?

Ne, v resnici se nisem zavedal. Ta ideja je bila zraven že od prvotne zasnove, v bistvu je bila osnovna premisa zgodbe – da se v totalni instituciji, kakršna je zavod, razkrije, da je neki fant gej – in šlo je za vprašanje, kakšni bodo odzivi na to. Sem pa skušal obravnavati tematiko na način, da iz homoseksualnosti ne bi delal velikega pompa, da je ne bi postavljaj v prvi plan, ker se mi je to zdelo nepotrebno.

Po drugi strani se vsaj delno zdi, da lahko *Posledice* uvrščamo v polje mladinskega filma, kar seveda vpliva na to, koga prikazuje in komu je namenjen. Ste ga delali tudi pod vplivom mladinskih filmov? Ste kaj razmišljali o tem, komu bo film namenjen – glede na to, da je pri prikazovanju nasilja precej ekspliciten?

Seveda sem razmišljal. Z ljudmi sem se veliko pogovarjal o tem, kakšna bo ciljna publika, res pa se osebno s tem nisem preveč obremenjeval, ker se mi je zdelo, da bi se na



Posledice, 2018



ta način omejeval. Meni se to nikoli ni zdel mladinski film. Res pa je, da imam težave z opredeljevanjem mladinskega filma, v Sloveniji morda še bolj kot drugje, saj kaj pa je v Sloveniji mladinski film? Teга praktično ni. Nekateri med mladinske filme uvrščajo tudi tiste, ki so *de facto* otroški. Tako niti nisem imel neke referenčne točke, po kateri bi se zgledoval. Če me je kdo vprašal, komu je film namenjen, sem nekako razmišljal, da je primeren za starost 15+ oziroma od srednje šole dalje.

Ko so vas spraševali po vzorih, ste omenjali tudi Larryja Clarka in njegovo *Mularijo* (Kids, 1995). Ta film sicer prikazuje otroke, ampak ni primeren za otroke, za mladino. Mogoče je tu neka vzporednica.

To pa ja. Ena izmed tujih referenčnih točk našega filma je gotovo *Mularija*.

Iz filma je razvidno, da ste skušali ubrati bolj dokumentarističen pristop. Ali ste razmišljali, da bi se iste teme lotili kar z dokumentarcem? Katere pristope ste ubrali, da ste zgodbo zajeli na realističen način?

Preden sem se povezal s produkcijsko ekipo, sem razmišljal, da bi o prevzgojnem zavodu posnel dokumentarni film. Toda potem sem se srečal z birokratskimi ovirami, pa tudi z lastnimi moralno-etičnimi zadržki. Na neki točki sem zato to idejo opustil. Ker pa sem samo temo vseeno

želel prikazati na realističen način, sem se odločil za kamero iz roke, ki jo ljudje povezujejo z dokumentarnim pristopom, čeprav gre seveda za čisti stilski izraz. Znotraj filma sem se nato bolj formalnih situacij, ki jih junak drugače doživlja z distanco, lotil na statičen način in jih ločil od preostanka filma, ki ga bolj zaznamuje tresoča kamera iz roke.

Lahko pojasnite, kakšno distanco imate v mislih, ko omenjate doživljanje likov?

Ne gre za distanco kot tako, saj se jih dotika praktično vse. Ko pa v ospredje stopi sistem oziroma postanejo ključni neki drugi, zunanji dejavniki, ki protagonistu predstavljajo ovire, sem se večkrat odločil za statično kamero, da bi te momente razmejil od preostalega filma. Nekateri prizori so jasno ločeni, na primer tam, kjer je Andrej na neki način ločen od ostalih. Čeprav so na istem kraju in je čas dogajanja skupen, sem s kamero naredil ločitev, saj med njimi ne pride do stika.

Ker ste tudi socialni delavec, me zanima, kakšno vlogo ima to pri vašem filmskem ustvarjanju. Tu gre sicer zaradi tematike za očitno primer, ampak ali so sledi tega tudi pri stiku z igralci?

Verjetno so. Mislim, da mi to pomaga, ne vem pa, ali je to res ali ne. Mislim, da mi je znanje s področja socialnega dela v pomoč, predvsem pedagoška, psihološka, »socialno-delavska« znanja dela z ljudmi. Zdi se mi, da imam

zaradi tega neke veččine, kako se igralcu približati in iz njega izbežati tisto, kar za lik potrebujem.

Verjetno se vam za vse, kar ste prikazali, zdi, da se lahko v takšnem zavodu pri nas res zgodi?

Da.

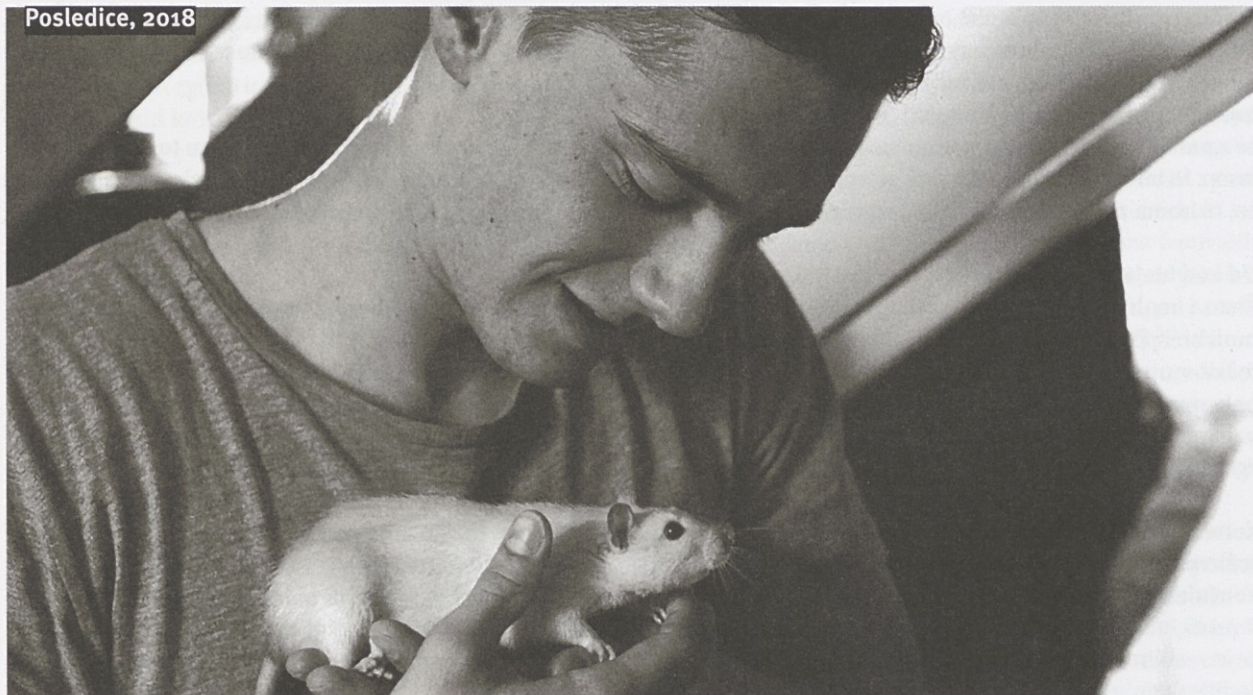
So vmes tudi detajli, ki ste jih res doživeli?

So. Mogoče bolj stvari, za katere sem slišal, da so se zgodile. Sem pa vzel tudi kak element, ki sem ga v podobni obliki doživel sam.

Pri likih paznikov in vzgojiteljev je na primer očitna neka nemoč, prisilna pasivnost. Verjetno imate sami tak vtis?

Rad poudarim, da je to moj pogled. Predvsem ko se srečujem s kritikami ljudi s tega področja, iz socialno-pedagoške smeri, ki se seveda s tem nočejo soočiti in ne priznavajo, da so zares takšni, da nimajo avtoritete. Odgovarjam jim, da gre za moja doživljanja, v končni fazi sem s tem opisal tudi sebe in pokazal nase, saj sam nisem nič drugačen. Vzgojitelje doživljam kot nemočne, a ne zato, ker bi bili sami krivi; takšni so, ker jih v to sili sistem in jim onemogoča, da bi bili bolj učinkoviti in močnejši. Nesmiselno pa se je zateči k fizični moči. In ko si kdo predstavlja, kako bi stvari uredil sam – tudi iz občinstva sem že slišal, da »bi bilo treba dati tamalemu dve okrog ušes« –, mislim, da takšno ravnanje ne bi privedlo do rešitve, ampak bi kvečjemu poglobilo razdor med mladostniki in odraslimi.

Posledice, 2018





Na kakšen način ste razvili osrednje like mladostnikov? Ste začeli z likom Andreja ali mogoče z obrisom odnosov med liki? Tudi te ste najbrž izpeljali iz osebnih izkušenj? Najprej sem imel glavni lik Andreja; načeloma sem kar dobro vedel, kakšne značajske lastnosti si želim pri njem. In vedel sem, da bo imel intenziven odnos z enim izmed drugih mladostnikov, ki pa bo pa v nekaterih stvareh bistveno drugačen od njega. Ta odnos je bil v grobem zastavljen že v izhodišču. Potem sem počasi okrog njiju gradil ostale like, jih razvijal in jih delal različne. V osnovi sem izhajal iz njunega odnosa in potem zadevo širil navzven.

Pri tem se sicer zdi, da ste se namerno osredotočali na tisto, kar se dogaja v zavodu, Andrejevega ozadja pa niste preveč razjasnjevali.

Ne, tega si niti nisem želel. Želel sem poudariti, kar je tukaj in zdaj. V uvodu, še preden se pojavi napis z naslovom filma, sem sicer dal nekaj izhodišč, v nadaljevanju pa se s tem nisem želel več obremenjevati. Sicer je v filmu še nekaj referenčnih točk, ki se navezujejo na preteklost, a jih nisem hotel preveč poudarjati, ker se mi je zdelo, da je tisto, kar se zgodi pozneje, že samo po sebi dovolj močno in dovolj jasno. Ni bilo treba razlagati, zakaj so stvari takšne, kakršne so, oziroma zakaj ne morejo biti drugačne.

Od kod ideja podgane?

Čisto v realnem smislu je ta podgana edino bitje, ki mu nudi brezpogojno sprejemanje in mu ponudi vse. Je svetla točka v njegovem življenju, pri kateri ni pogojevanja. V nekem smislu, recimo v prenesenem pomenu, pa lahko v tej podgani vidimo tudi nekaj Andreja, glede na konec zgodbe, ki je, kakršen je.

Konec filma se zdi pesimističen in daje slutiti, da prave rešitve za te like ne bo. Je bil to vaš namen? Andrej je s končnimi prizori nekako obsojen.

V resnici ne! Andreja nisem želel obsoditi. Vsaj ne bolj, kot se je s svojimi dejanji obsodil že sam. Sam sploh ne bi želel soditi o tem, nisem želel privzeti kakšne posebne drže –

razen v smislu, da lahko potek dogodkov pač privede do takšnega konca, ker družba stvari vodi v neko smer, kjer na koncu ni rešitve. Za nikogar se ne konča dobro. V resnici se nisem postavil na nobeno stran. Zdi se mi celo, da sem film režiral z rahlo distanco, da sem veliko opazoval in tudi v drugih prizorih nisem zavzemal nobene drže.

Mogoče je konec res malo pesimističen, moj pogled je res malce tak. Zdi se mi, da smo zahodni svet pripeljali do točke, kjer ni več veliko manevrskega prostora, in če bomo tako nadaljevali, se nam ne piše dobro. Tudi naših potomcev ne čaka svetla prihodnost, tako da sem film zaključil precej pesimistično. Upal pa sem, da bo sprožil razpravo, ki bi lahko potem kaj spremenila, vsaj na neki mikro ravni ... in vplivala na našo prihodnost.

Glede na to, da ste socialni delavec in režiser, se zdijo *Posledice* film, ki je bil v vas, ki ste ga morali posneti. Verjetno so še razni aspekti teh zgodb, ki bi jih prav tako lahko prikazali. Boste tudi v prihodnje v svoje filme vključevali nekaj te socialne tematike?

Mislím, da bom. To mi je zelo blizu in se kot režiser čutim kar nekako odgovornega, da delam takšne stvari. Moj naslednji projekt bo verjetno povezan s podobno tematiko. Načrtujem, da se bom lotil teme družinskega nasilja, a malo drugače kot tokrat. Nekateri glede na relativen uspeh filma pričakujejo, da bom posnel, v narekovajih, *Posledice 2*. A v to smer ne bom šel, saj se mi zdi, da bi bilo nesmiselno. Pri tem kot režiser in kot avtor ne bi napredoval, verjetno bi tudi težko povedal kaj novega. Morda bom še snemal filme o mladih, zagotovo pa ne na isto vižo. Vsaj delno pa se bom najbrž vedno držal socialne tematike, ker mi je to enostavno blizu.

So vam tudi sicer v filmski tradiciji blizu tovrstni avtorji? Rad imam te avtorje. Sicer pa gledam zelo raznolik nabor filmov in tudi za *Posledice* sem dobival navdih iz zelo različnih smeri.

Zdaj ste torej presedlali na igrane celovečerce. Nameravate v tej smeri tudi nadaljevati?

Da, trenutno ne razmišljam niti o kratkem filmu niti o dokumentarcu. Z dokumentarnimi filmi imam nasploh težave, pač glede na to, katere teme me zanimajo. Zdi se mi, da takšne teme pogosto onemogočajo, da bi jih posneli na dokumentaren način, vsaj ne tako, kot bi si želel. Slovenija je majhna, omejena, vsi se med sabo poznamo, ljudje se bojimo razkritij, zato bi stvari, ki me zanimajo, težko posnel na iskren način. Mogoče kakšen portret, če bi se bil posameznik pripravljen do te mere odpreti, da bi nastal res pristen film. **E**

Jasmina Šepetavc

Nekaj prepotrebne queerovske subverzije

Posledice

leto 2018

režija Darko Stante

država Slovenija

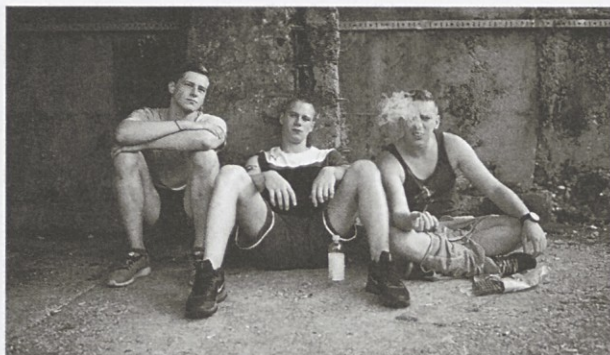
dolžina 93'

Film **Posledice** (2018), prvenec Darka Štanteta, je postal nesporni zmagovalac letošnjega Festivala slovenskega filma, kjer je po razprodanih projekcijah pobral vesne za režijo ter glavno in stransko moško vlogo, poleg priljubljenosti med občinstvom, ki mu je namenilo svojo nagrado, pa je dobil še nagrado žirije filmskih kritikov. Pred tem je bil premierno prikazan že na mednarodnem filmskem festivalu v Torontu, kjer je, sodeč po spletnih recenzijah, doživel kritiško odobravanje, vmes pa so ustvarjalci še prodali distribucijske pravice filma na severnoameriški trg. Redko se zgodi, da je slovenski film uspešen tako pri kritikih kot med občinstvom, še redkeje, da gre onkraj (v zadnjih letih vse bolj nepravilno pejorativne) oznake »slovenski film«, preko lokalnih zgodb in referenc k univerzalnemu, ki ima moč pritegniti krog občinstva v tujini.

Zgodba pripoveduje o mladoletnem Andreju (Matej Zemljčič), ki ima težave – z izbruhi jeze, z družino, s puncami in s svojo seksualnostjo. Tako pristane v vzgojnem zavodu, kjer naj bi ga spravili nazaj v rutino pravih življenjskih poti, a je mala prestopniška heterotopija v realnosti paradoksnost oluščena vsakršnih konvencij in pravil, razen tega, da preživi najmočnejši. In v primeru *Posledic* je to Željko (Timon Šturbej), varovanec, ki je za razliko od Andreja že čistokrvni težki kriminallec z – na trenutke – psihopatskimi nasilnimi izbruhi in z milenijsko strategijo izsiljevanja: ponižujoče trenutke, ki jih velikokrat izzove sam, ali druge skrivnosti varovancev posname na telefon in jim grozi z objavo posnetkov na spletu. Andreja sčasoma vzame pod svoje okrilje, ta pa mu skuša ustreči, tudi zato, ker postaja vse bolj jasno, da ga Žele privlači. A ko se Andrej upre Želetovemu načrtu ropa romske družine, postane njegova homoseksualnost primerno sredstvo izsiljevanja, kar preraste v pretresljiv zaključek.

