

16(2)

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

eduard

letnik LIV, december 2017 – januar 2018



**najboljši filmi v 2017** po izboru filmskih kritikov, kuratorjev in režiserjev

**tema** filmi virtualne resničnosti

**festivalska direktorja** Simon Popek in Hans Hurch

**iztrebljevalec** 2049

**iz kinotečnih arhivov** Dekleta v uniformah

**triler** Michaela Jacksona

Novoletna akcija

# PODARITE FILMSKO LETO



Enoletna naročnina na revijo  
za film in televizijo Ekran

+

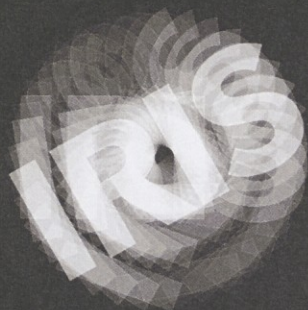
Enoletno članstvo v  
kinotečnem klubu Kinopolis

=

25 evrov

Akcija traja do 31. decembra

[www.kinoteka.si](http://www.kinoteka.si)



## IRIS 2017

letna nagrada  
Združenja  
filmskih  
snemalcev

Združenje filmskih snemalcev Slovenije (ZFS) bo v prihodnjem letu podelilo letno nagrado IRIS 2017. Nagrada bo podeljena za najboljše stvaritve na področju filmske fotografije, ki dosežejo avtorske vrednote vizualne in filmske kulture ter zadovoljujejo visoke umetniške in estetske kriterije.

Nagrada bo direktorjem fotografije podeljena v šestih kategorijah:

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

V konkurenco za letno nagrado ZFS se lahko prijavijo AV dela zgoraj navedenih kategorij, ki so bila ali bodo premierno prikazana v kino distribuciji ali televizijskem programu v obdobju od 1.1. do 31.12.2017. Avdiovizualno delo lahko prijavi fizična oseba, ki je avtor ali soavtor AV dela, ali pravna oseba (produkcija).

Uradni razpis bo objavljen ob koncu tega ali v začetku prihodnjega leta, zato spremljajte uradno stran Združenja filmskih snemalcev Slovenije ([www.zfs.si](http://www.zfs.si)).

Letošnjo nagrado sofinancira Slovenski filmski center.



SLOVENSKI  
FILMSKI  
CENTER  
JAVNA  
AGENCIJA  
SLOVENIAN  
FILM  
CENTRE

|                              |    |  |
|------------------------------|----|--|
| UVODNIK                      | 02 | <i>Slovo od Kinoteke</i>   Ciril Oberstar  |
| INTERVJU                     | 03 | <i>Abbas Fahdel</i>   Petra Meterc   |
| INTERVJU S SLOVENSKIM FILMOM | 06 | <i>Janez Burger</i>   Varja Močnik   |
|                              | 10 | <i>Sonja Prosenč</i>   Ana Šturm   |
| FESTIVALI                    | 14 | <i>74. Mednarodni filmski festival Benetke</i>   Simon Popek                                 |
|                              | 16 | <i>33. Varšavski filmski festival</i>   Petra Meterc   |
|                              | 18 | <i>Mednarodni filmski festival Viennale</i>   Matic Majcen                                   |
|                              | 20 | <i>61. BFI filmski festival London</i>   Ana Šturm   |
|                              | 22 | <i>Festival znanstvene fantastike v Trstu</i>   Igor Kernel                                  |
|                              | 23 | <i>Festival kratkih filmov v Winterthurju</i>   Tina Poglajen                                |
| FESTIVALSKA DIREKTORJA       | 24 | <i>Prijazni diktator in omehčani ljubitelj kontrole</i>   Žiga Brdnik                        |
| ESEJ                         | 29 | <i>Jia Zhangke: vrhovodec med ruševinami</i>   Rok Benčin                                    |
| PORTRET                      | 33 | <i>Ivan Marinček – Žan in njegovi primati</i>   Radovan Čok                                  |
| FILMI VIRTUALNE RESNIČNOSTI  | 36 | <i>Film navidezne resničnosti</i>   Matic Majcen   |
|                              | 43 | <i>VR film kot simptom našega časa</i>   Melita Zajc   |
|                              | 46 | <i>Simulacija, revolucija, simptom: tri opazke o digitalnem filmu</i>   Nace Zavrl           |
| IZTREBLJEVALEC               | 49 | <i>Rojen, ne narejen</i>   Stojan Pelko  |
|                              | 53 | <i>Se je zgodilo nemogoče?</i>   Marko Jenko   |
| STAND UP                     | 57 | <i>Seinfeld in Seinfeld?</i>   Ivana Novak   |
| DVOJNI POGLED                | 58 | »Delate lahko tudi v Nemčiji!«   Petra Meterc  |
|                              | 61 | <i>Vztrajanje v drugosti</i>   Anja Banko  |
| KRITIKA                      | 64 | <i>Voznik, r. Edgar Wright</i>   Peter Žargi   |
|                              | 66 | <i>Talci, r. Rezo Gigineišvili</i>   Natalija Majsova  |
|                              | 68 | <i>Brez ljubezni, r. Andrej Zvjagincev</i>   Anja Banko                                      |
|                              | 71 | <i>Thelma, r. Joachim Trier</i>   Anže Okorn   |
|                              | 73 | <i>Projekt Florida, r. Sean Baker</i>   Jernej Trebežnik                                     |
| IZ KINOTEČNIH ARHIVOV        | 75 | <i>Zvok onkraj zidov: Dekleta v uniformah</i>   Jasmina Šepetavc                             |
| TRILER MICHAELA JACKSONA     | 78 | <i>Michael Jackson: Thriller 3D</i>   Tina Poglajen  |
| PODOBA GLASBE                | 81 | »Pišmevuh!«   Anže Okorn   |
| BRANJE                       | 82 | <i>Med kritičnim mišljenjem in umetnostjo?</i>   Polona Petek                                |
| ODPRTA STRAN                 | 85 | <i>Film o boju z aidsom in intimnem ljubezenskem razmerju</i>   Veronika Foška Šaina         |
|                              | 86 | <i>Maturantski izlet po makedonsko</i>   Mihailo Terzić                                      |
| NAJBOLJŠI FILMI V LETU 2017  | 87 | <i>Najboljši filmi preteklega leta po izboru filmskih kritikov, kuratorjev in režiserjev</i> |

**EKRAN**, revija za film in televizijo, letnik LIV, december 2017–januar 2018 | ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije | izdajatelj Slovenska Kinoteka, zanjo Ivan Nedoh | **sofinancira** Ministrstvo za kulturo | **glavni in odgovorni urednik** Ciril Oberstar | **uredništvo** Špela Barlič, Marko Bauer, Tina Bernik, Bojanaregar, Andrej Gustinčič, Matic Majcen, Ivana Novak, Maša Peče, Tina Poglajen, Zoran Smiljanič, Ana Šturm (*Mnenja avtorjev so neodvisna od uredništva.*) | **svet revije** Zdenko Vrdlovec (predsednik), Aleš Blatnik, Klemen Dvornik, Janez Lapajne, Polona Petek, Peter Stankovič | **jezikovni pregled** Mojca Hudolin | **naslovnica** Eva Mlinar | **oblikovanje** Hana Jesih | **tisk** Tiskarna Oman, Kranj | **marketing** info@ekran.si | **celoletna naročnina** 25 € + poština | **transakcijski račun** 01100-6030377513, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 28, Ljubljana (*Naročnina velja do pisnega preklica.*) | **naslov** Metelkova 2a, 1000 Ljubljana | **e-naslov** info@ekran.si | **telefon** 01/43 42 510 | **splet** www.ekran.si | **facebook** Revija Ekran | **twitter** @ekranrevija | **cena** 4,90 € ISSN 0013-3302

## Slovo od Kinoteke

Vodstvo Radiotelevizije Slovenija je svojim gledalcem, predvsem pa slovenskim filmskim kritikom, teoretikom in zgodovinarjem pripravilo nič kaj prijazno novoletno presenečenje – ukinilo je eno redkih pogovornih oddaj, posvečenih filmu. »Oddaja *Kinoteka* pa se za vedno poslavlja z malih Ekranov. Hvala in nasvidenje,« je bilo mogoče prebrati na FB profilu njene voditeljice Mateje Valentinčič. Oddaja, ki je približno enkrat mesečno s petnajstminutnim pogovorom gledalce 1. programa uvedla v retrospektivo petkovih kinotečnih filmov, bo torej po dobrih dveh letih in pol prenehala obstajati. Prvič je bila namreč »na sporedu 20. marca 2015 na SLO 2«.

S stisnjenimi ustnicami je sicer mogoče ugotoviti, da sijajni filmi v petek zvečer ostajajo – z ekranov bodo izginili le pogovori o njih. In morda bi ob splošni marginalizaciji kulturnih vsebin (Anja Golob, denimo, na družbenih omrežjih redno beleži, kako skrčen je prostor, ki ga kulturi odmerjajo dnevni časopisi) morali biti hvaležni, da so jo kinotečni filmski večeri, ki jih že nekaj časa kurira Ivana Novak, odnesli brez praske. A po drugi strani bi morali od javne televizije zahtevati tudi kaj več kot le predvajanje dobrega filma, na primer vsaj prav tako dober razmislek o njem.

RTV Slovenija ima poleg *Kinoteke* še dve pomembni oddaji o filmu, polurni mesečni *Umetni raj* in desetminutni tedenski *Kino fokus*. Vendar je bil le pri *Kinoteki* poudarek s poročanja o aktualnem filmskem dogajanju prestavljen na zgodovino filma in predvsem na razmišljanje (gosta) o filmu. Bila je tudi ena redkih kulturnih oddaj, kjer je imel gost možnost, da svojo idejo razvije v nekaj več besedah, kot jih omogoča dolžina tvita, kjer je lahko torej vsaj za silo razvil teoretsko poanto ali film umesti v zgodovinski kontekst. In čeprav 15 minut za pojasnilo ob robu filmske retrospektive res ni veliko, je bilo v ukinjeni oddaji mogoče spremljati goste, ki so na kratko odmerjene minute znali skrbno izkoristiti. Tako je denimo Stojan Pelko v eni izmed zadnjih oddaj na ugotovitev voditeljice, da je Robert Bresson posnel le 13 filmov, odvrnil: »Zame je Bressonov opus še najbolj primerljiv s Stanleyjem Kubrickom, kjer vsak film postane manifest nečesa. In posneti 13 manifestov ni le 13, ampak vseh 13.« Pred njim so v oddaji nastopili še scenarist, dramatik in režiser Nejc Gazvoda, Marcel Štefančič, jr., filozof in filmski teoretik Tomaž Grušovnik, bivši urednik revije Ekran Gorazd Trušnovec ter Zoran Smiljanič, za njim pa urednik in filmski teoretik Nil Baskar ter kot zadnji profesor filmskih študij na FDV Peter Stanković.



Za omenjene sogovorce v oddaji, z izjemo Štefančiča, bi težko rekli, da so znanci televizijskih kamer, in vendar so odlični strokovnjaki za film, ki jih bo odslej na ekranih slovenske televizije težko srečati. Kot je v poslovilnem pismu svoji oddaji zapisala Mateja Valentinčič, je bila *Kinoteka* »mišljena kot prispevek k vzgoji in izobraževanju na področju filma v Sloveniji, kjer še vedno ni možnosti teoretskega študija filma na univerzitetni ravni in je poznavanje filmske zgodovine in stanje filmske kulture porazno«. In morda je ravno to največji problem ukinitve oddaje, saj je za filmske kritike, teoretike in zgodovinarje, ki ne prihajajo iz hiše RTV SLO, predstavljala tako rekoč edino možnost, da so slišani in videni na malih ekranih. Ta oddaja je zato vsaj malo pripadala tudi njim in s tem reviji Ekran in Kino! ter drugim filmu naklonjenim revijam in institucijam, ki se trudijo dajati prostor filmski refleksiji in razvijati filmsko-kritično misel. **E**

Petra Meterc

## Abbas Fahdel

### »Tudi če o Iraku govorim kot cineast, tudi če govorim o politiki, je to vedno nekaj izjemno osebnega«

fotografija: Theo Což



Konec septembra je Slovensko kinoteko s svojim filmom **Domovina: Irak, leto nič** (Homeland: Iraq Year Zero, 2015) obiskal iraški režiser Abbas Fahdel. Fahdelov film je monumentalen, več kot pet ur dolg dvodelni portret zgodovinskega preloma, ki se je v Iraku zgodil ob ameriški okupaciji leta 2003, obenem pa izrazito osebno pogled na vsakdan Iračanov ter režiserjeve družine. Z Abbasom Fahdelom smo spregovorili o vrnitvi v Irak iz življenja v diaspori ter o dolgem in osebno zaznamovanem procesu nastajanja omenjenega filma.

**Irak ste zapustili pri osemnajstih letih, ko ste odšli na študij v Francijo. Pred ameriško invazijo ste se vrnili k svoji družini z namenom, da posnamete film. Kako se je po vseh teh letih vrniti domov s kamero v rokah?**

Ko sem zapustil Irak, si nisem mislil, da ga bom prav zares zapustil. Odšel sem z osemnajstimi leti in bil bolj kot kaj drugega uporniški najstnik, ki se je želel le osamosvojiti od družine in svoje države. Medtem sta se zgodili vojni, iransko-iraška ter prva zalivska, kar me je prisililo v razmišljanje o Iraku. Dvajset let po mojem odhodu sta postala nostalgija in moje pogrešanje Iraka zelo močna. Postal sem tudi oče in spraševal sem se, kaj bo postala moja hči. Moja takratna žena je bila namreč Francozinja in zanimalo me je, ali bo moja hči Francozinja ali Iračanka, to pa me je pripeljalo do prepričevanja lastne identitete – sem Francoz, Iračan, kaj sem? Postopoma me je to privedlo tudi do razmišljanja o lastnih koreninah in ugotovil sem, da nimam doma nobene slike svoje družine, Iraka. Pravzaprav sem pomislil, da hčerki, ko bo odrasla in me prosila, naj ji pripovedujem o Iraku, ne bom mogel pokazati niti ene fotografije. In namesto da bi ji napisal pismo o tem, sem želel posneti film, ob katerem bi ji rekel: »Glej, to je dežela tvojega očeta.« Tudi če o Iraku govorim kot cineast, tudi če govorim o politiki, je to vedno nekaj izjemno osebnega.

**V letu in pol snemanja ste ves čas spremljali svojo družino. Ali ste pred tragično smrtjo nečaka kdaj pomislili, da bi kamero radi odložili?**

Ko sem bival pri svoji družini, mi snemanje ni predstavljalo veselja. Želel sem zgolj živeti z njimi, kot v filmu, biti del njihovega vsakdana. A zastavil sem si nalogo, da bom posnel ta film, in šele zdaj, ko sem končal snemanje igranega filma, lahko rečem, da sem prvič v življenju zares z veseljem snemal – ker gre za film, ki ne govori o Iraku, ampak gre za ljubezensko zgodbo, ki se dogaja v Libanonu. Ko sem snemal svojo družino, je bil to tudi fizični napor, saj so bile kamere velike in težke. K sreči se je moja družina pred kamero zelo hitro počutila domače in je ni več opazila. Film sem si zamislil tako, da se gledalec počuti povabljenega v družino, da zares postane del nje in jo občuti. To je pomenilo,

da mora imeti občutek, da kamere ni – tako kot so nanjo morali pozabiti člani družine. S tem namenom sem tako zvok kot sliko ves čas snemal sam, takšne intimnosti ne bi mogel nikoli doseči s snemalcem ali snemalcem zvoka.

### **Kako je bilo snemati v obdobju pričakovanja vojne ter med vojno samo?**

Prepričan sem bil, da se bo ta vojna zgodila. To je bilo le vprašanje časa. Lahko bi se zgodilo tudi naslednji dan, pa vendar sem potem v Bagdadu ostal eno leto, od januarja 2002 do marca 2003, potem pa sem se moral vrniti v Pariz, k ženi in hčerki. Tri dni po moji vrnitvi v Pariz se je začela vojna. V letu pričakovanja vojne sem posnel veliko stvari, film se začne z bitjem ure in v mislih sem imel nekakšno odštevanje časa. Tri tedne po začetku vojne sem se spet vrnil v Irak, in ko sem v montaži pregledoval posnetke, sem videl, da je nujno, da je zasnova filma dvodelna. Ko sem snemal, nisem vedel, ali bo iz tega nastal film ali ne, pred invazijo bi me lahko s strani režima vsak trenutek aretirali in potem filma ne bi bilo. V drugem delu so tveganje predstavljali ameriški vojaki, ki bi me lahko v vsakem trenutku zaustavili, misleč, da je moja kamera orožje, ali pa uporniki, razni banditi. Med surovimi posnetki so tudi prizori, v katerih sem bil osebno ogrožen, a tega nisem želel vključiti v film, saj film ne govori o meni, ampak o vsakdanu Iračanov.

**Ob gledanju nas že v prvem delu preseneti zapisana informacija, da bo vaš nečak Haider tragično preminil. Nam**

**lahko zaupate odločitev za takšno napoved, predvsem iz vidika dejstva, da je nečak v filmu pravzaprav osrednji lik, ki ga spremljamo?**

Veste, da sem film začel montirati šele deset let po zaključenem snemanju, šele deset let po smrti mojega nečaka, saj nisem bil sposoben gledati posnetkov. Ko sem začel snemati, se njegove pomembnosti za film nisem zavedal. Bil je le eden izmed otrok. Po njegovem umoru sem prenehal s snemanjem. Leta 2013 je bila deseta obletnica ameriške invazije in razmišljal sem, da bi posnel nov film o Iraku, deset let kasneje. Ideja je bila, da bi se spet vrnil in začel snemati. Potem pa sem se spomnil na sto dvajset ur surovih posnetkov, nastalih med letoma 2002 in 2003. Kasete so bile v škatli in deset let je nisem bil sposoben odpreti, zato sem si rekel, da je zdaj čas, da preverim, ali so na teh kasetah deli, ki bi jih lahko uporabil pri novem filmu. Ko sem jih začel pregledovati, sem ugotovil, da film že obstaja. Takrat sem si rekel, da je to veliko pomembnejše od tistega, kar bi snemal leta 2013, saj je šlo leta 2003 za zgodovinsko prelomnico. Ko sem pregledoval posnetke, sem ugotovil, da je Haider glavni junak tega filma, da ima neverjetno prisotnost. Tega se med snemanjem nisem zavedal, šele kasneje sem videl, kako na ekranu žari. Ko sem gledal podobe, na katerih je tako zelo živ, je bil že mrtev, zato sem se odločil, da bom že zgodaj v filmu naznanil njegovo smrt. Želel sem, da bi bil gledalec v enakem položaju kot jaz, ko sem montiral, da bi občutil enako. Ko veste, da je v resnici umrl, tistega, kar sledi, ne gledate več na isti način.

**Domovina: Irak, leto nič, 2015**



Zato ima vsak prizor vsakdanjega življenja novo dimenzijo. Obenem se mi je zdelo to do gledalca veliko bolj pošteno. Haiderjeva smrt je pretresla vso družino, družina se je preselila, zdaj živijo v drugem mestu, mojega filma pa niso videli, saj bi bilo to zanje preveč boleče. Vseeno pa jim je v tolažbo, da Haider v filmu na nek način še vedno obstaja.

**Vaš film s podnaslovom referira na Rossellinijevo *Nemčijo, leto nič* (Germania anno zero, 1947). Pri obeh gre za portretiranje zgodovinskega preloma. Kaj ste imeli v mislih, ko ste se po desetih letih odločili, da naredite film *Domovina: Irak, leto nič*?**

Ko sem dal filmu podnaslov »Irak, leto nič«, sem želel s tem povedati, da je po letu nič vse mogoče. Tisto, kar je obstajalo, ne obstaja več, torej je treba narediti nekaj, kar še ne obstaja. Na tej točki je bilo vse mogoče – tako najhujše kot najslabše. Ko sem snemal, seveda nisem vedel, ali grem k enemu ali drugemu. Zato film prevevajo kontrastna čustva, veliko je strahu, veliko je tudi smeha. Ljudje, ki so v vsakdanjem življenju doživljali kaos in nasilje, so verjeli, da se bo to nadaljevalo le še nekaj tednov, kvečjemu mesecev. Danes pa žal vemo, da je to trajalo več kot nekaj mesecev, da se je to nadaljevalo, poslabšalo in se še vedno dogaja.

**V filmu kot izjemno pomembna izstopa vloga spomina. V prvem delu smo seznanjeni s spominjanjem prejšnjih vojn ter priprav na njih, medtem ko so v drugem delu spomini bolj politično zaznamovani – govori se o režimskih pobojih ... Kako ste želeli v filmu prikazati zgodovinski spomin?**

Že od vsega začetka sem želel posredovati stališča navadnih ljudi. Specifika Iraka in Iračanov je, da sta politika in predvsem zgodovina – z velikim Z – njihova velika ljubezen. Če denimo snemate film na Švedskem, niste primorani snemati političnega filma. V Iraku pa vas vsako dejstvo običajnega življenja spomni na določeno politično situacijo ali zgodovinski trenutek. Na primer: zakaj nimamo elektrike? Zaradi vojne. To pojasni dejstvo, zakaj so otroci v Iraku veliko bolj odrasli kot drugje. Doma se pogovarjajo o vojni, o politiki. Vsak Iračan ima svojo zgodbo, moja naloga pa je bila, da te zgodbe zberem.

**Film je dolg več kot pet ur in večina dogajanja v njem se na tak ali drugačen način dotika politične situacije v Iraku. Vseeno se film ves čas drži prikaza osebnega in običajnega vsakdana. Kako ste prišli do odločitve, da film ne bo ponujal neposrednih političnih komentarjev?**

Tik preden sem začel snemati, sem odkril japonskega cineasta Yasujira Ozuja. Posnel je nekaj manj kot devetdeset filmov in skoraj vsi imajo podobno zgodbo: oče se vrne iz službe domov, sezuje čevlje, jih odloži pred pragom, se usede za mizo, žena ali hči mu prinese sake ali čaj ... vsi filmi vsebujejo takšne običajne prizore, polne detajlov.

Domovina: Irak, leto nič, 2015



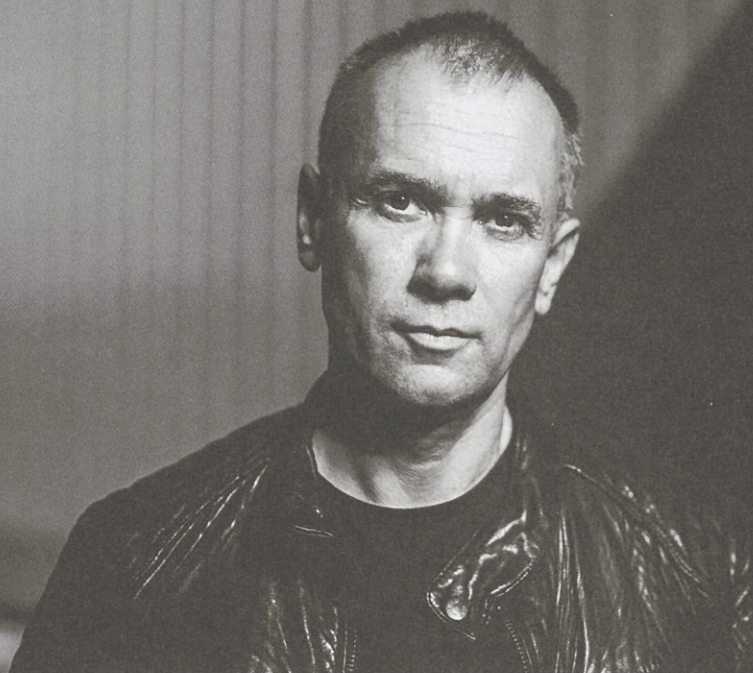
To nas nauči veliko o japonski družbi. Seveda je tu tudi Kurosawa, a Ozu je pomemben zaradi stvari, ki nam jih pove o japonski družbi. Od njega sem se naučil, da je vsakdanje življenje zanimivo in da lahko snemamo zanimive filme le na podlagi tega. Film sem začel s prizorom bitja ure, prebujanja družine, nič posebnega se ne dogaja. Zato je ta film drugačen – če bi prosili tujega režiserja, naj ga posname, bi takšne stvari zagotovo izpustil.

**Za film ste imeli na voljo kar sto dvajset ur materiala. Predstavljam si, da je bila montaža dolg proces. Mi lahko zaupate, katere odločitve so bile ob montaži najtežje?**

Montiral sem leto in pol, to je bilo zelo težko. Nadaljeval bi lahko še tri leta, a se je bilo na neki točki treba ustaviti. Rekel sem si, »zdaj pa je treba film pokazati«. Obstajajo posnetki, ki so mi bili neznansko všeč, pa niso pristali v filmu. V stopetnajstih urah, ki jih nisem vključil, je materiala za še en film, vendar ga zagotovo ne bom posnel, saj sem zdaj obrnil nov list. Ko sem pregledoval vse te posnetke, sem izbral like – na primer nečaka Haiderja – in nato zgradil film okoli njih. Ko sem montiral, sem iz dvanajstih ur filma prišel na devet ur, v zadnji verziji pa celo na pet, pri čemer so določeni liki morali izginiti. Montaža vedno pomeni, da moramo nekaj žrtvovati.

**Večina sodobne iraške umetnosti, denimo literatura, se tako ali drugače ukvarja s tematiko vojne. Kako pa je s sodobno iraško filmsko produkcijo, nam lahko za konec poveste kaj o njej?**

Po letu 2000 se je pojavila cela generacija nadarjenih mladih iraških režiserjev. Prednost današnjega časa je, da se lahko z majhno kamero posname film. Zato veliko mladih cineastov snema kratkometražce in z njimi uspejo priti tudi na velike festivale, na primer berlinskega. Glede te generacije sem zelo optimističen – prepričan sem, da se bo o njej še govorilo. Poleg tega so mladi iraški cineasti vedno v ospredju, kadar gre za demonstracije v Bagdadu, zelo so politizirani, vedno so v prvih vrstah. **E**



Varja Močnik

## Janez Burger »Film je orožje, če ga znaš uporabiti«

Janez Burger je po študiju režije na praški FAMU stopil na filmsko prizorišče s celovečernim nizkopračunskim prvencem **V Ieru** (1999) in takoj navdušil: ta zabavni in nepretenciozni film (mišljeno pozitivno oziroma po SSKJ: *nepretenciozno – preprosto, lahko razumljivo*) je gledalo staro in mlado, in prepotoval je svet. Burger od takrat redno ustvarja in njegovi filmi so odtlej praviloma pretenciozni (spet mišljeno pozitivno oziroma po SSKJ: *pretenciozen – umetniško, strokovno zahteven*). Z naslednjim filmom, **Ruševine** (2004), se je lotil gledališča, manipulacij v odnosih in v prezentaciji umetnosti. Sledila je **Sonja** (2007), majhen TV-film o velikih rečeh, o neuresničljivi ljubezni med življenjem in smrtjo. Mimogrede, v Sonji najdemo enega mojih najljubših, zame tudi najlepših in najbolj

»slovenskih« prizorov slovenskega filma, prizor pogreba. Film je posnet po kratki zgodbi Milana Kleča *Mrtva in živa* in je temu primerno »slovenski«, saj ga polnijo (imenitne) temačne, razpadajoče strasti in ljubezni. Med čakanjem na naslednji celovečerec je Burger posnel kratko ironijo o alpski idili **Na sončni strani Alp** (2007). Sledil je **Circus Fantasticus** (2010), film brez besed, ki glasno spregovori o vojni, o smrti. Nato sta prišli plodni leti: dva dokumentarna portreta **Priletni parazit ali kdo je Marko Breclj?** (2013) in **Pogovori o Vitomilu Zupanu** (2014), kratek ironični film **Sprava** (2014) in TV-komedija (spet polna ironije) **Avtošola** (2014). Zdaj se na slovenskih platnih in po svetu vrti njegov zadnji film **Ivan** (2017), ki natančno in neposredno govori o marsičem: o brezpogojni ljubezni, odnosih moči, stanju današnjega sveta in vrednostnega sistema. V mnogih Burgerjevih filmih najdemo vsaj kanček ironije, a kljub tovrstnemu pogledu s filmi misli resno. V Slovenski kinoteki sva se pogovarjala predvsem o tem, kako ustvarja.

**Delate zelo različne filme, tako po vsebini kakor obliki. Kaj je po vašem mnenju tisto, kar jih druži?**

Mislím, da se razlikujejo predvsem po obliki, ne toliko po vsebini. Zdi se mi, da vsi govorijo o močnem glavnem liku, ki ima sam s seboj zelo velike težave. Vsi moji filmi so bili taki; govorili so o moških likih, zdaj pa sem naredil film o ženski. Po obliki pa so različni zato, ker mi je dolgčas. V bistvu nisem tip režiserja, ki bi gradil *trade mark*.



Ko vidiš en Almodovarjev film, pravzaprav en Almodovarjev kader, je jasno, da gre za Almodovarja. Ali en Kaurismäkijev kader, pa že veš, da gre za Kaurismäkija. Meni je super, da film ponuja toliko možnosti. Filmski jezik je zelo raznolik in toliko ponuja ... in s tem se rad ukvarjam.

**Vaši filmi so praviloma refleksija o sodobnosti, naj gre za komedijo *Avtošola* ali oster odziv na sodobno stanje družbe v *Ivanu* ... Odmika od tega sta sanjski TV-film *Sonja* o nemogoči ljubezni in pa *Ruševine*, ki se posvečajo odnosom v hermetičnem svetu gledališča. Se vam zdi pomembno, da avtorji svoje filme umestite v tukaj in zdaj?**

Sodobni kontekst se mi zdi vse bolj pomemben. Pri filmu *V Leru* bi težko našli kakšen družbeni kontekst, z izjemo splošnega občutka pasivnosti. V *Ruševinah* ga tudi ni, to je film o teatru. *Circus Fantasticus* je popolnoma abstrakten, film o smrti. Nima sodobnega družbenega konteksta. *Ivan* pa ga ima, ker se mi kontekst zdi vse bolj pomemben. Kakor da prehajam iz nekega intimnega sveta v neki sicer še vedno intimni svet, ki pa ima družbeni kontekst. Filmi, ki sem jih naštel, so bili narejeni, pravzaprav koncipirani, pred krizo. *Circus Fantasticus* sem napisal pred krizo, ki pa je nastopila, še preden smo film končali. In kontekst se je toliko spremenil, da ti filmi niso več enako relevantni. Kar sem videl letos v Portorožu, se mi zdi zelo pomembno. Pravzaprav je cela generacija režiserjev prešla iz nekakšnega intimizma v družbeno relevantnost. Mislim, da je to v tem trenutku zelo pomembno za kinematografijo.

**Zakaj?**

Ker je film množični medij, in če kdo, potem lahko film opozarja na družbene pojave, družbene nelogičnosti in družbene krivice. To je pomembno, saj ima na voljo to orožje – pravzaprav film je orožje, če ga znaš uporabiti.

**Kako začnete filme snovati, kaj je tisto prvo, kar vas pelje k novemu filmu – ideja, lik, dogodek, vsakič nekaj drugega?**

Zelo različno. Nimam nekega patenta. Več ko o filmih razmišljam, več idej imam. V tem trenutku delam recimo štiri filme. Tri celovečerne igrane, ki so v različnih fazah pisanja, in dokumentarec, ki ga že snemam.

**In ko se začne projekt odvijati – kako vidite razmerje med pripravami in snemanjem?**

Pri meni priprave trajajo izjemno dolgo. Pri *Ivanu* so trajale tri leta. Od ideje in njenega izčiščenja do trenutka, ko sem jo zapisal. Potem smo jo dvajsetkrat predelali – snemali smo šele dvajseti *draft* scenarija. Sledile so priprave z igralci, izdelava scenografije, na koncu pa priprava vse ekipe ... zelo, zelo dolge priprave imam. To pa zato, ker so budžeti slovenskih filmov zelo nizki. Vedno smo na meji,

in če se slabo pripraviš, na snemanju zamišljenega pač ne moreš posneti. Ni šans, saj nimaš časa. Prideš na set in tisti dan moraš posneti petindvajset kadrov – in to je to. Če jih nisi posnel, jih nimaš. Zato imam dolge priprave. Pa tudi zato, ker mislim, da je film živa snov, ki je neprestano in nastajanju. Prva stvar, ki nam jo je povedala Věra Chytilová, naša mentorica na FAMU, je bila: če mislite, da bo film na koncu isti film, ki ste si ga zamislili, se motite. Idejo imaš za en film, napišeš drugega, posnameš tretjega, zmontiraš četrtega in na koncu imaš peti film. Vse je zmerom drugače od tistega, kar si mislil na začetku. Med nastajanjem se dogaja množica reči, ki na film vplivajo. Bolj ko ga pripravljajš in bližje ko si snemanju, vse večji je oblak nad tabo, oblak, ki ga potem med snemanjem predeluješ v material. In v tem oblaku se marsikaj dogaja, kakor da gre za neke vrste živega duha.

**Rekli ste, da ste šli snemati šele dvajseti *draft* scenarija. Zakaj se vam zdi scenarij tako pomemben za končni filmski izdelek?**

Izjemno pomemben je, saj moraš témo nekako strukturirati v zgodbo. In dokler téma ni dobro strukturirana, film ne funkcionira. S tem se lahko ukvarjaš pri scenariju ali pa se s tem ukvarjaš v montaži. Le ti dve možnosti obstajata. To mi je pri filmih *V Leru* in *Ruševine* prineslo zelo slabe izkušnje. Montiral sem ju leto in pol. Miloš Kalusek je sicer super montažer in vedno nama je v veliko veselje delati skupaj, ampak leto in pol je vseeno preveč. Zgodbo moraš namreč potem strukturirati v montaži in tega pogosto ne moreš storiti, ker nisi posnel kadrov, ker nimaš materiala. Zato je nujno imeti dober scenarij.

**V vaših filmih sijejo izjemni igralci, značilna je izjemna filmska igra. Kaj se vam zdi najpomembnejša značilnost filmskega igralca, če sploh gre za eno lastnost, in kako izbirate igralce za svoje filme?**

Igralce v bistvu izbiram po občutku ... in ponavadi imam srečo. Srečo, da imajo ti ljudje ravno takrat čas in da ... sploh obstajajo. Če na primer v *Ivanu* ne bi bilo Maruše Majer, film ne bi bil to, kar je. Spoznal sem jo pri prejšnjem filmu. Ima vse lastnosti, ki naj bi jih imel dober igralec in po katerih sprašuješ. Je nadarjena, fanatično delovna, izobražena in izjemno pogumna. Ko se spusti v neko stvar, gre do konca. To se mi zdi zelo pomembno, vsaj pri filmih, ki jih delam sam. In če film stoji na eni osebi, kakor *Ivan*, je to še toliko pomembnejše. Pri *Ivanu* je bilo večje vprašanje, koga postaviti zraven nje. Zdi se mi, da se mi je to posrečilo, da je to eden glavnih uspehov filma. Z Marušo sva imela ogromno časa, da sva postavila njeno vlogo. Z drugimi igralci pa ga enostavno nismo imeli toliko. Nekatere sem pred snemanjem videl samo dvakrat. Pri *Ivanu* nismo imeli dolgotrajnih in intenzivnih vaj kakor

pri *Ruševinah*, *Circusu* ali *Vleru*, kjer smo se nekam zaprli in skupaj delali po dva meseca. Potem smo lahko cel film zaigrali kakor predstavo. Pri *Ivanu* igralci niso imeli tega časa, saj je šlo za majhne vloge. Zelo pomembno je tudi, da so vsi igralci na istem nivoju. Zato so v hollywoodskih filmih tudi v stranskih vlogah zelo dobri igralci, saj lahko film zaradi stranske vloge pade.

**Kako delate z igralci v pripravah in kako na snemanju – imate kakšne posebne metode, se te spreminjajo od filma do filma?**

Vedno delam enako. Imamo tekst, ki se ga naučimo, potem pa ga vržemo stran in začnemo improvizirati. Tako igralci bolje vedo, za kaj gre. Za vsak prizor in za vsako vlogo poskušamo najti osnovne motive. Iz teh potem izhajamo. Pomembno je, da igralec ve, kakšna je motivacija lika v določenem trenutku. Šele potem se ukvarjamo s formo. Bo igra stilizirana ali bomo šli bolj v realizem ... kam gremo? Energija mora biti pa tako ali tako ves čas na 200 odstotkih. Maruša se na primer v film spusti s 300-odstotno energijo in tako polna je vsebine, da lahko drži to vsebino zase. Pokaže čisto malo vsebine, a je to malo zadosti. Energije ima pa toliko kot jedrska elektrarna Krško. Enako velja za Natašo Barbaro Gračner. Pa tudi za ostale. Stranske like sem zasedel z odličnimi igralci. Niti enega ni, ki ne bi bil v špici ...

**Za vaše filme je značilna tudi močna in specifična fotografija. Kako ste zastavili videz filma *Ivan*?**

Precej smo se pogovarjali, vsa ekipa se je veliko pogovarjala o tem. V prvi vrsti seveda direktor fotografije Marko Brdar, pa scenograf Vasja Kokelj, kostumografka Ana Savić Gecan, maskerka Alenka Nahtigal ... sedeli smo in se pogovarjali, kako naj bi film izgledal. Ugotovili smo, da mora biti fotografija na neki način precej revna, da mora biti hladna, in da v bistvu iščemo lepoto v tej grdosti. Ne gre za tipično lepo filmsko fotografijo ... Poskušali smo uporabljati čim bolj naravne prijeme, nismo hoteli estetizirati, hoteli pa smo, da bi imel film enoten stil, kar je na ta način še težje doseči. Lažje je bilo na primer delati *Circus Fantasticus*, ker je stilsko popolnoma izčiščen in ne gre za realističen film. A pri *Ivanu* gre za realizem in pri realizmu je treba biti precej pazljiv, kako ga pravzaprav izraziti, da bo pravilno »delal« za film. Če bi bila pri *Ivanu* zelo lepa fotografija, po mojem film ne bi funkcioniral. Ne bi bil dramatičen ... Pravzaprav smo naredili dramatično sliko.

**»Surove« so tudi druge prvine filma – na primer maska, »ki je ni« ... Kako ustvarite masko, ki se je ne vidi?**

Zame je delati z masko izjemno preprosto: pokličem Alenko Nahtigal in je narejeno. Tako preprosto je (smeh). Alenka je po mojem daleč najboljša oblikovalka maske v širši okolici.

Imeli pa smo res veliko dela, saj je bilo treba telo punce, ki ni nikoli rodila, spremeniti v telo, ki je rodilo. In punca se v filmu tudi sleče ... Treba je bilo na primer prikazati, da ji iz prsi teče mleko. Vse to je naredila Alenka in potem smo njeno delo dokončali v postprodukciji, s *CGI-jem*. Precej tehnologije je v teh prizorih.

**Ja, v končni špici *Ivana* je zapisana uporaba *CGI-ja*. Računalniške obdelave v izjemno realističnem filmu ni videti – kje ste jo uporabili?**

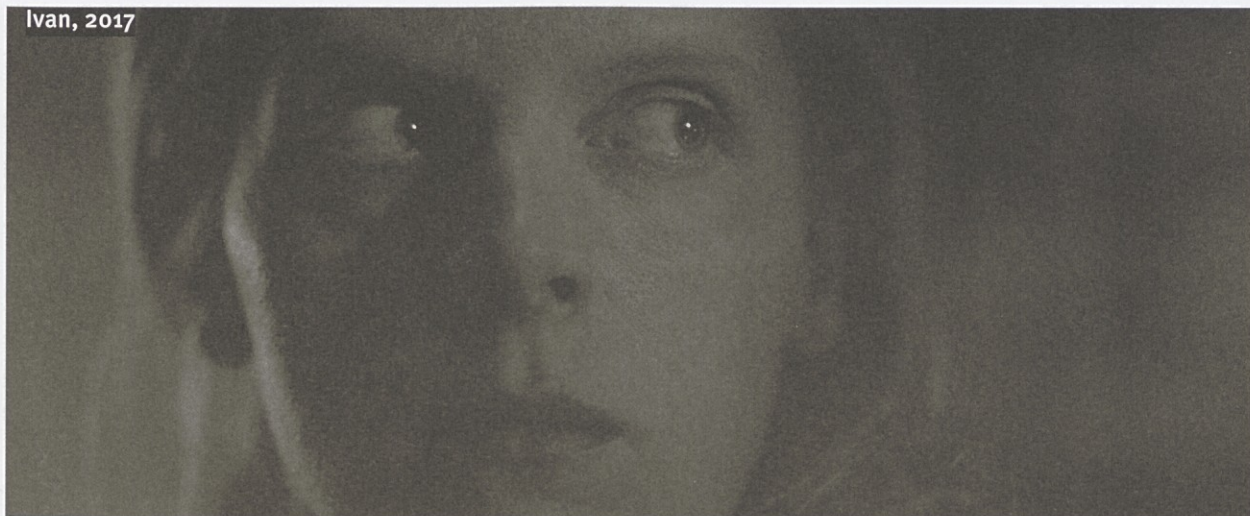
Marin poporodni trebuh je narejen fizično, podobno boki, prsi ... Maruša je bila vsa polepljena. Potem smo masko gladili v *CGI-ju*, saj odlitki niso bili gladki. Tako je zdaj tudi v detajlu videti dobro. Sliko so računalniško obdelovali dva meseca. V filmu je tega precej.

**Je računalniška obdelava slike obvezen del ustvarjanja pri sodobnem filmu?**

Mislím, da veliko filmov uporablja zelo veliko *CGI-ja*. Tega pred desetimi leti ni bilo, zdaj pa je nekaj popolnoma vsakdanjega. Vse se dela z računalnikom. Ne le da menjajo barve, temveč pogosto ustvarjajo stvari, ki jih fizično ni mogoče narediti. Prepričan sem, da je tudi v zelo realističnih filmih, kakršen je na primer *Jaz, Daniel Blake* (I, Daniel Blake, 2016, Ken Loach), uporabljen CGI, ker je to pač del postprodukcije.

**Še en surov, preprost in močan vidik filma je glasba Damirja Avdića.**

Kakor ponavadi sem glasbo začel delati z Dragom Ivanušo. Prihajal je že v montažo in iskali smo pravi zvok za film. Preizkušal je različne inštrumente in na koncu smo prišli do kitare. A ta kitara ni bila v redu, ni imela karakterja. Potem mi je žena rekla: kaj pa Avdić? Saj res, on ima kitaro, ki je nekako čudna, ki je groba, ki je v bistvu od tukaj. Ivanuši sem povedal, da bi potrebovali natanko takšno kitaro. In se je strinjal, ugotovil pa je tudi, da njega v tem primeru ne bom več potreboval, ker je Damir tako močen avtor. Ne bi bilo smiselno, da bi mu govoril, kako naj igra. Zato je potem, seveda sporazumno, zapustil projekt in za to gesto sem mu zelo hvaležen. Marsikdo ne bi hotel oditi zato, ker bi bilo to dobro za projekt. To se mi je zdelo zelo lepo. Potem smo začeli delati z Damirjem. Po nekaj poskusih je bila glasba narejena. Glasba v *Ivanu* je namreč zelo konceptualna, nismo je uporabili za poudarjanje informacij, kot je običajno za filmsko glasbo. Uporabili smo jo za navezavo odnosa z otrokom. Mislím, da se glasba v filmu pojavi samo štirikrat. Bolj kot *minion* in ne za ustvarjanje neke emocije, ki je drugače v filmu ne bi bilo. Film bi sicer lahko deloval tudi brez glasbe, a glasbena linija, ki se veže na otroka, se mi je zdela lepa. Glasba je namreč vsakič enaka, ponavlja se isti motiv. Štirikrat isti motiv.



**Na pogovoru, ki se je odvil dan po premieri Ivana na Festivalu slovenskega filma, ste govorili tudi o tem, da gre za produkcijsko zahteven film. Kaj to pomeni na splošno in kaj pomeni za delo režiserja – avtorja?**

Takrat smo tako mislili, a pravzaprav ne gre za produkcijsko zahteven film (smeh). Produkcijsko zahteven je *Mission Impossible 4*. Vendar je v našem kontekstu produkcijsko zahteven vsak film, saj postaja z denarjem, ki ga pri nas namenjajo filmu, vsak film *mission impossible*. Počeli pa nismo nič takega, kar ne bi bilo povsem normalno za filmsko produkcijo. Se pravi, če snemaš film na avtocesti, moraš avtocesto zapreti, saj bi bilo snemanje sicer smrtno nevarno za udeležence v prometu in za ekipo. Če moraš nekaj posneti na južnem Tirolskem, greš pač tja. Če moraš zapreti bencinsko črpalko, jo zapreš. Produkcijsko je to zadeva, ki jo moja ekipa obvlada z levo roko. Težje pa je imeti s tem budžetom zadosti snemalnih dni. Z denarjem, ki smo ga imeli za film, smo si lahko privoščili štirideset snemalnih dni. Bilo je izjemno izčrpavajoče, saj je film zelo dinamičen in smo morali posneti temu primerno število kadrov. Če bi imeli trideset snemalnih dni, filma ne bi mogli posneti. Štirideset snemalnih dni je za slovenski film ogromno, je največ, kar sem kadarkoli v življenju imel na voljo za snemanje – v bistvu pa ni nič. Ko sem češkim kolegom, s katerimi sem študiral, povedal, da sem *V leri* posnel v osemnajstih snemalnih dneh, so me vprašali, če sem nor. Tam, na Češkem, je norma petinpetdeset snemalnih dni, zmerom je bila in še zmerom je.

V *Ivanu* sta tudi dva režiserja, ne vem, če ste ju opazili. Zvonimir Jurić in Matteo Oleotto igrata v filmu. Zvonimir igra kamionarja in vprašal me je, zakaj delam toliko kadrov. Rekel sem mu, da ne vem ... Saj bi raje delal kakor ti – ženska gleda psa ponoči pet minut ... in je super. A žal ne delam takega filma.

**Producenti so zanesljivo med najpomembnejšimi pri filmu, o njihovem delu pa le redko govorimo ... Kakšen odnos imate kot režiser s producentom, govoriva o delu pri *Ivanu*?**

Fantastičen, saj sva prijatelja in se imava skupaj super. Miha Černeck je prvi producent v mojem profesionalnem življenju, ki je resnično kreativen producent. Kreativen seveda tudi v smislu financ – ker jih pač dobi (smeh). Od Slovenskega filmskega centra smo dobili petsto osemdeset tisoč evrov, tako se mi zdi. Končni budžet filma pa je milijon štiristo. Torej je kreativen v pridobivanju denarja za film, saj brez dodatnih sredstev tega filma ne bi posneli. Kreativen pa je tudi v tem, da čuti, kaj kot režiser rabiš. Scenarista Melino Pota in Srđana Koljevića je k filmu na primer pripeljal Miha. Ko je videl, da sem se pri scenariju zataknil, je predlagal, naj poskusim z njima. Tudi mojega prijatelja, *script doctorja Iva Trajkova*, nisem klical sam, temveč se je nanj spomnil Miha. Tako smo imeli zelo močan kreativen tim, ki ga je sestavil producent, ne jaz. Podobno je bilo v produkciji in postprodukciji. Mislim, da se moraš zelo dobro razumeti s producentom; če se ne, je to zelo slabo za film, saj se zatika tam, kjer se ne sme.

**Pred koncem pogovora vam iskreno čestitam za film in mu želim izjemno kinematografsko pot!**

Jutri ima že premiero v Zagrebu in že zdaj je prodan v številne države – v vse države bivše Jugoslavije, pa v Italijo, na Poljsko, Češko, Slovaško. Super je, ker je film prišel iz dvomilijonske države in je zdaj na 150-milijonskem trgu. Pa niti premiere še ni imel ...

**Še vprašanje za konec: kakšne filme radi gledate?**

Rad gledam vse dobre filme. Od akcijskih do najbolj čudnih. Vse, vse, vse ... **E**

fotografija: Michał Jędrzejowski



Ana Šturm

**Sonja Prosenc**  
*»Za razliko od filma Drevo, ki je bil zelo statičen, pravzaprav zakoreninjen kot drevo, bo Zgodovina ljubezni precej bolj fluidna.«*

Kratka filma **Jutro** (2012) in **Impromptu** (2015), dokumentarec **Mož s krokarjem** (2012) in celovečerni prvenec **Drevo** (2013) so le nekateri najvidnejši naslovi ene najuspešnejših slovenskih režiserk, ki bi, če bi bile okoliščine drugačne, lahko postala tudi fizičarka. V osnovni šoli je blestela pri pisanju spisov, trenirala je plavanje, strast do potovanja in odkrivanja neznanega sveta pa sta jo prek študija novinarstva in krajšega postanka na priznanem podiplomskem programu scenaristike TorinoFilmLab na koncu pripeljala do filma.

S prijateljem in sodelavcem Rokom Sečnom sta po končani fakulteti ustanovila produkcijsko hišo Monoo. Ožji ustvarjalni tim omenjene produkcije poleg Sonje in Roka sestavlja še direktor fotografije Mitja Ličen. Več kot očitno je, da se ekipa dobro razume in kreativno dopolnjuje. Tudi najnovejši projekt, o katerem sva se s Sonjo pogovarjali pred njenim odhodom na Norveško, kjer bo nekaj mesecev preživela v družbi montažerke Fride Eggum Michaelsen, razvijajo skupaj.

**Zgodovina ljubezni** skozi intimno zgodbo problematizira stanje družbe – čustveno odtujenost in nihilizem – in je prva slovensko-italijansko-norveška koprodukcija oziroma prvi slovenski film, ki ga sofinancira Norveški filmski inštitut. Sonja je vlogo protagonistke Ive, ki se po mamini smrti sooča s težko izgubo in z vstopom v svet odraslih, zaupala Doroteji Nadrž, ki smo jo med drugim lahko videli v **Razrednem sovražniku** (2013, Rok Biček). Ob Doroteji v filmu zaigra tudi eden največjih zvezdnikov norveške kinematografije, Kristoffer Joner.

### Kdaj je začel nastajati scenarij za *Zgodovino ljubezni*?

Ta scenarij sem začela pisati že pred *Drevesom*. Takrat je bil fokus še na glavnem moškem liku, kasneje pa se je prestavil na ženski lik, saj me je začelo bolj zanimati doživljanje z njene strani. Zanimalo me je, na kakšen način se lahko povežeta dva človeka, ki se ne poznata in nimata prav nič skupnega, razen te ogromne izgube. Tudi zato sem želela, da je moški lik tujec v našem okolju, da s seboj ne nosi nobene prtljage, s katero bi Ivo obremenjeval. Njuna edina skupna točka je izguba ljubljene osebe.

Ko smo zaključili z *Drevesom*, sem si zelo želela vrniti se k temu projektu, k temu scenariju. To je bilo tudi obdobje, ko sem precej premišljevala o – vsaj zame – moteči zahtevi današnje družbe, da bi bili vsi ekstrovertirani, neprestano dobre volje, nasmejani, *easygoing* in neproblematični za okolico, kar do neke mere (ne)zavedno reflektiram v filmu. Razlog je bil tudi, da sem to sama občutila kot breme med snemanjem filma *Drevo*, med katerim sem se hkrati soočala sama s sabo in s smrtjo, s počasnim umiranjem meni zelo ljube osebe. O tem seveda nisem razlagala širši ekipi, sem pa vsekakor čutila pritisk, o katerem sem prej govorila.

### Film je že v fazi razvoja pritegnil veliko zanimanja, sprejet je bil na številne *pitche* in delavnice. Je šlo za dobro taktiko ali pa ste imeli pri vsem skupaj tudi nekaj sreče?

Mislím, da se je oboje nekako poklopilo. Prednost naše produkcije je v tem, da ne čakamo na finance, ampak se najprej lotimo dela. Takoj po *Drevesu* smo tako začeli delati na tem filmu. Ko sem še razvijala scenarij, smo ga že prijaviteli – in bili tudi sprejeti – na delavnico Midpoint, ki poteka v okviru praške akademije FAMU. Tam smo dobili lepo priložnost, da ga predstavimo selektorjem drugih pomembnih koprodukcijskih forumov.

*Zgodovino ljubezni* sva z Rokom med drugim predstavljala tudi na javnem *pitchu* v Trstu, na katerem je bilo okrog 300 ljudi. Malo so se nama tresla kolena, ampak predstavitev je bila dobra in projekt je pobral kup nagrad. Rok je prav zaradi te predstavitve dobil vabilo in štipendijo za udeležbo na delavnici EAVE, ki je ena najpomembnejših evropskih postojank za producente. Tam je spoznal tudi norveškega producenta, ki mu je bil naš projekt zelo všeč in je želel pri njem sodelovati. Poslal nam je svojo ekipo in predstavil Kristofferja Jonerja. Tako je bilo s tem projektom: kjerkoli smo ga predstavili, je bil zanj nekdo zainteresiran.

### Film ste snemali letos poleti. Je vse potekalo gladko ali ste imeli tudi težave?

Prvi teden snemanja je padal dež, ampak smo imeli srečo, da smo takrat večinoma snemali v interjerju. Je pa vreme poskrbelo za drugo zanimivo dogodivščino. Močan veter je namreč odpihnil streho ene od lokacij, ki smo jo imeli

predvideno že več mesecev pred začetkom snemanja: bazen oziroma zaprti bazen s skakalnim stolpom, kakršnih pri nas ni. Šlo je za bazen v Trstu, ki po tej nezgodi ni bil več primeren za snemanje, tako da smo morali zelo hitro poiskati novo lokacijo. Na koncu smo pristali v Bolzanu. Čeprav nas je skrbelo, da ne bomo našli enako dobre lokacije, pa nam je bil na koncu Bolzano veliko bolj všeč. Včasih imaš srečo v nesreči. Je pa seveda vse skupaj povzročilo ogromno skrbi in napora pri organizacijski logistiki.

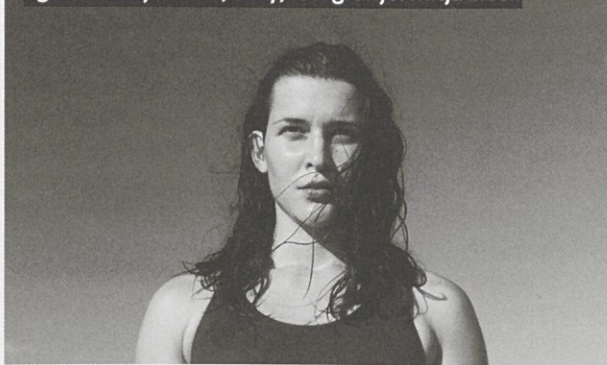
### Snemali ste na različnih lokacijah v Sloveniji in Italiji. So kraji v filmu realni, je Ljubljana res Ljubljana, ali pa je vse skupaj bolj abstraktno, nedefinirano?

Film je razdeljen na dve glavni lokaciji – ena je mesto, druga je narava. Lokacije narave so bile raztresene povsod, od okolice Ljubljane do Soče na italijanski strani, gozdov ob Soči ... Mesto je večinoma posneto v Ljubljani, interjer hiše pa smo snemali v Stari Gorici. V mojih filmih so kraji vedno precej nedefinirani. Lokacije iščem glede na potrebe filma, zdi se mi pomembno, da odsevajo emocije in ton oziroma trenutno čustveno stanje likov, zato se pri iskanju primernih krajev ravnam bolj po tem.

### Glavni lik trenira skoke v vodo, dogajanje se odvija v in ob bazenu, pa tudi ob Soči. Sodeč po vizualnem gradivu se zdi, da je voda eden pomembnejših elementov tvojega filma.

Ja, voda je res zelo pomemben element. Kot bivša plavalka (op. a. obe s Sonjo sva trenirali plavanje) sama veš, kako te to zaznamuje, ko toliko časa preživiš v vodi oziroma v nekem v elementu, znotraj tega elementa, da začneš zaradi tega drugače razmišljati. Ko plavaš, imaš ogromno časa, da si sam s sabo, dobesedno si ločen od vsega. Element vode ima v filmu tako stvarne implikacije kot tudi simbolni pomen in na nek način pripomore k čustveni ponotranjenosti ter izolaciji od okolja, ki je pri naši protagonistki že sicer velika, saj gre za osebo, ki slabo sliši. Tu se bomo igrali tudi z Ivinim subjektivnim zvokom, s trenutki, ko se znajde brez svojega slušnega aparata.

*Zgodovina ljubezni*, 2017, fotografije: Mitja Ličen



### Sta se z direktorjem fotografije odločila tudi za poseben vizualni pristop?

Pomembno je, da se motiv vode prenese tudi v formo. Za razliko od filma *Drevo*, ki je bil zelo statičen, pravzaprav zakoreninjen kot drevo, bo *Zgodovina ljubezni* precej bolj fluidna. Poleg tega strukturo določajo psihična stanja in doživljanje protagoniste, torej ne gre za neko linearno pripovedovanje, ampak zgodbo določa to, kar ona čuti. Dramaturško linijo film vleče skozi njeno notranje doživljanje in ne toliko skozi zunanje akcije in dogajanje.

### Kako si izbrala ekipo, s katero si delala, si imela pri izboru kake omejitve?

Glede glavnih igralcev, Doroteje Nadrah in Kristofferja Jonerja, je bila izbira jasna že mesece pred snemanjem. Za Mateja Zemljiča smo se odločili dokaj pozno, bil je res veliko odkritje – letos je zaigral v dveh filmih, poleg našega še v *Posledicah* Darka Štanteta. Za Mitjo (op. a. direktorja fotografije) je bilo jasno, da bo v ekipi, saj delava kot tandem. Med snemanjem sem rada opazovala, kako je maska Alenke Nahtigal vplivala na igralce in njihovo igro – nekateri masko potrebujejo bolj kot ostali, pri drugih sploh nima nobenega učinka, ali pa to vlogo prevzamejo kostumi. Te je v filmu oblikoval Leo Kulaš.

Montažerka je bila zaradi norveške koprodukcije omejitve, v resnici pa velika pridobitev. Med montažerji, ki so jih norveški partnerji predlagali za naš projekt, sem izbrala Frido. Na lanskem LIFFu sem čisto slučajno gledala film,

ki ga je zmontirala, *Nenaravno* (Mot naturen, 2015, Ole Gjaever, Marte Vold), in zdi se mi, da je res super oseba za ta film, poleg tega pa je tudi njej projekt všeč. Prvo verzijo bo naredila sama, da se seznanim z gradivom, nato pa se ji za nekaj mesecev na Norveškem pridružim tudi jaz.

### Kakšni so prvi vtisi oziroma izkušnje sodelovanja z norveško ekipo?

Vsak nov človek, s katerim delaš, ti odpre nov horizont – če imaš srečo oziroma če to iščeš. Kristoffer me je fasciniral že lani avgusta, ko je na pobudo norveškega producenta prišel na testno snemanje, kjer smo preverili, ali se sploh ujema z našo igralko. Prišel je bolj pripravljen kot mi vsi. Imel je naštudiran scenarij, lik, nekaj tednov pred testom je hotel vedeti, katere tri prizore bomo snemali. Ko je prišel z letališča, je šel po kosilu s producentom takoj v hotel, da sta vadila dialoge.

Gre za profesionalizem na neki čisto drugi ravni, kot smo je vajeni pri nas. Na testno snemanje je prišel tako pripravljen, kot da bi z njim delala že dva meseca. S tem je tudi meni ponudil nekaj, ta svoj kompleksni lik, ki sva ga potem skupaj secirala in skicirala. Z njim je bil res užitek delati, tudi Matej in Doroteja sta se od njega ogromno naučila.

### Pri nas tako raven profesionalizma srečamo le redko. Lahko Jonerjev način dela primerjaš z našim?

Tukaj se moramo najprej zavedati Kristofferjevega privilegija, da je lahko samo filmski igralec. Za sabo ima več kot 50 filmov, dela samo filme. Povedal mi je, da je poskusil tudi v

Zgodovina ljubezni, 2017



gledališču, ampak je hitro ugotovil, da to ni zanj, da ga ne zanima toliko kot film. Zato se je osredotočil na filmsko igro in res veliko dela na tem – to je zagotovo eden od razlogov, zakaj ima tak pristop.

Poleg tega je kinematografija na Norveškem zelo dobro razvita, pa tudi uspešna, kar samo po sebi prinese določene prednosti in višjo raven profesionalizacije. Težko je primerjati način dela in njihove pogoje z našimi, pravzaprav jih niti ne bi bilo pošteno primerjati. Je pa to vsekakor način, h kateremu bi morali stremeti.

**Zgodovina ljubezni je tvoj drugi celovečerec. Si se tokrat kot režiserka počutila kaj drugače; je bilo kaj lažje, kaj težje? So bili še vedno prisotni isti strahovi?**

Lažje mi je bilo predvsem zato, ker je bilo tisto, kar sem videla na monitorju, dosti bližje tistemu v moji glavi – ali pa vsaj zelo blizu, česar pri prvem filmu nisem tako močno občutila. To se mi je zdela res najbolj občutna razlika. Strahovi pa so prisotni skozi ves proces ustvarjanja, strah je s tabo ves čas, ko se ukvarjaš s filmom. So nihanja in dvomi. Ne gre za tremo, ampak bolj za nekakšno vznemirjenje, podobno kot na faksu pred izpitom, ko si se moral dokazati, ampak je bilo v bistvu tako fino vznemirjenje, veliko je adrenalina. Se pa iz filma v film učiš in zdi se mi, da nekako vsakič bolje razumem, kako bodo neke določene stvari, ki jih naredimo na filmu, učinkovale na gledalca, vsakič za korak bolje vem, na kakšen način prenesti to, kar želim.

**Gre za prvo italijansko-slovensko-norveško koprodukcijo – kaj konkretno to pomeni za tvoj film?**

Zame kot režiserko je bila največja pridobitev, da smo ta film lahko posneli s Kristofferjem Jonerjem in da ga lahko montiram s Frido, je pa seveda film tudi čisto z vidika distribucije s tem veliko pridobil. Zagotovljeno ima prikazovanje po vseh koprodukcijskih državah, v Italiji ga je že odkupila tudi televizija. Produkcijsko bo zagotovo precej bolj opazen, kot je bilo *Drevo*, kar pomaga pri tem, da (pravi) ljudje zanj sploh izvedo. In če vedo zanj, ga selektorji festivalov v množici filmov opazijo ter si ga dejansko pogledajo, kar ima za uspeh filma lahko zelo velik pomen.

**Kaj se bo s filmom dogajalo zdaj?**

Nekaj časa bo v montaži na Norveškem, končali naj bi jo do božiča. Ko bo slika zaklenjena, bo na vrsti postprodukcija zvoka, ki jo bomo delali v Italiji in v Ljubljani. Hkrati bo potekala tudi postprodukcija slike, grading, ki ga bo Mitja prav tako delal na Norveškem, z norveškim koloristom. Tudi glasba je v glavnem že izbrana, k sodelovanju smo povabili duo Silence. Z Borisom Benkom in Primožem Hladnikom bomo glasbo na novo posneli v Stavangerju, s tamkajšnjim simfoničnim orkestrom. Do konca nas čaka še kakih 7, 8

mesecev zelo resnega dela. Film bo predvidoma končan spomladi 2018, v Sloveniji pa ga bo najverjetneje mogoče prvič videti jeseni, na Festivalu slovenskega filma.

**Se že veseliš, da boš nekaj časa preživela na Norveškem? Misliš, da bo tamkajšnje okolje vplivalo na ton filma?**

Film, ki ga delaš, na vsakem koraku raste in se razvija, je kot nek samostojen organizem, tako da se skozi proces dela vedno odpira polje za presenečenja in za različne vplive. V tem je čar ustvarjanja.

Se pa že zelo veselim, da bom imela v novem okolju poleg dela na filmu tudi dovolj časa za pisanje. Ko se dolgo ukvarjaš z neko stvarjo, je dobro, da jo na neki točki pogledaš z distance. In pri tem mi zelo pomaga, da se lotim pisanja nečesa novega, se mentalno prestavim v neko drugo zgodbo in se nato vrnem nazaj k aktualnemu projektu. Pisanje mi pomaga, da resetiram svoje misli. Sicer bi pomagalo tudi, če bi si vzela počitnice in šla nekam na morje, ampak to je trenutno nemogoče. Zato vmes raje kaj napišem in sem resetirana v nekaj dneh. **E**

Simon Popek

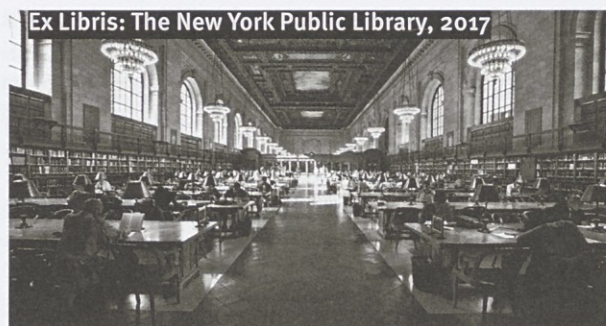
# Trumpland, Idiotland

74. Mednarodni filmski festival Benetke,  
30. avgust – 9. september 2017

Pričujoče poročilo z beneškega festivala morda prihaja z zamudo, nekatere filme je slovensko občestvo že videlo na domačih platnih, vendar je osrednja »premissa« letošnje izdaje – če jo lahko tako imenujemo – tako atraktivna, da ji ne gre jemati zaleta. Politični kontekst Trumpove Amerike je bil enostavno preočiten, sploh zato, ker na Mostro ni prišel zaradi neke programske zasnove, temveč kot spontani protest, ki je tematsko odzvanjal v mnogih (pretežno ameriških) produkcijah.

S sporočilnostjo se je še najbolj trudil George Clooney, tipični hollywoodski liberallec, ki nikoli ne zamudi priložnosti za aktivizem, celo v primeru, ko se odloči adaptirati star scenarij bratov Coen. Iz tega je nastalo **Pokvarjeno predmestje** (Suburbicon, 2017), mestoma posrečeni hibrid med prepoznavnim coenovskim teatrom absurda in družbeno kritiko, postavljeno na konec petdesetih let 20. stoletja, ko se je civilno gibanje šele dobro postavljalo na noge. Film je mogoče kirurško razrezati na prizore, ki sta jih spisala Coena (črni humor, nihilizem, »barviti« liki ...), ter na dodane aktivistične vrednosti, ki so se Clooneyju in soscenaristu Grantu Heslowu zdele nujne, da bi ljudje film jemali resno. Dobili smo primerek t. i. kvalitetnega Hollywooda, pretirano ambiciozne družbene izjave, ki v drugi polovici postane karikatura rasistične Amerike. Pomanjkljivostim navkljub pa se na neki točki zgodi ključni preobrat, ki filmu podeli referenčnost in urgentnost: realni dogodki nacističnih parad, ki so se poleti 2017 odvijali v Charlottesvillu, nas v resnici spomnijo, da Clooneyjev film morda le ni karikatura (in burleska), temveč realna odslikava sodobne Amerike; procesije KKK pošasti in njihovih somišljenikov ter permisivnost oblasti do tovrstnega izražanja nestrpnosti so namreč izpadle kot potencirana fikcija Clooneyjeve in coenovske »filmske realnosti«.

Na podoben način o Trumpovi Ameriki govori irski režiser Martin McDonagh, čigar **Trije plakati nad mestom** (Three Billboards Outside Ebbing, Missouri, 2017) ne blefira, temveč nas v osrčje ruralnega fanatizma, družbeno sprejemljivega policijskega nasilja in intelektualne letargije vržejo že v prvi minuti. McDonagh ne skriva, da je zgodba mame (Frances McDormand) pred sedmimi meseci posiljene in umorjene hčerke, ki bije boj z lokalnim šerifom (Woody Harrelson),



zgolj iztočnica zelo črne in politično nekorektne (tragi) komedije, brez dvoma iskričevega in duhovitega filma brez moralno neoporečnega lika; to je slikovit portret zahojene Amerike, kjer je »sedem od desetih policajev rasistov, ostali trije pa so homofobi«, kot stanje v policijskih vrstah plastično opiše njihov predstavnik.