Posledice si velik del hvale, ki so jo prejele, zaslužijo, ker v filmu veliko stvari deluje izjemno dobro: Štante, ki je po osnovni izobrazbi tudi socialni delavec in ima izkušnje z delom v vzgojnem zavodu, je želel najprej posneti dokumentarec, kar lahko občutimo skozi ves film. Kamera iz roke, ki zasleduje igralce, uporaba naravne svetlobe, kjer je to mogoče, in uporaba zvoka iz okolice (tudi slovenske rap glasbe iz zvočnikov telefonov, ki jih fantje nosijo okoli) za zvočno kuliso filma delujejo na moč realistično, tako da se včasih res zdi, kot da ne gledamo fikcije. Film v svoj prid spretno spreverne težavo slovenskega filmskega ustvarjanja – nizek proračun. Potem je tu odlična igra igralcev mlajše generacije, predvsem Zemljčiča, Šturbeja in Gašperja Markuna (kot Nika), ki uspejo ujeti *zeitgeist* jeznih mladih mož, vzgojenih v hiperkapitalistični obljudi uspeha, ki se vsaki novi generaciji v realnosti odmika vse dlje, do te mere, da se zdi v pogojih nepredvidljive prihodnosti njihova izbira trenutne zadovoljitve prek kraje, zabave, seksa in drog vse bolj logična. Niti fantje niso homogenizirani pod kategorijo prestopnika, temveč med njimi ostajajo pomembne razlike v motivih obnašanja in možnostih rešitve. Lika Andreja in Želeta sta v tem smislu spretno napisana v tandemu: Želetov lik kaže, da Andrej za fasado mladega prestopnika zares ohranja mejo empatije, morale in želje po odnosih z drugimi, Andrejev lik pa v nasilnem manipulatorju Želetu povzroči hipne trenutke spodobnosti in mehčanje njegove trdnosti, ki na koncu vseeno vedno prevlada. Potem je tu še kontekst filmske vsebine, ki je za slovenski prostor pionirska: *Posledice* so zares prvi slovenski film, v katerem je protagonist gej in v katerem vidimo predigro spolnega odnosa med dvema fantoma. Ustvarjalci filma so se sicer odločili za dvojno strategijo oglaševanja: na domačih tleh so ga promovirali kot mladinski film, saj je to ena redkih kategorij, ki slovenske gledalce še spravi k ogledu slovenskega filma v kinu, verjetno pa tudi zaradi neizogibne getoizacije LGBT filmov pri nas (kot da bi bili namenjeni samo LGBT osebam). V tujini in na festivalih, kjer se v zadnjih letih veliko število festivalskih zmagovalcev ukvarja z LGBT temami, pa so film prikazovali pod oznako LGBT/queer. In kot veliko drugih filmov z LGBT liki so tudi *Posledice* zares kompleksna mešanica tematik, zgodba pa v tem primeru vzame pod drobnogled aktualne teme medvrstniškega nasilja, toksične maskulnosti, vzporednosti homofobije in homoerotike hipermaskulinih kolektivov in nefunkcionalnih družin.

Tema družine pa je tudi tista, ki prepričljivost filma najbolj spodnese: Andrej je iz ljubljanske družine srednjega sloja (filmu s tem uspe zamajati stereotip, da vsi prestopniki izhajajo iz revnih, neizobraženih okolij), težava pa je, da se zdi, da je za večino njegove jeze kriva nerazumevala mama. Njegova družina se zares bere kot slab slovenski



kliše, ki smo ga lahko najbolj množično našli v raznih revijah kot slabe popkulturne kvazi-psihoanalitične poskuse opisovanja homoseksualnosti v času zadnjega referenduma za izenačevanje hetero- in homoseksualne zakonske zveze. Na eni strani imamo dominantno mater, ki je v svoji obremenjenosti z mnenjem drugih tipična slovenska malomeščanka, zato ni zmožna slišati, kaj ji zares skuša povedati lastni sin. Poleg tega se ga sramuje in ga čustveno izsiljuje, ko ne dela stvari v skladu z njenimi pričakovanji. Na drugi strani je čustveno odsotni oče, copata, ki nikoli ne poseže med mamo in sina, nikoli ne udari po mizi, nikoli ne naredi reda. Zveni znano? Kliše, ki se v naši zgodovini kar naprej ponavlja kot pečat nacionalnega karakterja, je v filmu, ki konec koncev govori o homoseksualnosti, nevaren do te mere, da (verjetno nehote; zares se zdi, da je bil namen ustvarjalcev nerodno nasproten) potrjuje najbolj konservativne diskurze našega javnega prostora. Ne gre za to, da deli klišeja niso kdaj resnični, temveč za to, da imajo družine in njihove težave navadno več nians, ki jih je treba v filmu skrbno razdelati, sicer izpadejo kot amaterska kulisa glavnega dogajanja, ki slednjemu vzame velik del prepričljivosti. In če smo že pri mamah, moramo reči še kaj o ženskah na splošno. Tu namreč film pade na celi črti. Res je, da se ukvarja z moškimi in to stori – vsaj pri glavnih junakih – izjemno dobro. A moški so v filmu nerazdružljivo povezani z ženskami, te pa so za razliko od njih tako enostavne, da delujejo kot izumetničena karikatura živečega organizma. Patriarhat je primarna struktura filma, a je hkrati nevidna struktura, kot da lahko govorimo o toksični maskulnosti, homofobiji in nasilju med moškimi, ne da bi naredili povezavo z nasiljem nad ženskami. Prvi prizor kaže Andreja in anonimno dekle na zabavi. Ko se odpravita v spalnico in po poljubljanju Andrej ne dobi erekcije, ga začne dekle zmerjati z impotentno zgubo, ki je ne zmore niti »pofukat«. Ta monolog dekleta, ki se zares ne zdi resnično, nanjo vrže tako slabo luč, da se skorajda zazdi, kot bi sama ustvarila pogoje, v katerih se Andreju utrga in jo pretepe (tega sicer ne vidimo, vidimo pa jo objokano in z modricami). Potem je tu že Želetovo



dekle Svetlana (Lea Cok), ki ima vedno čas, vedno pleše, snifa koko, je vedno pripravljena na seks, govori pa bolj malo oziroma praktično nič. Ženske tako delujejo kot nepomemben del kolesja patriarhata, ki so mu dale svoje popolnoma pasivno privoljenje, ali kritiške instance, ki mladih moš in njihovih težav ne razumejo – še več, kruto ranijo moški ego in so včasih za to kaznovane. Hrbtna plat gejevskih filmov je prevečkrat mizoginija, kjer strukturno mesto »pedra« zares pripada ženskam – navadno kot tihim ponižanim alibijem protagonistove seksualnosti –, brez solidarnostnega premisleka skupne marginalizacije. Potem je tu še bogata tradicija slovenskega filma, v kateri ustvarjalci ženske radi uporabijo za nepomembne elemente premikanja zgodbe naprej, statiste, ki nudijo junakom priročno naročje, mednožje ali žrtev, ko to potrebujejo, ker to pač zahteva najmanj časa in imaginacije ustvarjalcev.

Posledice so naredile dober del poti k temu, da nagovorijo mlajšo generacijo, ki je odraščala ob definiciji slovenskega filma kot inferiornega tujemu, in jo poskušajo prepričati v nasprotno. Dosegajo tudi tujo publiko, med katero imajo slovenski filmi le skromne rezultate. Pronicljivo in strukturirano so zgrabile kaotičen duh časa – krize moškosti, nasilja, spletnega nadlegovanja, odnosa do homoseksualnosti in razočaranja nad možnostmi spodobne prihodnosti – a film bi bil zares odličen šele, če bi mu uspelo izrisati predvsem kompleksnejše družinske odnose, pa tudi ženske like v zakulisju moških življenj. V obliki, v kateri so zdaj, bi bilo namreč bolje, da jih v zadnjem filmskem rezu sploh ne bi bilo. Ko bo ta članek natisnjen, bodo *Posledice* že dodobra obkrožile slovenske kinematografe in ni treba biti jasnoviden v predvidevanju, da bodo med najbolje gledanimi filmi v zadnjih letih, predvsem pa bodo med slovensko gledalstvo, ki bo šlo gledat še en mladinski film, uspele vnesti nekaj prepotrebne queerovske subverzije. To bo tudi verjetno njihov največji prispevek slovenskemu filmu. **E**

Veronika Zakonjšek

Milenijski »luzerji« in (ne)smisel življenja v Ljubljani

Ne bom več luzerka

leto 2018

režija Urša Menart

država Slovenija

dolžina 88'

»Oprostite, samo malo!« skupini azijskih turistov zakliče Špela, ko s svojim zelenim Rogovim kolesom hiti čez center Ljubljane, kjer pri 29 letih z diplomo iz umetnostne zgodovine za zadosten mesečni dohodek še vedno usklajuje dve slabo plačani prekarni službi – delo receptorke v muzeju MSUM in reševalke iz vode v plavalnem klubu Ilirija. Ko tudi napredovanje v eni izmed služb zaradi njene (oh, ironija) previsoke izobrazbe splava po vodi (diploma po starem programu? Tako visokega plačnega razreda si pač

ne morejo privoščiti!), fant pa se odloči sprejeti delo v ameriški oazi *start-up* podjetij, se Špela svojim sposobnostim in ambicijam navkljub znajde brez dohodkov, možnosti plačane zaposlitve – in posledično stanovanja. Vse, kar ji ostane in kar ji v tem trenutku življenjskega poraza sploh še kaj pomeni, je kolo, ki kot hommage brezčasni klasiki italijanskega neorealizma, **Tatovi koles** (Ladri di biciclette, 1948, Vittorio De Sica) simbolizira svobodo, samostojnost, perspektivo za delo in upanje na boljšo prihodnost. Tako Špela med iskanjem novih delovnih opcij še naprej z vselej ponosno dvignjeno glavo drvi po Ljubljanskih ulicah. Morda res nima več službe, fanta, denarja ali stanovanja; a dokler ima kolo, ima tudi svoje dostojanstvo.

Film **Ne bom več luzerka** (2018, Urša Menart) je na letošnjem Festivalu slovenskega filma prejel vesno za stransko žensko vlogo, najboljši scenarij in film leta – nagrado, ki je prvič v zgodovini festivala pristala v rokah ženske režiserke. Gre za samozavesten celovečerni igrani prvenec, ki odločno, a hkrati z dobršno mero distance in humorja prikaže realnost milenijske, v tranziciji odraščajoče generacije, ki se že skoraj donkihotsko neučinkovito spopada z nezmožnostjo finančne osamosvojitve in dokončnim prehodom v odraslost iz neprostoVOLjno podaljšane adolescence.

Ko tako Špela pri skoraj tridesetih letih spet pristane v Fužinah, na kavču svojih staršev, to ni zaradi apatičnosti, lenobe ali vsestranske brezbržnosti, ki jo radi pripisujejo »izgubljeni« milenijski generaciji. *Ne bom več luzerka* je film



specifičnega časa in prostora, ki zareže v aktualno in boleče realistično situacijo (ljubljske) milenijske generacije, kar je za generacijo X pred skoraj dvajsetimi leti naredil kulturni prvenec Janeza Burgerja **V leri** (1999). Generacijo X, ki jo v zavetju Rožne doline v objektiv ujema Burger, so spremljali predvsem ležernost, brezcilnost in neresen odnos do sveta, ki so ga mladi demonstrirali s svojim statusom večnih študentov. A njihova »zafrkantska« drža je bila znak upora, namernega odklona od *statusa quo* in trmastega stremljenja k alternativni, medtem ko je apatija in nekoliko samoironičen odnos do sveta, ki ga demonstrirajo mladi v *Ne bom več luzerka*, predvsem le še obrambni mehanizem pred svetom, ki jih ne jemlje resno in v katerem se počutijo odveč; pred svetom, kjer jim je bilo kot otrokom tranzicije obljubljeno vse, ko so prestopili prag univerze, pa ni zanje ostalo nič več. Špela morda res suvereno kadi *jointe*, ponočuje, pijančuje, se tik pred zoro po prekropani noči okrepuje s falaflom, bruha čez mostove in v trenutku hude osebne stiske plava v Ljubljani. A kljub njeni nepopolnosti, občasnim napačnim odločitvam in nenehnim spodrsrljajem ne gre za osebo, ki bi ji bilo vseeno. Gre za osebo, ki izgublja upanje v boljši jutri in polna dvomov o svojih življenjskih odločitvah skuša ohromiti občutek nemoči in boleče stagnacije v mestu, ki ji ne more ponuditi več od statusa »sposobne propalnice«, večne luzerke. Urša Menart, ki je v svojem dokumentarcu **Kaj pa Mojca?** (2014) skozi zgodovino slovenskega filma poskušala ugotoviti, kdo je značilna slovenska filmska junakinja, s Špelo ustvari povsem samosvojo, kompleksno in močno protagonistko, kakršne slovenski film še ni videl, z njo pa tudi popolnoma dekonstruira mit »pridne punce«. Špela je do te točke sledila vsem družbenim smernicam in pravilom, stremela k lepim ocenam, doštudirala v spodobnem času, živela v umirjeni monogamni zvezi in nasploh igrala življenje po pravilih. Ko kljub temu ostane brez službe in stanovanja, z virtualnimi prijateljicami, s katerimi za rojstni dan ob na pol zamrznjeni sliki nazdravlja prek Skypa, in s fantom, ki v zasledovanju boljšega življenja odide v San Francisco, se tako ne poruši zgolj njeno profesionalno in romantično življenje, temveč vsa njena identiteta.

Enakovredno pomemben lik filma pa je ne nazadnje tudi Ljubljana, ki je s Špelo neločljivo povezana. Gre za spretno premišljeno in realistično, bržkone do zdaj najbolj učinkovito prikazano geografijo mesta, ki se z izjemo začetnega kadra, v katerem trčita dve perspektivi istega mesta, spretno izogne stari Ljubljani, t. i. Potemkinovi vasi, ki za lepimi fasadami, dragimi izložbami in z novim kamnom obloženimi tlemi skriva celo generacijo frustriranih in paraliziranih mladih. Urša Menart v film odlično ujema trenutni *zeitgeist* mesta, ki dobiva vse bolj dvoličen obraz s spoliranim, od turistov okupiranim centrom na eni strani, in skromno, neatraktivno, na trenutke depresivno realnostjo, ki jo domačini živimo

na drugi. S statičnimi širokoplanskimi kadri se osredotoča predvsem na slednjo ter v objektiv namesto Prešernovega in Kongresnega trga ujema Fužine, Trnovo in v jutranjo meglo zavito Šiško, medtem ko poplavo turistov, ki je v zadnjih letih zajela Zmajsko mesto, na kratko odpiše s komičnima kadroma gneče na Trubarjevi, ki zavira kolesarski promet, ter turistom fascinantnim, sicer pa predvsem nepojasnjenim fenomenom čevljev, ki visijo nad ulicami.

Če *V leri* mladostniško brezbriznost do sveta in lastne prihodnosti komplementira črno-bela slika, pa Urša Menart in direktor fotografije Darko Herič tu ubereta povsem drugačno pot. Film je nasičen s toplimi barvami, v prevladujoče rumenih in rdečih otenkih postavljenimi v kontrast »hladni« in brezbrizni okolici, ki današnji mladini v neskončnost ponuja zastojno delo v zameno za izkušnje, ki naj bi plačevale hrano in položnice. Vizualna podoba filma sicer vselej stremi k realizmu, a z uporabo živih barv nekoliko omili resnost aktualne tematike, ki ji živahen in barvit videz, pa tudi izvrstno izpiljen scenarij vlijeta ravno pravo mero igrivosti in duhovitosti. Menartova se prav tako spretno izogne jasnim žanrskim konvencijam, ki bi film opredelile bodisi kot (zgolj) komedijo, bodisi kot še eno »zateženo« slovensko socialno dramo. Tako vizualna podoba kot celovit ton filma premeteno spajata elemente obeh ter z odličnimi komičnimi vložki, močno samoironično držo in premišljeno montažo poskrbita, da nas med smehom najbolj zabolijo ravno teme, ki so nam pretkano podane skozi humor.