Na povsem drugačen način je o sodobni Ameriki spregovoril Frederick Wiseman v dobre tri ure trajajočem dokumentarcu **Ex Libris: The New York Public Library** (2017). Če ga že postavljamo v kontekst prevladujočega antiintelektualizma, potem je *Ex Libris* tihi protest proti vulgarizaciji javnega diskurza, instantnim sodbam, kulturi »všečkov«, razslojevanju v možnostih izobraževanja, povedano drugače, to je portret Amerike, ki je v »kulturi« medijskega kričaštva sploh ne prepoznamo več. Amerika je še vedno lahko solidarna, strpna, kultivirana, miselno in čustveno artikulirana, le skrili so jo pred nami, nam govori med vrsticami Wiseman. Med ameriški institucijami je pod drobnogled tokrat vzel Newyorško javno knjižnico, hibrid med javnim in zasebnim kapitalom, neusahljiv vir znanja, ki je odprta tako rock zvezdnikom kot najbolj zapostavljenim etničnim manjšinam. Film je fascinanten prav v poudarjanju pomena izobraževanja, prikazovanju želje po deljenju znanja, solidarnosti do deprivilegiranih – v takšnem ali drugačnem smislu – in še posebej pripravljenosti, da večino tega zagotavlja zastoj. Če radi rečemo, da New York ni »prava Amerika«, potem je *Ex Libris* najlepša potrditev Amerike, ki jo v Trumpovem času vse preradi spregledamo.

Na drugačen način je še o eni nekdanji imperialni velesili spregovoril režiser David Batty. Michael Caine je glavni zvezdnik in protagonist dokumentarca **My Generation** (2017), kritične analize *swingin' sixties* Anglije, ki so jo zaznamovali britanska invazija glasbenega popa in rocka, radikalne spremembe v modi, umetnosti, življenjskih prioritetah, načinu obnašanja, odnosu do zastarelih in anahronističnih elit ... in seveda droge. Film je po eni strani hvalnica revolucionarnim pop kulturnim spremembam, kjer vodilno vlogo odigrajo skupine The Beatles, Rolling Stones,



Kinks, The Who in drugi (od modne ikone Twiggy do frizerja Vidala Sassoon), po drugi strani pa sijajno analizira Britanijo na prehodu iz petdesetih v šestdeseta, zastrašujočo zakrnelost, neambicioznost običajnih ljudi in dolgčas, ki so prevladovali v času po drugi svetovni vojni, strahotne razredne razlike, ki so se ob nedotakljivi aristokraciji zdele nepremostljive, ter eksplozijo mlade generacije, ki se ji je okrog leta 1963 zazdelo, da se lahko upre tako staršem kot rigidnemu sistemu ter uspe (in ne nazadnje obogati) kljub proletarski provenienci. Tej generaciji je pripadal tudi Caine, znameniti Alfie, mladenič z izrazitim cockney naglasom, ki se mu je uspelo (tudi po zaslugi ameriškega režiserja Cyja Endfielda) prebiti v filmsko elito.

O preteklosti na intimni ravni prepričljivo spregovori tudi Robert Guediguian v zadnjem filmu **La Villa** (2017), s katerim potrjuje, da je še vedno lahko v vrhunski formi, sploh če izpolni naslednje pogoje: da se film odvija v predmestju Marseilla, da zbere staro igralsko klapo (Ariane Ascaride/Jean-Pierre Darrousin/Gerard Meylan) in da nevsiljivo opleta z levičarskimi idejami, križanimi s humanizmom. Brez posiljenega aktivizma. Ves film se, od prvega do zadnjega kadra, odvije v majhnem zalivu, kjer med drugim stoji restavracija, last *patra familiasa*, ki ga v prvem kadru doleti možganska kap. Ob dogodku se po dolgih letih znova zberejo njegovi potomci, uspešna pariška gledališka igralka (Ascaride), univerzitetni učitelj in stari marksist (Darrousin), pa tudi edini sin, ki je ostal v domačem kraju (Meylan). Srečanje Guediguianu ne služi za nostalgično vračanje v preteklost, temveč za obravnavo starih zamer, odnosov, nerazčiščenih stvari in zamujenih priložnosti. Epizoda s skupino begunskih otrok je vstavljena nevsiljivo in organsko, saj humanizira pretirano cinične sorodnike, ki so medtem skoraj pozabili na solidarnost v tesno stkani skupnosti ribičev in ostalih domačinov, ter na magičnost okolja, v katerem so preživeli mladost; na slednje nas spomni kratka sekvenca, ki jo je Guediguian vzela iz lastnega filma **Ki-lo-sa** (1985). *La Villa* je mali filmski čudež, kakršnih – tudi v francoskem filmu – danes krvavo primanjkuje.



Abdellatif Kechiche je po **Adelinem življenju** (*La vie d'Adèle*, 2013) toliko časa snemal in montiral svoj novi film **Mektoub, My Love: Canto Uno** (2017), ki je postavljen na Azurno obalo poleti 1994, da bosta nazadnje iz njega, kot kaže, nastala dva triurna dela. Ne vem, koliko je v filmu avtobiografskih elementov, toda osrednji lik, mladenič tunizijskega rodu, ki se je preselil v Pariz, kjer za pomembnega producenta končuje scenarij, zdaj pa poletje preživlja v domačem kraju, sugerira veliko elementov iz Kechichove mladosti. *Mektoub* bo bržkone obveljal za enega najbolj razigranih in formalno razpuščenih prikazov mladostniškega hedonizma, neprestanega flirtanja, seksanja, popivanja, plesanja in žuranja na plaži. Oprijemljive zgodbe v 186-minutah v resnici ni, junak – edina zadržana oseba v filmu – v prvem prizoru prijatelja zaloti pri spolnem odnosu z mladenko/prijateljico (Ophélie Bau, nesporno novo veliko odkritje francoskega filma), ki je obljubljen drugemu moškemu. Zaveže se molku, nato pa preostanek filma spremljamo zgoraj opisane dogodivščine, ki so spolno tako potentne, da bo Kechiche gotovo slišal očitke o eksploataciji ženskega telesa. Ampak kako drugače prikazati nebrzdani hedonizem, ki z izjemo prvega prizora nikoli ne »prestopi meje«, kot z izpostavljanjem telesne komunikacije, ki je v sredozemski/arabski kulturi še posebej izrazita? Film bo imel verjetno tudi dinamično post-post-produkcijsko življenje: režiser (ali producent?) je namreč po mlačnih odzivih na Mostri, kamor je prispel dobesedno z montažne mize (brez najavne in odjavne špice), film umaknil in zdaj gre v premontažo (beri: skrajšavo), tako da ga vsaj do pomladi 2018 zagotovo ne bo v kinih. Kar je škoda; *Mektoub* mi je v »beneški verziji« pustil vtis drzne, brezkompromisno žgečkljive filmarije, ki je bila francoski kinematografiji vedno imanentna. **E**

The Charmer, 2017



Petra Meterc

## Skandinavski filmi in migrantske teme na varšavskih platnih

33. Varšavski filmski festival,  
13.–22. oktober 2017

Kar dva skandinavska filma s programa letošnjega Varšavskega filmskega festivala, natančneje iz Danske ter Švedske, usmerjata svoj pogled v tematiziranje migrantske problematike. Tako **The Charmer** (2017) Milada Alamija kot **A Hustler's Diary** (Måste gitt, 2017) Ivice Zubaka sta bila na festivalu nagrajena; prvi je prejel nagrado v kategoriji Competition 1–2, ki nagrajuje režiserje prvih ali drugih dolgometražcev, drugi pa je prejel nagrado publike za celovečerni film.

Milad Alami, ki je bil rojen v Iranu, a že od otroštva živi na Švedskem, je svoj prvenec posvetil iranski migrantski populaciji na Danskem. Esmaila (Ardalan Esmail), »zapeljivca« iz naslova filma, sprva spoznamo kot pretežno skrivnostno postavbo in film le počasi razkriva njegovo pravo osebnost. Ko v dragi obleki ležerno in spogledljivo srka viski v baru,

ki bi lahko bil eden najbolj elitnih v Kopenhagnu, ne želi zares najti dekleta. Kar potrebuje, je dovoljenje za bivanje – ki ga lahko pridobi edino tako, da se vseli k svojemu danskemu dekletu. Motiv lova na dokumente prek bolj ali manj romantičnih zvez filmski produkciji ni tuj, a če smo ga vajeni predvsem v klišejski variaciji žanra romantične komedije, *The Charmer* vpelje atmosfero slow-burn drame in postopoma razkriva razsežnosti obupa posameznika, ki skuša vsem preprekam navkljub zadostiti zahtevam azilnih postopkov.

Četudi Esmail v filmu osvaja dekleta, da ga ne bi doletela deportacija v Iran, eksploatacija v filmu deluje recipročno. Že res, da ga zanimajo predvsem potrebna potrdila in dokumenti, a večinoma tudi pri ženskah, ki »se odzovejo na njegov šarm«, ne gre za kaj več od eksotizacije Esmailove »drugačnosti« ter njene izrabe kot enkratne seks igračke. Kot je pripomnil gledalec po projekciji v Varšavi, bi bil lahko film, ki kaže zapeljevanje zahodnjaških žensk za pridobitev papirjev – če bi ga gledali poenostavljeno – uporaben za desno ksenofobno propagando. A režiser je bil v odgovoru jasen: »Poenostavljeno že lahko. Vendar je to, kar gledamo, prostitucija.«

*The Charmer* je drama, ki jo poganja razvoj glavnega lika. Vsakdan v neuspešnih kalkulacijah vedno bolj nemirnega Esmaila spremlja klavstrofobična kinematografija, ki ustvarja pridušeno vzdušje psihološkega trilerja. Diskrepanca med Esmailovim selitvenim delom na črno, klicanjem družine v Iran prek slabe internetne povezave, zaradi katere ni mogoče povedati niti celega stavka, in med njegovim kot da naslikanim nasmejanim obrazom, ki si ga nadene vsakič, ko gre v že omenjeni bar, je razlog, da Esmail ob več priložnostih doživi panični napad.

Nekakšna vmesna dimenzija se v njegovem življenju začrta, ko spozna Sarah (Soho Rezanejad), iransko priseljenko druge generacije iz cenjene družine v dansko-iranski diaspori. Esmail in Sarah se zapleteta v zametek romantične vezi, a kmalu postane jasno, da so tudi med Iranci z legalnim statusom in tistimi brez njega neznanske razredne razlike. Celo več, stara perzijska skupnost se tudi sama izkaže za prežeto s predsodki do svežih priseljencev. Čeprav se drama mestoma izkazuje za precej humorno, ves čas trdno stoji na realnih tleh, kar skupaj s prikazom kompleksnosti Esmailovih občutij sestavlja film, ki je občinstvu prijeten, uspe pa načeti tudi teme, kot so rasizem, razred in splošneje – drugost. Film se izogne očitnemu političnemu izjavljanju, vendar že samo portretiranje glavnega lika nudi večplastno razumevanje, kaj vse lahko za posameznika pomeni življenje brez papirjev.

A *Hustler's Diary* Ivica Zubaka, na Hrvaškem rojenega in na Švedskem živečega režiserja, se ukvarja z drugo priseljenko generacijo stockholmskega predmestja Jordbro. Film, ki zastavi uravnoteženo mero komičnosti ter drame, v ospredje postavi Metina (Can Demirtas), turškega nekaj-čez-tridesetletnika, vpletenega v ulični kriminal preprodavanja ponarejenih luksuznih znamk ročnih ur. Zagotovo lahko govorimo o skandinavski variaciji »filma predmestij«; v ospredju je ulična dinamika etnično mešane trojice, ki jo zlahka primerjamo s tisto v *Sovraštvu* (La Haine, 1995, Kassovitz), vendar tematizacija načena širše socialne problematike predmestja ter jih sopostavlja ob prostore in subjekte nepredmestnega in nepriseljenskega. Vseeno pa *A Hustler's Diary* zagotovo zastavi lahkotnejši ton od tistega v *Sovraštvu*.

Film združuje socialni realizem vsakodnevnega nasilja in socialnih problematik z Metinovo slengovsko naracijo v offu, ki spominja na stripovsko pripovedovanje, vse skupaj pa spremlja hiter ritem turške elektronike. Zgodba se zares zažene v tek, ko Metin izgubi svoj dnevnik (oziroma »svojo knjigo«, kot pravi), v katerega čečka zapise o kriminalnih epizodah, takšnih in drugačnih incidentih predmestne skupnosti, podaja pa tudi prismuknjeno samorefleksijo načina življenja, ki ga živi. Metin namreč namerava opustiti

kriminalne čevlje; postati želi igralec. A njegovi načrti padejo v vodo, ko mu gre avdicija na igralski šoli več kot slabo – tako slabo, da ne opazi, da je ob osramočenem hitenju iz avdicijske dvorane v njej pustil dnevnik, ki mu je padel iz žepa jakne. Ko se zave, da dnevnika ni več, zažene paniko, saj je ta poln imen ljudi, vpletenih v kriminalne dejavnosti, in kjerkoli že se stvar znajde, to zanj zagotovo pomeni težave. Ko ga začne prevzemati paranoja, prejme klic ene izmed profesorice na avdiciji. Pove mu, da je našla njegov dnevnik in ga dala v branje svojemu možu, založniku, ki je navdušen nad Metinovim »surovim«, »drugačnim« pisanjem in bi z njim rad na vsak način podpisal pogodbo za knjigo. Sledi niz dramatičnih zasukov, ki Metina (precej dobesedno) prisilijo, da do neke mere spremeni svoje običajne poti.

Metinovo srečanje s švedsko kulturniško sceno in višjim srednjim razredom je predstavljeno humorno, za uspešno pa lahko izpostavimo predvsem dejstvo, da film v tem »srečanju kultur« uspe premišljeno smešiti stereotype na obeh straneh. Če gre pri literarno-založniškem navdušenju nad Metinom za dobršno mero romantiziranja socialnih problematik in »uličnega« sloga, kmalu postane jasno, da Metinu menjava dveh resničnosti bolj kot karkoli drugega predstavlja napor, njegovo anksiozno zavračanje prilagoditvi novo-prepoznane talentu pa se zdi kot neubeseden izraz želje po samoohranitvi. Zanj glavna avtoriteta ostaja nekakšno podzemno skupnostno sodišče pod vodstvom skupine turških starost, h kateri je spadal tudi že pokojni Metinov oče. A prav tu se skriva zanka – filmski okvir namreč predstavljajo Metinovi spomini na očeta, v flashbackih pa tako ob začetku kot koncu filma spremljamo prizor, v katerem mu oče še kot otroku zapove, da mora človek v svojem življenju posaditi drevo, vzgojiti otroka in – napisati knjigo.

*A Hustler's Diary* se konča v izrazito humornem, pa tudi nekonvencionalnem tonu. Inovativni humor in hitro odmerjeni ritem držita gledalčevo pozornost od prvih minut filma dalje, a prav socialni komentar in razplasteno portretiranje drugosti, ki jo še vedno občuti druga priseljenka generacija, sta tista, ki filmu zagotovo prineseta dodano vrednost.

Oba pristopa, ki ju prinašata tako *The Charmer* kot *A Hustler's Diary*, sta izredno dinamična in se zdita sveža v zavračanju uokvirjanja migrantskih zgodb v enodimenzionalne vzorce, pa tudi v izogibanju viktimizaciji, ki pogosto prežema tovrstne filmske pripovedi. **E**



Matic Majcen

# Viennale: Leto izgube in sprememb

Mednarodni filmski festival Viennale,  
19. oktober – 2. november 2017

Dunajski filmski festival je v letu 2017 doživel hud in nepričakovan udarec, ko je julija pri 64 letih zaradi odpovedi srca umrl njegov direktor Hans Hurch. To je v organizaciji povzročilo veliko kadrovske in duhovno vrzel, saj je institucijo zapustil človek, ki je po dvajsetletnem delu na tem mestu do potankosti poznal zgodovino filma in bil tesno povezan z mnogimi eminentnimi imeni s svetovnega filmskega prizorišča. Kako pomemben člen v festivalski verigi je bil Hurch, pove dejstvo, da je kljub veliki programski širini festivala vso selekcijo opravil popolnoma sam. Festivalna edicija 2018 bi morala biti tudi njegova zadnja na položaju direktorja, vendar pa se je njegov mandat na tragičen način končal predčasno. Od Hurcha so se v posebnem poklonu poslovili s 14 filmi po izboru njegovih prijateljev. Tako je na primer Kelly Reichardt izbrala Kazanovega **Vrvohodca** (Man On A Tightrope, 1953), Patti Smith Ericejev **Duh panja** (El espíritu de la colmena, 1953), Tilda Swinton Bressonov **Srečno, Baltazar** (Au hasard, Baltazar, 1966), Agnès Varda pa Godardovo **Posebno tolpo** (Bande à part, 1964). Organizatorji so takoj po koncu festivala objavili razpis za mesto direktorja, ki ga je v toku letošnje edicije začasno opravljal Hurchev dolgoletni sodelavec in prijatelj Franz Schwartz. Ta si je zastavil za cilj nadaljevanje poslanstva festivala v duhu predhodnika in povedal: »Ne želim organizirati velikega filmskega festivala. Na Viennalu srečuješ 'normalne' ljudi, kakršen sem sam. Viennale je festival za vse tiste, ki gredo radi v kino.«

Srečno Baltazar, 1964



Paradoks izjave je seveda, da je bil dunajski festival vedno mnogo več kot to. Res je, da gre za dogodek, ki je izrazito – še bolj kot Liffe – strokovno cinefilsko usmerjen, saj na njem najdemo veliko število projekcij eksperimentalnih in manj znanih poglavij iz zgodovine filma, hkrati pa vsako leto privablja tudi vidna režiserska in igralska imena s ščepcem zvezdnitva najvišje svetovne ravni, ki poskrbijo za najodmevnejše dogodke. Letošnji gostje so bili tako Christoph Waltz, rojeni Dunajčan, ki je retrospektivo svojih filmov (tudi tistih zgodnjih) začinil z javnim pogovorom o svoji karieri, John Carroll Lynch, ki je po prepoznavni igralski karieri (*Fargo*, *Zodiac*, *Gran Torino*, *Jackie*) posnel avtorski prvenec **Lucky** s pravkar preminulim Harryjem Deanom Stantonom v glavni vlogi, pa Vanessa Redgrave, ki je s filmskim esejem o beguncih **Sea Sorrow** prav tako posnela celovečerni režijski prvenec, in to pri 80 letih.

Glavno težo pa so festivalu, skladno s Hurchevim izročilom, vendarle dajali bolj cinefilsko usmerjeni pokloni in retrospektive. Vzporedno z retrospektivo v Slovenski kinoteki je tudi Viennale (v sodelovanju z Avstrijskim filmskim muzejem) priredil program ob 100. obletnici oktobrske revolucije. Dunajska različica retrospektive je nosila naslov *Utopija in popravek: sovjetski film 1926–1940 in 1956–1977*, namen pa je bil poudariti kontrast med dvema izrazito različnima obdobjema v sovjetski kinematografiji, ki pa ju je vendarle, v povsem drugačnih okoliščinah in na drugačen način, zaznamoval umetniški preporod. Čeprav sta retrospektivi pri nas in na Dunaju obsegali približno enako število filmov (30 na Dunaju, 28 v Ljubljani), pa je šlo za dva programska različna pristopa. Takoj denimo opazimo, da na Viennalu niso prikazali »železnih klasikov«, kot so **Mož s kamero** (1929), **Oktober** (1928), **Stavka** (1925), **Mati** (1926), **Zemlja** (1926), kaj šele **Oklepnice Potemkin** (1925), temveč so v program uvrstili manj odmevne filme, kot so **Čipka** (Kruževa, 1928, Sergej Jutkevič), **Sama** (Odna, 1931, Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg), **Rešite utapljaljočega** (Spasite utopajuščega, 1967, Pavel Arsenov) ali **Prosim za besedo** (Pršu slova, 1975, Gleb Panfilov), med katerimi sta kraljevala že ustoličena **Generalna linija** (General'naja linija, 1926, Sergej Eisenstein, Grigorij Aleksandrov) in **Neodpravljeno pismo** (Neotpravlennoe pis'mo, 1959, Michail Kalatozov). S tem se je retrospektiva na spreten način izognila ideološkemu predznaku dogodka in je zapuščino oktobrske revolucije dejansko predstavila kot vabo k večplastnemu razmisleku, ne pa kot neposredno gesto kategoričnega kljubovanja današnji kapitalistični realnosti.

Še korak globlje v cinefilske vode je zakorakal program filmov, naslovljen *Napoli! Napoli! Vzpon novega neapeljskega filma*, ki je obsegal 12 filmov vznika nove generacije južnoitalijanskih režiserjev v 90. letih minulega stoletja. Imena, kot so Antonio Capuano, Antonietta De Lillo, Tonino De Bernardi,

Pappi Corsicato, Vincenzo Marra in Paolo Sorrentino, so takrat poskrbela za pravi izbruh raznolike filmske ustvarjalnosti, kritiki pa so jih takoj združili pod skupno oznako novega neapeljskega filma. A kot je opozorila kuratorica Maria Giovanna Vagenas, ta skupina ni predstavljala šole ali gibanja, saj so njeni ustvarjalci prihajali iz zelo raznolikih okolij, kar je povzročilo velike razlike v njihovem umetniškem izražanju, čeravno so imeli skupen subjekt – svoje mesto. Medtem ko so filmi iz Neaplja v obdobju 70. in 80. let prej privzemali podobo idiličnih razglednic juga Italije, so ti režiserji prvič zares pogledali pod površino in nekoliko bolj spolirano percepcijo juga začeli postavljati pod vprašaj. Zdaj so v ospredje stopila vprašanja brutalnega urbanega razvoja, odtujenosti, dezintegracije skupnosti, razkroja družin in eksistencialne krize – torej posledic padca delavskega razreda, povečanja revščine in vzpona mafijskih družb. Čeprav se zdijo filmi omenjenih režiserjev z izjemo Sorrentina v nedavni filmski zgodovini dokaj obskurni, pa nenehen pritok novih južnoitalijanskih režiserjev pričča o pomembnosti tega obdobja v italijanskem filmu.



Po lanski retrospektivi filmov Roberta Landa se je festival tokrat spomnil še enega oddaljenega (in predvsem pozabljenega) poglavja avstrijskega nemega filma: kariere avstrijske igralk Carmen Cartellieri (1891–1953), ki se je pred slabim stoletjem odvila kot kakšen scenarij dramatičnega celovečerca, najraje kar iz Hazanaviciusovega **Umetnika** (The Artist, 2011). Igralka se je namreč leta 1919 preselila na Dunaj, kjer se je redno pojavljala v medijih ob svojem mentorju Corneliusu Hintnerju in hitro postala ena najbolj oboževanih igralk mlade avstrijske kinematografije. S Hintnerjem sta v času takratnega avstrijskega filmskega buma ustanovila podjetje Cartellieri Film: prvo avstrijsko produkcijsko hišo, ki je v imenu nosila ženski priimek. Cartellierijeva je postala ena pionirk gorniškega filma, hvalili so predvsem njeno naturalistično igro, ki je bila v nasprotju s pretirano gestikulacijo takratnega nemega igralskega sloga, saj kot igralka ni imela za seboj nikakršnega formalnega šolanja. Vrhunec njene kariere je nastopil, ko je Robert Wiene z njo podpisal pogodbo za tri filme, med katerimi sta bila **Orlakove roke** (Orlacs Hände, 1924) in **Die Rosenkavalier** (1926), ki veljata za klasika avstrijskega nemega obdobja. Ko pa je ob koncu desetletja prišel zvok, se je Cartellierijeva znašla med tistimi, ki niso imeli verbalnih vrlin, potrebnih za uspešno krmiljenje v novi filmski krajini. Odločila se je, da bo v celoti zapustila filmski svet in se ne bo več pojavljala v javnosti, česar se je tudi držala. Umrla je leta 1953.

Ob opisanih sklopih je Viennale nadaljeval tudi program *Analogni užitki*, v katerem v mestnih kinih prikazujejo eksperimentalne, klasične in novejšje filme s filmskega traku. Letos sta denimo prišla na vrsto Mizoguchijev **Narednik Sansho** (Sanshō dayū, 1954) in pa **Gospodar** (The Master, 2012) Paula Thomasa Andersona. *Carte blanche* je dobila režiserka Valeska Grisebach, ki je na festivalu predstavljala tudi svoj novi film **Vestern** (Western, 2017), poseben mini sklop pa je predstavil filme francoskega fotografa in filmarja Raymonda Depardona. Ob tem so organizatorji dosegli približno podobne številke kot lani, saj so prodali 91.700 vstopnic z 82,6-odstotnim deležem prodanih sedežev. **E**

Trije plakati pred mestom, 2017



Ana Šturm

## Leto britanske kinematografije

### 61. BFI filmski festival London, 4.–15. oktober 2017

Londonski filmski festival, ki ga že več let uspešno vodi direktorica Clare Stewart, je letos odprl režijski prvenec Andyja Serkisa – človeka, ki ga najbolj poznamo po tem, da je vdihnil življenje Gollumu, King Kongu in Caesarju iz *reboota* franšize Planet opic. **Do zadnjega diha** (Breathe, 2017, Andy Serkis), dinamična in navdihujoča zgodba o paru, ki kljub nesrečnim okoliščinam uspe premagati vse ovire in hkrati pustiti pečat, ki še danes pozitivno vpliva na življenja ljudi v vozičkih, temelji na resnični izkušnji staršev producenta filma, Jonathana Cavendisha.

Tudi zaključni film festivala, črna komedija **Trije plakati pred mestom** (Three Billboards Outside Ebbing, Missouri, 2017, Martin McDonagh), je izhodišče za svojo zgodbo našel v drobcu iz resničnega življenja. Med vožnjo po ameriškem podeželju je režiser naletel na dva plakata z vsebino, ki ga je pritegnila do te mere, da nanjo nikakor ni mogel pozabiti. Omenjeno podobo je povezal z likom močne, brezkompromisne ženske, ki se po travmatski izgubi najstniške hčere, ki je bila posiljena in umorjena, odloči, da bo pravico vzela v svoje roke.

Med otvoritvenim in zaključnim filmom se je v 15 kinematografih, raztresenih po Londonu, zvrstilo 242 filmov iz 67 držav. Čeprav je festival izrazito mednaroden, je letos izstopala izjemno dobra letina filmov otoških ustvarjalcev, ki v ugodnem in finančno spodbudnem okolju očitno odlično uspevajo. **Films Stars Don't Die in Liverpool** (2017, Paul McGuigan), **Ubijanje svetega jelena** (The Killing Of A Sacred Deer, 2017, Yorgos Lanthimos), **On Chesil Beach** (2017, Dominic Cooke), **Dark River** (2017, Clio Barnard), **Zabava** (The Party, 2017, Sally Potter), **Beast** (2017, Michael Pearce), **Nisem čarovnica** (I Am Not A Witch, 2017, Rungano Nyoni), **Lean on Pete** (2017, Andrew Haigh) in **Nikoli zares tukaj** (You Were Never Really Here, 2017, Lynne Ramsay) so le nekateri najbolj opazni naslovi, ki pritrjujejo zgornji tezi.

Britanska režiserka se podpisuje tudi pod enega boljših filmov londonskega festivala, prvenec **Kingdom Of Us** (2017, Lucy Cohen), ki je prejel Griersonovo nagrado za najboljši dokumentarec. Gre za fascinanten in brutalno oseben portret velike družine, ki se po samomoru očeta več let postavlja na noge – tako finančno kot psihično. Cohenova je mamu in njenih sedem odraščajočih otrok, šest hčera in sina, spremljala dve leti in tankočutno beležila njihove nenehne boje, travme, skrbi in občutke krivde, hkrati pa tudi njihovo počasno čustveno okrevanje.

Skozi skrbno izbrane domače družinske posnetke, ki jih je v veliki večini posnel pokojni oče – njegovo prisotnost in osebnostni pečat je zato v filmu vseskozi močno čutiti – in prek prikaza vsakodnevnega življenja članov družine nam režiserka plast za plastjo odkriva kompleksno naravo družinskih odnosov, ki jih je v zgodnjih letih odraščanja

zaznamovala očetova duševna bolezen in depresija, pa tudi njegova ljubezen do umetnosti, kasneje pa tragična in travmatična smrt, s katero se otroci zavestno soočajo šele zdaj, ko vstopajo v odraslo življenje.

Režiserka se potopi globoko v intimo družinskih vezi in nam odpre okno v svet odraščajočih najstnikov, ki se poleg skupne travme vsak zase borijo še z lastnimi problemi, od hudih oblik depresije, prek avtizma, do anoreksije. *Kingdom Of Us* mestoma postane kar terapevtsko orodje, s pomočjo in skozi katerega se družina sooča s svojo izgubo. Čeprav je jasno, da jih bo temna senca spremljala za vedno, pa otroci vseeno dan za dnem počasi napredujejo. Po projekciji je bilo v veliki dvorani Britanskega filmskega inštituta zato res ganljivo videti zbrano vso družino ter se na lastne oči prepričati, da jim gre dobro.

V tekmovalnem programu se je predstavil še en zanimiv dokumentarec, ki podobno kot *Kingdom Of Us* meje (v) pogleda v osebno intimo premika na povsem novo raven. Dokumentarni portret plesalke, **Bobbi Jene** (2017, Elvira



Lind), postavi v središče pozornosti zvezdo znamenitega izraelskega plesnega ansambla Batsheva. Bobbi spremljamo v času, ko se odloči, da bo zapustila varno zavetje plesne skupine in življenje pod diktatom vodje, priznanega koreografa Ohada Naharina, ter se iz Izraela, kjer je preživela svoja formativna leta, preselila nazaj v domovino, Ameriko.

Izjemno in ambiciozno plesalko spremljamo na naporni fizični in čustveni poti, na kateri en plesni gib za drugim postaja tisto, kar želi – samostojna ženska. Film ponudi detajlen in drzen vpogled v proces transformacije ženske, ki išče in najde svoj glas in svoje poslanstvo. Elvira in Bobbi nas pogumno spustita tako blizu, da nam postane skoraj neprijetno, saj se skupaj z njima popolnoma razgaljeni počutimo tudi sami. Odnos, ki ga ima Bobbi do svojega telesa in neposrednega izražanja, tako skozi gib kot iskrene besede, je nepredstavljivo osvobajajoč in navdihujoč.

V Londonu sta svoji novi deli predstavila tudi dva veterana ameriškega neodvisnega filma, Noah Baumbach in Richard Linklater. Komična drama **The Meyerowitz Stories, New and Selected** (2017, Noah Baumbach) je polna čudaških likov, ki so vpleteni v na videz nepomembne peripetije in ponavljajočo se rutino nezdravih družinskih odnosov. Film se odpre z zabavnim prizorom, v katerem Danny (življenjska vloga Adama Sandlerja) med neuspešnim iskanjem parkirnega mesta na prometni ulici sredi Manhattana jezno kriči na vse in na nikogar zares. Ognjemet kletvic in plaz sočnih besed dajeta zgodbi o iskanju potrditve potreben zalet, da nas režiser lahko popelje po svoji verziji New Yorka, v kateri na vsakem koraku naletimo na zapuščino filmov Woodyja Allena in odmev **Veličastnih Tenenbaumov** (*The Royal Tenenbaums*, 2003, Wes Anderson). Čeprav so *The Meyerowitz Stories, New and Selected* precej nenavaden film, pa vseeno delujejo dokaj znano. Baumbacha imam osebno veliko raje, ko dela v tandemu z Greto Gerwig, kot pa takrat, ko dela sam.

Novi celovečerec Richarda Linklaterja, s pikrim humorjem začinjeni film ceste **Last Flag Flying** (2017), je hkrati poklon in nadaljevanje kulture klasike **The Last Detail** (1973, Hal Ashby). Trije vojni veterani, marinci Larry aka 'Doc' (Steve Carell), Sal (Brian Cranston) in Richard (Laurence Fishburne), se po skoraj treh desetletjih znova srečajo. Larryjev sin je bil ubit v akciji v Iraku in 'Doc' svoja vojna kolega prosi, da ga pospremita v Arlington na pogreb. *Last Flag Flying* je nekakšna meditacija o nesmiselnosti vojne, ki skozi obujanje spominov na bojne dogodivščine in cinične pripombe na trenutno stanje v Ameriki teče lahkotno in brez večjih zapletov. Čeprav ima film velik potencial družbene kritike, Linklater ne izkoristi priložnosti, da bi se skozenj bolj kritično dotaknil ameriškega odnosa do vojn(e) – v resnici ga namreč bolj zanima, kakšni ljudje so Larry, Sal in Richard postali skozi leta in kako te spremembe vplivajo na njihove odnose. **E**

Igor Kernel

## Skozi čas in nazaj

### Festival znanstvene fantastike v Trstu

31. oktober – 5. november 2017

Letošnji tržaški festival znanstvene fantastike je bil osemnajsti po vrsti, odkar so ga ponovno zagnali leta 2000, po sedemnajstih letih premora. Redni obiskovalci smo na začetku nekoliko pogrešali dosedanje osrednje prizorišče, *Salo Tripcovich*, ki so jo zaprli, a smo se hitro navadili na veličastno dvorano *Politema Rossetti*, zelo primerno za slavnostne prireditve, kakršna je bila letošnja 21. podelitev zlate Mélièsove nagrade: za najboljši celovečerni film je bila izbrana *Thelma* (2017) Joachima Trierja, med kratkimi pa je prvo nagrado dobil *Izdihni* (*Expire*, 2017) Magali Magistry.

Med temami, ki so prevladovale na letošnjem tržaškem festivalu fantastike, izstopa vprašanje potovanja skozi čas prek podoživljanja preteklih trenutkov, kar je mogoče z brskanjem po izgubljenih spominih ali pa z dejanskim vstopanjem v preteklost in ponovnim vračanjem na neko izhodiščno točko v sedanjosti. Melanholičen ameriški film *Marjorie Prime* (2017) Michaela Almereyde, ki je uradno odprl festival, na zelo izviren način obdeluje motiv konca neke življenjske poti, ko ostanejo le še spomini, a tudi ti vse bolj bledijo, zato jih junaki filma ohranjajo s hologramskimi podobami ljubljenih oseb, v katere prelivajo lastne spomine. Podoben motiv ima tudi ameriško-kanadski *Rememory* (2017) Marka Palanskega, v katerem genialen znanstvenik odkrije način, kako »ujeti« globoko potlačene spomine, narediti njihov digitalni zapis, ki bi nato moral služiti kot podlaga za terapevtsko soočenje s preteklimi travmami, le da pri tem pride do nepredvidljivih stranskih učinkov. Eden najbolj zanimivih filmov, ki so jih letos prikazali v Trstu, pa je bil gotovo *Neskončno* (*The Endless*, 2017) Justina Bensona in Aarona Moorheada, zelo samosvoje delo o dveh bratih,

ki sta pred desetletjem zapustila čudaški kult, zdaj pa se spet vračata vanj. Ustvarjalca nas prek dogajanja, ki postaja vse bolj nenavadno, spretno pripeljeta do točke, ko se postopoma začne brisati meja med »resničnostjo« in neko drugo stvarnostjo; kmalu ni več jasno, ali kult morda res ne ve nečesa, kar drugim ostaja skrito, vprašujemo se celo, ali niso vsi člani kulta mrtvi ali pa sta mrtva oba brata, ki morda tudi po smrti ne moreta pretrgati nekdanjih vezi.

Še bolj vznemirljiva filma na temo poti skozi čas sta nastala v vzhodni Evropi. Prvega z naslovom *Zanka* (Hurok / Loop, 2016) je na Madžarskem posnel Isti Madarász, poljsko-italijansko koprodukcijo *Človek z magično škatlo* (*Człowiek z magicznym pudełkiem*, 2017) pa je režiral Bodo Kox. Oba sta bila prikazana istega dne; ki je bil tudi sicer v znamenju vzhodnoevropske znanstvene fantastike, saj so takrat predvajali še ruski kozmonavtski film *Saljut 7* (*Salyut-7*, 2017) Klime Šipenka. *Zanka* skuša odgovoriti na vprašanje, ki si ga pogosto postavljamo vsi, ko se oziramo nazaj: ali bi nekatere stvari naredili drugače, če bi imeli to možnost? Odgovor na to vprašanje je tokrat vpel v okvir zelo dobro režirane in odigrane kriminalke z vse prej kot običajnim zapletom. »Junak« filma je mali kriminallec, ki se iz brezupa svojega vsakdana skuša rešiti tako, da okrade okrutnega varnostnika, ki je tudi vodja kriminalne združbe, pri tem pa povzroči smrt svojega dekleta in umre še sam. Vendar se zgodba s tem ne konča, ravno nasprotno, mladenič se namreč znajde v časovni »zanki«, kjer se ves čas vrača nazaj v trenutek, ko lahko popravi svoje napake. A to lahko stori samo v primeru, če pri tem spremeni tudi sebe in svoj pogled na vrednote, v katere je nehal verjeti, cena pa je zelo visoka: ubiti mora svoj stari, sebični jaz, in to dobesedno. *Človek z magično škatlo* je izjemno pesimističen pogled na našo bližnjo prihodnost, ki je tako skrajno razčlovečena, da se na koncu celo pobeg v preteklost, ko je vladala najhujša komunistična tiranija, zazdi kot umik v »dobre stare čase«.

Mnenja, da je drugi dan festivala, ko so bili na sporedu omenjeni vzhodnoevropski filmi, pomenil njegov vrh, sta bili tudi festivalski žiriji, ki sta podelili obe glavni nagradi; enako je menilo občinstvo. *Mož z magično škatlo* je namreč dobil nagrado asteroide za najboljši film festivala, srebrna Mélièsova nagrada je pripadla *Zanki*, medtem ko je *Saljut 7* dobil nagrado občinstva. Vzhodnoevropska filmska fantastika spet pridobiva veljavo in prav je, da ji je tokrat priznanje izkazal prav Trst, kjer so se pred štiriinpetdesetimi leti prvi v svetu odločili organizirati festival, namenjen izključno tovrstnim filmom. **E**

Zanka, 2016







Tina Poglajen

## Vroče želje jugovzhodne Azije

**Festival kratkih filmov v Winterthurju,  
7. – 12. november 2017**

Letošnji program festivala kratkih filmov v Winterthurju je prinesel bogat nabor del, ki jih je običajno zelo težko videti kjerkoli drugje v Evropi – kratke filme iz jugovzhodne Azije, ki naslavljajo telesnost in erotiko, mladost, družino, revolucijo in druge tematike.

Kljub temu da je želja po telesnosti nekaj univerzalnega in da nas danes medijske podobe spolnosti, erotike in užitka spremljajo na vsakem koraku, so podobe spolnosti v programu filmov jugovzhodne Azije, prikazanih v Winterthurju, nepričakovano raznolike in pogosto zelo drugačne od tistega, kar bi morda pričakovali: filmi iz Indonezije, Tajske in Filipinov so sicer pogosto cenzurirani ter jih omejujejo verske, družbene doktrine in ideologije, pa vendar se seksualnosti skozi preplet z oblastjo, izkoriščanjem, poželenjem, družbenimi stališči, užitkom ali fantazijo dotikajo zelo neposredno – četudi je včasih ne pokažejo eksplicitno.

Dober primer je indonezijski sedemminutni film **Hulahoop Soundings** (Le son du hula hoop, 2008, Edwin) o Lani, ki je zaposlena kot spolna delavka na vroči liniji; da bi svojim strankam lahko vzdihovala v telefon dovolj prepričljivo, med pogovorom pleše s hula obročem. Podoba njenih krožečih bokov enega izmed klientov tako močno obsede, da Lano njegovo dekle obtoži čarovništva. Gre za remake diplomskega filma **Soundings** (1980), ki ga je Joel Coen posnel še na Univerzi v New Yorku: filma o ženski, ki se ljubi s svojim gluhim fantom, medtem pa fantazira o seksu z njegovim najboljšim prijateljem, ki jima prisluškuje v sosednji sobi. V indonezijskem okviru osvobojena seksualnost ženske,

ki s prizadevnim vrtenjem obroča poskuša omrežiti moškega, družbene norme prestopa še bolj radikalno in tako deluje še neprimerno bolj subverzivno – četudi je najeksplicitnejši prizor v filmu prav (oblečeni) ples s hula obročem. Še bolj šokanten je – prav tako indonezijski – film **After Curfew** (Lewat Sepertiga Malam, 2013, Orizon Astonia), v katerem tri mlada muslimanska dekleta ponoči uidejo iz internata, si v parku slečejo hidžabe, se preoblečejo v kratke oprijete obleke in si naličijo obraze, kadijo, pijejo in plešejo na ulici. Ena začne risati erotične podobe, druga ima erotično srečanje z neznancem v parku, tretja pa izgine neznano kam. Seksualnost v filmu, ki je nastal v okviru indonezijske islamske kulture in religije, privzame vlogo svobode, upanja in pobega pred represijo, predvsem za mlade ljudi in še posebej za mlade ženske.

Značilnost filmov v programu je tudi (morda nepričakovano) združevanje erotike s (campovskim) humorjem. Čeprav **The Taste of Fences** (2014, Sinung Winahyoko) po eni strani obravnava zaskrbljujočo obliko spolnega izkoriščanja moških (mati zaradi revščine sina prodaja bogatašinjam za spolne usluge; indonezijska družina za gostje poskrbi na poseben način, saj si sin zaveže oči in se odpravi k stranki v koč, kjer jo mora zadovoljiti), film zaznamuje navdušujoče združevanje tragičnosti in lakoničnega črnega humorja. Podobno velja za filipinski film **Fatima Marie Torres and the Invasion of Space Shuttle Pinas 25** (2016, Carlo Francisco Manatad), v katerem Filipini izstrelijo svoje prvo vesoljsko plovilo. Par v predmestju si prizadeva preživeti dan kot običajno, a ima vesoljsko dogajanje na poželenje Fatime Marie Torres nenavadno stimulativen učinek: četudi je nekoliko spolno zavrtta ženska v zrelih letih, delovanje plovila nanjo učinkuje kot afrodisiak. Film združuje erotiko in campovski humor z neobičajno lahkotnostjo, prizori spolnosti in Fatiminega poželenja pa niso nepričakovano transgresivni le zato, ker film prihaja s Filipinov, temveč tudi v primerjavi z veliko večino zahodnih filmov, ki starejše ženske radi prikazujejo kot prvenstveno asekualna bitja.

Morda je element, ki filme v letošnjem programu Telesnih želja (ta je bil sicer le del izredno zanimivega širšega jugovzhodno-azijskega fokusa) najbolje povezuje, prav fantazija. Ti filmi spolnega življenja svojih likov ne opazujejo odmaknjeno, temveč občinstvo povabijo, naj v spolnih fantazijah sodeluje tako, da se vanje povsem zatopi in z njimi poistoveti; da začuti želje, ki jih imajo po drugih osebah in njihovih telesih – četudi se na koncu izkaže, da se je erotično popotovanje dogajalo predvsem v njihovi lastni domišljiji. Film je torej v Winterthurju tudi zelo eksplicitno postal tisto, kar naj bi vedno bil: umetnostna forma, ki je najbližje sanjarjenju. **E**

Hans Hurch (1952-2017)



Žiga Brdnik

## *Prijazni diktator in omehčani ljubitelj kontrole*

S festivalskima direktorjema, letos preminulim Hansom Hurchem in Simonom Popkom, smo primerjali njuno delo in dva filmska festivala, ki nosita ime sosednjih glavnih mest – dunajski Viennale in ljubljanski Liffe. Festivala sta si prav v slogu vodenja in načinu izbire programa zelo blizu, ne nazadnje pa tudi datumsko, saj je Viennale letos potekal med 19. oktobrom in 2. novembrom, Liffe pa od 8. do 19. novembra.

Nasproti hotela Intercontinental na Dunaju sem v tipični lokalni kavarni lani čakal na **Hansa Hurcha**. Imel sem tremo, kot bi delal intervju s kakšnim muhavim filmskim velezvezdnikom. Človek, ki je takrat že skoraj dve desetletji

vodil filmski festival Viennale, je imel sloves velikega filmskega poznavalca in brezkompromisnega direktorja, ki niti programske niti organizacijsko ni pristajal na kompromise. Zavestno se je odločil, da se bo oddaljil od glamurja velikih festivalov ter se odpovedal tekmovalnemu programu in rdeči preprogi. »Friendly dictator«, prijazni ali prijateljski diktator, ga je poimenovala hollywoodska zvezdnica Jane Fonda, ko je slišala, da sam izbere skoraj ves program. »To poimenovanje mi je všeč, saj prijazni diktatorji pravzaprav ne obstajajo. Pri delu nisem ne diktator in ne prijazen, oboje skupaj pa kljub temu zveni prav. Imam srečo, da se res nihče ne more vpletati v moje delo, ne sponzorji, ne politiki, ne financerji. In to je moj način, prijateljsko diktatorski, drugače ne morem delati. A bom zelo vesel, če bo tisti, ki me bo nasledil, delal popolnoma drugače, po svoje, in bo pri tem še bolj uspešen.« Z urednikom Ekрана sva intervju prihranila za letošnjo edicijo Viennala, ko bi Hurch praznoval okroglih 20 let vodenja, a mu je sredi poletja med pogovori z režiserjem Abelom Ferraro v Rimu pri 64 letih odpovedalo srce. Ironično je torej na mestu direktorja, ki ga je prihodnje leto želel zapustiti, preminil, s tem pa je, kot priznava tudi ekipa Viennala, v jedru festivala zazevala ogromna praznina, saj je Hurch užival veliko spoštovanja tako v filmskem svetu kot mestni kulturni politiki.

»Srečni morajo biti, da me imajo,« danes skoraj preroško zvenijo njegove prve besede v intervjuju; povedal jih je v odgovor na vprašanje, kaj mu pomeni zaupanje predstavnikov mestnega urada za kulturo in predsednika Viennala Erica Pleskova, ki so mu ga izkazali s ponovno prošnjo za triletno direktorovanje. »Šalim se,« je hitro pristavil v smehu in nadaljeval: »Dobro je, če lahko takšno funkcijo opravljaš dolgo časa, saj kontinuiteta zelo pomaga. Dlje ko si na sceni, lažje si lahko ustvariš mrežo stikov in poznanstev. Za to, da festival postane mednarodno prepoznaven in z njega poročata na primer *Le Monde* in *Liberation*, in da je tudi dobro obiskan, je potreben predvsem čas. Tega ne moreš kupiti.«

Nekako na polovici dolžine Hurchevega direktorskega mandata pa je programski direktor ljubljanskega Liffa **Simon Popek**, ki največji slovenski filmski festival vodi že 11. leto. Čeprav po finančni plati festivala nista primerljiva, saj je proračun Liffa skoraj desetkrat nižji od Viennala, pa sta prav kontinuiteta in princip vodenja obeh direktorjev podobna. Kakor je Hurch bedel nad celotnim programom festivala, razen nad nekaterimi retrospektivami, ima tudi Popek zadnjo besedo pri tem, kaj bomo gledali vsako leto novembra. »Po svoje je v redu, ker vodenje postane rutina, a ne v slabem smislu, saj si vpet v institucijo in festival. Po drugi strani pa obstaja nevarnost, da se preveč ukalupiš in postaneš predvidljiv pri izboru programa.« Koliko pa se v oznaki »friendly dictator« prepozna sam? »Ne bi uporabil ravno tega izraza, ampak da, rad imam stvari pod nadzorom. Se pa malo mehčam zadnja leta,« je dodal v smehu. »Ko sem pred enajstimi leti začel, sem iz programa izpustil tip filmov, ki jih danes, ko občinstvo festivala bolje poznam, vanj morda uvrstim.«

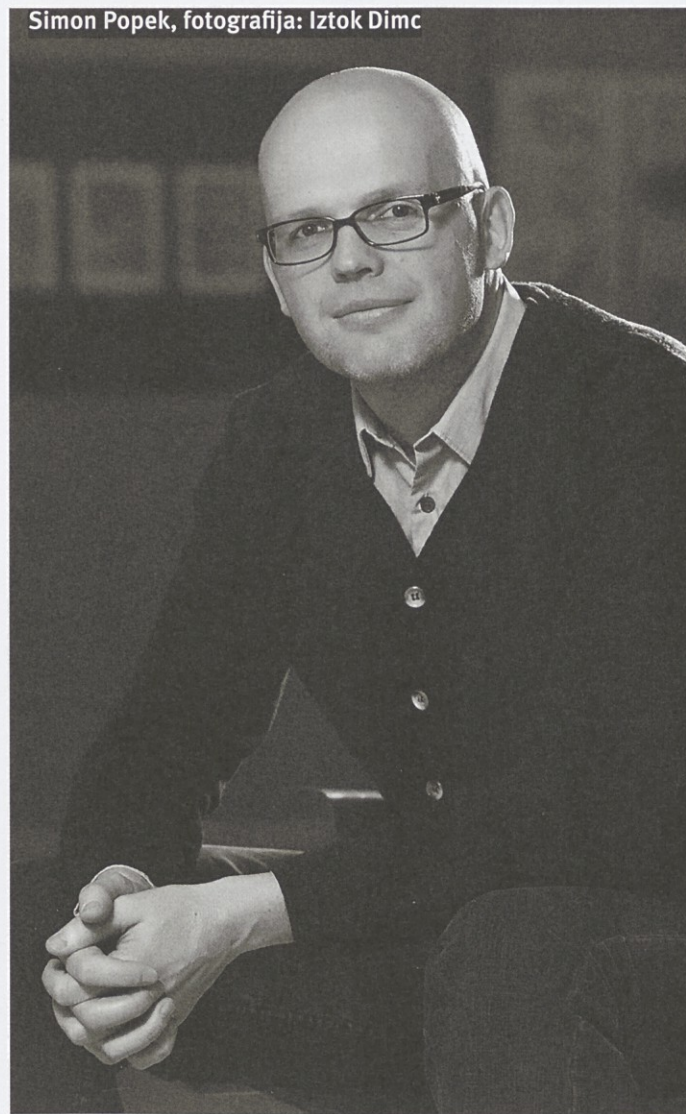
### Festival kot »gesamtkunstwerk«

»Moja ideja je, da je Viennale 'gesamtkunstwerk' (celostna umetnina, op. a.). Zato delam vse, izbiram program, se pogovarjam s sponzorji, sodelujem pri grafični podobi festivala. Nočem, da je karkoli namen samo sebi ali čemurkoli drugemu, razen filmom,« je svoj odnos do festivala razkril Hurch. Ko je prevzel Viennale in vprašal nekdanjega sodelavca, tudi njegovega najljubšega še živečega režiserja, Jean-Maria Strauba, kaj naj naredi, mu je ta odgovoril: »Nikoli ne spi brez pištole pod vzglavnikom.« Zakaj mu je ta izjava tako ostala v spominu? »Ker pomeni, da moraš biti vedno buden in pazljiv. Nikoli ne sprejmi privilegija funkcije. Ko ga sprejmeš, si že v odnosu dolžnik.« Na živce mu je šel tudi izraz kurator: »Ne verjamem v kuratorstvo. Postalo je prava moda in vsak je že kurator, ki se na koncu postavlja celo pred samo vsebino. To je obsceno. Kurare v latiščini pomeni zdraviti in ne vem, zakaj bi bilo treba kinematografijo ali katerokoli umetnost zdraviti. Zato tudi nase ne gledam kot na kuratorja, ampak kot na most med filmi in ljudmi.«

Da ohrani karakter oziroma »srce«, je za festival pomembno, da ne prerase svojih okvirjev, da ne postane prevelik, je nadaljeval Hurch. Dolgo je bil oboževalec Rotterdama, a pravi, da je v zadnjih letih zanj postal mašinerija. Temu se je z lanskim oženjem programa želel izogniti na Dunaju. »Rotterdamski festival je rasel in rasel, dokler ni postal stroj za prikazovanje filmov. Ustrašil sem se, da gremo po isti poti.«

Popek medtem poudarja, da se mu zdijo za značaj festivala bistvene retrospektive. »Na festivalih generalnega tipa, kamor spadata tako Viennale kot Liffe, je program glede novih filmov precej podoben. Vsi črpamo iz večjih festivalov, posebnosti pa so lokalne in regionalne. Avstrijci izpostavljajo svojo eksperimentalno filmsko šolo, mi se trudimo bolj podrobno predstavljati bazen filmov iz držav nekdanje Jugoslavije in Balkana.«

Simon Popek, fotografija: Iztok Dimc



### Dunaj daje 1,5 milijona evrov, Ljubljana nič

Zanimiv je skorajda nasprotni odnos obeh mest do festivalov, ki ju gostita, nosita pa tudi njuno ime. Medtem ko Dunaj prispeva približno polovico sredstev trimilijonskega proračuna Viennala, Ljubljana Liffu ne nameni niti evra, zato se festival opira predvsem na prodajo vstopnic, ki predstavljajo blizu 60 odstotkov proračuna. »Mi delamo dobro in mesto nas finančno podpira, kar je pošten dogovor. Zato se mi ne zdi, da bi se moral komurkoli klanjati. Pomembno je, da mesto podpre festival, ki v svojem imenu nosi ime mesta. Če hoče imeti velik festival, ki ni le lokalni dogodek, ampak je pomemben v mednarodnem prostoru, potem mora tudi kaj prispevati,« je odnose z mestom pojasnil Hurch. Popek se medtem čudi, da Liffe nikoli ni mogel ustvariti podobnega odnosa s slovensko prestolnico: »Mesto festivalu ne nameni nič sredstev, in kolikor vem, je tako že 20 let. Tega mi nihče v tujini ne verjame. Smo unikat v svetovnem pogledu, saj je mesto po navadi prva instanca, ki podpre mednarodni festival.« Od države dobi Cankarjev dom za Liffe okrog 65 tisoč evrov, nekaj prispevajo sponzorji, največji delež pa gledalci, saj z vstopnicami festival naredi okrog 200 tisoč evrov prihodka, skoraj 60 odstotkov celotnega proračuna, ki se giblje med 350 in 400 tisoč evri, kamor so všete tudi plače zaposlenih v Cankarjevem domu. »Zato moram pri programu razmišljati o publiki. Tukaj je Viennale precej bolj privilegirana, ne le po višini proračuna, ampak predvsem po tem, koliko je odvisen od obiska. Delež prihodka od vstopnic je v tujini ponavadi zanemarljiv.«

### Rada sama izbirata filme

Na podlagi tega Popek tudi sestavlja program, pri čemer se mora bolj kot njegov dunajski kolega ozirati na okuse obiskovalcev. Tretjina je filmov, za katere ve, da jih občinstvo želi videti, in ni nujno, da so tudi njemu všeč. Tretjina je tistih naslovov, ki jih želi občinstvu pokazati sam. Približno tretjina filmov sodi v retrospektive, ki po sogovornikovem mnenju dajejo glavni značaj festivalu. »Nimamo odprtega poziva za prijavo filmov kot večina ostalih. Veliki festivali imajo na primer po 20, 25 ljudi, ki gledajo na tisoče filmov. Mi enostavno nimamo teh kapacitet. Sicer pa sem tudi sam takšen, da želim videti tisto, kar umestim na program. Pri tem sva si s Hurchem podobna. Edina programa, s katerima nimam nič, sta Kinobalon z otroškimi in mladinskimi filmi, saj se na tem področju absolutno ne počutim kompetentnega, in program kratkega filma, s katerim se enostavno nimam časa ukvarjati.« Razmerje med pogledanimi filmi in tistimi, ki na koncu pristanejo na Liffu, je približno 4 proti 1, ocenjuje Popek. Za okvirnih 100, ki jih vsako leto prikažejo na Liffu, si jih pogleda okrog 400. »To je še obvladljiva številka za enega človeka.«

Liffe, fotografija: Iztok Dimc



Tako Popek kot Hurch sta se na koncu rada sama odločala o izbiri in se pri tem izogibala diskusiji. »Jaz rad sam izberem program, drugi morda raje debatirajo v skupini. Z vidika rutine in kalupa je drugo vsekakor lahko koristno. Tudi sam prisluhnem nasvetu drugih in kdaj izberem filme, ki jih sicer ne bi uvrstil na program, a me kolegi prepričajo, da imajo potencial. Na primer skandinavski film, ki mi ni najbolj pri srcu, a vem, da je pri nas popularen. Seveda na program zelo vpliva tudi letina posamične države. Lani smo na primer imeli nenačrtovan fokus novega romunskega filma, že drugega, odkar sem programski direktor. Vsi romunski filmi, ki sem jih videl, so bili enostavno fenomenalni. A so očitno porabili vse naboje, saj letos na programu ni niti enega. To so produkcijsko šibke nacije. Podobno je z Grki, ki ne zmorejo vsako leto zagotoviti zadostne in raznovrstne produkcije,« pojasnjuje direktor Liffa. Največji »zicer« med nacionalnimi kinematografijami je Francija, dodaja. Lani je bilo »čudno leto«, ker se je na programu znašlo »le« pet filmov iz filmske velesile, sicer jih je po navadi okrog deset. »Letos pa jih je z dvema retrospektivama francoskega filma morda skoraj preveč. A tako je nanoslo.«

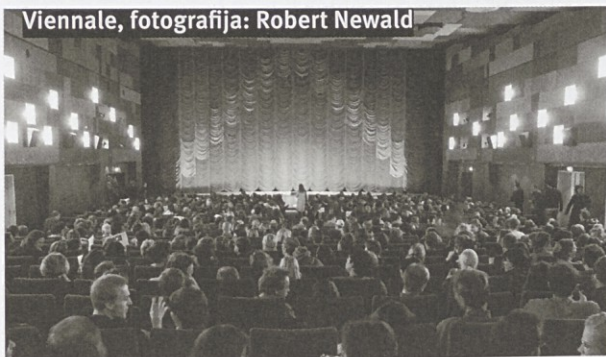
»Celotnega programa ne delam zato, ker bi mislil, da sem tako dober in vseveden, ampak ker mora nekdo prevzeti odgovornost. Rad debatiram, ampak ne pri selekciji, ker se hitro prelevi v mešetarjenje. Nek film je nekomu všeč, a ni tebi, pri drugih je obratno, in na koncu vsi nekoliko popustijo. Takšno je velikokrat delo žirij. In to mi sploh ni všeč. Ker filmi niso v ospredju. Rad gledam filme in se odločam, kateri gredo na program in kateri ne. In pri tem se lahko tudi zmotim. Želim, da mi gledalec pove, če je film zanič in si ne zasluži priti na program. Ne želim pa biti odgovoren za nekaj, česar nisem sam izbral. Zgled, ki me pri tem vodi, je sam proces nastajanja filma, saj sem nekaj časa delal kot asistent filmarjev. Tam ni diskusije, režiser ne sprašuje igralca, ali mu je v redu, da tako vstopi v kader, ali snemalca, če je luč tam boljša,« je povedal Hurch. Vseeno pa ni bil ves program v njegovih rokah: »Če ima nekdo dobro idejo za retrospektivo, mu pustim proste roke in se v to ne mešam. Stoodstotno mora stati za tem, to je druga plat moje filozofije.«

Direktor Viennala pri svojem izboru ni prisegal na velika imena iz sveta filma, če ta niso imela za pokazati nič novega: »Malick ni niti več filmar, mislim, da se mu je zmešalo. Jarmusch se ni razvil naprej. Isti občutek dobiš, če gledaš zadnji film Kusturice ali Wendersa. To so starci, ki ponavljajo sami sebe. Ta kinematografija je zame mrtva. Pri Jarmuschu mi je všeč edino to, da res verjame v svojo mitologijo, v svoj filmski svet, in glede tega ni ciničen.« Očitno se je tudi zato na programu lanskega Viennala, pa tudi Liffa, znašel njegov zadnji film **Paterson**. Viennale prikaže okrog 140 celovečernih igranih in dokumentarnih filmov in podobno kot Popek je tudi Hurch menil, da letno niti ni toliko zares dobrih del. »Če imaš srečo, jih dobiš kvečjemu dvajset. Ampak ne bi želel delati svojega, zasebnega festivala. Za druge bi bil dolgočasen. Zato se trudim poiskati filme, ki jih je pomembno videti, ki odpirajo širino nabora. Zelo pomembno je pokazati tudi tiste, ki niso popolni. Ko gledam filme in delam izbor, se mi nekateri prav upirajo, mi delajo težave. Ampak ti me najbolj zanimajo. *Paterson* se mi na primer ne upira. Je kot topla kava, ki je prijetna, ko jo spiješ, a je naslednji trenutek ni več. Nerad govorim o tem javno, ampak imam navado zelo hitro prekiniti z ogledom filma, že po desetih minutah. Tvegam, da kaj zamudim, a ne mislim zapravljati svojega življenja z nečim, kar ni dobro. Saj tudi kave ne piješ, če vidiš, da je v njej pokvarjeno mleko. Zakaj bi torej gledal pokvarjen film? Moj čas je preveč dragocen, pa tudi čas gledalcev. Film jim hočem podariti – in ne z gledalci zaslužiti, kot dandanes večinoma deluje filmska industrija.«

### Brez tekmovanja in rdeče preproge

Viennale je poseben in od filmske industrije močno oddaljen tudi po tem, da nima tekmovalnega programa in da kljub velikim imenom svetovnega filma, ki jih je doslej gostil, ne položi rdeče preproge. »Ideja je, da so vsi filmi pokazani na isti ravni. Vsak ima svoj svet, svoje življenje, svojo pravico, da je prikazan, pa če je to dvominutni film iz Pakistana ali celovečerec kakšnega velikega avtorja. Tako ali tako je na svetu že preveč tekmovalnosti, le zakaj bi še jaz prilival olje na ogenj. In tekmovanje med umetniki, zakaj?

Viennale, fotografija: Robert Newald



Gotovo bi nam dalo nekaj dodatnega prestiža, dobili bi še kakšen film zraven, in če bi se za to odločili, bi lahko v zadnjem desetletju postali pomembno filmsko tekmovanje. A za to mi je vseeno, tega si ne želim. Viennale tega ne potrebuje,« je samozavestno argumentiral Hurch. Nekoliko drugačen odnos ima do rdeče preproge: »Nič nimam proti njej. A enostavno ni potrebna. Noben zvezdnik me še ni vprašal, kje je, ko je obiskal Viennale. Dovolj so je imeli v svojem življenju. Za mene in tebe pa je ne potrebujem.« Ni zanikal, da je prisotnost velikih imen lahko za film tudi spodbudna: »Če obisk Michaela Caina spodbudi ljudi, da pridejo na festival in si poleg njega ogledajo še kak filipinski film, je to seveda dobro.«

»Viennale ni le brez tekmovalnega programa, ampak tudi brez sekcij, vsaj za sodobno produkcijo. To je tako, kot bi vrgel sto filmov med publiko in rekel, zdaj se pa znajдите. Malo se mi zdi kruto,« se je nasmehnil Popek. Dolgo tudi ljubljanski festival ni imel tekmovalnega programa in še vedno se zdi, da je v očeh obiskovalcev nekaj podobnega kot dunajski. Kljub temu da ima nekoliko manj filmov, se moramo vsako leto znajti v masi približno stotih naslovov ter si poiskati vsak svoje vrhunce. »Danes s spletom je to veliko lažje. Dvajset let nazaj so ljudje bolj tavalni. Na razpolago so bila festivalska poročila v lokalnih medijih, zdaj pa je na voljo morje informacij že pred ogledom,« je pojasnil. Bolj kot v samem tekmovalnem programu vidi vodilo za gledalce v sekcijah na splošno. »Mislim, da nihče ne bi smel imeti težav med stotimi naslovi najti pet tistih, ki so po njegovem okusu. Zato je dobro, da ima Liffe takšen obseg. Najbolj popularne so predpremiere, ker hočejo ljudje prvi videti popularni naslov, ki bo čez nekaj mesecev na programu v kinu. Tega nikoli nisem dobro razumel. Če povprečni gledalec na Liffu obiše pet projekcij, bi mu svetoval, naj si gre ogledat vsaj dva filma, ki ne sodita med predpremiere. Škoda je, ker zanimivi filmi, ki niso iz te sekcije, pridejo v Slovenijo za dve, tri predstave, potem pa verjetno nikoli več.« Sicer pa tudi Liffe nima rdeče preproge, a bolj zaradi pomanjkanja pogojev. V teh okvirih bi težko pripeljali gosta, ki bi se po njej lahko sprehodil.

### Sabbatical ali življenje po festivalu

Hurch je izrazil tudi skrb, da bi ga festival po dolgoletnem vodenju preveč okupiral in zaznamoval, saj bi rad na filmskem področju ustvaril in realiziral še kaj drugega. »V zadnjih dveh primerih, ko so me prosili, da znova prevzamem mesto direktorja, sem dejansko imel pomisleke. Strah me je bilo in še vedno me je, ali bom lahko po Viennalu še imel drugo življenje. Star sem že in pri teh letih ne začneš nekaj na novo, jaz pa imam še toliko stvari, ki bi jih v življenju rad počel. Zato sem okleval ob vprašanju, ali bi znova za tri leta prevzel krmilo. Pristal sem, ker čutim odgovornost do drugih, do festivalske ekipe, ki je rasla z mano. Z nekaterimi

delam že 10, 15 let, postali smo prijatelji. Veliko težje je oditi, ko si tako povezan z ljudmi – kot bi zapuščal družino. Ena največjih kvalitiet Viennala je po mojem prav njegova ekipa, od kinooperaterjev do novinarjev in vseh, ki kakorkoli pripomorejo k festivalu. Zato sem se odločil ponoviti mandat.«

Tudi Popku bi odmor od Liffa dobro del: »Včasih pomislim, da bi si vzela t. i. *sabbatical*, akademsko leto oddiha od dolgoletnega delovnega okolja, v katerem si lahko napolniš baterije in razmisliš, ali si še za to pozicijo. Če bi se kdo ponudil, da za leto dni prevzame mojo vlogo, bi v tem hipu celo pristal. To ne pomeni, da me delo pri festivalu ne veseli, ampak po 10 letih me to vprašanje malo 'muči'; sprašujem se, ali vse skupaj še delam prav. Občinstvo se kontinuirano vrača, zato si vsaj v tem pogledu lahko rečem, da nisem 'zafrknil' dela predhodnice. Ko sem začel, se je zaradi mojega slovesa z Ekрана in vsega, kar smo delali v devetdesetih, govorilo, da bodo zdaj na programu sami 'zateženi' filmi s političnim predznakom. Z Vladom Škafarjem sva takrat sodelovala z Jelko Stergel in ji povedala, kateri filmi se nama zdijo preveč 'mainstream'. Če si zunanji sodelavec, lažje kritiziraš tak dogodek, saj hočeš uveljavljati svoje ideje. Z Vladom sva takrat tudi ustanjavljala nekatere sekcije z radikalnejšimi, eksperimentalnimi filmi, na primer Ekranove perspektive in Proti vetru, že takrat

sem tudi predlagal Ekstravaganco. V tistem času se nama je zdel Liffe 'arty', preveč enoličen festival, zato sva se trudila vzvaloviti ponudbo. Vmes se je seveda spremenilo dožemanje art filma in tudi publika je postala veliko bolj dozvetna. Zdaj ne potrebujemo več posebne sekcije, kjer bi vrteli Sokurova, Apichatponga, Lava Diaza in druge 'počasne' režiserje. Ti avtorji so medtem postali stalnica, začeli so jih vrteti tudi A festivali. Vsi trije so celo zmagali v Benetkah ali Cannesu; takrat, ko smo ustanjavljali te sekcije, pa so to bili odlični, a marginalni avtorji.«

### Prekletstvo dvojne pozicije

»Liffe je zdaj tako velik – tudi po količini spremljevalnih dogodkov –, da bi ga bilo treba delati vse leto. Prekletstvo moje pozicije je, da delam dva festivala,« pravi Popek. Drugi je Festival dokumentarnega filma, ki poteka marca vsako leto. »Zato že pred Liffom razmišljam o dokumentarcih. In Liffe mi je zdaj kar malo v napoto, saj bi se moral bolj angažirano ukvarjati z dokumentarnim programom, ne glede na to, da gre za manjši festival. Ugotovil sem, da je veliko bolj zahtevno programirati FDF, kjer pokažemo povprečno 25 filmov in mora dejansko biti vsak film pravi, vsaj polovica pa jih mora hkrati nagovarjati tudi širšo publiko. Zato bolj tehtam, kaj bom dal na program in česa ne. Na Liffu pa je tako, da če na primer Haneke posname povprečen film, vseeno gre na program, saj ga bodo ljudje hoteli videti.« Na Festivalu dokumentarnega filma prav tako nista vedno glavna parametra umetniški izraz in vrhunska produkcija, ampak tudi aktualnost neke tematike: na primer gensko spremenjeni organizmi ali množični nadzor državljanov. »Ker ima festival manjšo publiciteto in moč, je treba ciljati na interesne skupine. To je bistvena razlika v primerjavi s sestavljanjem programa za Liffe.« **E**





Rok Benčin

## Jia Zhangke: vrvohodec med ruševinami

Jia Zhangkeja prištevajo v t. i. šesto generacijo kitajskih režiserjev, ki je sredi devetdesetih, po silovitem preboju predhodne generacije na zahodna platna (Zhang Yimou, Chen Kaige), ubrala drugačno pot. Medtem ko je peta pridobivala rekordne budžete za zgodovinske spektakle, je pogosto cenzurirana šesta generacija z minimalnimi sredstvi snemala neodvisne filme o obrobjih sodobne kitajske družbe. Tako v zadnjem prizoru njegovega z zlatim levom nagrajenega filma **Mirno življenje** (Sanxia haoren, 2006) vidimo skupino migrantskih delavcev, kako zapušča mesto, ki so ga pomagali porušiti, preden območje poplavijo akumulacijske vode jezov Treh sotesk. Han Sanming, eden izmed delavcev in dveh protagonistov filma, opazi sprehajalca na vrvi, razpeti med dvema zapuščenima, na pol porušenima stavbama. Figura vrvohodca med ruševinami ponazarja za film značilno mešanico hiperrealističnega ozadja in nadrealističnih elementov, hkrati pa dobro povzema Zhangkejev filmski opus, ki utira negotove poti po razpadlem svetu svojih junakov.