»Oči, a si ti razočaran nad mano?« Špela v nekem trenutku vpraša svojega – ravno tako brezposelnega – očeta. V paralizirani poziciji večne adolescence čuti razkol med pričakovanji, ki sta jih starša vse življenje gojila v zvezi z njo, in dejanskimi možnostmi, ki jih je dobila za uresničitev svojih talentov in potencialov. Špela je seveda predvsem žrtev trenutne ekonomsko-politične ureditve, ki mlade vselej spregleda, a kljub temu ne gre za tragičen lik, utemeljen na vsestranski krivičnosti družbe, v kateri ni prostora za generacijo, ki izgubljeno išče svoj prostor pod soncem. Špelina trdna načela, iskrenost, naivnost in nezmožnost (kapitalističnega) dojemanja sebe kot »produkta«, ki ga mora na službenem razgovoru »prodati«, ji ves čas še dodatno otežujejo preboj v sfero dela, po kateri zdaj manevrira z od sosedu kupljeno študentsko napotnico, s strežbo v lokalu in prostovoljskim delom »za reference« v domu za upokojece. »Šparamo!« ji pojasnijo na razgovoru, kjer ji namesto plačila ponudijo bone za kosilo. Ob vsesplošnem begu možganov v tujino, kamor sta pobegnili tudi njeni najboljši prijateljici, je Špelino vztrajanje v domači Ljubljani moč pripisati le še svojeglavosti, trmi in neomajnemu prepričanju, da se pod vso neperspektivnostjo naše prestolnice vendarle skrivajo neki skriti potenciali. **E**



Petra Meterc

Domišljajske stranpoti Hedušá in Máre

Zimske muhe / Všechno bude

leto 2018

režija Olmo Omerzu

država Češka, Slovenija, Poljska, Slovaška, Francija

dolžina 85'

Čeprav premlada, da bi po zakonu lahko vozila avto, se junaka Heduš (Jan František Uher) in Mára (Mára Mikule) odpravita na pot. Pravzaprav se na pot odpravi Mára, ki trdi, da ga je dedek naučil voziti, še preden je lahko hodil. Heduš ga prestreže iz zasede, medtem ko v bizarni bojni opravi z *airsoft* puško postopa po močvirnatem polju in preganja dolgčas, nato pa z otroškim vztrajanjem izsilijo, da ga vzame s seboj. Sprva se zdi, da njun potep določa nekakšen cilj – Mára svojega ne želi povsem razkriti, vendar se kot imaginarna dežela na koncu poti kmalu izriše Francija, kjer so »denar, ženske in sonce«, Heduš pa sanjari, da se bo tam pridružil francoski tujski legiji. Kot pri vseh filmih ceste se tudi pri **Zimskih muhah** (Všechno bude, 2018) režiserja

Olma Omerzuja izkaže, da je sama pot, prečenje velikih razdalj nepoznanega okolja, najbolj pomembna, nanjo pa se junaka nista namenila zaradi cilja, temveč zaradi želje po odmiku, ki bi jima omogočil na novo odkrito svobodo. Na poti spremljamo razvoj obeh fantov, hkrati pa se med njima prek nenavadnih zapletov in presenečenj, ki jih cesta prinaša, razvije močno zaupanje in tovarištvo.

Ker gre za junaka na prehodu iz otroštva v najstniško obdobje, Mára jih ima približno štirinajst, Heduš pa kakšni dve leti manj, se v *Zimskih muhah* cestni žanr križa z značilnostmi filma o odraščanju s pravljico nadgradnjo. Izvorce filma ceste pogosto iščejo v literaturi; pretežno v mitih in pravljicah, v katerih se junak odpravi na daljno pot in tam premaguje različne prepreke, Omerzu pa je v *Zimskih muhah* čudežni element, ki je v pravljicah večinoma nujen za junakov uspeh, uporabil kot sredstvo za premostitev cestne resničnosti, ki bi na tako mlada junaka lahko delovala preveč surovo in nevarno. Kot svojstveno pravljico bitje se že na začetku sredi polja prikaže Heduš – zakamufliran v ogromno pregrinjalo iz trave deluje kot nekakšen anti-superjunak. Kasneje, po prvih razočaranjih, po napornem dnevu in med pritiskanjem vedno močnejšega mraza, na točki, ko se film prelomi v sklepi del, pa njun stari *audi 100* sam poskrbi, da junaka varno prispeta na cilj. V isti sanjski sekvenci se znajdejo tudi posnetki živali – ježa, zajca, ptice, ki v zimski noči pridejo iz svojih zavetij ter jih simbolno lahko povezujemo z nečloveškim, čarobnim. Svet, ki je postal preveč hladen, tako nenadoma oživi in junaka obvaruje.

Kot se za film ceste spodobi, se dogajanje v *Zimskih muhah* nikoli zares ne ustavi, srečevanja na poti pa niso zgolj naključna. Fanta v avto že kmalu vzameta psa Šakala, kasneje ob cesti pobereta štoparko Báro (Eliska Krenková). Oba nova

tovariša junakoma prideta prav, onadva pa njima. Šakala uspeta rešiti iz mrzlega jezera, v katerem ga je lastnik želel utopiti, pes pa ju kasneje z laježem opozori, da je Márov dedek v nevarnosti. Bári, zaradi katere se uspešno prepeljejo mimo policijske kontrole ob cesti, kasneje pomagata pobegniti od nasilnega partnerja. Vzajemna pomoč v filmu predstavlja glavno gonilo zgodbe – le tako se pot lahko nadaljuje. Junaka skupaj premagujeta številne preizkušnje, ki bi se vse po vrsti lahko končale s precej resnejšimi posledicami, vendar igriva glasba, ki tovrstne akcije spremlja, sprosti napetost in gledalcem pričara vzdušje navijanja za junaka. Čeprav se v težavah pogosto najdetá sama proti vsemu svetu, je njuna prismuknjena iznajdljivost humorna.

V filmu se med junakoma razlika v letih čuti predvsem v njunem odnosu do okolice. Heduš deluje iz naivne, nedolžne otroške perspektive, vendar je zato tudi bolj sproščen, mestoma povsem osvobajajoče drugačen, ekscentričen. Mára, ki je že močneje zasidran v najstniški, nekakšni prestopniški drží, pa je precej bolj zadržan, predstavlja se kot izkušen in se Hedušu dokazuje z bahanjem, pojasnjevanjem življenjskih modrosti ter prevzemanjem jezika hipermoškosti. Fantaziranje o spolnih izkušnjah ter hrabro izrekanje mačizmov je pri obeh junakih očitno kopiranje tistega, kar sta slišala nekje drugje, film pa povsem iskreno prikaže nerodno nezmožnost usmerjanja presežka hormonov prehodnega obdobja odraščanja.

Prizori s poti se v filmu že od začetka prepletajo z Márovim obnavljanjem njune dogodivščine med zaslišanjem na policijski postaji, kjer je pridržan zaradi vožnje ukradenega avtomobila brez vozníškega dovoljenja. Če so cestni prizori povezani z odmikom od vsakdana, pri katerem so junakoma odprte vse možnosti, prizori na policijski postaji delujejo kot nasilna prizemljitev ob domnevnem koncu pustolovščine. Uspešno izmenjavanje obeh pripovednih ravni, ki ju simbolno povezujejo zimske muhe – te se kljub mrazu od nikoder pojavijo v prostorih in dokazujejo nenavadno upornost – ustvari dodaten suspenz. Ker na policijski postaji vidimo le enega junaka, se do konca filma, ko se pripovedi časovno združita, sprašujemo, kaj se je zgodilo z drugim, in upamo, da bi se usoda njune odisejade vseeno zasukala na bolje.

Márova pripoved pred policisti se v pretiravanjih in hvallisanju večkrat izkaže za izmišljeno, vzporejanje dejanskih doživetij z zaslišanjem pa na ravni filmske pripovedi deluje tudi kot prevpraševanje verodostojnosti nezanesljivega pripovedovalca, ki ne želi razkriti svoje identitete in izdati prijatelja. Hkrati je nezmožnost popolnega razlikovanja resničnih doživetij od lastne domišljije lastnost otroškega imaginarija, ki se preslikava tudi v omenjeno pravljíčnost, v kateri resničnost nima bistvenega pomena.

Zimske muhe se, kot poudarja naslov, umeščajo v netipično obdobje za film ceste, ki ga običajno povezujemo z

veličastnimi zahodi sonca, toplimi nočmi, ki omogočajo spanje pod milim nebom, ali pa z mladinskimi filmi, ki odkrivanje svobode pogosto enačijo s poletnim počitniškim obdobjem. Junaka v *Zimskih muhah* pa le redko osvetli nizko, slabotno zimsko sonce; pokrajina, po kateri se vozita, je večinoma meglena, prekrita z zmrzaljo in ivjem. Iz bledih sivo-zelenih odtenkov, ki prevladujejo, izhaja pridih zimske pravljice na eni strani ter metaforično vztrajanje v težkih, negostoljubnih pogojih na drugi. Čeprav so v ospredju filma dogodivščine in občutenja, ki v glavnem dogajalnem prostoru – avtomobilu ustvarijo toplo zavetje, se sproti izrisuje tudi širša slika o socialnem ozadju obeh fantov.

Heduš Mári že na začetku pove, da ga starši ne bodo iskali, podobno priznanje pa kasneje na policijski postaji hladno izreče tudi Mára. Trpka odsotnost odrasle skrbi za fanta se v filmu pojasnjuje prek likov, ki simbolno nadomeščajo vloge njunih staršev. Márov dedek je večino filma fantomsko prisoten zgolj prek fantovih izrisovanj kulturne osebnosti, zataknjene v času komunizma, na katero v pogovorih pripenja množstvo referenc, ki se začnejo z, »Moj dedek pravi ...«, in čigar dom, ko tja prispeta, označi kar za njegov »štáb«. Dedek, ki si ga Mára jemlje za pomemben zgled, je predvsem običajen dedek z neštetimi zgodbami, ki so se morda zgodile, morda pa tudi ne, vendar Mára nanj po otroško preslika široko paleto neverjetnih junaškosti in izjemnosti, prav v takšnem odnosu pa film njegovo uporno držo in odraslo nastopanje razkrinkava kot praktične obrambne mehanizme pred svetom, ki z odraščanjem pridobiva vse ostrejšo robove. Pretirana navezanost obenem razkriva, da gre verjetno za edinega odraslega v njegovi bližini, ki mu je sploh namenjal pozornost.

Nekakšno materinsko vlogo v času zaslišanja prevzame tudi policistka Freiwaldova (Lenka Vlasáková), ki z Máro preživi popoldne na lokalni postaji. Sprva se zdi, da bosta s partnerjem (Martin Pechlát) odigrala stereotipni vlogi dobrega in slabega policista, vendar je slednji preveč zaposlen s skokom čez plot, v pristopu pa se zdi tudi pregrob za obravnavo mladostnika, zato Freiwaldova nase prevzame obe vlogi. Čeprav je od začetka jasno, da Mára in policistka skorajda tekmujeta, kdo bo koga izigral, je prav ona tista, ki na koncu s krutim trikom izrabi fantovo zaupanje, kar avtoriteto že tako odsotnih odraslih v filmu še dodatno ruši.

Freiwaldova ob vrnitvi partnerja zmagoslavno oznani, da je uspela Máro razkrinkati, ob tem pa pokroviteljsko doda, da ima fant sicer bujno domišljijo, toda tudi sentimentalno plat, ki ga je izdala. In ravno za to tudi gre – *Zimske muhe* so film, ki mladostnim domisljicam omogoči svobodno pot, junakoma pa prek izgradnje neomajne prijateljske vezi hladno obrobje češke periferije otopli do te mere, da pobeg v toplejše kraje ni več neizpolnjena želja, temveč povsem zadovoljujoče domišljajsko pribežališče. **E**

Žiga Brdnik

Kje je Vlado?

Poj mi pesem

leto 2018

režija Miran Zupanič

država Slovenija

dolžina 107'

O Vladu Kreslinu pokazati in povedati nekaj novega je po 40 letih na sceni po pravici povedano težka naloga. Vsi vemo, da je polnil že študentske domove v Rožni dolini, da je z Martini Krpani soustvarjal rock revolucijo v osemdesetih, da je vodja Beltinške bande in da ima vedno polne koncerte. To je del slovenske pop glasbene folklore. O drugi folklori, prekmurskem glasbenem in ljudskem izročilu, nas najbolje poučujejo prav Kreslinove pesmi. Vsaj mislimo si tako. Neštetokrat slišane iz koncertnih in radijskih zvočnikov, sploh tiste najbolj popularne, poznajo in prepevajo vse generacije – mladi, stari, levi, desni, verni, neverni ... Na spletu lahko prebiramo in gledamo nešteto intervjujev z njim in si kadarkoli zavrtimo posnetek z njegovega koncerta, če že ne igra slučajno za ovinkom čez en mesec. Skratka: »Vladek«, dobrovoljni prekmurski trubadur in ljudski godec, je neprestano tukaj, z nami, eden od nas tako rekoč, čeprav je ponavadi tam zgoraj na odru. Takšen je ali pa se kot takšnega predstavlja, ker to v Sloveniji vžge.

»To je film o glasbi in tistih, ki jo imajo radi,« se glasi zaključni stavek kratkega opisa dokumentarnega filma o njem **Poj mi pesem** (2018, Miran Zupanič). Res je. A žal ne kaj dosti več od tega. Atraktivni in inovativni posnetki koncertnih nastopov pred polnimi dvoranami dobrovoljnih oboževalcev so nujen sestavni del dobrega glasbenega dokumentarca. Ti nas dobro uvedejo v zgodbo in občasno presenetijo z odlično fotografijo, večinoma pa se ustalijo na že vidnem. Njihovo prepletanje s pogovori in druženji z glavnim akterjem in ljudmi iz njegovega življenja je korektno zastavljeno in zloženo, a velikokrat nerodno in predvsem od predaleč posneto. Kot da si kamera ne upa čisto blizu Kreslina, da bi ujela kak bližnji plan. Ko živčen postopa na odru Cankarjevega doma. Ko se mu obraz, ki je sicer vedno »hladen kot špricer«, skremži od treme. Kako trzne, ko mu počti struna ali ko se zmoti pri besedilu. Kakšna je njegova reakcija, ko mu stoletnica izpove ljubezen. Kako mu zasijejo oči, ko mu tisoč glasov vrne njegovo pesem. Je tega sijaja še kaj ostalo? Kreslin svoje oddela kot profesionallec, tako kot



vedno, na vsakem koncertu, pa naj bo v kleti študentskega doma ali v osrednjem hramu slovenske kulture. In skozi ves film to tudi ostane, ne spusti nas blizu, tudi kamera in njen operater v Kreslinovo stojičnost ne prodreta, ne posežeta, niti ne podrezata. Nikakor ne gre za iskanje rumenih novic, osebnih škandalov, intimnih podrobnosti. Za te lahko obračamo liste na straneh slovenskih tabloidov.