### Estetski čut za realno

Film *Mirno življenje* je bil presenetljiv zmagovalec festivala v Benetkah, potem ko sprva sploh ni bil uvrščen v tekmovalni program. Naključnost se filma drži že od njegovega nastanka, saj je Jia na območje gradnje največje elektrarne na svetu prišel z drugim namenom – posneti dokumentarec o slikarju Liu Xiaodongu. Umetnikov pa ni zanimal nastajajoči jez, temveč proces rušenja naselij na bodočem poplavljenem območju, s katerega so v procesu gradnje izselili več kot milijon ljudi. Xiaodong si je za modele izbral delavce, ki so sodelovali pri rušenju, kasneje pa pristali tudi v Zhangkejevem filmu.

Med snemanjem dokumentarca (**Dong**, 2006) si je Jia omislil fiktivno zgodbo o dveh prišlekih, rudarju Sanmingu in medicinski sestri Shen Hong, ki k Trem soteskam prideta iskat svoja odtujena zakonca. Preplet dejanskega ozadja in fiktivnih prvin je prignal še dlje v svojem naslednjem filmu, **24 City** (Er Shi Si Cheng Ji, 2008), ki med dejanske intervjuje z delavci porušene tovarne, namesto katere naj bi zgradili stanovanjski kompleks, vstavi izmišljene pogovore z igralci. Kombinacijo dokumentarnih in fiktivnih prvin Jia razume v okviru svojevrstnega realizma. Zgodovino, opozarja, sestavljajo tako dejstva kot fabulacije.<sup>1</sup> Fikcija je zanj način, kako se približati realnemu situacije, ki dokumentarnemu pristopu uhaja: »V filmih bolj kot realnost samo zasledujem čut za realno, saj menim, da je čut za realno estetski, medtem ko sama realnost spada v domeno sociologije in znanosti.«

### Počasni ritem življenja

Estetskemu čutu za realno v Zhangkejevih filmih se lahko približamo po dveh klasičnih transcendentalnih poteh, časovni in prostorski. Na prizorišču *Mirnega življenja* se sekata dve časovni premici. V prihodnost usmerjeni čas napredka, ki ga posebej jez, prekinja v preteklost usmerjeno premico krajev z večtisočletno zgodovino, ki bodo po koncu hitrih arheoloških izkopavanj in odhodu še zadnjih prebivalcev dokončno poplavljeni. To križanje pa vendarle ostaja v ozadju, saj se Jia osredotoči na izmišljeni zgodbi dveh prišlekov in milje migrantskih delavcev, ki jih lokalna situacija zadeva le posredno. Nastajajočega jezu v filmu skorajda ne vidimo, graditelji napredka pa so prikazani kot moralno oporečni poslovneži. Pred jezom se zgodi le prizor srečanja med Hong in njenim možem, ki ima pri projektu visok položaj; srečanja, ki služi le priznanju vzajemne nezvestobe in potrditvi razpadlosti zakona. Skozi stranske like so prikazani tudi učinki gradnje na ljudi, ki morajo zapustiti svoje sicer izjemno revne domove. Jia razloži, da se kot nedomačin ni čutil avtoriziranega, da bi lahko povedal njihove zgodbe.

Pogled od zunaj omogoča izogib preprostemu nasprotju med razvojem in tradicijo, napredkom in človeško ceno, ki jo ta zahteva. Ne da bi abstrahiriral od konkretnih zgodovinskih okoliščin in razlik v razrednih položajih, se Zhangke izogne viktimizaciji resničnih portretirancev v ozadju in z izmišljenima zgodbama univerzalizira prikaz premeščenosti. Kot v drugih njegovih filmih so v ospredju ljudje, ki jih je velika pripoved zgodovinskega napredka pustila praznih rok, obenem pa jim preteklost ne nudi nobene opore. V njegovih zgodnejših filmih, z vrhuncem v *Peronu* (Zhantai, 2000), spremljamo brezciljno tavanje provincialne mladine, otroke revnih ali brezposelnih staršev, ki zapustijo dom v iskanju s pop kulturo obarvanih doživetij. Vrnitev domov je naposled neizogibna, a ne tudi vrnitev v svet njihovih staršev, ki je bil izgubljen že za prejšnjo generacijo.



Akademsko pisanje o Zhangkeju se pogosto osredotoča na temo spomina v njegovih delih, kar pa se zdi pretirano, saj je premestitev izvorno izkustvo njegovih junakov. V filmih ni veliko prostora ne za vero v boljšo prihodnost ne za nostalgijo za izgubljenimi starimi časi. Naracija prihodnosti in naracija preteklosti imata končno ali izhodiščno točko, ki strukturira njuno časovnost, Jia pa kaže sedanost, čas premeščanja, tavanja in iskanja, nejasnih izvorov in negotovih destinacij. V središču njegovih filmov torej niso junaki zgodb, ampak običajni ljudje, katerih sedanost je ujeta v primež zgodovinskih sprememb: »Če naj film pokaže skrb za običajne ljudi, potem mora najprej pokazati spoštovanje do vsakdanjega življenja. Slediti moramo počasnemu ritmu življenja.«

Časovnost življenja, ki je izpadlo iz velikih naracij, pa je nestrukturirana tudi na ravni malih, osebnih zgodb. Ko v *Peronu* zopet srečamo Yin Ruijuan (tako kot Shen Hong v *Mirnem življenju* jo igra Zhao Tao, ki je kasneje postala režiserjeva žena), nam Jia ne predstavi vmesnih postaj v njeni zgodbi. Med snemanjem *Mirnega življenja* je na predlog Sanminga (oseba v filmu nosi kar ime svojega igralca, ki je dejansko rudar in Zhangkejev bratranec) iz scenarija izbrisal pojasnilo, zakaj se je svojo ženo odpravil iskat šele po 16 letih. Takšne vrzeli so, pojasnjuje režiser, del njegove narativne filozofije, saj ljudi in sveta nikoli ne poznamo po pravih dobro strukturirane zgodbe, ampak zgolj površinsko, po delcih.

Problem tega razmerja med realnostjo in fikcijo lahko tako ne nazadnje razumemo kot problem konstrukcije oziroma razpada sveta, pri čemer sveta ne razumemo preprosto kot zadnje realnosti ali kot okvir vsega, kar je, temveč ravno kot tkivo estetsko realnega, torej kot mrežo časovnih, prostorskih in narativnih kategorij, ki določajo okvir skupnega izkustva. Kot pravi Jacques Rancière, fikcija »ni iznajdba imaginarnega sveta, ampak konstrukcija okvira, v katerem lahko subjekte, reči in situacije zaznavamo kot povezane v skupnem svetu, in v katerem lahko dogodke mislimo kot razporejene v razumno povezavo«. <sup>2</sup> To povezavo po Rancièreu določa ravno narativna konstrukcija časovnosti, ki pa ni politično nevtralna, saj v skladu s staro Aristotelovo delitvijo tipov naracij deli tudi ljudi na tiste, ki živijo v razumno strukturiranem času, ter tiste, ki so preprosto podvrženi golemu zaporedju dogodkov. Vprašanje pa je, ali lahko med trenutki in objekti, ki izpadejo iz okvira in ostanejo brez sveta, ustvarimo alternative povezave, jih postavimo v drugačen okvir.

### Objekti brez sveta

Nestrukturirani časovnosti ustreza nekoordinirani prostor. Sanming po prihodu v Fengjie taksistu izroči naslov, na katerem naj bi prebivala njegova žena. Taksist ga na motorju pripelje do roba akumulacijskega jezera in mu s prstom



Mirno življenje, 2006



pokaže približno, zdaj potopljeno, lokacijo iskane ulice. K postapokaliptičnemu vtisu ruševin prispevajo oznake na še stoječih stavbah, ki kažejo nivo vodne površine, ko bodo dela končana. Ruševine tako ne bodo imele niti priložnosti pričati o izgubljenem svetu.

Izginevajoče ruševine pa v *Mirnem življenju* (angleški naslov je *Still Life*, kar lahko prevedemo tudi kot tihožitje) spremlja še ena nenavadna vrsta objektov, ki v sicer popolnoma realističen film vnese nadrealistične elemente. Poleg že omenjenega vrvohodca, ki ga opazi Sanming, v prizorih s Hong naletimo na nekakšne NLP-je, ki jih opazi le neosebni pogled kamere. Najbolj osupljiv primer je zgradba nenavadnih oblik, ki sredi filma poleti v nebo kot raketa. Takšne neumestne vložke Jia pripíše nestvarnosti same situacije: »Pogled na ta kraj, z njegovo dvatisočletno zgodovino in gosto poseljenimi soseskami v ruševinah, me je navdal z vtisom, da tega niso mogla narediti človeška bitja. Spremembe so se dogajale tako hitro in v tako velikem obsegu, kot bi jih povzročila atomska bomba ali nezemljani.«<sup>3</sup>

Zhangkejevi filmi pa kljub temu ne govorijo le o razpadu sveta. Poleg svoje apokaliptične imajo tudi delikatno kozmogonično razsežnost. Objekti, ki jih najdemo med razvalinami, nas, pravi Jia, navdajajo s poetično žalostjo, saj v njih vidimo vpisane zgodbe, ki pa jih ne moremo razbrati. Toda ne pričajo le o izgubljenih, ampak tudi o možnih svetovih: »Med oglušujočo tišino in lebdečim prahom je bilo še vedno čutiti trepetajočo barvo, ki je cvetela iz življenja samega, kljub obupu.« Na tem mestu se lahko spomnimo na Gillesa Deleuza, ki je v svojem monumentalnem filozofskem delu o kinematografiji filmu zaupal ravno nalogo, da restavrira izgubljeni stik človeka s svetom. A ne gre za restavrirani humanizem, ki bi na ruševinah znova zgradil svet. Če se lahko izkustva Zhangkejevih junakov vendarle povežejo v nekakšen skupni svet, je to lahko le na podlagi iskanja povezav med ruševinami, atopičnimi objekti, ki so izpadli iz okvira razpadlega sveta.

## Delo in afekt

Izgubiti stik s svetom še ne pomeni relativizacije stvarnosti. Preizkus realnosti v Zhangkejevih filmih opravi delo kot dejstvo, od katerega ne moremo abstrahirati. Čeprav ni nikoli v fokusu njegovih filmov, so pogoji in razmerja, ki determinirajo delo v sodobni Kitajski, vedno navzoči v ozadju glavnih narativnih linij njegovih filmov. Delo te za zmeraj priklene na domačo vas (kot v primeru Sanminga, ki se kot rudar in protagonistov bratranec pojavi tudi v *Peronu*) ali pa ti jo kot migrantskemu delavcu za vedno odvzame (kot Sanmingovim sodelavcem pri rušenju v *Mirnem življenju*, ki se domače province spominjajo le še po naravnih znamenitostih, natisnjenih na bankovcih). Čeprav iz Zhangkejevih filmov težko razberemo, da bi delu pripisoval antropološko esencialnost ali emancipatorični potencial, je položaj delavcev po tržnih reformah in privatizaciji ključna stranska tema njegovih filmov.

Če zgodovino res tvorijo tako dejstva kot fabulacije, je delo (ali brezposelnost) na strani dejstev in realnosti, obenem pa se vpenja v estetsko tkivo realnega. Jia na Xiaodongovih slikah kljub freudovskemu realizmu prikaza delavcev občuduje »posebno vrsto lepote njihovih teles na njegovem platnu«. Prav lepota anonimnih teles, ki jih je zabeležila njegova kamera pri snemanju dokumentarca *Dong*, ga je sprva navdihnila za *Mirno življenje*. Toda estetske realnosti ne smemo pomešati z estetizacijo, ki bi v očeh umetniške duše socialno bedo prikrla z lepoto. V Zhangkejevih filmih ni ne travmatične ekskluzivnosti ne estetskega eskapizma, pač pa njegov ustvarjalni postopek temelji na prenosljivosti poetičnosti in primerljivosti trpljenja.

Realizem Xiaodongovega slikarstva po Zhangkeju preproste dnevne rutine spreminja v poetična slavlja: »Pravzaprav je vsakdo lahko poetičen. Lahko slikate, požete ali plešete, da se izražate. Ko se srečate s poetičnim trenutkom, kakršen je sončni zahod, lahko to v vas zbudi nepopisen občutek. To je oblika poetičnosti, ki jo lahko izkusi vsak.« Zmožnost poetičnosti, torej afektirati in biti afektiran, je univerzalna.

Dong, 2006



Kot pojasnjuje v enem svojih esejev, je prejšnja generacija režiserjev in kritikov hotela historično trpljenje svoje generacije kapitalizirati in povzdigniti v edino resnično trpljenje, ki ga mladina ne more več razumeti. A trpljenje je, kot pravi Jia, enakomerno porazdeljeno. V *Peronu* se srečata bratranca Minliang in Sanming, prvi kulturni delavec, ki svojo kulturno skupino na turneji po provinci počasi transformira v nekakšen eklektičen rock band, in drugi rudar v nemogočih razmerah. Kljub temu da je uspeh benda precej klavrn, je povsem jasno, kdo jo je slabše odnesel. Mlade ljudi s podobnim socialnim ozadjem čakajo zelo različne usode, ki med njih nazadnje ustvarijo prepad, zaradi katerega pristna razmerja niso več mogoča, a film med njihovimi tegobami temu navkljub vzpostavlja povezavo, nekakšno metonimijo afekta, ki njihova izkustva vendarle povezuje v skupni svet.

### Povezave brez odnosov

Metonimija afekta ne zadeva le trpljenja, ampak tudi doživetja lepote in veselja, ki so tudi sama premeščena ali pa implicirajo premestitev. Sanming v *Mirnem življenju* po zgledu kolegov delavcev opazuje naravne lepote Treh sotesk na bankovcu, a s to razliko, da sam stoji pred nji. Ne gre preprosto za to, da bi denar uničeval naravo. Prizor s pogledom Sanminga, ki se mu hkrati razpira tako posnetek v zelo specifičnem mediju kot stvar sama, historizira naravno lepoto, s čimer morda poda edino danes možno pristno doživetje naravne lepote. Spomnimo se lahko na Theodorja Adorna, ki je v *Estetski teoriji* zapisal, da z občudovanjem narave na razgledni točki zdrsnemo v naturalni eskapizem, abstrahiran od zgodovine, s čimer ravno izdamo naravno lepoto.

Izkustvo veselja je pri Zhangkeju pogosto povezano z glasbo. *Peron* je tako naslovljen po v 80. letih popularni rock pesmi, ki po režiserjevih besedah naslavlja občutek čakanja in želje po spremembi. Pesem na svojih nastopih izvaja tudi Minliangova kulturna skupina, ki pod vplivom zahodne pop kulture evolvirava v t. i. Shenzen All-stars Rock and Break-dance Electronic Band. Skupina deluje v času ekonomskega in kulturnega odpiranja Kitajske, a neglamurozne usode članov kažejo, da niso del naracije, ki jo reflektirajo. »Njihovo navdušenje je v ostrem kontrastu z njihovo utesnjeno okolico,« komentira režiser, ki v enem od prizorov plesni oder skupine postavi kar na tovornjak ob zapuščeni cesti. Navdušenje ob prizorih divjega plesa članov skupine ne vodi nikamor, nima cilja zunaj sebe. Možnosti, ki jih na videz odpira, se sproti zapirajo, zaradi česar se intenzivno veselje staplja z melanholičnim brezdeljem.

Režiser prizor, v katerem dve članici skupine kadita na postelji, komentira z besedami: »Melanholija obeh žensk je hitro mimo, kakor tudi njun čas počitka. Jaz pa si želim,



da bi se kamera vrtela še naprej. « A tu ne gre le za deziluzijo. Kot pravi Jia, so hipni trenutki navdušenja ob tovrstnih minljivih čutnih prizorih pogosto navdih, ki sproži narativne linije njegovih filmov. Ravno fiktivna konsistenca filma je tista, ki podaljša poetični izraz ali čutni prizor ter omogoča povezovanje tam, kjer so odnosi prekinjeni. Jia pravi, da ni želel, da bi se protagonista v *Mirnem življenju* srečala, saj sodobno življenje ne omogoča več veliko priložnosti, da bi se poti ljudi zares prekrizale. Prav tako nam prizor pogovora zaljubljenec v *Peronu* kaže zdaj fanta in zdaj dekle, medtem ko je drugi skrit za obzidje. Kamera nam ne pokaže obeh hkrati, kar že daje slutiti, da njuna skupna zgodba ne bo imela srečnega konca.

A tako kot se med ruševinami še vedno dviga življenje, se tudi v odsotnosti odnosov povezujejo trenutki, ki so izpadli iz strukturiranega časa. Zhangkejevih filmov in sveta njegovih junakov ne držijo skupaj naracije in relacije, ampak povezave med temi osamelimi afektivnimi trenutki in atopičnimi objekti. Metafora vrvohodca med ruševinami označuje takšno negotovo povezavo, ki kljubuje odsotnosti odnosov; je ne nazadnje metafora za metonimijo, figurativno povezavo, ki v mediju fikcije vzpostavlja bližino med ostanki razpadlega sveta. **E**

<sup>1</sup> Kjer ni navedeno drugače, citate iz intervjujev in esejev režiserja povzemamo po knjigi Jia Zhangke: *Jia Zhangke Speaks Out: The Chinese Director's Texts on Film*. Los Angeles: Bridge21 Publications, 2015.

<sup>2</sup> Jacques Rancière, »Čas, pripoved, politika«, prev. Rok Benčin, *Filozofski vestnik*, XXXV/1, 2014, str. 167–168.

<sup>3</sup> Andrew Chan, »Interview: Jia Zhang-ke«, <https://www.filmcomment.com/article/jia-zhangke-interview/>.

Radovan Čok

## Ivan Marinček – Žan in njegovi primati

Snemalec, direktor fotografije – ta morda nekoliko ponesrečeni, povprečnemu filmskemu gledalcu pa tudi prejkone nerazumljiv naziv za avtorja vizualne podobe filmskega dela – po navadi ostaja v ozadju, v tisti anonimni in pisani gruči ustvarjalcev, skritih za objektivom filmske kamere. Ivan Marinček – Žan je pri tem nekakšna častna izjema. Vsaj poznavalci slovenske kinematografije njegovo ime hipoma povežejo s številnimi pionirskimi dosežki v obdobju nastajanja in razvoja naše nacionalne kinematografije.

Bil je snemalec prvega slovenskega zvočnega celovečernega igranega filma (**Na svoji zemlji**, 1948, France Štiglic), njegova kamera je zabeležila dogodivščine navihanega Vandotovega junaka Kekca v prvi resnični slovenski filmski uspešnici (**Kekec**, 1951, Jože Gale), **Srečno, Kekec!** (1963, Jože Gale) pa je njegov nekaj več kot desetletje mlajši »sequel«, prvi slovenski celovečerni film, posnet na barvni filmski trak. Barve je prvi prenesel tudi na široko (cinemaskopsko) platno, ponovno pri Štiglicu in njegovi ekranizaciji zgodovinske novele iz Tavčarjeve zbirke pripovedi **V Zali (Amandus)**, 1966). Marinček je tudi prvi slovenski snemalec, ki je prestopil republiške meje: z režiserjem Galetom je sodeloval pri dveh bosansko-hercegovskih filmih, in sicer **Tuja zemlja** (Tuda zemlja, 1957) in **Vrnil se bom** (Vratiću se, 1957), v Makedoniji pa je z režiserjem Štiglicem posnel filma **Volčja noč** (Volča noč, 1955) in **Viza zla** (Viza na zloto, 1959). Posebej kaže omeniti Štigličevo gostovanje v hrvaški kinematografiji s filmom **Deveti krog** (Deveti krog, 1960)

fotografija: arhiv Ivana Marinčka



in seveda Marinčkovo mojstrsko črno-belo fotografijo v tem filmu, ki je med drugim tudi prvi jugoslovanski nominiranec za tujejezičnega oskarja.

Prav tako je Marinček eden prvih dobitnikov prestižnejših filmskih nagrad, izmed katerih mu je zlata puljska arena za kamero v *Devetem krogu* omogočila sodelovanje s srbskim režiserjem Aleksandrom Sašo Petrovićem, začetnikom in enim najvidnejših predstavnikov t. i. jugoslovanskega »črnega vala«. Plod njunih skupnih ustvarjalnih moči je film **Dva** (Dvoje, 1961). Zаметke tega najzanimivejšega družbenokritičnega obdobja kinematografije naše bivše skupne države pa pravzaprav zasledimo že v Babičevem filmu **Veselica** (1960), kjer je bil spet na delu mojster Žan s svojo presunljivo ekspresivno, moderno fotografijo. František Čap, plodovit in nadarjen češki režiser, ki je po zaslugi Branimirja Tume, direktorja slovenskega filmskega studia Triglav film, vstopil v slovensko kinematografijo in vanjo prvi vnesel žanrske filme, od imenitnih komedij (*Vesna, Ne čakaj na maj, Naš avto*) do spretno režiranih akcijskih del (*Vohun X-25 javlja, Trenutki odločitve*), je za film **Trenutki odločitve** (1955) – po mnenju mnogih njegov najuspešnejši jugoslovanski film s tematiko narodnoosvobodilnega boja, posnet kot triler – zaupal kamero prav Ivanu Marinčku.

Naj ob tem bežno omenimo še vlogo mednarodnih koprodukcij, ki jih je takratni direktor Triglav filma uvedel kot posebno in uspešno obliko mednarodnega sodelovanja, slednje pa je hkrati postalo tudi pomemben vir prepotrebnih finančnih dohodkov in učinkovit način izobraževanja v vseh filmskih poklicih. Ivan Marinček si je prav s sodelovanjem v prvih koprodukcijah nabral neprecenljive izkušnje, denimo pri filmih **Dalmatinska svatba** (Einmal Kehr' Ich Wieder, 1953, Geza von Bolwary), **V začetku je bil greh** (Am Anfang war es Sünde, 1954, František Čap) in **Ko pride ljubezen** (Quand vient l'amour, 1957, Maurice Cloche). Marinček se je v vsej svoji karieri posvečal predvsem igranim celovečercem, čeprav se je v vseh ustvarjalnih letih kot avtor podpisal tudi pod številne kratke igrane in dokumentarne filme, le redko



Na svoji zemlji, 1948, fotografija: arhiv Slovenske kinoteke

pa je sodeloval z nacionalno televizijsko hišo. Vendar tudi tu najdemo njegove prvenstvene dosežke. Režiser France Štiglic ga je kot enega svojih stalnih sodelavcev povabil k snemanju (najbrž) prve slovenske televizijske nanizanke **VOS** (1956) in mladinske nadaljevanke po Ingoličevem romanu **Mladost na stopnicah** (1973), ki je, zanimivo, edini Marinčkov profesionalni film, posnet na 16-milimetrski trak.

Preden si поблиže ogledamo te pomembne, kdaj celo prelomne etape Marinčkovega delovanja v slovenski kinematografiji, se za hip pomudimo na začetkih njegove poklicne poti. V skrivnosti fotografije ga je že kot srednješolca vpeljal njegov oče, navdušeni fotoamater. Mladi Žan je potem s fotoaparatom beležil zanimive dogodke iz svoje okolice – podobno, kot to vztrajno počne še danes, pri častitljivih petindevetdesetih letih. Z izposojeno 8-milimetrsko kamero se je, gimnazijec, spopadel tudi z gibljivimi podobami. Druga svetovna vojna je sicer prekinila njegov študij na tehniški fakulteti, ne pa tudi njegove dejavnosti, povezane s fotografijo in filmom, in tako se je že takoj po osvoboditvi znašel v skupini zanesenjakov, ki so ob izdatni podpori mlade države postavljali na noge nacionalno kinematografijo.

Državno filmsko podjetje, ustanovljeno v Beogradu leta 1945, se je že leto zatem, po decentralizaciji, preoblikovalo v posamezna republiška podjetja; iz direkcije za Slovenijo je nastalo podjetje za proizvodnjo filmov Triglav film. Poglavitna dejavnost filmskih podjetij je bila sprva spremljanje obnove in razvoja pravkar osvobojene domovine. Filmski Obzorniki, tedenske filmske novice, so bili nekakšna kovačnica bodočih filmskih ustvarjalcev. Čeprav Marinčkov uradni poklicni debut ni bil prav nič »glamurozen« – v vlogi asistenta je z dežnikom ščitil snemalca in njegovo kamero med snemanjem govora predsednika Tita na balkonu ljubljanske univerze –, pa je kmalu postal avtor številnih obzorniških prispevkov. V času intenzivnega »šolanja ob delu«, kakor bi lahko imenovali udejstvovanje vseh novopečenih filmskih delavcev pri državnem filmskem podjetju, je dobro izkoristil tudi izkušnje iz časov ljubiteljskega ukvarjanja s filmom. Za



Dva, 1961, fotografija: arhiv Slovenske kinoteke

filmski obzornik je namreč zasnoval prispevek o legendarnem tonskem mojstru in predvsem inovatorju Rudiju Omoti ter njegovi tonski aparaturi, ki jo je razvil s svojimi sodelavci. Za ta dvominutni prispevek je Marinček prispeval idejo, posneti filmski trak sam razvil in tudi zmontiral. Svoj glas je »posodil« za spikerski komentar, medtem ko je njegova soproga na klavirju odigrala še glasbeno spremljavo. Za montažno mizo je sedel tudi po tistem, ko je kot glavni snemalec posnel svoja prva dva celovečerca: igrana filma »Na svoji zemlji« in »Kekec« je namreč podpisal tudi kot montažer.

Še uspešneje pa je Žan zaključil prvo petletko (takšno je bilo tedaj priljubljeno »udarniško« poimenovanje za obdobja v gospodarskem razvoju mlade države): postal je namreč direktor fotografije prvega slovenskega zvočnega celovečernega filma – *Na svoji zemlji*. Ekipa pod vodstvom mladega režiserja Štiglica je po precejšnjih začetnih težavah vendarle uspešno dokončala ta pionirski projekt; film je, razumljivo, nastajal v nadvse skromnih proizvodnih razmerah, ki so jih vsi sodelujoči, skupaj z znatno lastno neizkušeno, premagovali le z izrednim entuziazmom in iznajdljivostjo.

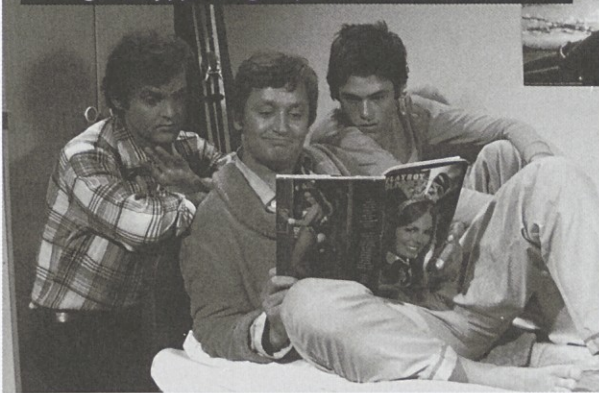
Precej ugodnejše okoliščine so Marinčka spremljale pri njegovem drugem igranem celovečercu, danes kulturnem mladinskem filmu *Kekec* (1951). *Kekec* je bil prvi film, namenjen predvsem najmlajšim gledalcem, in prva filmska uspešnica v pravem pomenu besede, ki je privabljala pred filmska platna mlado in staro po vsej nekdanji skupni državi, hkrati pa je tudi prvi jugoslovanski film, ki se ponaša z visokim mednarodnim priznanjem (zlato lev v sekciji mladinskih filmov na beneškem filmskem festivalu leta 1952).

Film *Srečno, Kekec!* (1963) je kasneje postavil Marinčka pred nov tehnološki in kreativni izziv: snemanje na barvni filmski trak. Čeprav je bilo takšno snemanje v tedanji svetovni kinematografiji že dodobra uveljavljeno, prvi jugoslovanski barvni celovečerec **Pop Ćira in pop Spira** (Pop Ćira i pop Spira) Soje Jovanovića pa posnet že leta 1957, so bili slovenski filmarji na tem področju še razmeroma neizkušeni. Po nekaj poizkusih s kratkimi filmi so naposled barve zažarele tudi v

Srečno Kekec, 1963, fotografija: arhiv Slovenske kinoteke



To so gadi, 1977, fotografija: Slovenski filmski arhiv



slovenskem celovečernem filmu. Da je Marinček kaj hitro in uspešno usvojil tudi tovrstno snemalsko večino, zgovorno pričajo njegovi slikoviti posnetki alpske pokrajine ter impresivno ozračje dnevnih in nočnih prizorov v omenjenem filmu.

Marinčku pripada še en primat: prvi slovenski barvni film, posnet v anamorfemnem formatu (*Amandus*, 1966). Na Slovenskem je ta panoramski format sicer prvi uporabil František Čap v filmu *Vohun X-25 javlja* leta 1960, tedaj že ustaljeni avtorski par Štiglic–Marinček pa je na širokem platnu upodobil film *Ne joči, Peter* (1964), vendar sta bila oba filma posneta v črno-beli tehniki. Toda Marinček je uspešno in učinkovito prenesel barve tudi na široko platno, saj v *Amandusu*, tem morda manj znanem slovenskem zgodovinskem filmu, lahko občudujemo bogat kolorit in svojsko uporabo svetlobe, tako v zunanjih posnetkih kot v interjerju, še posebej pa nas navduši izredno dinamična kamera, ki je kar najbolj izkoristila vse možnosti v razširjenem okviru filmskega kadra.

V šestdesetih letih postane Ivan Marinček zrel filmski avtor. Poleg domačih filmskih stvaritev (*Babičeva Veselica*, Štigličeva *Tistega lepega dne* in *Ne joči, Peter!*, *Zarota* Francija Križaja iz leta 1964) to nedvomno potrjujeta tudi gostovanji v sosednjih republikah: v filmu *Deveti krog* se izkaže z mojstrsko, klasično realistično fotografijo in z izvirnimi, sugestivnimi posnetki mesta (Zagreba), medtem ko se v Petrovičevem filmu *Dva* njegov vizualni izraz pri obravnavi sodobne tematike izredno spretno spopade z urbanostjo velemestnega okolja; z modernim kadriranjem in natanko premišljeno rabo svetlobe suvereno sledi režiserjevemu izrazito novovalovskemu, intimističnemu filmskemu jeziku. Naj poudarimo, da ta film, skupaj s *Plesom v dežju* (1961) Boštjana Hladnika, zaznamuje tudi začetek modernega jugoslovanskega filma. Pri obeh lahko občudujemo precizno osvetljene in funkcionalno kadrirane bližnje posnetke mladih obrazov, ki so v naslednjih desetletjih v vsem sijaju zažareli na jugoslovanskem filmskem nebu: Dušica Žegarac, Boris Dvornik, Beba Lončar, Miha Baloh.

K Marinčkovim nespornim odlikam velja odločno prišteti tudi njegov zgleden in spoštljiv odnos do dela in sodelavcev. Režiserjem ni nikoli vsiljeval lastnega fotografskega sloga. Svoje bogato znanje in izkušnje je vselej skušal prilagoditi scenaristični predlogi oziroma režiserjevemu videnju filma. Po svojem zadnjem celovečercu *To so gadi* (1977, Jože Bevc), ki še danes, štirideset let od nastanka, po gledanosti sodi v sam vrh med slovenskimi filmi, je prepustil svoje mesto mlajšim kolegom. A dogajanje v slovenskem filmskem svetu še zmeraj, kljub visoki starosti, budno in neutrudno spremlja, najpogosteje na način, ki mu je najbolj blizu in ga najbolje pozna: z očesom na iskalu fotoaparata. **E**

Matic Majcen

## Film navidezne resničnosti

Beneški filmski festival je v svoji 74. ediciji med 31. avgustom in 5. septembrom priredil prvo samostojno sekcijo VR filma oziroma filma navidezne resničnosti v zgodovini sedme umetnosti. Na otočku Lazaretto Vecchio smo se pogovarjali z vidnimi gosti letošnjega festivala, ki so z nami delili svoje poglede na to hitro vzpenjajočo tehnologijo, iz katere bi utegnili nastati povsem nova veja filmskega ustvarjanja.

Michel Reilhac, fotografije: Matic Majcen



### Michel Reilhac

Kdo? Michel Reilhac, programski direktor sekcije VR filma na filmskem festivalu v Benetkah, pred tem pa soproducent filmov, kot sta *Antikrist* (2009) in *Melanholija* (2011) Larsa von Trierja.

**Beneški filmski festival je letos kot prvi v zgodovini priredil tekmovalno sekcijo VR filma, na čelu katere ste kot programski direktor. Kje ste dobili idejo za to drzno in prelomno potezo? Šest let, odkar delam za Biennale College, sem se redno srečeval z direktorjem beneškega festivala Paolom Baratto in s programskim direktorjem Albertom Barbero. Pred 3 leti sem jima začel predstavljati VR tehnologijo, Albertu sem pokazal nekaj VR filmov. Oba sem prepričeval, da bi morali tudi na festivalu iz tega nekaj narediti. Predsednik Baratta mi je na lanskem festivalu rekel, da če najdemo sredstva za VR kino, nam bodo pri Biennalu kot krovni organizaciji omogočili prostor in svobodo pri programiranju. Že lani smo v Sali Amici, majhni dvorani v festivalskem kompleksu,**

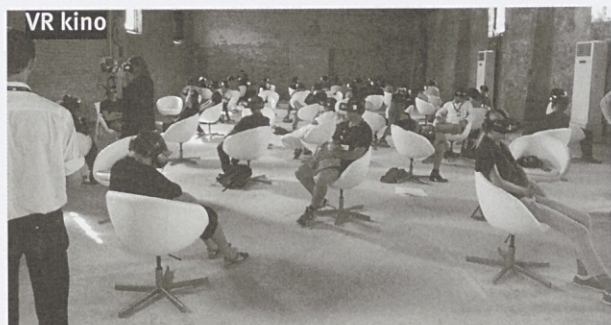
uredili manjši VR kino, kjer smo pokazali film *Jesus VR* (2016, Dave Hansen), prvi celovečerec v zgodovini, posnet in predvajan v tehnologiji navidezne resničnosti. To se je izkazalo za zelo uspešno. Ko smo se vprašali, kaj bi lahko bil naslednji korak, sem direktorjema predlagal prvo tekmovalno sekcijo VR filma v zgodovini. Baratta in Barbera sta bila za to. Biennale je VR film uvidel kot priložnost, da festival z njim odpre novo okno v prihodnost, ne da bi karkoli spreminjal v svoji zavezi filmu.

**Sekcijo VR filma ste se odločili namestiti nekoliko stran od glavnega festivalskega kompleksa na Lidu, in sicer na sosednjem otočku Lazaretto Vecchio. Nam lahko poveste nekaj o zgodovini tega otoka?**

Po večini otoka v velikosti 2,5 hektarja se razprostira stavba, ki je bila zgrajena v 15. stoletju kot zatočišče za gobavce. V 17. in 18. stoletju so jo nato uporabljali kot karanteno za pošiljke in posadke, ki so v Benetke prihajale iz Indije, Afrike in juga Amerike. Posadke so morale na otoku ostati 40 dni, da so njihovi člani videli, ali bodo zboleli za kakšno boleznijo. V tem primeru so jih zdravili kar na otoku, da se boleznijo ne bi razširile v mesto. V 19. stoletju je stavba postala zatočišče za potepuške pse in v tistem času se je otoka prijel ime »Pasji otok«. Zadnjih 100 let je bil otok popolnoma zapuščen. Pred 15 leti se je pojavila pobuda, da bi v stavbo naselili muzej arheologije pokrajine Veneto. Med to kampanjo so zamenjali streho in podporne stebre, a projekta niso dokončali. Od takrat so tatovi pokradli vse nove bakrene dele na strehi. Dejstvo, da je zdaj to otok, na katerem se odvija sekcija VR filma, nosi močan simbolni naboj. Stavba na njem je bila zgrajena kot prostor smrti. Nikomur niso pustili tja, če ni bil gobavec. S tokratnim festivalom je otok sploh prvič v zgodovini odprt za javnost. Zares mi je všeč ideja, da smo na otoku, zgrajenem za smrt, uspeli odpreti vrata prihodnosti. To je povsem novo poglavje v tem izjemnem zgodovinskem prostoru.

**Kako je potekala selekcija tekmovalnih filmov? Med koliko prijavljenimi deli ste izbirali?**

Med 130 filmi smo jih izbrali 24. Glavni kriterij pri izboru je bil, da skušamo pokazati čim širši razpon VR žanrov in da pokažemo tako igrane filme, dokumentarce in animacije kot igričarske filme. Vendarle gre za prvo tekmovalno sekcijo v zgodovini in posledično tudi za prvo priložnost, da se obiskovalci seznanijo z VR filmom v vsem njegovem trenutnem razponu. Zato smo v 3 krila stavbe na otoku namestili 3 različne načine ogleda VR filmov. Najprej so tu *stand-up projekcije*, pri katerih se med ogledom premikaš, nato *VR instalacije*, kjer je vsak film zasedel svojo kabino. V največji dvorani pa smo namestili *VR kino* s 60 vrtečimi sedeži za ogled VR filmov.



VR kino

Tekmovalna sekcija je vzbujala vtis, kot da gre za nekakšen pregled vsega, kar je trenutno na voljo v svetu navidezne resničnosti, čeprav to pomeni, da so bili vključeni tudi izdelki, ki so prej umetniške instalacije ali celo video igre. Pri kakšnem odstotku prikazanih izdelkov gre po vašem mnenju za film v polnem pomenu besede, če upoštevamo dejstvo, da sekcija nosi naziv »VR film«?

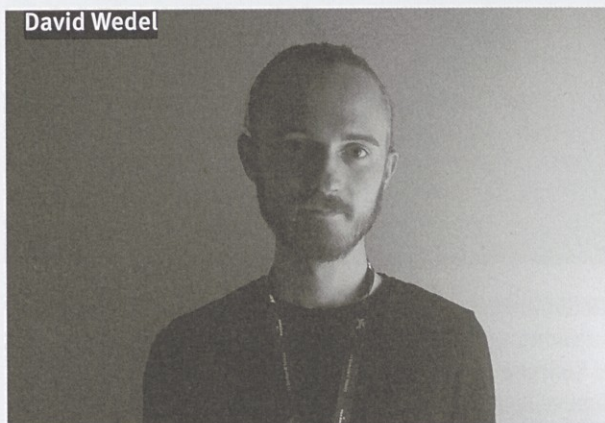
Nekateri izdelki, denimo 5-minutni film **Snatch VR Heist Experience** (2017, Nicolás Alcalá in Rafael Pavón), so resnično videti kot video igra, a so tu le zato, ker smo želeli pokazati, kako različne oblike v tem trenutku privzema VR. Video iger v polnem pomenu besede nismo sprejeli. Po drugi strani pa so v programu izdelki, ki se zagotovo umeščajo v okvire filma. Denimo film **The Deserted** (2017) Tsai Ming-lianga, **The Sand room** Laurie Anderson ali pa VR adaptacija *Gomorre*. Zdi se mi zelo zanimivo, da so uveljavljeni režiserji pripravljani raziskovati navidezno resničnost. Mislim, da sta film in VR nesporno v sorodu. Ne gre za isto stvar in VR po mojem ne bo zamenjal filma. Vsekakor pa med njima poteka dialog. Mislim, da se bo VR vedno bolj razvijal kot samostojen žanr, v katerem bodo ustvarjalci redno uporabljali prijeme iz filmskega sveta. VR in film bosta soobstajala.

**Predsednik tekmovalne VR žirije John Landis je na uvodni novinarski konferenci omenil, da v tem hipu VR tehnologija izredno hitro napreduje. Nam lahko poveste, kaj je imel v mislih?** Tehnologija se razvija izjemno hitro, in to v različne smeri. Ena smer vključuje prizadevanja, da bi VR čelade postale manjše in manjše. V roku dveh let bodo velike kot sončna očala. S tem je povezan tudi razvoj mikro zrcalnih čipov, ki bodo vizualni dražljaj pošiljali neposredno v vaše oko. Ločljivost in ostrina slike bosta s tem neprimerno boljši kot danes, podoba bo enako prepričljiva kot zunanja resničnost, ki jo gledamo z očmi. Druga smer se ukvarja z vidnim poljem, ki je ključnega pomena. V resničnem življenju se človek zaveda približno 180-stopinjskega vidnega polja, VR pa ima trenutno na voljo le 110 stopinj, kar pomeni, da ob strani vidimo odrezano podobo. Razvijalci se trudijo ta kot razširiti na vsaj 180 stopinj, s katerim se ponaša naravni vid. Tretja smer pa zadeva kable na VR čeladah. Pri VR opremi



VR standup

višjega cenovnega razreda, na primer znamk Oculus, HTC Vive ali PlayStation VR, smo na računalnik povezani s kabli. Tega zelo kmalu ne bo več. Na koncu je tu še razvoj različnih naprav za interaktivnost – tistih, ki jih držimo v rokah ali nosimo na nogah, da lahko VR okolje zazna naše gibe. Način, kako se bo gledalec premikal in opravljal interakcijo z VR okoljem, se bo prav tako hitro spreminjal.



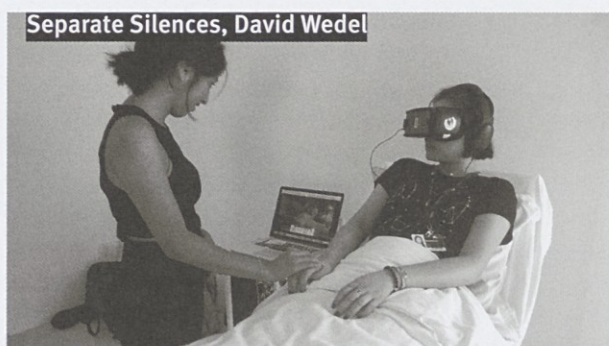
David Wedel

## David Wedel

*Kdo?* David Wedel, diplomant Danske nacionalne filmske šole, režiser kratkih filmov, oglasov in glasbenih videospotov *Kaj?* **Separate Silences** (Hver sin stilhed), 17-minutni VR film, v katerem se gledalec uživi v halucinacije bolnišničnega pacienta v stanju kome po težki prometni nesreči. *Kako?* Gledalec se pred ogledom filma uleže na improvizirano bolnišnično posteljo in se pokrije z rjuho. Med ogledom filma asistentka poudarja dražljaje z različnimi učinki, ki vključujejo pritiskanje na gledalčeve prsi z blazino (za ponazoritev pomanjkanja sape), vonjanje dišeče sveče, pihanje po obrazu s pahljačo (za poudarjanje učinka vetra v filmu), dotikanje po ramenih in rokah.

**Kako si prišel do ideje, da bi poustvaril stanje haluciniranja v komi in na kakšen način je ta VR film nastal?**

Nastal je kot zaključni film na Danski nacionalni filmski šoli. Soustvarjalki Maria Herholdt Engermann in Signe Ungermann sta mi pred kakšnim letom predstavili osnovno idejo, saj sta že daljši čas raziskovali VR tehnologijo. Predlagali sta, da bi film posneli v prvoosebni perspektivi. Če bi hoteli to, bi potrebovali glavni lik, ki se ne sme premikati. S tem se izogneš vrtoglavici, ki je velik problem VR tehnologije. Če delate s prvoosebni pogledom osebe, ki se premika, se bo gledalcu začelo vrteti. Po drugi strani pa sem tudi sam imel izkušnjo s stanjem, imenovanim spalna paraliza. Pravzaprav se mi je to zgodilo ravno na dan, ko sta mi Maria in Signe prvič pokazali primerke VR filma. Imel sem neke vrste nočno moro, v kateri nisem mogel premikati telesa, čeprav je bil moj um popolnoma buden. Čutil sem pritisk na prsni in videl temne figure v kotu sobe. Ko sem se sredi noči zbudil, mi je bilo takoj jasno, da je to tisto, čemur moramo slediti.



Separate Silences, David Wedel

**VR filmi so trenutno v žanrskem smislu še precej izmuzljivi, še vedno ugotavljamo, kam vse skupaj zares sodi. Kako bi žanrsko opredelili vaš film?**

Sem velik oboževalec Davida Lyncha. V filmu sem uporabil nekaj elementov iz *Twin Peaks*a, pa nekaj iz Lynchevih poznejših del, kjer draži občinstvo z elementi *horrorja*. V njem je nekaj srhljivih mest, ni pa nenadnih šokov kot v grozljivkah. Gre za mešanico suspenza, skrivnostnosti in drame. Ob tem se zavedam, da gre za občutljivo tematiko. Poskusili smo jo obravnavati z vsem spoštovanjem, a jo hkrati narediti tudi zabavno. Zavedali smo se, da ta film ljudi odpelje v srce travme, ampak upamo tudi, da bodo prek tega spoznali kaj novega, da bodo dobili vtis, kako je biti v komi. To je del VR izkušnje – lahko se postavite v kožo nekoga drugega.

**Ali je kdo izmed gledalcev dobil napad panike oziroma želel med gledanjem prekiniti projekcijo?**

Film smo do zdaj pokazali približno 1100 ljudem in pet ljudi si je očala že med predvajanjem snelo. Nekdo si je želel potegniti rjuho čez glavo, a če imaš na sebi VR očala, to pač nima učinka. Spet nekdo drug je ravno včeraj jokal ob gledanju. Rekel je, da zato, ker je zares doživel občutek, ki ga dobiš, ko umiraš. Zelo čustven je bil. Tudi sicer so odzivi zelo močni.

Grozno se počutim, kadar je nekoga strah ali pa je žalosten, ker gleda moj film, ampak bistvo *horrorja* je, da hočeš ljudi na nek način ganiti. Želiš si čustvene reakcije, čeprav bi jaz svoje gledalce najraje nasmejaj.

**Kakšno opremo ste uporabili pri ustvarjanju in predvajanju filma?**

Uporabili smo opremo podjetja Samsung. Za ogled uporabljamo oba modela telefonov, Galaxy S6 in S7, tudi S7 Edge. Različne telefone imamo zato, da jih lahko nenehno menjamo, da se ne bi pregrevali. S podjetjem Kanda smo razvili tudi posebno aplikacijo, ki nam omogoča, da film zaženemo na bolj enostaven način.

**V zgodovini filmske teorije je bilo kar nekaj razmišljanj o tem, kako so naša telesa v kinu med ogledom paralizirana. V VR filmu pa se pojavlja drug problem: naša telesa postavimo na ogled zunanjim opazovalcem, medtem ko se sami ne zavedamo, kaj se dogaja okoli nas. S tem stopi v ospredje tema opazovanja brez vednosti in nadzorovanja. Pri vašem filmu sta denimo obe postelji postavljeni tako, da ljudje nenehno hodijo mimo in gledajo, kaj se dogaja. Mislite, da bi to utegnilo predstavljati težavo pri ogledih VR filmov v javnih prostorih?**

Že zdaj imamo kar nekaj načinov izkušanja VR vsebin; dogajanje na otoku Lazaretto Vecchio je nekakšen mikrokozmos vsega, kar je ta trenutek na voljo. V šotoru Laurie Anderson je gledalec na primer za zaveso in nihče ne more videti, kaj se dogaja notri. Enako je pri filmu *Alice VR* (Marie Jourden, Antoine Cardon) in nekaterih drugih, ki potekajo za zaprtimi vrati. Pri nas res lahko opazuješ ljudi med gledanjem filma in spremljaš, kaj doživljajo. A mislim, da je ta vidnost gledalca v našem primeru zelo pomembna, ker s tem že vnaprej, pred ogledom, dobiš vtis, kaj boš moral prestati. Morda zato potem ni tako grozljivo, kot bi bilo, če ne bi vedel ničesar. Nekako tako kot pri vlaku smrti: preden greš nanj, vidiš potnike, ki so že na njem. Vidiš, kako kričijo, a ko se voznja konča, so nasmejani in postane ti jasno, da se v resnici zabavajo. Če tega ne bi videl, bi se morda za takšno vožnjo odločil z veliko težjim srcem.

**Kakšen odnos med filmom in VR tehnologijo se bo po vašem mnenju razvil na dolgi rok?**

Mislim, da ne bo prišlo do prevlade enega ali drugega medija. Tako kot radio ni zasedel časopisov, kot televizija ni ubila radia – čeprav imamo pesem o tem – in kot tudi internet ni ubil televizije. Na ta način niti VR ne bo ubil filma in prevzel njegovega mesta. Menim, da bo imel VR film povsem svoje mesto. Vsekakor si bo od filma vzel kos njegove torte, a bo vendarle obstal kot alternativa filmu. Ne bo pa postal novi film. Ostal bo zgolj VR film in bo bratranec tradicionalnemu filmu.





## Gina Kim

*Kdo?* Gina Kim, profesorica filma na Univerzi v Kaliforniji (UCLA), režiserka dokumentarnih in igranih filmov.

*Kaj?* **Bloodless**, 12-minutni eksperimentalni dokumentarni film o zadnjih minutah življenja prostitutke v južnokorejskem vojaškem naselju Dongducheon. Posneto po resničnem dogodku iz leta 1992.

*Kako?* Gledalec v VR okolju prek zaporedja dolgih, statičnih prizorov opazuje srhljivo prazne ulice, po katerih se sprehaja pomanjkljivo oblečena prostitutka, nato pa smo priča njenemu umoru v zakotni sobici.

**Podobno kot večina ustvarjalcev v Benetkah predstavljate vaš prvi VR film – *Bloodless*. S kakšnimi izzivi ste se srečevali pri ustvarjanju?**

Največji izziv je bil, da ni kadra. Ni ga. Pika. Kader je bil doslej najosnovnejši element filmskega ustvarjanja in pri njem ti je bila dana neverjetna moč, da si kot režiser nekaj izbral in pokazal s svojimi očmi, pri tem pa zanemaril preostanek sveta. Pri VR filmu tega ne moreš narediti. Gre za novo demokracijo podobe. Meni to predstavlja nekaj zelo osvobajajočega, ta vidik VR filma obožujem. Naslednji izziv je, da filmski jezik nima svojega učinka. Pri snemanju dokumentarnih in igranih filmov se po navadi držiš nekega zaporedja prizorov, od uvodnega posnetka in kadra-protikadra do bližnjih posnetkov, s čimer zgradiš zgodbo. Pri VR filmu pa imaš, kar imaš. Gledalcev ne moreš siliti, da sledijo tej logiki posnetkov, posledično pa tudi ne zgodbi, ki jim jo vsiljuješ. To lahko vidimo kot velik izziv, a meni se zdi čudovito. Gledalec se nahaja v prostoru in ima vso svobodo, da gleda, kar hoče. Izkuša, namesto da bi gledal.

**Ali vas je k ustvarjanju filma pripeljala želja po delu v VR tehnologijo ali pa je bilo izhodišče predvsem v tematiki?** Tematika me je pripeljala k VR tehnologiji. Do lanskega leta nisem vedela še ničesar o navidezni resničnosti; sicer me

je vedno zanimala, zdela se mi je pomembna, a je nisem zares preizkušala. Potem pa sem lani oktobra moderirala mednarodno okroglo mizo o VR filmu na filmskem festivalu v Busanu, kjer me je pritegnil koncept izkušanja. To pa zato, ker se mi je koncept gledanja, kakršnega poznamo v sploščenem filmu, vedno zdel problematičen, zlasti v povezavi z reprezentacijo nasilja. Vsako dejanje uprizorjanja nasilja je namreč do neke mere tudi samo nasilje, saj izkorišča podobo žrtve. Tematika filma *Bloodless* temelji na resničnem umoru dekleta, ki se je zgodil leta 1992, ko sem bila še študentska aktivistka. Naša skupina je takrat za svoje aktivnosti uporabila podobo žrtve, in ko so se do nje dokopali mediji, je to javnost prepričalo, da so tudi sami začeli protestirati z nami. Meni se je vseeno vedno zdelo, da je bila uporaba podobe žrtvinega ženskega telesa napačna. O tem sem razmišljala zadnjih 25 let. Vmes sem poskušala o tem posneti igrani film, a zaradi problema etike reprezentacije preprosto nisem mogla. Ko pa sem odkrila VR, sem si rekla, da je to to. Navidezna resničnost omogoča občinstvu, da je vključeno v prizor na popolnoma nov način. Z navidezno resničnostjo lahko postaneš nekdo drug. To je povsem nov svet, ki ga film nikoli ne more odpreti. Takrat sem si rekla, da bom o tem problemu govorila s to tehnologijo in da je to edini način. To je edini način.

**Pri filmu *Bloodless* je pomembno celotno politično ozadje zgodbe, o katerem Evropejci vemo le malo. Povejte nam nekaj o tej širši sliki vašega filma.**

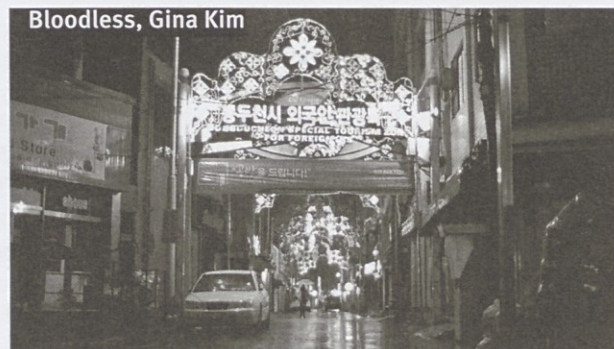
Niti ljudje v Južni Koreji o tem ne vedo kaj dosti. Nekateri pozabljajo, drugi nočejo govoriti o tem. Gre za občutljivo temo. Ameriška vojska od konca korejske vojne nikoli ni zapustila Južne Koreje. V državi je še vedno nastanjenih 20.000 ameriških vojakov. Od konca vojne je zato nastalo 96 kampovskih naselij, majhnih mest, ki so bila zgrajena, da služijo vojaškemu osebju. Po navadi so locirana blizu ameriškega vojaškega oporišča, ponujajo restavracije, bare, klube in seveda – prostitucijo. Raziskovalci, ki se ukvarjajo s tem problemom, pravijo, da je bilo od konca korejske vojne do danes v tovrstno prostitucijo vpletenih milijon žensk. Težava pa je, da jim južnokorejska vlada ne nudi nikakršne pravne in socialne zaščite. Bordeli v teh mestih so namenjeni le tujcem, tako da gre v bistvu za neke vrste turistična območja. Če si južnokorejski državljan, v te bare nimaš vstopa. Vstopiš lahko le, če si korejska ženska v spremstvu ameriških vojakov. Status teh žensk ni enak niti tistemu korejskih niti tistemu ameriških državljanov. Nobena stran jih ne štiti, medtem ko ima ameriška vojska v Južni Koreji status, ki je podoben diplomatski imuniteti. To pravzaprav pomeni, da lahko zagrešijo zločin. Če rečejo, da so dejanje zagrešili med opravljanjem vojaške dolžnosti, namreč ne gre za zločin, temveč za nesrečo.

Veliko žensk je bilo zlorabljenih, oropanih, posiljenih. Ne morete si predstavljati, kaj vse se dogaja. Nekatere izmed njih v življenju opravijo 30 do 40 splavov, dan po splavu pa morajo že sprejeti nove stranke. Njihov življenjski standard je izjemno nizek. Te ženske so bile v zgodovini Koreje popolnoma utišane, zato s svojim filmom skušam uperiti nekaj luči vanje.

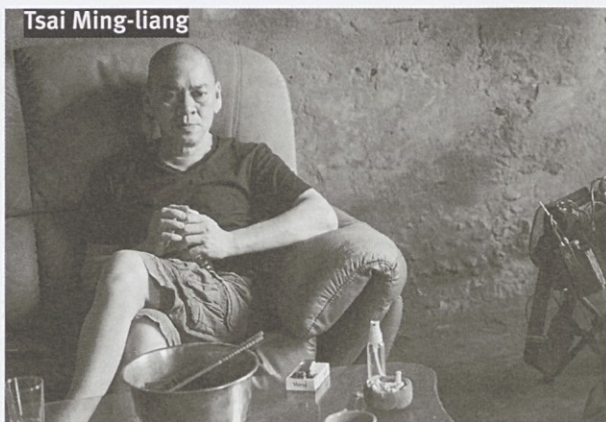
**Če bi o tem posneli običajen film, bi šlo za precej konvencionalen observacijski dokumentarec, vi pa s pomočjo VR tehnologije gledalca postavite v položaj sosterilca, v katerem pravzaprav ne veš, kaj bi čutil. Med gledanjem se počutiš nelagodno, že skorajda kriv.**

Občutek za gledalca je res neprijeten. Ker nisem želela uprizoriti umora dekleta, sem se odločila, da bom pokazala prelivanje njene krvi po tleh sobe, nato pa jo vidimo, kako gre kot neke vrste duh nazaj na mesto, kjer je delala. Vzbuja vtis, kot da je nekakšna prikazen. Nekaj srhljivega je na tem in navidezna resničnost to še poudari. Ko dekle stopi skozi tebe, postaneš del tistega sveta. Vsekakor je na delu *das Unheimliche*. Prav zato je VR film neverjetno orodje, s katerim lahko izkusiš bolečino drugih. Lahko postaneš hendikepirana oseba ali pa celo ščurek. Prav to je vidik, ki me je tako presenetil, in zanimivo se mi zdi, da je to orodje izredno dobro za zgodbe o žrtvah, veliko manj pa za zgodbe o storilcih.

**Ali bo ta svoboda VR filma povzročila, da se bodo režiserji art filmov pogosteje odločili za uporabo nove tehnologije?** Upam, da bo tako. Gre za popolnoma drugo stvar. Ni ravno kino. Kot režiser moraš odvreči staro sintakso filma. Če na silo uporabiš filmski jezik, ne deluje preveč dobro. Če ti uspe to opustiti, pa mislim, da ima VR film ogromen potencial. Ko bodo ljudje začeli množično uporabljati VR tehnologijo, ki se bo še pocenila, se bo to zgodilo tudi s VR filmom. Eksploziral bo. Res verjamem, da se bo s tem spremenil svet. Navidezna resničnosti ponuja drugačne možnosti gledanja, in to na temeljni način, ki veliko bolj zadeva gledalčeve občutke od česarkoli, kar smo poznali do zdaj.



**Bloodless, Gina Kim**



**Tsai Ming-liang**

## Tsai Ming-liang

*Kdo?* Tsai Ming-liang, filmski režiser

*Kaj?* **The Deserted** (Jia Zai Lanre Si), 55-minutni film o Hsiao-Kangu (Li Kang-šeng), ki v gorah okreva po težki bolezni, z njim pa skuša vzpostaviti stik duh v ženski preobleki.

*Kako?* Gledalec je priča dolgim, statičnim kadrom v slogu Ming-liangovih nedavnih filmov, le da vanje vstopi prek VR očal in lahko gleda naokoli po prostoru.

**Kako ste se navdušili za VR tehnologijo, da ste se z njo odločili posneti film?**

V resnici nisem tako zelo navdušen nad navidezno resničnostjo. Na začetku sem imel še veliko več dvomov glede nje. Ljudje so me prepričevali, naj se lotim snemanja filma s to tehnologijo, a ko sem si ogledal nekaj VR filmov, me niso zares prepričali. Zdeli so se mi kot računalniške igre. Znanci so nato začeli še bolj pritiskati. Govorili so mi, da bi se VR film lahko spremenil in zavil v drugačno smer prav po zaslugi filmskih režiserjev, kot sem jaz. Iz čiste radovednosti sem nato sprejel izziv. Pri VR filmu me veliko bolj zanima vsebina kot pa tehnologija. V tem smislu sem precejšen tradicionalist. Pri srcu mi je predvsem pripovedovanje in pri delu z novo tehnologijo me je bilo strah, da tega ne bom mogel početi tako dobro kot sicer. Po drugi strani pa sem odraščal kot gledališki režiser in v tem smislu mi je navidezna resničnost dala nekaj idej o teatralnosti prostora. Skozi ta vidik sem videl možnost uporabe VR. Zame največje tveganje predstavlja občinstvo. Ta tehnologija ti omogoča, da gledaš vsenaokrog, in strah me je, da gledalci morda ne bi ujeli tistega, kar jim želim pokazati jaz. Navidezna resničnost ima vsekakor ogromen potencial pri raziskovanju uporabe 360-stopinjskega okolja. Vseeno pa mislim, da je pomen tega morda nekoliko precenjen. V vsakdanjem življenju večinoma ne izkoriščamo vseh 360 stopinj okoli sebe, zato mi je glavni izziv, kako tehnologijo *izkoristiti*,

ne pa postati njen suženj. Zdi se mi, da je glavna sprememba, ki jo uvaja VR, ta, da gre za zelo osebno izkušnjo gledanja. To je povsem drugače od kina ali gledališča, kjer predstavo gledate z drugimi ljudmi. Vsekakor v njej vidim večji potencial kot denimo v 3D tehnologiji.

### Imate tudi sami občutek, da VR tehnologija pravzaprav izredno dobro deluje v slogu počasnih, observacijskih filmov, kakršne snemate sami?

Potem ko je Ang Lee pred 5 leti prvič poskusil 3D, je prišel do mene in mi rekel, da moram tudi sam poskusiti, češ da bi to popolnoma ustrezalo mojemu slogu. (*smeh*) Takrat ga nisem razumel. Njegova razlaga je bila, da dobro obvladam prostor in njegovo uporabo na eni strani ter minevanje časa na drugi; šlo je še za začetke 3D. Zdaj smo pri VR filmu na podobni točki in spet poslušam, da moram uporabiti novo tehnologijo. Ko sem začel snemati z VR, je to bilo zame nekaj popolnoma novega. Vse sem moral narediti popolnoma drugače kot prej. Ta vidik, da je prostor tako pomemben, mi je pravzaprav všeč. Ampak paradoksalno ljudje mislijo, da je VR zaradi tega veliko bolj realističen in ga na ta način tudi uporabljajo. Zame je ravno nasprotno. Uporabljam ga, da bi ustvaril nekaj, kar je prej podobno sanjam oziroma sanjskemu vzdušju. V primerjavi z drugimi režiserji se bolj osredotočam na vizualno plat, zato mi je to zelo pomembno. Vedno so mi bili všeč stari filmi, posneti v filmskem studiu, ki ne delujejo prav nič realistično. Ta način izražanja mi je ljubši in VR mi je dal možnost delati s to idejo. Ne da bi ustvaril realistični prostor, ampak tistega, ki sem ga imel v mislih. Gre bolj za plastično umetnost, za ustvarjanje občutka, kot pa da bi delal realistični film.



## David Bordwell

Kdo? David Bordwell, filmski zgodovinar in teoretik, profesor filma na Univerzi Wisconsin–Madison, avtor *Svetovne zgodovine filma* in mnogih drugih knjižnih del.

### Kakšna je bila vaša predstava o VR filmu pred prihodom na letošnji beneški festival in kako se je to spremenilo po ogledu filmov v tekmovalni sekciji?

Pred festivalom sem imel v glavi predstavo VR filma kot neka-kšne 3D animacije, ki je tudi zelo groba v smislu interakcije s predmeti. Potem pa sem bil ob ogledu filmov zelo prijetno presenečen. Film Laurie Anderson me je denimo prevzel s svojo fluidnostjo, s tem, kako se lahko premikaš po prostoru in nadzoruješ hitrost premikanja. Najbolj sem užival v prizorih lebdenja. Tega nikakor nisem pričakoval. Edini problem se mi zdi, da Andersonova operira s ponavljajočimi elementi. V bistvu gre za mrežo, za način uravnavanja senzoričnih vnosov. Prav tako nisem pričakoval tega, kar se dogaja v filmu **Draw Me Close** (2017, Jordan Tannahill), kjer stopaš v interakcijo z drugo osebo. V prostor vstopiš z VR očali in tam te dejansko pričaka človeško bitje, ki oponaša glas in dotik osebe, s katero se pogovarjaš. To igrilstvo v polnem pomenu besede me je vsekakor presenetilo in se mi je celo zdelo nekoliko srhljivo. (*smeh*) No, čisto malo. To pa zato, ker gre prej za neke vrste gledališče in s tega vidika me ni tako zelo prepričalo. Zelo mi je bil všeč film *The Deserted Tsai Ming-lianga*. Zdel se mi je izredno zanimiv, čeprav je res, da je bil najbolj filmski izmed vseh predstavljanih na festivalu. Zlahka bi bil posnet tudi kot običajen film in bi se povsem vklapljal v njegovo filmografijo. Skratka, z ogledov filmov sem prišel presenečen in z občutkom, da imamo na tem novem umetniškem prizorišču pred sabo ogromno raznolikosti. Zdi se, da se pojavlja ogromno odprtih možnosti, ki jih zdajle niti ne morem povsem izraziti. Toliko je različne ustvarjalnosti, da sploh ne vem, kaj bo temu sledilo. Meni osebno še vedno ostaja pri srcu predvsem film. Morda zato, ker sem star. Všeč mi je ideja, da si prisiljen delati s tem (*pokaže na pravokotne stranice filmskega platna*). To je tvoja delovna površina, in kar želiš povedati, moraš sporočiti skozi ta okvir. Ko pa se nato znajdeš v okolju navidezne resničnosti, so ti na voljo vse te možnosti, v katerih si morda celo preveč svoboden. Preveč jih je. Glede tega se mi poraja mnogo vprašanj, a ker je vse tako novo, je težko karkoli predvideti.