Gre za edinstveno možnost, ki jo ima filmski ali televizijski »bližnji plan«, da nam na velikem platnu ali ekranu poveča obraz, oči, gesto osebe v trenutku padca maske. Za primer bi lahko dali znamenite intervjuje Frost/Nixon, ki so nekaj let nazaj dobili tudi odlično ekranizacijo. Frost, sicer prekaljeni televizijski maček, na koncu, po četrtem intervjuju, ko končno »zlomi« nekdanjega predsednika, odkrije pravo moč ekrana, pred katero se niti nekoč najmočnejši človek na planetu ne more več skriti. Drugi primer, ki je bližje Sloveniji, tipu filma in temi, je eden zaključnih kadrov dokumentarca **Vsaka dobra zgodba je ljubezenska zgodba** (2017, Rajko Grlič, Matjaž Ivanišnin). Ko vidimo po premieri izžetega Radka Poliča, se nam v dno srca zasmili, tako kot Dušana Jovanovića nikoli več ne bomo gledali enako po njegovi spokojni cigareti po koncu predstave. Čeprav *Poj mi pesem* ni nezanimiv dokumentarec, mu manjka prav takšnih trenutkov. Zastavi si cilj, da predstavi mit Vlada Kreslina, a deluje z vsakim kadrom manj prepričljivo, ker se v tem mitu izgubi in se od njega ne zna oddaljiti ter se približati osebi. Ker mu kamera ne diha za ovratnik, ker želi film povedati o njem vse, a se v nič pravzaprav zares ne poglobi, se zdi, da Kreslin prepričljivo odigra svojega »Vladeka« – ki igra kitaro, kdaj vozi tudi avto in ki ga imajo predvsem vsi radi. Tega že dolgo poznamo in nam ga ni treba posebej predstavljati. Tisti Vlado, ki ga ne vidimo na koncertih, televiziji, v časopisih – in ki je med drugim lahko napisal takšni besedili, kot sta *Od višine se zvrti in Ptič*, pa se znova izmuzne. **E**

slovenski film – kritika

Dvojina, 2013



Jasmina Šepetavc

Smetana na mleku: LGBT podobe v slovenskem filmu

O slovenskem filmu po osamosvojitvi je bilo napisanega že veliko. Predvsem bode v oči dejstvo, da je bilo na čelu režije v vsej zgodovini slovenskega filma do danes le malo žensk, še bolj pa, da so bile podobe ženskosti enoznačne in so potrjevale dihotomije svetnice in prasice, matere in prostitutke, »obe kategoriji ženskosti« pa je nemalokrat zadelo kruto posilstvo. Le redko smo kaj zapisali o strukturno vzporednem mestu ženskosti, queerovstvu, ki podobno kot ženskost zavzema mesto grešnega kozla družbenega razkroja, ko patriarhatu ne gre več tako dobro, kot je bil navajen.

Če zanemarimo nekatere druge, manj eksplicitne podobe queerovstva na prelomu osamosvojitve (na primer homerotičnost in lezbični poljub v filmu **Umetni raj**, 1990, Karpo Godina), poznejših del, kjer se queerovstvo pojavi le hipno, ali edinega celovečerca, ki je nastal s podporo LGBT skupnosti – neposrečen poskus prikazovanja fluidne seksualnosti in vdora spektakla v zasebnost **Kdo se boji**

Jerryja Springerja (2003, Leo Spai) –, se v poosamosvojitveni Sloveniji zgodi preobrat, ki je izrazito konservativen. Po sedemdesetih, ki proizvedejo največ LGBT podob (kljub temu da je homoseksualnost pri nas dekriminlizirana šele leta 1976), in alternativnih osemdesetih se v devetdesetih zgodi retraditionalizacija in ustoličenje heteroseksualne družine, piše Roman Kuhar v *Mi, drugi – oblikovanje in razkritje homoseksualne identitete*. Homoseksualnost je v novem slovenskem filmu tematizirana le redko (žrtve nasilja so v novem filmu v patriarhalni maniri po navadi ženske), če pa je, dobi novo vrsto tragičnih koncev in monstroznih zapletov. Duletič nove čase opiše takole: »Šele po osamosvojitvi se je nekaj spremenilo. Kot da se je Čapova [op. izjava je mišljena v kontekstu Čapove homoseksualnosti] linija končala in je krščanski vpliv odločil, da tega pa ne več. Oddal sem še mnogo scenarijev, a do novega filma nisem več prišel« (Mozetič 2009). V kakšnem kontekstu se v novem slovenskem filmu torej pojavi queer oseba (pretežno homoseksualen moški)?

Prvi primer slovenske homoseksualne monstroznosti najdemo v filmu **Zvenenje v glavi** (2002, Andrej Košak). Film se dogaja v sedemdesetih v fiktivnem zaporu Livada med zaporniškimi uporom. Zapornika, ki ga kličejo Filozof, poskušajo drugi zaporniki vključiti v svoj boj; ta sprva prestrašen odklanja sodelovanje, a nazadnje prav on postane vodja zaporniške anarhije. Pravzaprav spremljamo orwellovsko lekcijo o svinjah: če je Filozof prej patetičen strahopetni lik (zrcalna podoba junaka Kebra, ki je utelešenje »prave

pokončne moškosti»), kmalu postane avtoritaren samodržec, ki v svojem »samoupravnem« sistemom represivno podreja in muči druge zapornike. Pomemben element filma je kodiranje homoseksualnosti kot razuzdanosti, moralne degradacije in nasilja, ki ga utelešajo Filozof in njegovi sodelavci. Če je širši simptom slovenskega filma patološka obsedenost z nasiljem, kriminalom in patološko seksualnostjo, ki se ponavljajo kot rdeča nit poosamosvojitvenega filma (Tomanič Trivundža 2002, Poglajen 2018), s prikazom homoseksualnega nasilja film ponuja novo dimenzijo analize. Analogija med homoseksualnostjo in monstroznostjo (kot grožnja degradacije in nasilja) je stalnica podob, ki se pojavljajo skozi filmsko zgodovino: »... homoseksualnost je, in je vedno bila, konstruirana kot v svojem bistvu monstrozna znotraj izrazito investiranih podob, v katerih so ideje 'poštenosti', 'človeške narave mobilizirane in krožijo v omrežju množičnih medijev« (Watney v Benschhoff 1997, 3). *Zvenenje* tu ni izjema: v povezavi sadomazohizma, represije in sprevrženosti s homoseksualnostjo (predvsem tisto represivne vrste, ki naenkrat izbruhne) ni ne prvi ne najboljši film; iste tematike zvezanosti vseh elementov, le da z nacizmom, najdemo v klasikah, kot so **Prekleti** (La caduta degli dei, 1969, Luchino Visconti), **Rim, odprto mesto** (Roma città aperta, 1945, Roberto Rossellini) in **Salo ali 120 dni Sodome** (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975, Paolo Pasolini). Zanimivo, da je antipod perverziji homoseksualnosti homoseksualec, Pepo peder, ki se sooči s Filozofom v zagovor trpinčenim fantom in sam postane še ena žrtev sadističnega morilca v t. i. frizeraju, klavnici ljudi, ki se upirajo krasnemu novemu redu, in še ena homoseksualna žrtev na filmu.

Kmalu za *Zvenenjem* nastane **Varuh meje** (2004, Maja Weiss), prvi slovenski celovečerec, ki ga je režirala ženska. Film, o katerem je bilo že veliko napisanega tudi v Ekranu, ponazori zvezanost patriarhata, nasilja ter postavljanja družbenih in fizičnih mej nacionalne skupnosti z izvržbo vsega, kar ne spada ali se ne ukroti – tujcev, žensk in homoseksualcev. Zgodba se odvija na idilični lokaciji obmejne Kolpe, ki dobi v filmu grozeče, skorajda nadnaravne kvalitete. Tri dekleta, ki se spustijo po reki, kmalu ugotovijo, da nevarnost ne preži nekje onkraj meje, temveč v domačino, sicer lokalnem politiku, ki se samookliče za Varuha (raznih meja). Vrednote in njih meje, ki jih varuje, so kakopak patološke do te mere, da je tista (Simona), ki zapovedi družbe o čistosti in ženskosti najbolj zvesto uteleša, tudi njihova največja žrtev, tako v metaforičnem kot dobesednem pomenu – verjetno ni veliko presenečenje, da jo Varuh s prijatelji posili. Medtem drugi dve, sicer kodirani kot manjši (Alja) ali večji (Žana) upornici, spoznavata naslade šotorskega lezbičnega seksa. Ko dekleta pridejo nazaj v Metliko, so vse spremenjene: Simona neha verjeti v idealizirane pravljice, drugi dve v popolno svobodo – nekaj feminizma z

veliko mero pesimističnega realizma torej. Lezbična zveza Alje in Žane pa ne preživi dolgo: ko gresta v lokalni klub plesat, ne prestaneta preizkusa javne izpovedi lezbične želje; krhka, kot očitno je, se konča, še preden se je zares začela. Zaključek je torej, da tako kot ostaja ista Kolpa, ki jih je za vedno spremenila, ostajata neomahljiva družbeni red in nasilje njegove konstrukcije nacionalne skupnosti (dobrodošli na sončni strani Alp).

Če smo že pri mejah in izvržbi: tisto, kar izvržemo, abjektno, francoska filozofinja Julija Kristeva opiše s svojim prvim spominom izvržbe, visceralnim gnusom, ko je začutila smetano na mleku in krčevito izbruhala belo tekočino. V slovenskem filmu je smetana na mleku homoseksualnost. V filmu **9.06** (2009, Igor Šterk), slovenskem festivalskem ljubljencu, policijski inšpektor Dušan preiskuje smrt Marjana Ozima, za katerega Dušan in z njim gledalci izvemo, da je bil biseksualec. Vse bolj obsedeni Dušan začne v maniri (lezbične?) klasike **Persona** (1966, Ingmar Bergman) prevzemati Marjanovo identiteto. Gre celo na LGBT Roza večer v ljubljanski klub K4 in poljubi moškega. Naslednji prizor je ponazoritev, da je homoseksualnost še vedno tisto abjektno, kar družba skuša ne le izločiti, temveč ji lahko očitno povzroči visceralen gnus, čisto dobeseden bruhalni refleks (in, mimogrede, z bruhanjem po gejevskem poljubu Dušan ne potrdi le svoje heteroseksualnosti, temveč vzpostavi mejo med sabo in Marjanom).

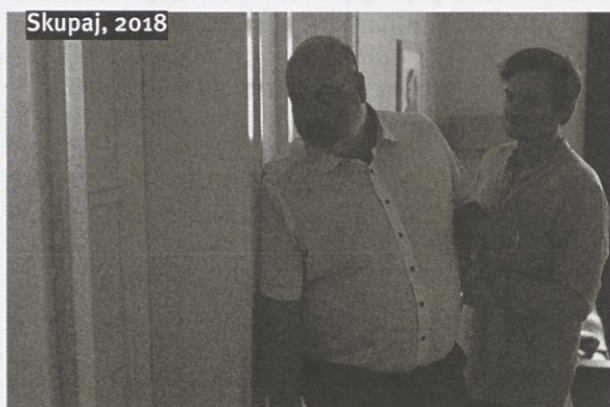
Dvojina (2013, Nejc Gazvoda), drugi slovenski film, ki se loti lezbištva, v svoji obravnavi tematike že vsebuje mero kozmopolitske širine (ki je prejšnji filmi ne premorejo) – pa ne le zato, ker se v Ljubljani zaljubita Slovenka in Danka. Slovenska različica trilogije **Pred (zoro, mrakom in polnočjo)**, Before Sunrise/Sunset/Midnight, 1995, 2004, 2013), kondenzirana v dve noči in en dan v našem glavnem mestu, vsebuje vse potrebne elemente za romantični film na slovenski (neromantičen) način: dobro vreme, slabo vreme, skorajda hipno ljubezen, sprehajanje, kolesarjenje, spoznavanje, poljubljanje, gentrificirano Ljubljano, umetniške scene, zavožene prijatelje, družinske drame, prazne postaje Slovenskih železnic, razhod ... in neozdravljiv možganski tumor ene od deklet. Zdi se, da je prvi slovenski film, ki v glavni plan postavi lezbištvo, kombiniral sodobne podobe glavnega mesta že malo starejše Slovenije, ki naj bi že premogla nekaj liberalne evropske države, ter staro in bogato tradicijo filmskih podob lezbištva, imenovano »sindrom mrtve lezbijke«. Lezbijke so v filmski zgodovini namreč doživele že bogato raznolikost smrti – nanje je padlo drevo, ustrelila jih je naključna krogla, zadušil jih je nasilni moški, ubile so jih naravne ali nadnaravne sile, in ja, ubile so jih zahrbtni bolezni. Smrt ima v filmu, tako kot v življenju, pomembno mesto, a filmi in televizija neproporcionalno pogosto ne vedo, kaj bi lahko naredili z življenjem lezbičnih

likov še drugega kot kruto ponazoritev vaj v umiranju. Tako bi bila romantična lezbična komedija brez resnih zapletov in smrti paradoksnost najbolj originalna filmska zgodba, ne samo v Sloveniji, tudi globalno.

Bolj inovativne queer podobe poosamosvojitvenih let tako najdemo predvsem na neodvisni sceni, ki je, podobno kot je queer BDSM video v osemdesetih presekala ideologijo socialističnega heteronormativnega patriarhata, skozi neodvisna dela uspela presekat heteronormativnost slovenskega filma in izpostaviti (predvsem dokumentarne) zgodbe LGBT oseb v Sloveniji: za iskanje (in ne nujno odkritje) LGBT scen v malih krajih glej na primer **Gay Life in Krško** (2007, Nico Woche), za transspolno reprezentacijo filma **Božja napaka** (2014, Eva Matarranz, Anna Savchenko) in **Transspolna življenja v Sloveniji** (2016, Michelle Emson), za temo aidsa/hiva lanski film **Po gladini** (2017, Blaž Slana) in za temo spolne nenormativnosti animirani film **Uporni duh** (2017, Ana Čigon). Na neodvisni sceni pa tudi zanimivo in zgovorno – za razliko od državnega filma – pogosteje ustvarjajo režiserke (poleg že omenjenih še Urša Kastelic, Simona Jerala in druge).

Letošnje leto je tako zgodovinski unikum, ko gre za prikaz LGBT zgodb v slovenskem kontekstu: tokratni Festival slovenskega filma je poleg kratkega dela **Nenad** (Yuliya Molina) gostil še intimni dokumentarec o lezbični družini med zadnjim referendumom o izenačitvi zakonskih zvez **Odraščanje** (Siniša Gačič in Dominik Mencej) ter film **Skupaj** (Marko Šantič) o gejevski družini, v kateri umre eden od očetov, v redno vseslovensko distribucijo pa je prišel zmagovalček festivala, film **Posledice** (2018, prvenec Darka Štanteta). Slednji, ki ga distributer za slovenski trg namenoma ne promovira kot LGBT (strah pred getoizacijo dela je druga velika tema LGBT podob na Slovenskem), govori o mladoletnih prestopnikih, nefunkcionalnih slovenskih družinah, nemoči vzgojnih institucij, mačizmu in homosocialnih skupnostih, ki nihajo med brutalnim nasiljem in homoerotiko. Krog se tu nekako sklene s filmi,

ki smo jih obravnavali v članku *LGBT podobe v slovenskem filmu v Jugoslaviji* (Ekran, okt.–nov. 2018): Čapov Rade je zapuščen prestopnik, ki je tudi queer, **Tovariši** in **Dečki** se ukvarjata ravno s kontinuiteto med homosocialnostjo in homoerotiko, ki ji ne moremo vedno določiti jasne meje, *Zvenenje v glavi* poveže homoseksualnost in nasilje, vsi pa se dogajajo v zaprtih homosocialnih institucijah (zaporih, popravnih domovih, internatih). Queerovstvo, govorijo filmi, vedno preži nekje pod površjem družbene normativnosti in z njim je v slovenskih filmih prevečkrat povezana možnost nasilja in perverzije – bodisi so LGBT osebe tiste, ki so žrtve nasilja, bodisi tiste, ki ga izvajajo. Čeprav podoba žrtve še vedno reprezentira realno stanje mnogih LGBT oseb po svetu in pri nas, je podoba nasilneža tista, ki je v našem kontekstu lahko nevarna. Nevarna zato, ker filmi pri nas navadno niso dela kompleksne refleksije – od kod pride nasilje, kakšne posledice ima in kako je zvezano z nasiljem normativnosti –, temveč pustijo vtis, da je queerovstvo monstrozno, ali pa da homoseksualnost (podobno kot ženske) vedno doleti kazen že samo zaradi obstoja, še več, da je ta kazen na neki način pravična. Izbrani filmi stare Juge tako navkljub pričakovanjem progresivne linearne izboljšave stanja LGBT podob ponujajo več užitkov in queerovskih uhajanj normativnim družbenim zapovedim, kot jih ponuja večina LGBT podob v slovenskem filmu po osamosvojitvi. Ti velikokrat udejanjajo stereotipe, podobne tistim, ki jih najdemo v filmskih začetkih prikazovanja LGBT oseb. Čeprav nam v slovenskem filmu še vedno manjkajo srečni konci, ali pa vsaj kompleksni liki, ki se ne znajdejo v breznu obupa, nasilja in smrti samo zato, ker so queer (ali ženske), smo lahko leta 2018 previdno optimistični. Zdi se, da queerovstvo počasi le pronica v slovensko kinematografijo in odpira njene normativne okvire, kar nima posledic samo za LGBT osebe, temveč za zamišljanje drugačnih zgodb in drugačnih likov vseh spolov in seksualnih usmerjenosti. **E**



LITERATURA:

Benshoff, Harry. 1997. *Monsters in the Closet*. Manchester: Manchester University Press.