Tsai Ming-liang mi je v intervjuju povedal, da s svojim VR filmom ni želel simulirati realnosti, čeprav bi si mislili, da filmarji stavijo ravno na ta učinek. Zanimivo je, da ste tudi vi v svojem blogovskem zapisu po ogledu VR filmov v Benetkah ugotavljali enako – da večji vtis realnosti tu sploh ni nujno v ospredju.

Gledalec lahko dobi zelo močan vtis iluzije tudi takrat, ko ta ni zelo realistična. To pa zato, ker lahko nekatere čutne vhode stimuliramo na načine, ki so zelo prepričljivi, a sploh nimajo nujno tesnega odnosa z realnostjo. Primer tega je periferni vid. Zavedamo se, da sedimo v kinu, da film ni resničen, a s pomočjo perifernega vida celice v

naših očeh vseeno pobirajo vse te majhne informacije, zaradi katerih se nam zdi, kot da smo v resničnem svetu. Ti umetni vnosi, ki se jih popolnoma zavedamo, torej še vedno uspejo ustvariti močan vtis realnosti. V svojem zapisu sem citiral E. H. Gombricha in njegova poanta je, da lahko poiščeš te majhne sprožilce, te ključavnice, za katere niti ne potrebuješ nekih posebnih ključev, prek njih pa lahko ustvariš zelo močno iluzijo. Morda celo z risanko, torej z nečim, kar sploh ni nujno videti kot realni svet. To se mi zdi pomembna ugotovitev in mislim tudi, da veliko VR filmov, ki smo jih videli, deluje ravno zaradi tega. Spodleti jim, da bi bili videti kot realnost, a dajejo močan vtis realnosti, ker se priklaplajo na te čutne sprožilce.

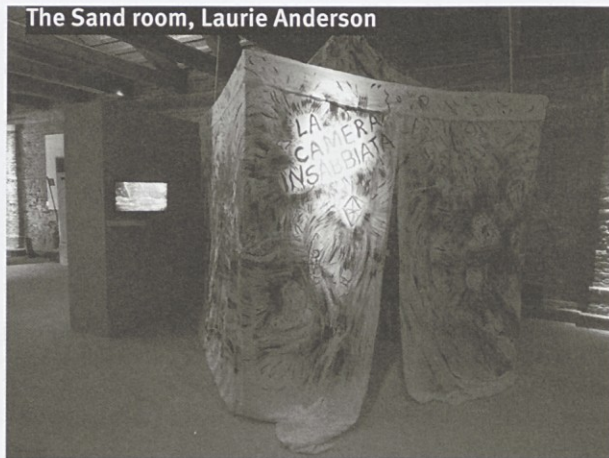
**Mislite, da bo VR film ostal z nami kot ločena, samostojna veja filma? Podobni tehnološki izumi, kakršna sta denimo cinerama ali 3D, ne kažejo, da bi se lahko obdržal na dolgi rok brez nenehnega izginjanja in vračanja.**

Mogoče je. Ampak veste, v filmskem svetu že imamo podobno tradicijo, ki izhaja iz zelo zgodnjega obdobja filma. V Evropi sta brata Lumière morda res ustvarila projicirani kino, ampak medtem si je v ZDA Thomas Edison zamislil popolnoma svojo, veliko bolj osebno interpretacijo kina. Skozi njegov kinetoskop je lahko film s slušalkami na glavi gledal samo en posameznik naenkrat, kar je popolnoma enako kot zdaj pri VR filmu. Bili so kot nekakšni igralni avtomati v igralnici. No, za Edisona je bil to kino. Zato se zdaj nekako vračamo k podobi kina, kakršno je takrat videl on – kot neko zelo osebno, individualno izkušnjo. Film je torej na podobni točki že bil in morda se bomo z VR na podoben način vrnili nazaj. Kot pravite sami: morda bo to res postala zgolj ena veja filma, čeprav drugačna veja, ki izhaja iz tega starega zgodovinskega poglavja.

**Kakšen se vam je zdel filmski jezik v videnih VR filmih? Ste imeli občutek, da so ustvarjalci še povsem na začetku pri eksperimentiranju in iskanju izraznih sredstev, kot na primer ob koncu 19. stoletja, na začetku filma samega?**

Nikakor ne. Jezik je že zelo razvit. Ustvarjalci VR filmov delajo bodisi s prvoosebno perspektivo, česar v zgodnjem filmu ni bilo kaj dosti, ali pa z zelo kompliciranimi učinki, na primer v filmu Laurie Anderson. V kontekstu filmskega jezika nikakor nismo v začetni fazi. Mislim, da ustvarjalci razumejo, kaj hočejo narediti. Sicer preizkušajo različne prijeme – Tsai Ming-liang denimo uporablja ostre reze med prizori, spet nekdo drug prelive. Mislim, da se bo pravi problem pojavil pri premikanju kamere naprej in nazaj ter pri spremembah kota znotraj prizora. Kolegi, ki so to že videli, so mi rekli, da ustvari občutek zmede in da je zelo neprijetno za gledanje. Ampak morda se bodo gledalci navadili tudi tega. Saj se je podobno zgodilo v

The Sand room, Laurie Anderson



računalniških igrar, mar ne? Mislim, da v tem trenutku ne smemo izključiti prav nobene možnosti.

**Imel sem enak občutek, saj se mi je zdelo, da VR najbolje deluje v kontekstu počasnega filma, na primer v Tsai Ming-liangovem ali v dokumentarcu Gine Kim, in manj pri hitrih rezih in akcijskih sekvencah, denimo v filmu *Gomorra VR*, kjer so skušali klasični filmski jezik preprosto prenesti v VR okolje. Smo morda na pragu presenečenja in se bo VR najbolje obnesel ravno pri teh ekstremnih oblikah počasnega art filma? Si lahko predstavljamo Jamesa Benninga, ki začne nenadoma uporabljati VR tehnologijo in svoje filme prikazovati na ta način?**

To me sploh ne bi presenetilo. Jim bi se takoj lotil česa takega. Poznam ga; bil je študent na naši univerzi in tudi moj asistent. Mislim, da bi mu bil VR zelo všeč. Ali pa nekomu, kot je Bela Tarr. Kdo ve?

**Da bi se Bela Tarr vrnil iz upokojitve samo zato, da bi posnel VR film? Ne bi bilo to nekaj neverjetnega?**

(smeh) To bi bilo res enkratno. Ampak veste, jaz bi takoj plačal, da bi lahko videl *Satantango* v VR različici. To bi bilo fantastično. **E**

# VR film kot simptom našega časa

## Med starim in novim

VR film velja za izpopolnjeno, bolj prepričljivo in bolj realistično različico. Če ga primerjamo s klasičnim kinematografskim filmom, se zdi, da poleg realistične reprezentacije ponuja tudi možnosti za vključevanje občinstva v ta reprezentirani svet, s čimer poveča realističnost doživljanja. Vendar pa je, s historične perspektive, realizem stalnica razvoja vizualnih medijev zahodne kulture. Izkušnje drugih vizualnih medijev, ki tako kot VR film ponujajo potopitev v svetove virtualne resničnosti, pričajo, da tudi vključitev občinstva ni novost, ki bi jo v medij filma prinesla šele tehnologija VR, pač pa je to izhodiščni pogoj učinkovite reprezentacije oziroma ustvarjanja virtualnega sveta. Samo tako tudi lahko pojasnimo paradoks, ki tiči v jedru vseh razlag o tem, kaj je bistvo realističnega posnemanja: na eni strani ga odlikuje ukinitvev razlike med reprezentacijami in dejanskim svetom oziroma t. i. resničnostjo, na drugi pa prav zavest o tej razliki omogoči navdušenje nad umetelnostjo reprezentacij, navdušenje, ki spremlja vse znamenite primere uspešne imitacije, od antičnega mita o Zevksisu in Paraziju do sodobnega VR filma. Konceptualno to utemelji teorija dispozitiva, ki je danes sicer predvsem domena filozofije subjekta, razvila pa se je prav v okviru teorije filma. Dispozitiv omogoča misliti subjekta hkrati kot učinek in kot pogoj; koncept filma kot dispozitiva torej utemelji to, kar posebej pride do izraza pri VR filmu – da namreč vtisa realnosti pri filmu ne

Avatar, 2009



ustvarja realističnost vizualnih reprezentacij (torej sveta na platnu), pač pa posebej določena vloga in mesto občinstva (gledalca v kinodvorani). Podobno koncept dispozitiva osmisli tudi družbene razsežnosti tehnologij oziroma to, da je za uspešno družbeno uveljavitev neke tehnologije poleg splošnega nabora pravil, ki se jih je treba držati, če naj tehnologija deluje, potrebno tudi nasprotje, torej neka idiosinkratična, partikularna, nepredvidljiva gesta, aktivnost, v kateri se splošna pravila uveljavijo in v njej delujejo (zato pri tehnologijah govorimo o njihovi rabi), najsibo to telo gledalca v kinu ali električna energija, ki je potrebna za rudarjenje bitcoina.

Vse to seveda ni nič posebnega, inovacije vedno uspejo šele, ko ponudijo rešitve za stare probleme. Z besedami Regisa Debrayja, da bi razumeli recepcijo novih tehnologij, moramo vedno upoštevati čas tehnologije, ki teče naprej, in čas kulture, ki teče nazaj. A če je imitacija staro, kaj nam VR film prinaša novega?

## Imitacija življenja

V eni od prvih hvalnic posnemanju v zgodovini Plinij pripoveduje o dveh grških slikarjih, Zevksiju in Paraziju, ki sta med seboj tekmovala, kdo je večji mojster. Zevksis je narisal grozdje, ki je bilo videti tako resnično, da so priletele ptice, da bi ga pozobale. Parazij je narisal zaveso, ki je bila tako prepričljiva, da ga je sam Zevksis pozval, naj jo odgrne in pokaže, kaj je narisal. Zmagal je Parazij, ker je prepričal celo slikarja.

Ideal posnemanja je odtlej vodil razvoj upodabljanja v zahodnem svetu. *Camera obscura*, temna soba, v katero je skozi majhno odprtino na eni strani prosevala svetloba in na nasprotni steni projicirala zunanost sobe, obrnjeno na glavo, je bila osnova, iz katere so renesančni slikarji razvili mehanizem, ki je omogočal upodabljanje prostor, torej tri dimenzije, na dvodimenzionalni površini. Ker je deloval na predpostavki, da se žarki svetlobe stikajo v točki na sredini površine slike, so ga imenovali »centralna perspektiva«; ker so te žarke podvajali žarki, ki so se stekali v središčni točki tudi pri gledalcu, kot da bi videl z enim samim očesom, so to perspektivo imenovali »monokularna«; ker pa je temeljila na znanstvenih dognanjih o zakonitostih vida in delovala po sistemu, ki ga je bilo mogoče uporabiti vedno in povsod, so jo imenovali tudi »znanstvena«. Renesančno perspektivo, kot shemo premic, ki se stikajo v središču zaslona, še danes uporabljamo denimo pri 3D grafični animaciji.

Pomemben premik je v 19. stoletju prinesla fotografija. Delovala je po načelu *camere obscurae*, obenem pa je bil odtis svetlobnih žarkov, ki se je oblikoval v njeni notranjosti in zapisal na emulzijo, povsem neodvisen od človeka. Po tistem so se izboljšave kar vrstile. S filmom je postalo posnemanje še bolj prepričljivo zato, ker je posnel tudi gibanje,

zvočni film je posnetkom dodal zvok, barvni film je dodal barve, televizija je prinesla neposrednost, sodobni filmarji pa so to nadgradili s posnemanjem globine kot tretje dimenzije v 3D filmu, na primer James Cameron z **Avatarjem** (2009), Gaspar Noé pa v filmu **Ljubezen** (Love, 2015). Računalniške videoigre so globini, gibanju, barvam, zvoku in neposrednosti dodale še možnost interakcije, saj igralec sam postane akter posnemanega sveta.

Če naštetje medije obravnavamo kot dispozitive, vidimo, da vse bolj prepričljive vizualne upodobitve za učinkovitost imitacije niso dovolj, pač pa je pomemben dejavnik posnemanja oziroma vtisa resničnosti način, kako ti mediji vključujejo oziroma naslavljajo svoje uporabnike. Ta poudarek teorije dispozitiva je ključen tudi za razumevanje VR filma, saj se prav po tem, kakšno je v njem mesto teles uporabnikov, razlikuje tako od klasičnih videoiger kot od 3D filmov, ki jim je na prvi pogled najbolj podoben. V videoigrah je igralec lahko prisoten preko centralne točke, na primer v prvoosebni strelskih igrah, ali preko avatarja, torej lika, ki ga zastopa v svetu igre, vendar pa s telesom ostane v svojem aktualnem svetu. Drugače je z VR filmom. Stereoskopska očala, ki jih uporabljamo za gledanje VR filma, nadgradijo simulacijo videnja z enim očesom, saj omogočajo, da z vsakim očesom vidimo rahlo drugačno podobo. Poleg tega pa VR film omogoča tudi sledenje gibom uporabnikov, posebej gibanju glave in oči, tako da se podoba na stereoskopskem zaslonu spreminja skladno s perspektivo. Če torej obrneš glavo v levo, bo zaslon pokazal tisto, kar se nahaja v tistem okolju. Nadgrajena pa je tudi interaktivnost, tako da se uporabniki VR filma lahko nadzirano gibljejo po prostoru – se premikajo naprej, nazaj, in se vrtijo v prostoru virtualne resničnosti.

### Virtualni svetovi

Oznaka virtualna resničnost se torej pri VR filmu nanaša na tehnologijo, ki ustvarja pogoje, v katerih naši možgani zaznavajo svet VR kot resničen svet. Seveda ta tehnologija nima ene same rabe in gre bolj za, če parafraziram urednika Ekрана Oberstarja, alternativne oblike filma, kina in TV. Na filmskem festivalu v Benetkah, kjer so leta 2017 uvedli tekmovalno sekcijo VR filma, so dela predvajali v treh različnih oblikah, kot stand-up projekcije, pri katerih se je publika med ogledom premikala, kot VR instalacije, kjer je imel vsak film svojo kabino, in kot VR filme v VR kinodvorani z vrtečimi sedeži. Zunaj urejenega sveta filmskega festivala pa so stvari še veliko bolj raznolike. Ker se zdi nova tehnologija zlasti primerna za to, da okrepi film kot »najbolj močno napravo za življenje med vsemi umetnostmi« (R. Ebert), mnogi VR filmi nadaljujejo prakso dokumentarnih videoiger in medij uporabljajo za izobraževanje, na primer omogočajo, da se postavite v vlogo preživele žrtve spolnega napada v filmu **Perspective; Chapter 1: The Party** (2015) režiserke Rose Troche.

Med bolj razširjenimi rabami so še vizualizacije glasbe, sprehodi po lastnih sanjah (**Form**, 2017) in potovanja po vesolju (BBC-jev **Home: A VR Spacewalk**, 2016). Pogoste so VR različice tradicionalnih iger, denimo *Minecrafta*, pa VR nadgradnje klasičnih animacij, filmov in TV-serij. Letošnja (2017) različico legendarnega filma **Ghost in the Shell** (Kôkaku Kidôtai, 1995, Mamoru Oshii) je tako promovirala VR izkušnja, v kateri ste se podali na raziskovanje prostora tega filma, ki velja za enega najbolj celovitih svetov znanstvene fantastike. IMAX VR razvija svoje vsebine, cveti pa tudi razvoj VR vsebin za pametne telefone. S pomočjo očal, ki jih po 19,99 evrov prodajajo bencinske črpalke, delujejo pa tako, da vanje vstavite pametni telefon in na zaslon pogledate skozi očala, jih spremenijo v enkratno VR doživetje.

Sam pojem virtualne resničnosti pa ima še veliko širši pomen. Klasičen primer je kibersvet iz romana Williama Gibsona *Neuromancer* (1984). A po drugi strani je vsaka književna pripoved svoj virtualni svet, sega pa tudi onkraj literarne in drugih fikcij. Benjamin Woolley kot prvo materializacijo virtualne resničnosti navaja finančne trge, Yuval Noah Harari, ki v knjižnih uspešnicah opozarja, da si je Homo sapiens podredil druge živali s tem, da kolektivno verjame v stvari, ki obstajajo samo v njegovi domišljiji, kot so bogovi, države, denar in človekove pravice, pa je s tem poudarke psihoanalize, strukturalizma in semiologije prestavil na novo raven in, kar je najpomembnejše, onkraj očitkov o konstruktivizmu in kulturnem relativizmu. Ker tu ni prostora za razlago, recimo le, da so človeku svet okrog njega, drugi ljudje in on sam dostopni samo preko vmesnikov, kar pomeni, da je delitev na resnično in izmišljeno nesmiselna, saj je tudi človekov resnični svet v veliki meri izmišljen.

### Kino potipaj in pritisni

Ob tem se seveda postavlja vprašanje, kaj poganja prizadevanja, da bi ustvarili vedno nove imitacije že tako izmišljenega sveta. Linearna predstavitev razvoja vizualnih medijev v smeri vedno bolj popolne imitacije je konstrukcija, ki je opravljena za nazaj. Vtis, da je ena izboljšava neizbežno sledila drugi, predvsem prikriva, da v tem ni bilo nič neizbežnega. Še manj je to nekaj naravnega, čeprav je argument »narave« spremljal recepcijo prav vsakega od naštetih medijev, vse do danes, ko beremo, da je videnje skozi VR očala »veliko bližje dejanskemu človeškemu vidu«. Razvoj medijev realizma je poln primerov, ki pričajo o nelagodju, ki je spremljalo ta razvoj, in silijo h kritičnemu ovrednotenju samega razvoja, medijev in realizma. Začenši s paradoksom, da pri realističnih medijih navdušuje njihova tehnološka izpopolnjenost, njihove reprezentacije pa so učinkovite le ob utajitvi te izpopolnjenosti. Uvajanje renesančne perspektive so spremljale prevare očesa, *trompe-l'œil*, od praktičnih šal tipa muhe v kozarcu do anamorfoz, ki

Kino potipaj in potisni, 1968



so podobno pričale o nelagodju. Madež na Holbeinovem portretu *Poslanika* (1533) je sploh odličen primer, ker pokaže, kako je tudi slika dispozitiv: poleg reprezentacije vključuje tudi njeno dejansko, živo gledalko, njeno telo, ki se mora upogniti, da bi na madežu prepoznala lobanjo. Hkrati pa je to način, da reprezentira kolonialno oblast v vsem njenem blišču, in bedi. Odorama, projekt, s katerim je John Waters izkušnjo filma *Polyester* (1981) dopolnil z vonjem tako, da so gledalcem ob vstopu dvorano, podobno kot danes 3D očala, delili lističe z navodili, kdaj ob filmu naj jih podrgnejo in ovohajo, je del njegove prepoznavne trash estetike, ilustrira pa tudi absurdnost predstav o filmu kot imitaciji življenja.

Še bolj aktualen je *Kino potipaj in pritiski* (*Tapp- und Tastkino*, 1968), ki je anticipiral spolne zlorabe, za katere vemo šele kratek čas. V tem projektu razširjenega filma, ki ni imel ne filmskega traku in ne kinodvorane, a je ponujal enkratno doživetje resničnosti in med zaznave vključil tudi dotik, si je Valie Eksport na zgornji del telesa obesila škatlo, ki je imela na sprednji strani zastor, pod katerega je bilo mogoče seči in potipati njene gole prsi. Šla je na ulice Dunaja in povabila moške, naj komunicirajo s pravo žensko namesto s podobami na platnu. Leta 1976 je Laura Mulvey zapisala, da so v kinematografskem dispozitivu moški nosilci pogleda, ženske pa njegov objekt. Danes vidimo, kar si je takrat najbrž mislil le malokdo, da namreč med znotraj- in zunajfilmsko realnostjo obstaja kontinuiteta in bi morali njeno besedilo razumeti točno tako kot v projektu razširjenega kina Valie Export.

### Posnemanje ali pomiritev

Ob kinematografskem dispozitivu so mnogi opozarjali, da je realizem tisti vzvod, s katerim vizualni mediji ohranjajo razmerja oblasti – ne s tem, o čemer govorijo, pač pa s tem, ko naturalizirajo svet, ki ga reprezentirajo, tudi normalizirajo

razmerja oblasti, okrog katerih je organiziran ta svet.

Danes ima pri tem VR film ključno vlogo. *Gomorra* (2014–, Roberto Saviano) je ena najbolj priljubljenih italijanskih TV-serij vseh časov. Od izida Savianovega romana leta 2006, ki je bil najprej podlaga za film, potem pa še za serijo, velja za pogumno, brezkompromisno razkritje mafijskih združb kot ene od stalnic sodobne Italije. Komentarji prvih epizod tretje serije ponavljajo avtentičnost in realističnost reprezentacij, so »skoraj« življenje samo. Filme in serije na temo mafijskih združb v Italiji snemajo ves čas, samih mafijskih združb pa to prav nič ne ovira, nasprotno, zadnjič je eden njihovih članov kar pred kamerami s palico pretepel novinarja RAI, županja Rima pa je demonstrirala proti temu, da del Rima obvladuje mafijska združba. VR različica se v teh razmerah zdi nujna: kratkega VR filma, ki so ga posneli kot promocijo tretje sezone serije, večina ne bo nikoli videla, a informacije, kako so ga snemali, občinstvu jasno sporočajo, da je to, kar vidijo v seriji, »skoraj« življenje samo – da torej ni življenje samo. Omočajo, da občinstvo uživa v gledanju serije o svetu, ki ga obvladujejo kriminalne združbe, in hkrati živi v svetu, ki ga obvladujejo kriminalne združbe. Pomagajo ohranjati distanco do nevezdržnosti lastne situacije.

Gledano širše VR film in druge nove tehnologije realizma ponujajo še eno novo, fascinantno obliko realistične reprezentacije sveta, v katerem živimo, in tako ohranjajo vtis, da je ta svet smiseln in urejen in ga je mogoče posnemati. Logika virtualne resničnosti, denimo, ohranja enostavno logiko resničnega in lažnega ter s tem pritrjuje elitam, ki javno zatrjujejo, da je algoritme, bote, trolle in lažne informacije mogoče podrediti tej logiki, obenem pa hitijo, da bi vse naštetu čim bolj izkoristili, da si pridobijo več oblasti ali denarja ali obojega. VR vsebine naturalizirajo svet, ki ga reprezentirajo, in s tem normalizirajo razmerja oblasti.

Navdušenje nad VR filmom je tako pravzaprav simptom sveta, ki praktično nima več skupnih vzvodov za razlikovanje med tem, kar je res, kar je prav, kar je dobro, ter tem, kar ni, pač pa je to v celoti prepuščeno posameznicam in posameznikom, ločenim od sveta, izoliranim od drugih. Nad virtualno resničnostjo smo navdušeni, ker je prava resničnost vedno bolj neznosna. VR film in navdušenje nad posnemanjem življenja, ki ga vzbuja, nam pomagata soočiti se s tem, da življenje, ki ga posnema, nezadržno razpada. **E**

### Literatura:

- Galloway, Alexander R.: *Teorija video iger. Eseji o algoritemski kulturi*. Ljubljana: Maska, 2011.
- Mulvey, Laura. »Visual Pleasure and Narrative Cinema«. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP, 1999. 833–44.
- Zajc, Melita, »Social media, presumption, and dispositives: New mechanisms of the construction of subjectivity«, *Journal of Consumer Culture* 15 (1), 28–47.

Vojna zvezd: Epizoda I – Grozeča prikazen, 1999



Nace Zavrl

## Simulacija, revolucija, simptom: tri opazke o digitalnem filmu

I.

Ameriški filmski zgodovinar John Belton spomladi leta 2002 v časopisu *October* objavi članek z zgovornim naslovom »Digitalni film: lažna revolucija«. Na prelomu tisočletja je filmska strokovna javnost že vajena proglasitev, da uvedba elektronskih, računalniških tehnologij v vseh fazah filmske proizvodnje pomeni radikalen prelom s preteklostjo, zato Beltonova postavka – vsaj v takratnem kontekstu – preseneča. Pri nenadni vpeljavi digitalnih videokamer, DCP projektorjev in omreženih montažnih miz, pravi Belton, v resnici ne gre za nikakršno revolucijo, marveč zgolj za (skrbno zrežiran) lažni alarm, za spremembo na ravni retorike, ne substance.

Beltonova teza je prelomna, a tudi preprosta (tako preprosta, celo samoumevna, da je o njej težko podvomiti):

»Očiten problem z digitalnim filmom je ta, da gledalcu ne prinaša čisto nič novega.« Pozna devetdeseta so leta prvih digitalnih kinoprojekcij, sprva na zasebnih dogodkih (v Los Angelesu januarja 1998), nato pa še na javnih, začeni s premiero *blockbusterja Vojna zvezd: Epizoda I – Grozeča prikazen* (Star Wars: Episode I – The Phantom Menace, 1999, George Lucas), prve epizode v sagi *Vojna zvezd* ter prvega celovečerca, ki množične distribucije ni doživel s koluti, ampak na računalniškem nosilcu (trdem disku). Na eni brezceluloidnih projekcij – poročanja vrednih dogodkov, okrog katerih se je v tistem času vila avra tehničnega spektakla – se je znašel tudi Belton, ki nad videnim ni bil navdušen:

»Če se je digitalna revolucija pričela v laboratorijih za hollywoodske posebne efekte in končala z digitalizacijo projekcije, potem tu le stežka govorimo o isti vrsti revolucije kot pri vseh tistih prelomih, s katerimi naj bi se digitalni primerjal. Ni zares jasno, na kakšen način tu sploh lahko govorimo o tehnološki revoluciji. Digitalna projekcija, kot jo poznamo danes, namreč na noben način ne spremeni značaja kinematografske izkušnje.«

Belton na tem mestu ne popušča: z ničlami in enicami kodirana filmska podoba *je videti in slišati* popolnoma enako kot projekcija fizičnih sličic, vrtečih se s 35-milimetrskega traku, zato si digitalna tehnika statusa revolucije ne zasluži. »Občinstvo, ki gleda digitalno projekcijo, gibljivih podob



ne bo doživelo nič drugače kot do zdaj (za razliko od tistih, ki so prvič v življenju slišali zvok, videli barve ali izkusili širokozaslonske slike ter stereo zvok).«

Beltonovo privlačno, a pomanjkljivo argumentacijo lahko zlahka napademo iz več kotov – tudi če tehnika ni revolucionarna za izkustvo, še ne pomeni, da ni revolucionarna kod drugod, in navsezadnje, kdo je ta gledalec, ki ne razloči celuloidne od računalniške projekcije? –, koristneje in zanimiveje pa je zgodovinarjevo misel vzeti resno, morda preresno, ter jo v duhu eksperimenta obrniti na glavo. Kaj če ima Belton vendarle prav: kaj če digitalizacija filmske slike res ne predrugači osnovnih zakonitosti kino doživetja in kaj če je elektronska projekcija prostemu očesu – kljub očitnim dokazom, ki pravijo nasprotno – od analogne res nerazločljiva? Kaj če je prelomnost digitalnih aparatov – vsaj v sferi empirike in čutne zaznave – res zgolj lažna? Ali so digitalne – ter s tem računalniške, omrežene in algoritemske – naprave nadomestile staro analogno tehniko v vseh fazah filmskega procesa, od predprodukcije do predvajanja, ne da bi spremembo sploh kdo opazil?

Digitalni mediji, prosto po Beltonu, bistva kinematografske izkušnje torej ne transformirajo – toda ali ni tudi v tem nekaj revolucionarnega? Tiskana vezja (do sredine dvajsetega stoletja sposobna zgolj začetniškega algebrskega računanja, pa še tega s težavo) so načela obstoječih analognih tehnologij do leta 2000 prevzela tako popolnoma (ter se njihove metode naučila oponašati tako brezhibno), da gledalec nadomestitve kamer, projektorjev in fizičnih kolutov z digitalnimi stroji sploh ni zaznal. Medtem ko je v ozadju potekala vseobsegajoča zamenjava starega za novo, torej mehanskih, ročno vodenih aparatov za moderne in avtomatizirane elektronske aparature, je kino občinstvo ostalo v temi. Ni se zavedalo – ali vsaj ne v celoti – temeljnih sprememb, ki so filmsko sfero pretresale za njihovimi hrbti. Na svoj način so Beltonova opažanja pravilna – digitalni stroj se je v simuliranju analognega res neizmerno hitro izpopolnil –, le glede zaključka se krepko moti. Nerazločljivost med nekdanjo analogno ter sodobno elektronsko projekcijo ne pomeni, da slednja ni prelomna, temveč ravno nasprotno. Odsotnost razpoznavnih potez, ki bi digitalni film ločile od celuloidnega, ne oznanja odsotnosti revolucije, temveč revolucijo samo. Beltonova razprava služi kot nekakšna provokacija vsem, ki še vedno mislijo, da se globoko v digitalni tehnologiji nahaja nekaj, kar bi jo ločilo od starih kolutnih sistemov; seveda se ne – in ravno v tem je trik. Digitalnost je za film revolucionarna natanko zato, ker za gledalca ni.

## II.

Francoski filozof Jean Baudrillard jeseni leta 1981 objavi svojo peto knjigo, *Simulaker in simulacija*. V njej se pisec igra nekakšnega detektiva – raziskovalca, ki želi razre-

šiti umor, »Umor realnosti«, kot enega izmed poglavij naslovi Baudrillard. V sodobni humanistiki Baudrillarda upravičeno razglašajo za cinika ter nevarnega tehnofoba, a kratka ekskurzija v simulacijo je za naše potrebe na mestu. Zgodovinski okvir osemdesetih – doba kableske televizije in eksponentno razvijajoče se kibernetike – je pri razumevanju Baudrillardove misli, tako kot pri misli Johna Beltona, pomemben, saj medijsko okolje, torej nasičena televizijska kultura, sredi katere se je Baudrillard znašel, v celoti determinira njegovo stališče.

V osnovi je Baudrillardova hipoteza preprosta, četudi nevarno posplošujoča: oprijemljiva realnost v izteku dvajsetega stoletja izginja. Baudrillard v svojem tipično napihnjem slogu izjavi, da realnost *umira* (ali še huje, bila je *umorjena*), storilce pa v isti sapi locira v tehnologijah slikovne reprodukcije, kajpak v prvem planu s filmom in televizijo. V zadnji četrtini prejšnjega stoletja – znani tudi pod imeni postmodernost, informacijska doba ali pozni kapitalizem (pojmi, ki za naše potrebe vsi označujejo isti družbeno-politični okvir) – resničnosti, kot je nekoč obstajala, ni več. Nadomestile so jo podobe, predstave, spektakli, zunaj polne, a znotraj votle lupine vizualnosti. Tehnike avtomatskega zajemanja ter kopiranja elementov stvarnosti – Baudrillard eksplicitno navaja film in analogno televizijo, a prav tako bi lahko govoril o fotografiji ali kar tiskarskem stroju – očesu podajajo *vtis* resničnosti, a ne resničnosti same; posredujejo bolj ali manj prepričljiv *občutek* stvarnosti, nezmožne pa so na filmski trak – ali papir ali videokasetni trak – zajeti stvarnost samo.

Baudrillardov zaključek je zato surov, nihilističen, njegove implikacije pa daljnosežne: realnosti danes ni več, »v našem virtualnem svetu pa si vprašanja o Realnem, o označevanju, o subjektu in njegovem objektu *ne moremo več niti zastaviti*«. V svetu simulakra so distinkcije med stvarnim in izmišljenim, realnim in fiktivnim, enkrat za vselej odpravljene; ne le da resničnosti ni več mogoče razločiti od njenih dvojnikov, ponaredb in kibernetičnih simulacij – nemogoče je že samo vprašanje, ki bi ločnico med stvarnim in simuliranim proizvedlo. V svetu, kjer prebivajo simulakri – popolne kopije, v vseh pogledih neločljive od originala, kot replikanti v **Iztrebljevalcu** (*Blade Runner*, 1982, Ridley Scott) ali robotizirani meščani **Matrice** (*The Matrix*, 1999, Lana in Lilly Wachowski) –, smo lahko simulirani vsi naenkrat. Zgolj ena sama brezhibna simulacija – ki jo Baudrillard drugod poimenuje *hiperrealnost* – postavi pod vprašaj shemo realnosti kot tako, skupaj z umetno generiranimi ter naravno ustvarjenimi elementi. Že prisotnost enega simulakra je v Baudrillardovem (torej našem) svetu dovolj, da se nekoč stabilna ločnica med stvarnim in simuliranim poruši.



### III.

Pisati o vprašanih simulacije in digitalne revolucije proti koncu leta 2017 je anahronistično. Razprave o digitalizaciji in simulirani resničnosti so svoj teoretski čas in prostor že imele (simulacija v izteku devetdesetih z Baudrillardom in *Matrico*, digitalnost nekaj let kasneje), njihova relevantnost pa se je danes že izpela, ali se vsaj sprva tako zdi. Vendar stare debate o izginotju resničnosti danes pogrevamo z razlogom.

Računalniško generirane podobe so že slabo stoletje zaščitni znak – zlasti ameriškega – popularnega filma, a je v zadnjem času uporaba umetno kreiranih vizualij prestopila na novo raven. Animacija ter posebni montažni efekti so v visokoproračunskih akcijskih žanrih že standardni del ustvarjalnega repertoarja. Toda računalniška simulacija se je danes razpasla in postala vseprisotna. »Tudi daleč onstran žanrov znanstvene fantastike in fantazije, v na videz 'realističnih' izdelkih,« pravi teoretičarka Erika Balsom, »na platnih prevladujejo računalniško generirane podobe, ki prizore polnijo s sanjami o popolnoma upravljanem svetu [a world wholly administered], nadzorovanem do potankosti zadnjega piksla, izpraznjenem vsakršne kontingence.« V domeni blockbusterja ni avdiovizualna simulacija – bodisi algoritemska bodisi ročna, obrtniška, tista z lutkami in lesenimi maketami – nikakršna novost; vendar so se realistične ter slikovno na videz nezahtevne produkcije taktik simulacije začele posluževati šele pred kratkim (brez dvoma s pragmatično, skrajno finančno motivacijo – najem stotih programerjev v bangladeški softver firmi je kakopak cenejši od gradnje scenografije v losangeleškem studiu).