Pogljajen, Tina. 2017. Spol in slovenski poosamosvojitveni film: Spolno nasilje v produkcijah Filmskega sklada RS (1994–2010). *Družboslovne razprave*, 33 (84), 7–28.

Tomanič Trivundža, Ilija. 2002. Začetek konca ali konec začetka? Slovenski film devetdesetih, kriza nacionalne identitete in prtljaga tranzicije. *Ekran* 3 (4): 18–21.



Jasmina Šepetavc

Pocestnice so me zapeljale

Pocestnice / Harlots

leto 2017-

scenarij **Moira Buffini, Alison Newman**

država **VB, ZDA**

dolžina **16 x 45'**

Serijski **Pocestnice** (Harlots 2017–) je del produkcije spletne platforme Hulu, ki je v tekmi z Netflixovimi in Amazonovimi originalnimi vsebinami v zadnjih letih pospešila svojo spletno tovarno sanj. Najbolj uspešna je bila z distopično feministično serijo **Deklina zgodba** (The Handmaid's Tale 2017–), letos pa je v svet poslala televizijsko predelavo zgodb Stephena Kinga, **Castle Rock** (2018–), in malo manj posrečeno psihološko dramo o posadki astronautov, ki naj bi šli na Mars, **Prvi** (The First, 2018–), narejeno pod režijskim vodstvom legendarne Agnieszke Holland in s Seanom Pennom v glavni vlogi. V tej tiraniji izbire med vsebino spletne in klasične televizije, ki je v času enega življenja ne bomo mogli pogledati v celoti, so **Pocestnice** na spletnih platformah spolzele mimo skoraj neopaženo, kot

še ena od serij, ki jo (še) skorajda nihče ne gleda, čeprav ima elemente, ki bi lahko pritegnili precej širok krog gledalk in gledalcev ravno zato, ker delujejo na več ravneh.

Za kuhinjsko mizo bordela skupina deklet prebira *Harris's List of Covent Garden Ladies*, publikacijo, ki – podobno kot Ekran s filmi in serijami danes – ocenjuje zabavo 18. stoletja: londonske prostitutke (na primer Fanny, zimska poslastica za tiste, ki so jim vseh radostna tolsta dekleta, poleti pa zna malo smrdeti). Serija nas uvodoma šokantno podučí, da se je v tistem času z (bojda) najstarejšo obrtjo ukvarjala kar ena petina vseh žensk. Soustvarjalka serije Moira Buffini je izhajala iz zgodovinskega dejstva, da je bil London tistega časa znan kot prestolnica seksa: privlačil je ameriške in evropske turiste, mlade neporočene vajence, ki so se v mestu izobraževali, in vojske pravkar končane sedemletne vojne. Tako ni nič nenavadnega, da je bila izbira obilna, moč dobre recenzije večja kot danes, konkurenca pa pogosto kruta. Zgodba *Pocestnic* se odvija skozi rivalstvo dveh bordelov: prvega, skromnejšega, v neki zakotni londonski ulici vodi ambiciozna Margaret Wells (oskarjevka Samantha Morton). Mati jo je za par čevljev že pri desetih letih prodala v bordel kruti madame Lydii Quigley (Lesley Manville), ki že leta vodi višjeslojno hišo za plemiče v bogatem delu mesta. Med ženskama ostajajo neporavnani računi in stare zamere, te pa zakomplicira še Margaretina želja po uglednejši instituciji, ki bi konkurirala Lydiini, in skrivnosten krog bogatih moških, ki posiljujejo in ubijajo device. Te pa jim priskrbuje madame Quigley.

Pocestnice na prvi ravni delujejo kot bogata kostumska drama z elementi trilerja, ki se dogaja pretežno v bordelih,

spalnica in zakotnih ulicah, v različnih pozah, z večjim ali manjšim užitkom, vedno pa za denar. A o seriji zares ne bi bilo vredno pisati, če ne bi bila večplastna in ne bi šla onkraj seksa in občasnega umora: serija na trenutke res zdrsne v pretiravanje, ki pa je morda celo na mestu; navsezadnje je moda stoletja – s plastmi belega pudra in lepotnih znamenj, naborki, korzeti in mogočnimi lasuljami – že sama po sebi vaja v izumetničeni predstavi. To le še krepí *tableau vivant* prostitutk bogatejšega od bordelov, ki v kostumih strankam predstavljajo prizore grške in rimske mitologije, pa tudi dejstvo, da je prostitucija sama nekakšna vaja v performansu – ne samo tistem brez oblek. »Najpomembnejše je prostituiranje, ki ga izvajamo oblečene,« reče Charlotte, Margaretina starejša hči (Jessica Brown Findley, najbolj znana po britanski družinski sagi *Downton Abbey* in *Črnem ogledalu*), že priznana kurtizana, ko jo v družbo pokliče njen sponzor sir George Howard (Hugh Skinner iz serije *Fleabag*), da bi pokazal svojo »posest«. *Pocestnice* tako ostajajo z drugo nogo vedno trdo na realnih tleh razrednega boja in jasne feministične politike, ki jo poskušajo misliti skozi ekonomske možnosti in omejitve žensk nižjega in višjega razreda v nekem obdobju (navsezadnje pa govorijo o realnih pogojih preživetja mnogih oseb še danes). Prostitucija je na eni strani ekonomska transakcija, ki je ženskam (in, v primeru serije, redkim moškim) z omejenimi možnostmi preživljanja dostopna kot vir zaslužka. Nekatere med njimi pa jo uspejo izrabiti za izboljšanje statusa, saj prinaša nekakšno obliko moči in preskrbljenosti, ne da bi bile omejene z zakonom, ki lahko pomeni še večjo podrejenost žensk: medtem ko žena Charlottinega sponzorja obupano reče, da mož zapravlja njeno dediščino, ki jo zakon priznava kot njegovo, daje Margaret skorajda enako lekcijo o moči in svobodi mlajši hčeri Lucy (Eloise Smyth): »Moški ne spoštujejo žena, spoštujejo lastnino. Denar je edina moč ženske v tem svetu.« Prostitucija kot emancipacija je ideja, ki se v *Pocestnicah* pojavi večkrat (sploh takrat, ko vidimo, da so žene, sestre, hčere ... bogatih družin enako ali še bolj ujete v svoje okoliščine kot prostitutke), ne da bi jo enolično romantizirale brez prikaza hrbtni plati spolne neenakosti in nasilja moških. Ne glede na raven spretnosti manipuliranja in pretvarjanja obe, izkušena Charlotte in naivna Lucy, na neki točki postaneta žrtvi posilstva privilegiranih moških, ki jih le redkokdaj doleti kazen.

Pocestnice se tudi ne ujamejo v past prikazovanja vseh moških kot nasilnih pokvarjencev in vseh žensk kot bolj ali manj nedolžnih žrtev patriarhata. Veliko moških – strank, ljubimcev in mož – je dobrih, njihovi seksualni fetiši pa niso nekaj, kar bi bilo povezano s slabim značajem, tako kot niso vsi ženski liki prikazani v pozitivni luči. Margaret in Lydia sta popolna protagonistka in antagonistka ravno

zato, ker nobena od njiju ni preprosto dobra ali slaba: ne le da Lydia prodaja device morilskim bogatašem in svoja dekleta pahne v krog dolgov za njihove lekcije tujih jezikov in igranja inštrumentov (ki jih morajo odplačevati z mesenim delom), ampak je tudi neizmerno vdana svojemu naivnemu in neumnemu sinu, ki ji pomaga pri poslu predvsem tako, da preizkuša nova dekleta. Margaret, ki za dekleta skrbi z materinsko pozornostjo, pa v prostitucijo vzgoji in proda svoji dve hčeri. Charlotte vpelje v posel pri dvanajstih letih in jo vsakič, ko želi zapustiti sponzorja, prepričuje v nasprotno, deviškost Lucy pa skuša prodati najboljšemu ponudniku že v prvi epizodi in to tudi stori – kar dvakrat, da se lahko preseli v boljši del mesta.

V drugi sezoni serija dobi še več feminističnih podtonov, ki presežejo razredne neenakosti, Charlotte pa največjo zaveznico najde v plemkinji Isabelli Fitzwilliam (Liv Tyler), žrtvi izsiljevanja Madame Quigley in ujetnici krutega brata (Julian Rhind-Tutt), ki ji odreka dediščino. Zakonske možnosti žensk v spopadu z (morilskimi) moškimi in ženskami pod njihovo zaščito so frustrirajoče omejene, zato se junakinje med sabo povezujejo v nekakšna (vsaj začasna) zavezništva, ki sicer niso nikoli enoznačna in brez zapletov, a ponujajo obliko moči v solidarnosti.

Pocestnice po tonu spominjajo na druga dva britanska kostumska hita s temačnim vzdušjem, **Peaky Blinders** (2013–) in **Taboo** (2017–), le da so tokrat v ospredju ženski liki. Pa tudi dobra igra, soliden, na mestih izjemno prodoren scenarij, presenetljive glasbene in stilistične izbire ter posrečeni humorni vložki, ki imajo večinoma opraviti s sočnimi opisi telesnih delov in seksualnih dejanj, predvsem pa s spopadanjem z življenjem s pomočjo humorja. In če smo zadnje leto namenili velik del naše filmske kritike pogojem dela za ženske v filmski in televizijski industriji, so *Pocestnice* nekakšna izjema, saj so zavezane feminizmu tudi za kamero: serijo sta napisali Moira Buffini (scenaristka filma *Jane Eyre*) in Alison Newman, režirale in producirale pa so jo ženske. Obe sezoni *Pocestnic* kljub nekaterim pomanjkljivostim in na mestih nelogičnim izbiram likov prepričata do te mere, da se na koncu dodobra čustveno vpletemo v usode likov in serije same, ki zna najti pravo ravnovesje med feminističnim podukom o krutosti patriarhata in frustrirajočem boju žensk z nasiljem ter preživetvenimi strategijami, kakršne so imele ženske na voljo in so jih znale uporabiti za izboljšanje svojih življenj. Pred dnevi je bila potrjena tretja sezona, zato je še dovolj časa, da *Pocestnice* postanejo serija, ki jo gledamo. **E**

Peter Žargi

Prisluškovanje in voajerizem

Fundamenti

leto 2018

režija Peter Cerovšek

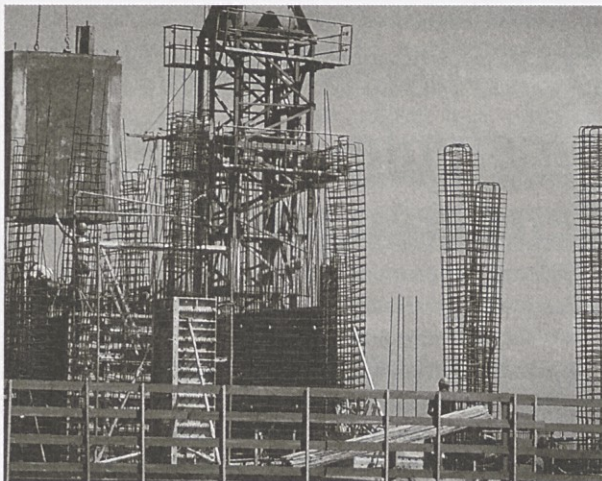
država Slovenija

dolžina 20'

Leta 1980 je bila po načrtih Milana Miheliča na Bavarskem dvoru dokončana stolpnica S2, prva in edina stavba projekta t. i. Severnih vrat, nerealiziranega kompleksa objektov, ki naj bi z leve in desne strani Slovenske ceste obdajali vhod v mestno jedro. Miheličeva stolpnica se je medtem zapisala v zgodovino arhitekture – trenutno je del razstave o jugoslovanski arhitekturi v newyorškem Muzeju sodobne umetnosti –, a za dokončanje projekta ni bilo posluha vse do leta 2007, ko je na Bavarskem dvoru zazevala takrat zloglasna, danes pa že pozabljena gradbena jama. Namen je bil nadaljevanje prvotne ideje Severnih vrat, vendar je gradnja devet let stagnirala; vmes sta se zamenjala tako investitor kot vizija, nato pa so začeli postavljati temelje hotela Intercontinental.

Režiser Peter Cerovšek je takrat začel z okna svojega tedanjega stanovanja voajersko dokumentirati mravljišče žerjavov, odrov, čelad, zaščitnih oblek, izolacije, stekla, kovine in betona. Minevali so dnevi, meseci, mimo je šla tudi maturantska parada, brez predsednika. Gradnja hotela in gradnja filma pa se kmalu začneta prepletati z razgradnjo režiserjevega razmerja. Tu počasi vsa voajerskost izgine. Avtor in njegova punca se prepirata zadušeno, v ozadju, za zaprtimi vrati; v ospredju so le nelagodje in nekaj kratkih *post festum* dialogov. Propad se tako fragmentirano odvija predvsem stran od oči, vendar počasi prevzema nase fokus filma, čeprav kamera ostaja usmerjena na gradbišče.

Vsebinsko je, namenoma, vseskozi prisotna luknja – zakaj sta šla narazen, kakšna sta videti, ali je situacija sploh avtentična? In – ali kdo res ne ve, kakšen je rožmarin? Odsotnost slike na sredini filma, odsotnost razloga za odtujenost med fantom in dekletom ter odsotnost izoblikovane prihodnosti pa samo nastavijo teren za fundamente filmske arhitekture. Odsotnost podobe protagonistov poudari njune pogovore, prihod glasbe Nika Novaka šele na polovici filma pa prekine nelagodno tišino ter s plavajočo melanholijo pove vse, kar kadri gradbišča zamolčijo.



Fundamenti (2018, Peter Cerovšek) tudi brišejo mejo med fikcijo in dokumentarcem oziroma podčrtavajo fiktivni element dokumentaristike s prehajanjem glasbe med diegetskim in nediegetskim, zamomljanimi replikami in prikrievanjem vsebine ter prevpraševanjem lastnega poteka. Film to počne nevsiljivo, spontano – ne kot da bi bilo drobjeve njegove stavbe obrnjeno navzven, temveč kot da ga popolnoma nič ne moti, če vseskozi vidimo zraven še gradbeni oder.

Dokončani Intercontinental spotoma postane popolnoma drugotnega pomena in njegova izgradnja je daleč od katarze; pomembne spremembe so se odvijale drugod. Tu ni *time lapsa*, veličastnih oblakov, zabrisanih linij avtomobilskih luči. Le počasno zidanje stolpnice v blede svetlobi, in propadanje razmerja ter premikanje naprej. V tem času, ko S2 končno dobi vsiljenega soseda, smo priča zaključku zveze, začetku nove – in spremenjenima protagonistoma.

Fundamenti so delno metafizijski film, ki pa metafizicije ne postavlja v prvi plan; kljub navidezni monotoniji kadrov gradbišča večje nadzira svoj tempo in zgodbo, sproti pa je še mala šola scenaristike. Režiser, protagonista in gledalec *Fundamentov* sklenejo pot daleč od prvotnih pričakovanj, Severna vrata pa se počasi manifestirajo, precej daleč od originalne zasnove. **E**

Anja Banko

Dekonstrukcija in plastenje – vprašanje ženskega pogleda

**Marwa Arsanois, Kdo se boji ideologije?
Mesto žensk, Galerija ŠKUC**

Podoba ženske – njenega telesa in družbene vloge – je v teoriji filmskega medija od Laure Mulvey naprej bistveno zvezana s pojmom moškega pogleda. Kinematografski aparat v svojem bistvu žensko telo objektivizira, ga nastavlja in naslavlja v stereotipizirane vloge, v nasprotju do moškega telesa kot subjekta in nosilca akcije, zgodbe in zgodovine. V kontekstu širšega razumevanja diskurzivnih praks pa problematike moškega pogleda in ženske podobe že dolgo ne mislimo več zgolj na ravni industrijskih in žanrskih filmskih tekstov, ki so jih analizirale filmske kritičarke drugega vala feminizma, temveč to predstavljamo na raven obravnave splošnih hierarhičnih praks jezika v razmerju do pozicij izjavljanja, torej med nosilcem moči in tistim, ki te nima. Vprašanje ženskega pogleda, ki opisano »naravo« kinematografskega aparata izmakne postavkam falogocentričnega diskurza, je tako vseskozi aktualno. Podobno kot Catherine Malabou, ki v eseju *Spremeniti razliko: Možnost ženske, nemožnost filozofije* naslavlja na filozofijo vprašanje možnosti oziroma nezmožnosti ženskega subjekta, se tudi v zgodovino filma, v plastičnost samega medija tega jezika, vpenja problematika izmika oziroma so-delovanja z osnovnimi koncepti medija, z načini in zakonitostmi tvorjenja filmske podobe. Posledično se dela avtoric, ki aktivistično izhajajo iz feminističnih postavk, nujno vežejo predvsem z vprašanjem jezika in subverzivnih in alternativnih možnosti izrekanja/upodabljanja ter se prepenjajo v eksperimentalne prakse, pogojene s postopanjem dekonstrukcije podobe oziroma medija, torej filma.

Dekonstruktivistična praksa ključno pogojuje tudi filmsko govorico Marwe Arsanois, v Bejrutu živeče in delujoče umetnice, ki v svojem delu prepleta različne umetniške zvrsti in pristope, od performansa preko instalacij do video umetnosti. Predstavila se je na letošnjem 24. Mednarodnem festivalu sodobnih umetnosti – Mesto žensk z razstavo *Kdo se boji ideologije?*, ki si jo je bilo pod kuratorstvom Teje Reba med 4. in 31. oktobrom moč ogledati v Galeriji ŠKUC. Marwa Arsanois v svojih video projektih stopa

po liniji dokumentarnega, direktnost same podobe pa z dekonstruktivističnimi pristopi do osnovnih elementov samega filmskega jezika in narativne linije zaobrne v sintezi z vedno subjektivno pozicijo izjavljanja, s čimer pogled gledalca projicira skozi sebe in ga tako vzpostavlja kot ženskega. Ena od uporabljenih metod je tako osebna, intimna izpoved, ki kolektivno zgodbo posreduje skozi prvoosebno pripoved: tak je na primer video *Padanje ni sesedanje, padanje je širjenje*, ki je nastal leta 2016 in izhaja iz podob porušenega domovanja umetnice. V nadaljevanju raziskuje »življenje ruševin«; te se večinoma pomešajo z odpadki na smetiščih, kar uporabijo za gradnjo podaljškov libanonske obale v morje. Pri tem gre večinoma za zasebne investicije kapitalskih magnatov, ki ta material nasipavajo v morje, da bi pridobili več prostora za zasebna letovišča, s tem pa rušijo tamkajšnji ekosistem. Video so na razstavi spremljale tudi skice in ilustracije raznoraznega rastlinja, ki izginja v betonu. Tovrstna intermedijska postavitev vzpostavlja več perspektiv, ki dano podobo v vsakem trenutku postavlja pod vprašaj, najsibo v hkratnosti ali zaporednosti premika pogleda od platna do skice na steni, v stalnem razmerju do zvokovne sledi.

Umetnica feministično perspektivo oblikuje ravno s pogostim poudarjanjem avtobiografskega momenta. To v žaru trenutne modernosti spaja predvsem z ekofeministično linijo, v tem kontekstu pa prevprašuje tudi večno aktualna vprašanja družbene vloge ženske: njena dela so odziv na vprašanja podobe ženske v sodobnem svetu, tudi skozi problematiko reproduktivnega dela, na primer v videu *Amaterji, zvezde in statisti ali Delo ljubezni* (2018). V naslavljanju problematike nevidnega skrbstvenega dela žensk po svetu (Mehika, Libanon) je izviren predvsem način predstavitve problema: podobo nalaga na podobo – pozicijo skrbstvenih delavk prikaže tudi skozi intervjuje z igralkami, ki v televizijski produkciji igrajo tovrstne vloge. Medtem ko nakaže problematiko nevidnosti (in posledično neplačanosti ali podplačanosti) tega dela, izpostavlja tudi naplsten ideološki okvir – torej reprezentacijo v fikciji – ki te stereotipne razdelitve vlog še utrjuje in legitimira. Na podoben način – torej skozi razgrinjanje plasti mehanizma sistemske ideologije v razmerju do mitologizacije kot ideološke zapore – pristopa tudi k medijski podobi in resničnosti ženske, junakinje-revolucionarke v videu *Ste že kdaj ubili medveda ali postati Jamila?* (2013–2014).

Ključna za Marwo Arsanois pa je že omenjena sprega z ekofeminizmom, ki arhetip ženskega naslavlja tudi skozi prevpraševanje pozicije narave (kot ženskega elementa) v razmerju do urbanega prostora. To sprego razume kot posledico vojn sodobnega kapitalizma, ki žensko še vedno postavljajo v hierarhičen odnos patriarhizma, tega pa tako v razmerju do ženske kot narave poseblja tudi aparat države.

V tem kontekstu bomo posebej izpostavili delo, po katerem je razstava dobila naslov: *Kdo se boji ideologije?, 1. del* (2017). Video se v osnovi osredotoča na avtonomno gverilsko žensko gibanje v Rojavi, ki je pomemben del kurdskega boja za neodvisnost, od leta 2011 pa je aktivno vpeto tudi v sirsko vojno. Umetnica je material posnela na začetku leta 2017, v gorovju Kurdistanu. Avtorica posnetke prizorov pokrajine prepleta s prizori intervjujev s članicami gibanja ter posnetki sebe med branjem pričevanj in opravljanjem intervjujev po telefonu ali v živo. V manifestnih izjavah kot tudi osebnem pričevanju ženske podajajo razumevanje boja, ki je v stalni povezanosti z okoljem, za razliko od siceršnje izrazito patriarhalno-racionalistične drže v odnos do pojmovanja vojne in tehnologije kot prakse zatiranja in izničenja. V kontekstu posthumanizma naravo in posledično vsak individuum, najsi bo drevo, kamen, žival ali sočlovek, razumejo – v pogoju nujnega ravnovesja vseh elementov prostora – kot enakovredne. Medsebojno spoštovanje in enakopravnost sta torej ključna motiva boja, četudi takšna premisa logično ne sovпада s samo akcijo. Zato je *spoštovanje* v razumevanju žrtvovanja za doseg ciljev boja v danem stanju (vojne) sprejeto kot edina človeka vredna poteza. V kontekstu gverilskega boja so ženske formacije povsem samooskrbne in samozadostne. Na ta način se formirajo v vsaj delni neodvisnosti od sistema središčnega boja, predvsem v odmiku od struktur države, ki jih razumejo kot oportunistične in zatiralske v načinu realizacije odnosov človek–narava: v intervjujih članice poudarjajo, da ni problem v posameznikovi ozaveščenosti ali zavedanju pogojev tega odnosa, temveč v tem, da je država tista, ki esencialistične premise racionalističnega dualizma izkorišča za zadrževanje in vzpostavljanje moči in oblasti.

Četudi se glede na podani opis lahko zdi, da gre v videu za manifestno-propagandni moment z enostranskim podajanjem ideologije gibanja, ki ga umetnica skozi intervjuje sicer kritično niti ne naslavlja, pa se temu izogne prav na ravni zvočne in vizualne manipulacije same filmske podobe. Pri tem uporabi znane metode, kot je oddvojitve zvočnega zapisa od vizualnega. Govor prihaja z zamikom, pričevanja bojevnic se povežejo s podobami zasažene gorske pokrajine, medtem ko se na prizore njihovih intervjujev veže zvok zasažene pokrajine. Te prevezujejo posnetki avtorice, ki posoja glas protagonistkam in z njimi opravlja intervjuje. Na ta način končno podobo fragmentira in podatke razprši, tako da je informacija posameznega trenutka/kadra absolutno polivalentna: podoba narave je v klasični ideji v absolutnem nasprotju z besedami vojne in obratno. Prav s spodmikanjem podobe njeni normirani ideji razgrne moč ideološkega veziva informacij, kar potencira s tem, da kot središčno vez

vplete prav svojo podobo in glas. Na ta način postavi pod vprašaj tudi vlogo pripovedovalca, posrednika oziroma umetnika, kot tistega, ki sicer izbrane informacije uredi do končne podobe, a je pri tem tudi sam nujno ukleščen v kolesje ideologij.

Iz te premise lahko gledamo tudi ostala omenjena razstavljena dela Marwe Arsanois, ki v metodi izkoriščajo različne načine dekonstruktivističnih praks, skupno pa jim je premišljeno pozicioniranje vizualne in zvočne informacije – v tem kontekstu je zanimivo tudi nadaljevanje dela *Kdo se boji ideologije?*, ki je zaenkrat še delo v nastajanju, a prav akt prisotnosti tega razstavljenega objekta je do določene mere ključen, saj še enkrat, na fizičen način, razgrne telo umetniškega dela in telo samega ustvarjalca ter izpostavi proces nastajanja. S tem razgrne tudi mehanizem ideologije, ki bo pogojevala sam umetniški izdelek. Prav v tem stalnem razmikanju in premeščanju osnovnih elementov morda avtorica najbolj produktivno zareže s kritiko falogocentričnega diskurza, četudi so odmiki v različne, večkrat bežno argumentirane smeri ekofeminizma lahko vprašljivi. **E**



Filmski vodič po Odiseji v vesolju

Letošnji 2. april je obeležil petdeseto obletnico svetovne premiere Kubrickove **Odiseje v vesolju** (A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick), bržkone največjega, po mnenju mnogih filmskih kritikov pa tudi najboljšega filma vseh časov, ki še danes, pol stoletja po nastanku, odpira nove polemike, vprašanja in interpretacije. *Odiseja*, ki je kot končni izdelek enako fascinantna kot zgodba njenega dolgotrajnega nastanka, se kot skrivnostni monolit dviguje nad filmi 20. stoletja. Gre za film, ki v številnih pogledih preroško naznanja prihodnost ter s svojo kompleksnostjo odpira nikoli dokončane razprave o evoluciji človeštva, tehnološkem in znanstvenem napredku, umetni inteligenci, eksistencializmu, duhovnosti in religiji, ne nazadnje pa si zastavi tudi tisto največje vprašanje: kaj pravzaprav sploh pomeni biti človek?

A vendarle je bil film, ki danes velja za tehnično in umetniško prelomnega, ob svojem izidu slabo sprejet: kar šestina gledalcev je projekcijo ob premieri predčasno zapustila, skladni s tem pa so bili tudi slabi kritiški odzivi. A film je mlajša generacija, ki je leto '68 obeležila kot leto revolucionarnega preporoda, vzpona hipijevske kontrakulture ter zavračanja vrednot in politik svojih staršev, vzela za svojega – *Odiseja* pa se je s tem zapisala tudi med temeljne filme »novega Hollywooda«, ki je prekinil s klasičnimi strukturnimi in narativnimi pristopi, s kakršnimi je ameriška filmska industrija operirala do takrat. Gre za najdražji eksperimentalni film vseh časov, ki nas v svoji abstraktni in alegorični filmski pripovedi popelje vse od »rojstva človeka« do njegovega transcendentalnega potovanja skozi prostor in čas, kar Bowmana osvobodi telesnosti in spremeni v energijo, prosto in svobodno potujočo po vesolju.

Kljub neoporečnemu statusu enega najboljših filmov vseh časov pa *Odiseja* hkrati ostaja med najbolj nerazumljenimi filmi prejšnjega stoletja, ki ga mnogi še zmeraj radi odpišejo kot enega najbolj dolgočasnih. Ravno iz tega vidika je knjiga Matica Majcna Kubrickova *Odiseja v vesolju* pomembno čtivo za vse, ki želijo film, ki že pol stoletja buri razprave, raznovrstne interpretacije in špekulacije, kar najbolje *razumeti* – ter posledično prvič zares *videti* in *doumeti*. Majcen na učbeniško pregleden način skuša priti do dna tej kompleksni, večplastni in s simbolizmom

Kubrickova Odiseja v vesolju



eburka : dialogi

prežeti filmski pripovedi: 50. obletnico *Odiseje v vesolju*, ki je povsem spremenila dojemanje znanstvenofantastičnega žanra, je pospremil s prvo slovensko monografijo. S tem je pomembno dopolnil knjigo o Kubricku in njegovem filmskem opusu, ki jo je nekaj več kot desetletje nazaj napisal filmski publicist in programski vodja Liffa, Simon Popek. Pri Majcnu ne gre za monografijo, kakršnih smo v naših filmskih krogih vajeni, saj s t. i. vodičem naslavlja predvsem bralce, ki s filmom še niso (dobro) seznanjeni. Stremi k temu, da jim z ozadjem nastanka, pomeni določenih kadrov, dialogov in dejanj ter literarnimi deli in filozofijo, ki je pri oblikovanju zgodbe služila kot navdih, film naredi bolj razumljiv, pri tem pa se spretno izogne vzvišeno strokovni pisavi, ki bi dostopnost knjige omejila na visoko izobraženo cinefilsko srenjo. Kot poudarja tudi avtor sam, vidi pomembnost predvsem v tem, da »kritiki pri opisovanju zahtevnejših umetniških del ne ostajamo zaprti v nek svoj krog, kjer proizvajamo zgolj zahtevna besedila, temveč pustimo odprta vrata tudi zunanjemu občinstvu, da se lahko pridruži naši naklonjenosti do filmov, ki jih občudujemo«. Priročnik torej film približuje kar najširšemu krogu bralcev, tako cinefilom kot tistim, ki so ob prelomni obletnici film videli prvič, ter jim z natančno,

a vselej razumljivo podano analizo odpira nova vrata k razumevanju. Tako tudi skrbno izbranih 150 strani kljub kompleksnosti filma in velikih zgodb iz ozadja njegovega nastajanja ostane v prijaznem dometu povprečnega bralca.

Knjigo sestavljajo tri poglavja – struktura, kakršno ob pozornem gledanju opazimo tudi v Kubrickovi *Odiseji*. Poglavja spremljata le še uvodna in spremna beseda, ki film vpneto tako v Majcnovo osebno življenje kot v širši družbeno-politični kontekst. Uvod nas na kratko popelje skozi piščevo osebno izkušnjo prvega gledanja in kasneje (do)končnega videnja te epske mojstrovine, ki s svojo dovršenostjo nedvomno zahteva večkratno ogled in analizo. Sprema beseda se dotakne predvsem slabih prvih odzivov in splošne nerazumljenosti filma ter nato njegovega nepričakovanega vpliva na generacijo '68.

V prvem poglavju se avtor kronološko sprehodi skozi korake nastajanja filma – tako kot se Kubrick s prvim poglavjem poglobi v evolucijski »nastanek človeka«, ki s prvo uporabo orodja preide na višjo miselno stopnjo –, od procesa nastanka scenarija do iskanja primernih članov ekipe, izdelave kostumov in navdihov za vizualno podobo monolita, vesolja, računalnika HAL, ladje Discovery, Jupiterja in ne nazadnje Lune (na kateri je posadka Apolla 11 pristala šele leto dni kasneje). Nato nas v osrednjem delu knjige na »učbeniški« način popelje skozi 99 vprašanj, ki zajemajo vse od na videz banalno trivialnih detajlov (npr. *Kako velik je monolit TMA-1?*) pa do ključnih vprašanj za razumevanje filma, na primer: *Zakaj je HAL posadki sporočil, da je enota AE-35 odpovedala?* Na zastavljena vprašanja Majcen odgovarja z več viri, ki rekonstruirajo Kubrickovo osnovno idejo oziroma namen, ter s sekundarnimi viri, med katerimi se najpogosteje znajde istoimenska knjiga, ki je nastala v avtorstvu Kubrickovega soscenarista in enega največjih piscev znanstvene fantastike, Arthurja C. Clarka. Med filmom in knjigo so namreč ključne razlike, ki jih Majcen podrobno razišče – in prav pri odgovorih, sestavljenih iz obeh virov, najpogosteje pride do izraza, kako tudi nekatera najbolj banalna vprašanja pogosto vodijo v nevidne pripovedne detajle in zanimive anekdote, ki so se prav s tem filmom uvrstile med najbolj prepoznavne značilnosti Kubricka, največjega perfekcionista svojega časa, če ne kar vse filmske zgodovine. Na neki način je tudi to poglavje skladno z osrednjim delom filma, ki se vrti okoli velikega vprašanja: s kakšnim namenom posadka pravzaprav sploh potuje na Jupiter in zakaj (z izjemo računalnika) o misiji nihče nima točnih podatkov? Vprašanja, zaradi katerih se HAL navsezadnje obrne proti svoji posadki in skuša misijo dokončati sam.

Bowman s tretjim poglavjem filma zapusti ladjo Discovery in potuje skozi Zvezdna vrata, v sobo, obdano z nevidnimi Nezemljani, kjer se v enem zadnjih prizorov filma spremeni

v Zvezdnega otroka. Gre za daleč najbolj nerazumljen del filma, ki s svojo skrivnostnostjo še danes sproža polemike in najrazličnejše (re)interpretacije. Avtor se tako v tem delu knjige poda v polje interpretacije, kjer bralcu poda kratek pregled filozofskih in simbolnih razsežnosti filma ter njegovih raznolikih literarnih referenc; med njimi sta predvsem Homerjeva *Odiseja*, do neke mere pa tudi *Frankenstein* pisateljice Mary Shelley, ki zajema nekatere vzporednice z delovanjem in psihološkim ustrojem računalnika HAL 9000. Prav za ta del knjige bi si cinefilsko bralstvo morda želelo večje obsežnosti in poglobljenosti. V branje bi z veseljem vzeli še bolj poglobljeno filozofsko razpravo o freudovskih metaforah in prepletanju Nietzschejeve filozofije, o smrti Boga, ki jo v filmu pooseblja smrt računalnika, in posledičnega evolucijskega prehoda v fazo nadčloveka, ki jo pooseblja Zvezdni otrok.

Odiseja, ki je sledila Kubrickovi politični satiri *Dr. Strangelove* (1964), je bila skladno z letom nastanka primarno mišljena predvsem kot družbeni komentar na politično stanje tedanjega časa, a so film že takrat le redki gledali iz te perspektive, in tudi danes še vedno velja predvsem za izjemen, tehnološko in umetniško prelomen estetski dosežek. Razlog za to je seveda predvsem v našem površnem gledanju, ki se v današnji poplavi podatkov in digitalnih vsebin med mlajšimi generacijami le še stopnjuje. Ravno zaradi tega moramo izdajo vodiča po filmu, v katerem je vsak kader in izrečen stavek skrbno dodelan, premišljen in pomemben za vso pripoved, pozdraviti kot pomembno pridobitev – predvsem za prihajajoče generacije cinefilov, ki filmski jezik šele začenjajo podrobneje spoznavati. Knjiga namreč na enostaven in razumljiv način odstira skrbno dodelano pripoved filma, ki skozi reinterpretacijo Homerjeve *Odiseje* in Nietzschejeve filozofske pesnitve *Tako je govoril Zaratustra* zajema vse (naj)večje teme in vprašanja, s katerimi se sooča sodobni človek, ter subtilno povzema naše neustavljivo vračanje k uničujočim vzorcem družbenega vedenja. »Kubrickov film nam tudi desetletja pozneje morda res ponuja utopično vizijo boljše prihodnosti, a še vedno v svetu, ki se znova – in morda celo bolj kot kdaj prej – nahaja v primežu vojn, revščine, okoljskega uničenja, medčloveškega sovraštva in grožnje vsesplošnega nuklearnega uničenja.« (Majcen, 152) Majcen sicer ostaja skeptičen, da bi mladostniki glede na sodoben družbeno-politični kontekst film gledali, videli ali si ga interpretirali drugače, a njegova knjiga vendarle odpira možnosti za drugačno gledanje in videnje brezčasnega filma, ki pozornemu gledalcu ponuja veliko več kot zgolj estetski užitek. **E**

O enakosti spolov v slovenskem filmskem sektorju

V pričujočem besedilu¹ bomo skušali pregledati, kakšno je stanje glede enakosti spolov po evropskih državah in še posebej v slovenskem filmskem sektorju.

Panevropski pogled na enakost spolov v filmskem sektorju

Leta 2014 je Evropski avdiovizualni observatorij objavi študijo², v kateri ugotavlja, da je zgolj 16.3 % evropskih filmov med letoma 2003 in 2012 režirala ženska, pri čemer se ta odstotek v celotnem obdobju ni kaj dosti spremenil. Največji delež režiserk je bilo zaznati leta 2012 z 18.1 %, najnižjega pa leta 2005, ko je bilo v evropski filmski produkciji zgolj 13.7 % režiserk. Ista študija ugotavlja, da filmi režiserk predstavljajo 8.9 % vseh prodanih kinovstopnic.

Po tej raziskavi so imele v obdobju 2003–2012 najvišji delež filmov z udeležbo režiserke Nizozemska, Finska, Švedska, Avstrija, Norveška in šele nato Francija. Povedano drugače, zgolj pet od 10 evropskih držav, ki imajo največjo

filmsko produkcijo, se uvršča nad evropsko povprečje z več kot 16 % filmov z udeležbo režiserke.

Na repu evropskih držav z najnižjimi deleži filmov z udeležbo režiserke sta Italija in Latvija, čeprav v obeh državah zaznavajo pozitivne spremembe, saj se v novi generaciji pojavlja dvakrat več režiserk, kot jih je bilo v že etablirani starejši generaciji. Slovenija, Slovaška, Islandija in Estonija v analiziranem obdobju niso dosegle kriterija, po katerem bi bil letno prikazan vsaj en film režiserke.

Evropska ženska avdiovizualna mreža (EWA) je leta 2016 objavila panevropsko študijo³, ki je nastala kot odziv na vedno večjo zaskrbljenost zaradi marginalizacije režiserk v filmskem sektorju. V njej raziskovalci ugotavljajo, da:

- so ženske režiserske kljub skoraj enakemu deležu diplomantov (56 %) in diplomantk filmskih šol (44 %) v filmskem sektorju premalo zastopane,
- je delež vseh režiserk v filmskem sektorju sedmih evropskih držav zgolj 24 %,
- da zgolj **enega od petih filmov** v sedmih analiziranih evropskih državah režira ženska (21 %),
- je imelo v obdobju 2006–2013 v povprečju kinematografsko distribucijo 17.6 % nacionalnih filmov z režiserko,
- je večina sredstev podpore (84 %) razdeljena med filmske projekte, ki jih režirajo moški,
- je zastopanost žensk v odločevalskih komisijah nizka, prav tako ozaveščenost članov komisij o stanju neenakosti spolov.

Raziskava EWA ugotavlja tudi, da delež podpore režiserkam raste in da se je v petih od sedmih držav povišal za

Varuh meje, 2002



ENAKOSTI SPOLOV

3.4 % (primerjani sta obdobji 2006–2009 in 2010–2013). Nasprotno pa je za Slovenijo značilen trend znižanja števila prikazanih filmov režiserk (s podporo Sklada/SFC), in sicer z 10.8 % v letih 2006–2009 na 8.7 % v letih 2010–2013, s petih filmov z režiserko v letih 2006–2009 na zgolj dva filma v obdobju 2010–2013.

EWA je izdelala tudi kvalitativni vprašalnik in odziv respondentov je pokazal, da najpogosteje vstop žensk v režijo predstavlja režija dokumentarnih filmov. V Veliki Britaniji ženske v filmski sektor pogosto vstopajo z režijo televizijskih dram, v vseh ostalih državah, z izjemo Nemčije in Avstrije, pa z režijo kratkih filmov. Za Francijo je značilen pogost prehod igralke v režiserko (75 %).

Leta 2016 in 2017 je francoska organizacija *Le Lab-Femmes de cinéma* objavila še tretjo panevropsko raziskavo⁴. V primerjavi z drugima dvema (EWA – 17.6 % filmov z režiserkami v obdobju 2006–2013 in EAO – 16.3 % filmov z režiserkami za obdobje 2003–2012) francoska študija z 19.6 % prikazanih filmov režiserk za obdobje 2012–2016 ugotavlja rahlo rast. Podobno kot študija EWA ugotavlja, da ženska režira v povprečju enega od petih filmov. Švedska je v obdobju 2012–2016 postala vodilna država z največjim odstotkom režiserk (30 %), sledita ji Norveška z 29 % in Nizozemska z 27.8 %. V vrhu so še Avstrija, Nemčija, Švica, Madžarska in Francija. Slovenija se uvršča na 20. mesto z deležem malo nad 15 % in je za Hrvaško, ki je z 18 % na 16. mestu.

Slovenski filmski program iz perspektive enakosti spolov

V okviru nacionalnega filmskega programa (1995–2017) smo v 89 % gledali filme v režiji moškega, v 78 % smo spremljali zgodbe scenaristov⁵ in v približno 77 % gledali filme, ki so jih producirali moški. Do danes je bilo v nacionalnem filmskem programu (1995–2017) podprtih **17 celovečernih filmov režiserk**, od tega 4 prvenci. Glede na zvrst je bilo podprtih 13 igranih celovečernih in 4 dokumentarni celovečerni filmi režiserk. Od ustanovitve javne agencije, Slovenskega filmskega centra kot naslednika Filmskega sklada RS so bile režiserke v okviru nacionalnega filmskega programa (v obdobju 2011–2017) podprte z 12.7 % deležem vseh celovečernih filmov (vključno s prvenci).

Navedeni podatki še natančneje pokažejo podprtost režiserk v Sloveniji:

- v obdobju 2011–2017 na razpisu za realizacijo prejme podporo ena režiserka (podprtih je **dvanajst** celovečernih filmskih projektov);
- eden od približno **štirih** podprtih prvencev je prvenec režiserke;
- v nacionalnem filmskem programu v obdobju 2011–2017

je bil torej podprt en film z režiserko od skupaj približno **osmih** celovečernih filmov.

V celotnem obdobju od ustanovitve Filmskega sklada RS/SFC (1995–2017):

- je bil v nacionalnem programu podprt eden od približno **osmih** celovečernih filmov z udeležbo ženske režiserke (kar je 13 % in vključuje tudi filme v spolno mešani režiji ter prvence);
- je bil s podporo Sklada/SFC prikazan eden od **devetih** celovečernih filmov z udeležbo ženske režiserke (11 %);
- proračun vseh 11 realiziranih in prikazanih filmov režiserk (do vključno 2017) je bil približno 1 mio € manj kot dvoletni proračun SFC. Skupaj so prejele 3.220.000 € sredstev podpore, kar je približno 1 mio € več od vrednosti enega razpisa za realizacijo SFC.

Od leta 2011 so ženske uspešne tudi pri podpori za celovečerne prvence – kar je dobra novica! Kljub temu je vprašljivo, kako bodo režiserke, ki so prejele podporo za prvenec, ustvarjale naprej, saj je statistična verjetnost podpore za realizacijo drugega, tretjega ... celovečernega filma z režiserko tako zelo nizka. Morda pa je težava tudi v tem, kdo producira filme režiserk. Največ povedo podatki: režiserke se pogosto pojavljajo tudi v vlogi producentke lastnega filma, in sicer v kar **45 % filmov** (oziroma v 5 od skupno 11 filmov), medtem ko režiserji producirajo lastne filme le v **22 %** oziroma v 23 filmih od skupno 105 prikazanih (skupaj jih je bilo s podporo SFC med letoma 1995 in 2017 prikazanih 117). Režiserke so torej v večjem deležu primorane v lastno produkcijo kot režiserji.

Filme režiserjev v veliki veličini (81 %) **producirajo producenti**, v produkciji s **spolno mešano ekipo je delež 9 %**, le v **10 %** pa so jih **producirale producentke**. Filmni režiserk so nastali v **36 % v produkciji producentke ali producenta** ter v **27 % v produkciji spolno mešane ekipe** producentov in producentk. Filme režiserk potemtakem v **63 % tudi producirajo producentke**. V teh podatkih se potrjuje teza, da večje število režiserk pomeni tudi večji delež žensk v produkciji (in tudi filmskih ekipah), hkrati pa, da več producentk pomeni tudi več filmov režiserk.

Filmske ustvarjalke na ključnih pozicijah filmskega ustvarjanja

V Sloveniji je na filmski in televizijski režiji diplomirala približno ena tretjina žensk in prav toliko jih je samozaposlenih v kulturi s statusom filmske režiserke (32 % po okvirni oceni). Delež režiserk kinematografskih filmov, ki so bili prikazani in distribuirani v Sloveniji (ne glede na zvrst, dolžino in vire financiranja), je že bistveno nižji (19.5 % v obdobju 1991–2017, vir AIPA k.o.). Glede na delež

diplomantk AGRFT in samozaposlenih filmskih režiserk v Sloveniji bi bilo torej smiselno zagotoviti boljše produkcijske pogoje, takšne, ki bi omogočali njihovo udeležbo v vseh fazah ustvarjanja celovečernega filma s kinematografskim predvajanjem in na vseh ključnih pozicijah: režija, scenarij in produkcija. V nasprotnem primeru bomo od univerze do realizacije še naprej izgubljali eno tretjino izobraženih filmskih ustvarjalk.

Ko smo z letom 1991 dobili svojo državo, je filmsko produkcijo začasno prevzelo Ministrstvo za kulturo in jo vodilo do ustanovitve Filmskega sklada leta 1995. V devetdesetih sta svoje prve filme ustvarili režiserki **Maja Weiss** in **Alenka Auersperger**. Gre za dokumentarne TV-filme, nastale v produkciji TV Slovenija. Čeprav smo morali kar do leta 2002 čakati na prvi prikazani celovečerni film režiserke, pa so tudi po tem letu obdobja brez prikazanega celovečernega filma režiserke s podporo Sklada/SFC pogosta: 2003–2006, 2009–2012, 2015–2016.

Leta 2002 smo dobili »prvi ženski podpis« celovečernega igranega filma. Film režiserke Maje Weiss **Varuh meje** je tudi prvi igrani film režiserke s kinematografsko distribucijo (12.878 gledalcev) in sofinanciranjem Sklada. Sicer pa je v obdobju 1991–2017 nastalo skupaj 316 celovečernih filmov (ne glede na vrsto in vir financiranja), od tega 49 filmov, pod katere se je podpisalo 36 različnih režiserk (21 %). Preostale je režiralo 137 različnih režiserjev.

Zabeleženi so tudi deleži razmerja po spolu v filmskih ustvarjalnih ekipah. V 117 filmih je soustvarjalo 387 žensk (27 %) in 972 moških (69 %). 4 % posameznih ključnih pozicij filmskega ustvarjanja so zasedle mešane ekipe (večinoma gre za scenarij, produkcijo, montažo in scenografijo).

V vlogi **direktorice fotografije** je žensk najmanj, in sicer zgolj 2 %. Ta delež predstavlja Poljakinja **Karina Maria Kleszczewska**, ki je s Hanno Slak posnela filma **Tea** (2007) in **Slepa pega** (2002).

Prvo filmsko **skladateljico glasbe** smo dobili z letom 2008. **Polona Janežič** je **napisala glasbo** za film **Nikoli nisva šla v Benetke** (2008), istega leta pa je **Dragana Jovanović** prevzela vlogo skladateljice za film **Prehod** (2008). Kasneje so skladateljice glasbe sodelovale še v filmih **Piran – Pirano** (2010) in **Rudar** (2017). Skladateljice skupaj predstavljajo 4 %, skladateljev glasbe je 96 %.

Pri **oblikovalkah zvoka** predstavlja 7 % večinoma umešnica **Hanna Preuss**, ki je od leta 1997 dalje samostojno ali v paru oblikovala zvok za 12 filmov. Z letom 2017 za film **Playing Men** (Matjaž Ivanišič) zvok oblikuje hrvaška ustvarjalka **Borja Buljević**.

Scenaristk je že 11 % in pogosto so hkrati tudi režiserke (v osmih filmih). Prva, ki se je podpisala pod scenarij, je **Stanislava Bergoč** leta 1998 s filmom **Brezno**. Scenaristka je tudi tisto področje, za katerega je značilen najvišji

delež (11 %) sodelujočih v ekipah, ki so mešane po spolu.

Montažerke so prisotne v filmskih ekipah s 15 % deležem, dodatnih 9 % predstavlja še sodelovanje v paru. Prva montažerka filma, podprtega s strani Sklada/SFC, je **Ana Zupančič** s filmom **Stereotip** (1997).

Kostumografija (75 %) in **oblikovanje maske** (89 %) sta pretežno delo filmskih ustvarjalk. To sta tudi področji, za kateri sta dve filmski ustvarjalki (Berta Meglič in Alenka Bartl) prejeli Badjurovo nagrado (poleg Mirjane Borčič, Hanne Preuss in Dunje Klemenc).

V prvih vlogah prevladujejo moške vloge z 71 %. **Druga vloga** je uravnotežena po spolu v razmerju 50 % za igralke in 50 % za igralce. **Tretja vloga** se s 57 % na tehtnici spolne uravnoveženosti ponovno nagne v smeri moških. V 8 % vloge niso določene, navadno v dokumentarnih filmih.

Statistika podpore SFC na razpisih za realizacijo, prvence, avdiovizualna dela, razvoj projektov in razvoj scenarija (2011–2017)

Podpora celovečernim filmom režiserk znotraj nacionalnega filmskega programa nakazuje, da se število filmov režiserk niti ne povečuje niti ne zmanjšuje. Če smo v daljšem obdobju Sklada (1995–2010) podprli 13 % filmov z udeležbo režiserk (vključno s projekti v spolno mešani režiji), jih je bilo v krajšem obdobju delovanja SFC (2011–2017) podprtih 12,7 % (predvsem na račun prvencev, ki predstavljajo kar polovico vseh podprtih celovečernih filmov režiserk v obdobju SFC).

Največ prijavljenih projektov je na razpisu za avdiovizualna dela (AV), sledijo projekti razvoja scenarija, projekti kratkih filmov, projekti celovečercev, razvoj projektov in prvenci. Med podprtimi projekti so največkrat AV dela, sledijo projekti razvoja scenarija in projekti razvoja filma, potem pride na vrsto realizacija celovečernih in kratkih filmov, najmanjša podpora pa je med prvenci. Režiserke so imele najvišje deleže podpore na razpisih za prvence (27 %) in za AV projekte (24 %), medtem ko so imeli režiserji najvišje deleže podpore na razpisih za realizacijo (celovečerni z 92 % in kratki filmi z 84 %), na razvoju projekta (81 %) in na razvoju scenarija (75 %).

Povedano drugače, razpise, na katerih je delež podprtih projektov (v razmerju do vseh podprtih projektov, ne glede na spol) režiserk višji od deleža prijavljenih projektov režiserk, so prvenci in AV projekti (ravno nasprotno pa velja za režiserje). Razpisi, na katerih je delež podprtih projektov režiserk nižji od deleža prijavljenih, so realizacija celovečernih in kratkometražnih filmov, razvoj scenarija in razvoj projektov (nasprotno velja za režiserje).

Z vidika deleža vseh podprtih projektov po spolu glede na delež vseh prijavljenih po posameznem spolu na vseh razpisih (izključeni so avdiovizualni projekti) v obdobju



2011–2017 je slednji v prid soavtorjem: soavtorice se prijavljajo z 19 % vseh projektov in imajo za 4 odstotne točke nižji delež vseh podprtih projektov (15 %), medtem ko imajo soavtorji v enakem obdobju skupaj 82 % podprtih projektov oziroma za 4 odstotne točke več podprtih projektov od deleža prijavljenih projektov (78 %).

Največji razkorak med številom prijavljenih in številom podprtih projektov filmskih ustvarjalk je na razpisu za razvoj scenarija, še posebej pri razvoju scenarija za dokumentarni film, ter na razpisu za realizacijo dokumentarnih filmov, najboljše razmerje pa imajo na razpisu za prvence. Za soavtorje je najboljše razmerje pri razvoju projektov.

Stopnja uspešnosti se ugotavlja na podlagi izračuna deleža podprtih projektov glede na 100 % prijavljenih projektov po posameznem spolu. Če imajo režiserke višjo stopnjo uspešnosti pri prvencih in AV projektih, so na vseh ostalih razpisih režiserji uspešnejši. Podrobneje, režiserke imajo zelo visoko stopnjo uspešnosti pri prvencih, saj je bilo kar 57 % prijav tudi podprtih. Več kot 30 % projektov režiserk je prejelo podporo na razpisih za razvoj projektov in na AV projektih, razmeroma uspešne so tudi pri realizaciji za kratke filme z 29 % podprtimi projekti. Režiserke oziroma scenaristke imajo najnižjo stopnjo uspešnosti v projektih za realizacijo celovečernih filmov (18 %) in pri razvoju scenarija (13 %), medtem ko je stopnja uspešnosti vseh podprtih projektov režiserjev na razpisih nad 20 % (celovečerni z 28 % stopnjo uspešnosti, prvenci s 26 %, razvoj scenarija 25 %, AV projekti 23 %). Režiserji imajo najboljšo stopnjo uspešnosti pri razvojih projekta s 43 % podprtimi projekti in pri realizaciji kratkih filmov s 30 % podprtimi projekti.

S primerjavo deleža podprtih projektov skupaj na vseh razpisih (vključno z AV projekti) za posamezno leto ugotovimo, da je bila neenakost spolov po deležu podprtih

projektov največja v letu 2012 (zgolj 12 % vseh podprtih projektov soavtoric za področje režije in scenarija), bistveno se je izboljšala z letoma 2014 (24 %) in 2015 (22 %), vendar se je neenakost z letoma 2016 (17 %) in 2017 (18 %) ponovno zvišala. Dvakrat beležimo uravnoteženo razdeljeno podporo po spolu v razmerju 50 : 50, in sicer leta 2016 na razpisu za prvence in leta 2014 na razpisu za razvoj projektov. Le leta 2015 se je tehtnica prevesila v smeri večjega deleža razdeljene podpore režiserkam, in sicer na razpisu za prvence, ko je bil delež režiserk s prejeto podporo večji (67 %) od deleža režiserjev (33 %).

V obdobju 2011–2017⁶ imajo **prikazani igrani** celovečerni filmi režiserk (s podporo SFC) v povprečju približno 40 % nižji proračun od povprečnega proračuna igranih celovečernih filmov režiserjev. Za svoje filme so režiserke prejele tudi približno 45 % nižjo povprečno podporo.⁷

Najmanjši **delež razdeljene podpore** (2011–2017) so prejele režiserke na razpisu za realizacijo celovečernih projektov, in sicer zgolj 6 % vseh razdeljenih sredstev, najvišji delež razdeljenih sredstev podpore pa so prejele na razpisih za AV projekte (27 %).

Povprečna podpora projektom ženskih avtoric je nižja od povprečne podpore projektom moških avtorjev pri vseh shemah sofinanciranja (prvenci, celovečerni filmi, razvoji projektov in razvoji scenarija), razen ko gre za podporo realizacije kratkih filmov in avdiovizualnih projektov (najvišja vrednost podpore na omenjenih projektih je 60.000–70.000). **Povprečna podpora** režiserkam za celovečerne filme je za 30 % nižja od podpore režiserjem, podobno velja za prvence (26 %). Po drugi strani pa režiserke prejmejo 30 % višji delež povprečne podpore za realizacijo kratkih filmov.

Pri AV projektih je razlika v **povprečni podpori** projektov režiserjev in režiserk manjša. Režiserke prejmejo 11 % višji delež povprečne podpore za realizacijo AV projektov. Če

podrobneje pogledamo še glede na dolžino podprtih projektov, se izkaže, da **celovečerni in srednjemetražni AV projekti** režiserk prejmejo za 3 % višjo povprečno podporo, bistvena razlika pa je pri **kratkometražnih AV projektih**, kjer režiserke prejmejo za 24.5 % višji znesek podpore.

K vključevanju načela enakosti spolov pri nas?

Najprej: vključevanje načela enakosti spolov (*gender mainstreaming*) v filmsko politiko pomeni, da je treba omejene možnosti žensk dejavno spreminjati, in sicer pri (1) vprašanju sredstev in prepoznavnosti v profesionalnem okolju (tj. neenaka zastopanost na odločevalskih funkcijah, dostop do javnega sofinanciranja, plačilo za opravljeno delo in neenaka zastopanost v vlogah na filmskem platnu) in tudi pri (2) neenakih možnostih žensk kot delu občinstva (zaradi manjših finančnih virov in prostega časa).⁸

S priporočili Sveta Evrope so bile države članice pozvane k zbiranju in pregledu stanja enakosti spolov v avdiovizualnem sektorju ter k nadaljnjemu spremljanju področja, kar je SFC tudi storil. Priključil se je velikemu delu evropskih držav, ki so preverile nacionalno stanje glede enakosti spolov v filmskem sektorju. Ugotovitve pregleda stanja pa so šele temeljno izhodišče za premislek o nujnosti vključevanja načela enakosti spolov v delovanje nacionalnih filmskih centrov in agencij.

Za primer dobre prakse za spremljanje stanja in za podporo razvoja sektorja v smeri uresničevanja načela enakosti spolov velja Islandski filmski center.⁹ Delež podprtih režiserk na njihovih razpisih je vedno višji od deleža prijavljenih projektov režiserk. Takšno je bilo na primer razmerje prijavljenih in podprtih projektov režiserk leta 2016, ko je bilo od skupno prijavljenih 24 % projektov z režiserko podprtih pa kar 31 % od vseh skupno prijavljenih.

Glede na to, da rezultati analize podeljevanja podpore SFC (in njegovega predhodnika Filmskega sklada) kažejo na nizko prisotnost režiserk v slovenskem filmskem sektorju, še posebej tistih, ki prejmejo podporo SFC za produkcijo celovečernega filma za kinematografsko prikazovanje, se je treba vprašati, kako širok konsenz glede vključevanja načela enakosti spolov je mogoče doseči v slovenskem filmskem sektorju. Vprašanje kliče po odgovoru, ki pa se ne bi smel ustaviti zgolj pri višini sredstev, s katero na letni ravni razpolaga SFC.

Kot navaja Follows (2016),¹⁰ se »neenakost v filmski industriji kaže kot simbiotična – različni dejavniki neenakosti na različnih področjih filmskega ustvarjanja krepijo in utemeljujejo drug drugega ter ustvarjajo začarani krog«, v katerem je (z nezavedno pristranskostjo) privilegirani položaj moških. »Prvič, moški delodajalci najemajo večji odstotek moških, kar ima za posledico večji odstotek moških na položajih, ki najamejo druge. In drugič, pomanjkanje ženskih režiserk vodi v pomanjkanje vzornic za tiste, ki šele vstopajo

v filmski sektor, ter večji pesimizem glede njihovih kariernih možnosti, kar lahko odvrta veliko kandidatk. Tretjič, nizka zastopanost režiserk vodi do razumevanja, da za režijo stoji predvsem moški.« Po Followsu je eden od možnih izhodov iz začaranega kroga, ki ohranja nizek delež filmskih režiserk, tudi ta, da besedo režija odvezemo [*disentangle*] od nezavedne pristranskosti in razumevanja, da gre po spolu za moškega režiserja.

V letu 2018 so v realizaciji ali so bili že realizirani ter premierno prikazani trije celovečerni igrani filmi režiserk (Maje Weiss s filmom **My Way 50**, Sonje Prosenec z **Zgodovino ljubezni** in Eme Kugler s filmom **Človek s senco**), ki so dobili podporo na razpisu za realizacijo, in trije prvenci režiserk (Urša Menart s filmom **Ne bom več luzerka**, Nina Blažin s filmom **Koliko se ljubiš?** in Marija Zidar s **Krvnim Maščevanjem**). Kljub temu da bomo letos (in predvidoma tudi prihodnje leto) glede na večletno statistično povprečje gledali več filmskih podob skozi oči ženske režije, pa brez vključevanja načela enakosti spolov v filmsko politiko SFC trendu ne bo mogoče preprečiti, da se ne bi spet obrnil v nasprotno smer. Ključno vprašanje je seveda, kaj si želimo kot občinstvo: v katero smer naj bi šel trend? **E**

¹ V predhodnem prispevku (prejšnja številka Ekрана) je bila predstavljena vloga avdiovizualnega sektorja v perspektivi enakosti spolov. Podani so bili tako razlogi za vključevanje načela enakosti spolov v filmsko politiko kot tudi javno-politični ukrepi, ki podpirajo to načelo.

² Evropski avdiovizualni observatorij. 2014. Female Directors in European film productions: State of Play and evolution between 2003-2012.

³ EWA. 2016. Where are the women directors in European films? Gender equality report on female directors (2006-2013).

⁴ Le Lab-Femmes de cinéma. Posodobljeno 2017. Study on the emergence of a new generation of women filmmakers.

⁵ Preostalih 22 % je razdeljenih na 11 % scenarijev, ki sta jih napisala skupaj scenaristka in scenarist, ter 11 % scenarijev izpod peresa zgolj scenaristke.

⁶ Dodatna informacija za celotno obdobje delovanja Sklada/SFC: Povprečni proračun igranih celovečernih filmov (s podporo Sklada/SFC in distribuiranih v

obdobju 1995–2017), ki so jih posnele režiserke (skupaj 10 filmov), je zgolj za 0.5 % višji od povprečnega proračuna režiserjev, pri čemer so prejela za 21 % nižjo povprečno podporo kot režiserji (skupaj 90 filmov).

⁷ Za prikazane dokumentarne filme v obdobju 2011–2017 s podporo SFC ni izračuna, ker je bil prikazan le en dokumentarni celovečerec režiserke v primerjavi z 9 prikazanimi dokumentarnimi celovečerci režiserjev. Vseeno je zanimivo, da ima ta dokumentarec režiserke drugi najvišji proračun, za katerega je prejela za 6.5 % nižjo podporo od povprečne podpore dokumentarcem v režiji moškega, kar pomeni, da je bila zelo uspešna pri pridobivanju koprodukcijских sredstev iz tujine.

⁸ Povzeto po Gender mainstreaming activities at the Council of Europe (5. edicija, 2017).

⁹ Dostopno prek: <http://www.icelandicfilmcentre.is/facts-and-figures/gender-equality/>.

¹⁰ Stephen Follows, Alexis Kreager, Elanor Gomes. Cut Out of the Picture. 2016. <https://www.directors.uk.com/news/cut-out-of-the-picture>

Podarite FILMSKO LETO

Decembra lahko svoje prijatelje in družino obdarite z darilno ponudbo Slovenske kinoteke in jih razveselite z nepozabnimi filmskimi doživetji.

Podarite lahko:

- * vstopnice za silvestrsko predstavo klasike Apartma (Billy Wilder, 1960);
- * darilne bone Slovenske kinoteke za 2, 3 ali 5 vstopnic;
- * članstvo v kinotečnem klubu Kinopolis;
- * naročnino na revijo za film in televizijo Ekran;
- * paket Podarite filmsko leto: naročnina na Ekran + članstvo v klubu Kinopolis;
- * filmske knjige in publikacije;
- * filmske plakate.

Ob vsakem nakupu prejmete darilo.

Akcija traja do **10. januarja 2019.**



Več informacij najdete tudi na
www.kinoteka.si.



»Kritik in publicist Dwight Macdonald, ki je bil pogosta tarča njene ironije, je o Pauline zapisal, da je 'mačka, ki hodi sama'. Precej točen in slikovit opis kritičarke, ki bi se sicer lahko nanašal tudi na druge bojevite pisce šestdesetih in sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Pauline Kael je bila naslednica velikih kritikov, kakršna sta bila Otis Ferguson in posebej James Agee, in se je razcvetela v družbi impresivne skupine individualistov, ekscentrikov, ikonoklastov in kulturnih bojevnikov, ki so se pojavili na sceni v šestdesetih letih. To so bili časi, /.../ ko se je filmska kritika zdela kot vprašanje življenja in smrti. Pauline je sovražila sisteme in teorije, in že njena prva zbirka kritik *I Lost It at the Movies* je napovedala njen bojeviti – nekateri bi rekli ustrahovalni – pristop. /.../ Tako je bilo tudi z napadom na Sarris in teorijo avtorstva, ki je povzročil eno najbolj živahnih debat v ameriški kritiki. /.../ 'Zdi se mi, da sistematična kritika krši prav tiste lastnosti, zaradi katerih je film tako močna oblika umetnosti. To je poskus vsiliti red mediju, ki ima privlačnost cirkusa ... šunda, gledališča, opere in romana, mediju, ki odgrizne kose antropologije, novinarstva in politike, in mediju, ki je seveda v območju Erosa. Film prevzame toliko iz sveta, da se kritik ne sme zapreti.'«

Andrej Gustinčič, **Mačka, ki hodi sama** (str. 34)