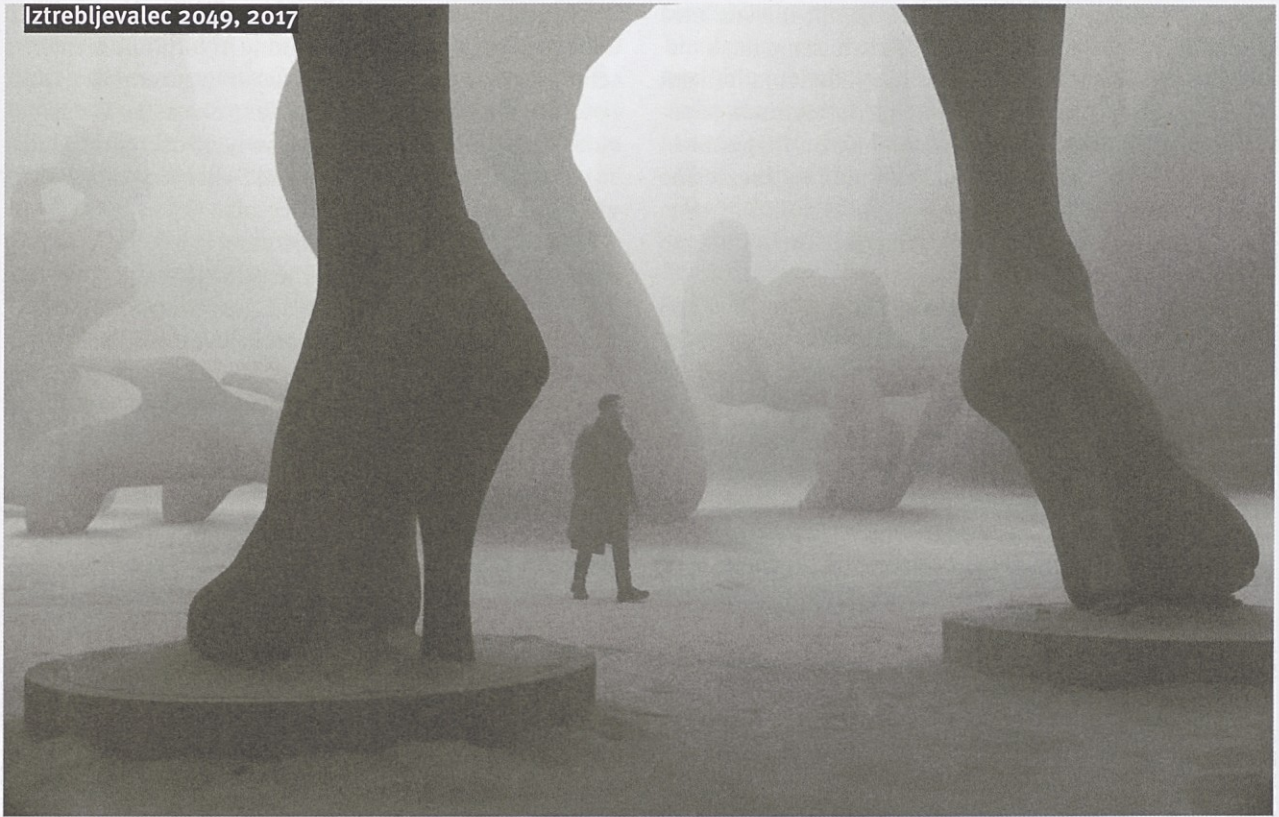
Namesto kamere in filmskega objektiva je najpomembnejši člen proizvodne verige postal računalnik, vključno z vsemi programskimi paketi – od oprem za digitalno animacijo do tistih za slikovno obdelavo in modeliranje –, ki jih je stroj sposoben zagnati. V sodobnem profesionalnem filmu, tako samostojnem kot hiperpopularnem, je umetna izdelava podob prek digitalnih tehnik več kot zgolj posebni učinek, več kot le sekundarni dodatek gradivu, ki je posneto s fizično kamero. Če je na filmski sceni v enaindvajsetem stoletju kateri izmed členov produkcijske verige sekundaren, je to

v resnici sama kamera, saj je zreducirana na pripomoček za zajemanje podob, ki jih računalniška simulacija še ni sposobna pravočasno dostaviti – vsaj ne za smiselno ceno. Večjedrni procesor je v zadnjih letih postal osrednja metoda za produkcijo gibljivih slik; vse ostalo – kamera, mizanscena, igralci, okolje – je strojem in njihovim operaterjem obstransko. Stvarnost je za film danes drugotnega pomena – računalnik resničnega sveta ne potrebuje; nanj se za razliko od preteklih tehnologij ne zanaša.

Digitalno ustvarjene podobe so že kako desetletje navzoče na vsakem koraku in celo konservativni prostori evropskih filmskih festivalov so vse bolj polni stvaritev v 'virtualni resničnosti'. V poplavi tako in drugače simuliranih slik se je danes – bolj kot kadarkoli – nujno vprašati: ime česa je simulacija? Kaj je njena operativna logika in kakšne posledice prinaša? Vprašanja so odprta in za zdaj nerazrešljiva, nekaj pa je tudi z omejene perspektive leta 2017 – časa, ki v primerjavi s tem, kar v algoritemski tehniki prihaja čez desetletje, ni videl še ničesar – vendarle jasno.

Ali res kdo verjame, da je razširitev simulacije ravno v zgodovinskem trenutku, ko se svet sooča z nepopravljivo okoljsko, ekonomsko in humanitarno krizo, le naključje? Je obča uporaba digitalnih tehnik v času globoke socialne nestabilnosti – torej uporaba tehnologij nadzora, ravno ko nam svet polzi iz rok – lahko zgolj naključna? Verjetnejša je razlaga, da gre pri razširitvi simulacije v tretjem tisočletju za simptom, natančneje rečeno za *reakcijo* – sicer zbegano in nemočno, a zato še ne nepomembno –, ki na krizo in nepredvidljivost sedanosti, na svet, ki nam je v vseh pogledih ušel z vajeti, poskuša odgovoriti z uvedbo popolnega nadzora v neki drugi sferi, sferi filma in gibljivih slik. Digitalno ustvarjeni film, očiščen nejasnosti, negotovosti ter vseh preglavic in naključij, postane prostor, kjer se fantazija absolutne, vseobsegajoče kontrole lahko izpolni.

Vendar poti naprej ne moremo iskati v nadzoru, v antropocentrični viziji sveta pod popolno človekovo oblastjo. Simulacija za zdaj ponuja simptome, ne rešitev; reakcije, in ne napredka. Možnih prihodnosti ne gre iskati v avtoritarnih vizijah nadzora, ampak v odprtosti; ne v simulaciji, marveč v prepustitvi realnemu; ne v fikciji, pač pa v dokumentarcu. **E**



Stojan Pelko

## Rojen, ne narejen

Najprej povsem zunanja, zapovrh pa še »nekorektna« opazka: **Iztrebljevalec 2049** (Blade Runner 2049, 2017, Denis Villeneuve) se bolje gleda kot piratska kopija s kakšnega obskurnega spletnega mesta kot pa na velikem platnu velikega kina! Kot bi se v očisti, ki zre v to tako dolgo pričakovano delo, morala vpisati razlika med motno, neostro, prekarno-proletarsko perspektivo replikanta kot *proizvoda* in bleščečo, visoko-resolucijsko in visoko-definirano perspektivo producenta kot *proizvajalca*. Kot bi se razmerja v tem filmu in tej zgodbi toliko bolje videla, kolikor slabša je slika: bolj zrnata, bolj barvno neuravnotežena, s čim bolj tujimi podnapisi, ki pogosto podvajajo pojavnost tujih jezikov in pisav v sami sliki, včasih zaradi piratskega snemanja iz dvorane na platno celo ne povsem pravokotnega pogleda na sliko. Kot bi ravno vsi ti zunanji moteči elementi sploh šele omogočali *pogled s strani*, zaradi katerega se razprejo razmerja moči, ki jih ne vidimo več kot glorifikacijo (prihodnje) sedanjosti, ampak kot potencialno subverziven zamik pogleda na (sedanjo) prihodnost.

Če smo se v prvem, izvirnem delu spraševali, mar ni iztrebljevalec v resnici replikant (čemur je režiser v svojem »rezu« jasno pritrdil), in če se zdaj v drugem, repliciranem delu kaj hitro nehamo spraševati, ali ni morda v replikantu-iztrebljevalcu vsaj kal človeškega (četudi je otrok dveh replikantov), tedaj se zdi, da moramo resnično preizpraševanje o razliki med proizvodom in proizvajalcem, med stvarjo in stvarnikom, premakniti na našo stran platna, v dvorano – in se povprašati po našem lastnem, *gledalčevem statusu* v trenutku ogleda tega filma. Smo stvar ali stvarnik? Sin/hčerka ali oče/mama? Proletarec ali lastnik proizvodnih sredstev? Zato ne preseneča, da v obsežni analizi, ki jo je Slavoj Žižek objavil na straneh priloge *Los Angeles Timesa* Filozofski salon (»Iztrebljevalec 2049: Pogled na post-človeški kapitalizem«<sup>1</sup>) najdemo tale Marxov citat iz *Komunističnega manifesta*: »Vse stanovitno spuhti in vse sveto je izpostavljeno oskrumbi.« Za hip si velja pogledati nekoliko širši kontekst tega citata, ki ga zaradi svojevrstne hkratne arhaičnosti jezika in vizionarstva podobe navajam v prvem slovenskem prevodu, objavljenem leta 1908 v Idriji!

Kakšna je torej vloga meščanstva, buržoazije?

»Povsod, kjerkoli je zagospodovalo, je zrušilo fevdalne, patriarhalne in idilčne razmere. Neusmiljeno je potrgalo pisane fevdalne vezi, ki so vezale človeka na 'prirojenga' predstojnika. Razen golega interesa, brezčutnega

'plačila v gotovini' ni pustila buržoazija nobene vezi med ljudmi. Pobožno sanjarstvo, viteško navdušenje, malomeščansko sentimentalnost je vtopila v ledenohladni vodi sebičnega preračunjenja. Iz osebnega dostojanstva je naredila menjalno vrednost in neštivilne skrbno zapisane in trdo pridobljene svoboščine je nadomestila z eno brezvestno trgovsko svobodo. Skratka, v verske in politične iluzije zavito izkoriščanje je izpremenila v izkoriščanje, očitno, direktno brez sramežljivosti.

Buržoazija je ponižala stanove, na koje je ljudstvo zrla spoštljivo in s pobožno bojznijo. Zdravnika, jurista, duhovnika, poeta, znanstvenika je izpremenila v plačanega mezdnega delavca.

Buržoazija je strgala z rodbinskega razmerja genljivo-sentimentalno tenčico in ga izpremenila v golo denarno razmerje.

Vladi surove sile v srednjem veku, ki je vzbujala občudovanje reakcije, je buržoazija odkrila primerno dopolnilo: v lenarjenju na medvedjih kožah. Meščanstvo šele je dokazalo, kaj premore človeška delavnost. Vstvarila je drugačne čudeže, kot so egiptovske piramide, rimski vodovodi, gotske katedrale, zbudila drugačna gibanja, kot je preseljevanje narodov, ali križarske vojske.

Buržoazija ne more obstati, ne da bi neprestano revolucionirala proizvodjalna sredstva in proizvodjalne razmere, s tem pa vse družabne razmere. Nasprotno je bila neizpremenjena ohranitev starega proizvodjalnega načina eksistenčni predpogoj vseh prejšnjih industrijskih razredov. Trajno prevračanje produkcije, neprestano pretresanje vseh družabnih razmer,

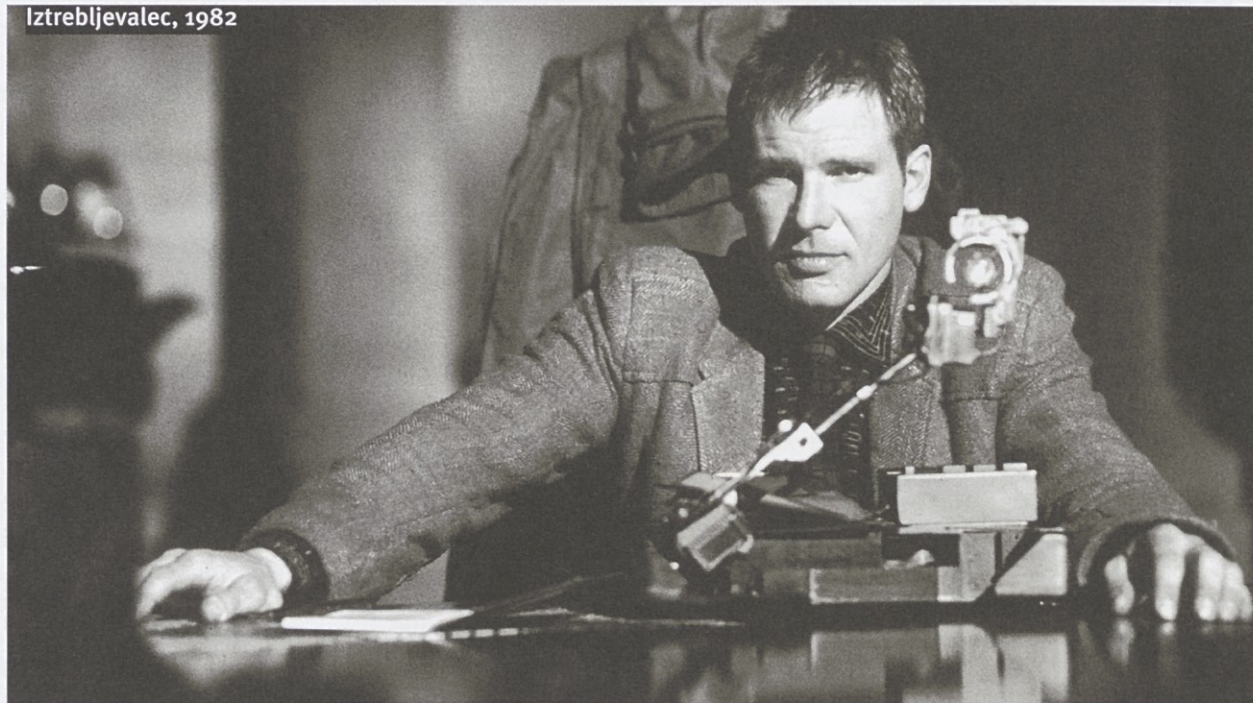
večna negotovost in stalno gibanje odlikujejo meščansko dobo pred vsemi drugimi. Vse trdne in zarjavele razmere s celim priveskom starodavnih predstav in nazorov se zrušijo, novo ustvarjene zastarajo, preden so okostene. Vse stano vitno spuhti in vse sveto je izpostavljeno oskrumbi. Ljudje so končno prisiljeni gledati na svoj življenjski položaj in na vzajemne odnošaje s treznim očesom.

Potreba po razsežnejšem odjemalnem trgu za svoje produkte podi buržoazijo po vsej zemeljski krogli. Povsod se mora vgnezditi, povsod obdelovati, povsod stvarjati zveze.«<sup>2</sup>

Če bi Villeneuve-Scottov *Iztrebljevalec* nosil v naslovu le dve leti mlajšo letnico, bi poskrbel za izjemno dvestoletnico izida te vizionarske knjige, *manifesta* v dobesednem pomenu besede (prva izdaja je iz leta 1847). Ne bomo se ukvarjali ne s čudeži, drugačnimi od egiptovskih piramid (četudi je dom Tyrellovega naslednika Niandra Wallacea v pomenu monumentalnosti korak naprej od arhitekture prvega dela, ki jo je navdihnili Frank Lloyd Wright, v dobesedno faraonsko piramidalnost), ne z utopitvijo v ledeno hladni vodi sebičnega preračunjenja (kar bi nam omogočilo analizirati finalni spopad med replikantoma Joejem in Luv, v pripovedni liniji dvema hipnima pretendentoma na status posvečenega otroka, kot spopad med neoliberalnim egoizmom in solidarnim altruizmom), ampak se bomo omejili na *patriarhe in poglede* – ali, kot sem zapisal pred skoraj četrt stoletja, na *očete in oči*.

(Še drugi intimni *disclaimer*: ko sem prvič videl *Iztrebljevalca* (Blade Runner, 1982, Ridley Scott), sem komaj

Iztrebljevalec, 1982



prestopil prag polnoletnosti. Ko smo deset let pozneje pri *Ekranu* pripravili zbornik ob desetletnici Scottovega filma – saj nam je postregel s svojo, režiserjevo verzijo in potrditvijo resnice o replikantu – sem dele tedanjega teksta uporabil v magisteriju. *Iztrebljevalca 2049* sem, doktor, gledal v kinu s polnoletno hčerko. Sin je vmes postal oče in oči niso več iste oči.)

Tedaj sem skušal pokazati, da je Scottov film kot mitološki Argos – da ima oči vsepovsod po svojem telesu: od skrivnostnega plana očesa v prvem kadru in dveh eye-testov (Leon in Rachel) prek obiska pri izdelovalcu očes do slepega očesa sove v Tyrellovi pisarni in končno zdobljenih očes samega Tyrella, ki jima ne prizaneseta neizprosni roki replikanta Roya («What seems to be the problem? – Death! – The fact of life.»). Seveda je tu še kvintesenčni prizor prvega filma, trenutek, ko v očeh, ki »so videle toliko reči, o katerih se nam ljudem niti sanja ne«, ne moremo razločiti med solzami in dežnimi kapljami. Na tej ali oni strani replikantovega telesa? Na tej ali oni strani platna? Se steklo očesnega zrkla orosi od zunaj ali od znotraj? Ga lahko obrišemo ali je ravno solza tisti ultimativni bris, ki pokaže, da gre za *humanoida* in ne replikanta, za stvarnika in ne za kreaturo?

Že samo bežen prelet pojavnosti očesa v *velikem planu* nam razpre tudi večdimenzionalnost *Iztrebljevalca 2049*, ki od nas zahteva, da ne sodimo le po odblesku, ampak pogledamo pod zrklo – in s strani.

Film se takoj po špicu, ki nam s pojasnolom razvoja dogodkov do leta 2049 historično umesti film in z rdečim podčrta obe ključni strukturni vlogi, *replikanta in iztrebljevalca*, dejansko »odpre« z odprtjem očesa – da bi prek odseva v njem vstopili v postapokaliptično («po razodetju») krajino Los Angelesa 2049. V uvodnem obračunu dveh replikantov, Sapperja Mortona, kmeta na proteinski farmi, in iztrebljevalca (Ryan Gosling), bo šlo nato dejansko za *soočenje* v dobesednem pomenu besede: oko za oko. Najprej bo iztrebljevalec s posebno napravo preveril replikantovo registrsko številko na očesnem zrklu, nato pa mu bo, po »upokojitvi« (kakor se tudi v tem drugem delu reče pokončanju replikanta, ki ne uboga, nosi spomin upora ali preprosto pretendira na daljši »rok uporabe«), to oko iztaknil in ga, opranega pod pipo, odnesel v vrečki kot »evidenco«.

Naslednjč imamo s svojevrstno ponovitvijo očesne ikonografije prvega filma opraviti v trenutku, ko iztrebljevalec svoji virtualni ženski Joi nameni »svobodo« mobilnosti v obliki emanatorja, ki njeno 3D podobo osvobodi pripetosti na stropni projektor in jo »povzame« v napravo velikosti kemičnega svinčnika, zaradi česar postane »portable fantazma«. Od vseh krajev na svetu, kamor bi rada šla – stopi ven na dež! In prav tam, na strešni terasi nebotičnika, je – kot v trenutku Royeve smrti – težko razločiti med solzami

(sreče) in dežnimi kapljami (realnosti). Zelo pomenljiv za hierarhijo vrednosti tega filma (in sveta) je trenutek, ki brutalno prekine to poetično fantazmo: kakor nas danes »navaden«, plačljiv klic vrže iz Vibrovega brezplačnega sveta, tako se fantazmatska video-podoba umakne klicu glasu oblasti – iztrebljevalčeve LAPD načelnice (Robin Wright).

Da je First Lady iz slovite Netflixove serije *Hiša kart*, svojevrstna *ultimate bitch* ne le Bele hiše, ampak vseh Združenih držav, pred upokojitvijo (in brez moža!) »preživela« kot načelnica losangeleške policije, je svojevrsten pomežik primatu televizijskih serij nad filmom (ki lahko preživi le še, če se serializira, četudi na novo epizodo čakamo ne le warholovske četrt ure, ampak tudi po četrt ... stoletja). Sporočilo je jasno: glas gospodarja (gospodarice, oblasti) je nad individualno fantazmo. Še več; je ravno zapoved po ne-videnju in ne-vedenju: »What you saw, did not happen!« zabiča načelnica iztrebljevalcu – in ga pošlje na misijo, da tudi v realnosti izbriše tisto, česar tako ali tako ne bi bil smel videti *in the first place*.

Naslednji niz očes je morda sploh najbolj pomenljiv v filmu, saj uprizarja dostop do potlačene, »nezavedne« vednosti prav kot serijo očesnih »sprevidov«. Da bi Luv popeljala iztrebljevalca do arhiva (nekoč Tyrellove, zdaj Wallaceove) korporacije, mora najprej dokazati identitetno ujemanje svojega očesa s – samo seboj (na vhodu v arhiv), nato pa nas oblika hrambe spomina (tistih, ki so kot drobci preživeli »veliki mrk«, *black-out* leta 2020, ko so replikanti s svojo revolucijo uničili največjo shrambo vsega spomina) neubranljivo spominja ravno na očesno zrklo. In ko Luv ta fragment spomina vtakne v čitalnik, se kot prva podoba, ki naj obudi spomin na Rachel, (vse prej kot brez) madežno mamó čudežnega dvojca, od katerega je preživel le Sin, pojavi prav njeno *oko* – tisto oko, ki je zapeljalo Očeta, replikanta-iztrebljevalca Deckarda. Gre za ohranjeni drobec eye-testa, ko mu je Rachel na njegovo vprašanje suvereno odbrusila: »Vas zanima, ali sem replikantka ali lezbijka?« Nadaljevanje poznamo: *the child was born*. Celó nadaljevanje filma potrebujemo za to, da izvemo, da otrok ni bila ne hčerka Luv niti ne sin Joe (prav ta trenutek identitetnega dvoma, pravzaprav upa, da bi bil sam iztrebljevalec lahko potomec, mu nameni ime Joe – podeli pa mu ga Joi. Če si narejen, imaš šifro ... in vgrajene spomine. *Če si rojen, imaš ime ... in dušo*). *We all wish that was us*.

Od tod lahko skočimo naravnost na očeta in (še enkrat Racheline) oči. Niander Wallace kot ultimativni stvarnik milijonov replikantov nosi sled Tyrellove predsmrtne oslepitve, saj po belih očesnih zrklih sodimo, da ne vidi, zaradi česar mu mora Luv tu in tam priklopiti še eno napravo na vrat – in videti je, da mu pri invalidni multiviziji pomagajo vse tiste brencljivoče črne naprave, ki letajo po zraku, da njegovo slepoto kompenzirajo s tisočeriimi očmi. Argosa ali muhe –



ki jo vidimo v arkadiji izdelovalke sanj Stelline? Ko Niander pripelje pred oči ujetega Deckarda prikazen Rachel, se za hip ustrašimo, da bo film – in naš glavni junak (kajti »naš« iztrebljevalec kljub odlični vlogi Ryana Goslinga ostaja lovec za izgubljenim zakladom Harrison Ford) – zašel v poceni sentiment. A nevarnost »originalni« iztrebljevalec odpravi z eno samo pikro ugotovitvijo: *Imela je zelene oči*. Kar uboga replika replikantke v hipu plača z življenjem. Tudi spomini niso več, kar so nekoč bili. *Fact of life*.

A glej ga vraga: najboljše spomine »proizvaja« tista, ki jih je sama izkusila, ki je v podobe za druge dobesedno *dala sebe*, vključno s svojim rojstnim datumom. Da je iz upora revolucionarnih replikantov (leninske oktobrske revolucije?) prišel otrok po imenu Stelline, pa nas od galaktične Zvezde hitro prestavi do rdeče zvezde in batuške Stalina. Morda je tudi zato LA v marsičem (od cirilice na farmah proteinov do babilonske zmešnjave slovanskih jezikov na prenatrpanih hodnikih stanovanjskih zgradb) videti kot – Sibirija, Villeneuve pa kot Tarkovski.

Če nas je razlika med plačljivo realnim telefonskim glasom in brezplačno Vibrovo fantazmo prizemljila v našo aktualno sedanost, tedaj se mi prav pri *statusu spominov* in njihovi temeljni razliki med virtualno podobo in materializirano rečjo poraja misel na razliko med »starinskimi« 2D in novodobnimi 3D tiskalniki. Kot bi podobe, ki jih lahko vlagamo v album ali pločevinasto škatlo, zatikamo za ogledalo, z magnetom pritrjujemo na hladilnik ali uokvirjene postavljamo na kamin ali klavir, še vedno prihajale iz 2D sveta, iz starega tiskalnika; zdaj pa nam s konjički,

ki prilezejo iz 3D tiskalnika in nosijo datum svojega nastanka kot kodo replike, lahko dobesedno zgradijo *svet za nazaj*: ga vstavijo v velike plavže (ta sekvenca je videti skoraj kot *homage* knapovsko-zasavski ikonografiji, na katero sta naš pogled v teh krajih mojstrsko navadila Iztok Kovač in Sašo Podgoršek), te upihnejo kot svečko na rojstnodnevni torti ali posujejo s snegom v finalnem prizoru. Materializacija spominov je stopnja naprej od njihove virtualizacije, je korak, ko se »vse trdne in zarjavele razmere s celim priveskom starodavnih predstav in nazorov zrušijo, novo ustvarjene zastarajo, preden so okostene. Vse stanovitno spuhti in vse sveto je izpostavljeno oskrumbi. Ljudje so končno prisiljeni gledati na svoj življenjski položaj in na vzajemne odnošaje s treznim očesom.«

Če ga še imajo. **E**

<sup>1</sup> <http://thephilosophicalsalon.com/blade-runner-2049-a-view-of-post-human-capitalism/>.

<sup>2</sup> [https://sl.wikisource.org/wiki/Komunistični\\_manifest](https://sl.wikisource.org/wiki/Komunistični_manifest).

## Se je zgodilo nemogoče?

Najzanimivejše analize prvega **Iztrebljevalca** (*Blade Runner*, 1982, Ridley Scott), vsaj v mojih očeh, slonijo na branju Descartesa, prav kolikor izpostavijo Descartesove slavne besede, ki jih rahlo posmehljivo izgovori replikantka Pris: »Mislim, torej sem.« Opaziti velja tudi odmev Descartesa v Deckardu, le naglas v imenu je treba premakniti. Prvi film pa ne odpira zgolj vprašanja možnosti izgube vsega, celo najbolj intimnega, kar seveda izpostavlja odkritje lažnosti replikantom vgrajenih spominov. Odkritje namreč ne vodi toliko k transparentnosti, temveč prek vprašanja netransparentnosti samemu sebi, kar v obeh filmih občutimo kot nekakšno slutnjo ali napetost. Torej kot slutnjo nesovpadanja s seboj po odkritju, ki kakor da ni prineslo transparentnosti in prej učinkuje kot občutek izkušanja nečesa »tretjega« v sebi, a ne pri ljudeh, temveč najprej pri samih replikantih. Lahko trdimo, da na tej točki vse ostane na ravni slutnje oziroma nevidne, a vendarle občutene nepredirnosti, ki je kot protipol predirnosti vsega trdnega in stalnega v obeh filmih. Ni naključje, da zlasti sten ali zidov – od Battyjeve roke, ki v prvem filmu brez težav prodre skozi steno, do uvodnega spopada dveh replikantov leta 2049, ko bo tekla beseda prav o vzdrževanju zidu.

Filma, vključno z različicama prvega, ne podajata nedvoumnega odgovora na vprašanje, katerega prisotnost v tej netransparentnosti sebi dobro čutimo: ali imajo replikanti nezavedno? Kako je z njihovo seksualnostjo in seksualnostjo v postčloveškem svetu? Bi se tu lahko poigrali z naslovom Dickovega romana *Ali androidi sanjajo o električnih ovcah*? Morebiti niti ne bi šlo za poigravanje, ampak za samo jedro romana, na katerem temelji prvi film, torej v sklicu Dickove zgodbe na »kraljevsko pot do nezavednega«. Če začnemo tako orisovati teren tehnološko osupljivega **Iztrebljevalca 2049** (*Blade Runner 2049*, 2017, Denis Villeneuve), točno dvajset let po diegetskem času prvega, se lahko na točki lažnosti spominov skličemo še na eno Scottovo »franšizo«, in sicer na *Omega potnika*, kolikor tudi v njem zasledimo teren postčloveškega ali prej nečesa nečloveškega v samem človeku. V četrtem filmu **Osmi potnik 4: Ponovno vstajenje** (*Alien: Resurrection*, 1997, Jean-Pierre Jeunet), dejanskih dvajset let nazaj, androidka, ki je od človeka vidno ni več mogoče razločiti, razen ko »krvavi«, brez oklevanja prizna, da programirano sanja, celo veruje, obenem pa ima že vsajeno zavedanje o lastni lažnosti.

Tu ni nezavednega, temveč vnovič slutnja, saj androidka, ki je ušla nadzoru vedenjskih inhibitorjev, vseskozi vzbuja sum, da prekinitve robotske verige ukazov in izvršitev ni zgolj programska napaka. Njen primer tako napotuje še na možnost odvzema nezavednega, torej še temeljitejše izgube prav vseh psihičnih vsebin. *A kaj ko se s transparentnostjo nepredirnost samo še poglobi.*

Razlika med prvim *Iztrebljevalcem* in nadaljevanjem je najprej v tem, da žalostnega odkritja lažnosti lastnih spominov, ki je odpadniške replikante kakor da emancipiralo, ni več, saj jim je distanca do sebe že vsajena. A želja, da bi bili resnični, tako kot dvoumnost ali morda zgolj luknjavost zgodbe, ki se velikokrat sklicuje vsaj na eksperimentalnost modelov, bosta prisotni še naprej. V tej vsajeni distanci je vsekakor tudi ideološki zasuk v sistemski cinizem, ki ga je nakazovala že posmehljivost Roya Battyja in Pris. Kaj ga lahko prekine? Odkritje lažnosti spominov replikantov tokrat ne bo vzdramilo, zato ga očitno nadomesti sveto – čudež. Niprogramirani čudež? Je oboje dramilno zgolj zato, ker drami od zunaj, ali zato, ker v posledici prinese izkušanje nečesa nepredirnega v sebi? Ali replikant še vedno lahko stoji za lastnim hrbtom, za razliko od človeka, ali pa se mu pogled nase nekoliko zamegli? Čudež bi bil v resnici prva vsebinska novost, drugi zasuk pa zadeva nekoliko večji poudarek na statusu materialnega, kot to v prvem filmu nakazuje že izmišljeni detektor Voight-Kampff, in hkrati še močnejše razbohotenje virtualnega, ki ga »utelešata« – kako standardno – dve ženski: virtualna Joi in dr. Ana Stellani, inženirka spominov.

Beseda čudež se pojavi že na samem začetku filma. Replikant Sapper jo v očitku izgovori iztrebljevalcu replikantu K-ju. Nekoliko pikro bi lahko rekel, da še nejevernemu, neemancipiranemu replikantu, ki je tu zgolj morilsko orodje in še ni pričevalec ali apostol kot oznanjevalec, kakor nam kaže podtalna skupina replikantov v nadaljevanju. Zgodba je sprva nastavljena tako, da se bo K morda spreobrnil, kar bi bil prav tako svojevrsten (upam, da neprogramiran) čudež. A skupini se na koncu ne pridruži. Zapusti tako družbo kot odpadnike. Je to tretja pot? Prava emancipacija,

Iztrebljevalec 2049, 2017



Iztrebljevalec

ki jo vizualno podpre K-jeva svetniška, *kristološka* simbolna smrt? Napačno je trditi, da so replikanti tokrat pasivni. Čudež je očitno postal Stvar, s katero tisti, ki so nič, lahko postanejo vse v kolektivnem »mi«, kar tu deluje kot dediščina radikalnega humanizma 20. stoletja. Distopični svet leta 2049 je očitno svet zidov ali zaježitev, kar nakazujejo krajine celo sovjetsko obarvanega Los Angelesa. Neonski CCCP HAPPY je težko spregledati. Je skupnost replikantov disidentska oziroma bliže temu, čemur bi rekli liberalno, hollywoodsko-orwellovsko levičarstvo? Gre za hkratno kritiko sodobnega kapitalizma in starega t. i. totalitarizma, celo njune vezi? Če gre v tem primeru bojda za prvo nadaljevanje *Iztrebljevalca* – ali bomo v naslednjem videli, kakšno družbo bodo emancipirani replikanti uspeli vzpostaviti? Ali pa bomo zopet ostali na tej točki, ki je vizualno morda atraktivnejša? Tu je stvar (hote) odprta ali nedorečena.

Skratka, otožna robata figura Sapperja je bila priča čudežu, ki se nato razkriva skozi film kot njegovo težnostno polje, to pa naj vzdrami (vsaj) replikante, jih kakor da prebudi v življenje, ven iz njihove prazne programiranosti. Distopični svet je tako že svet po čudežu, *nemogoče se je namreč že zgodilo* – in zamejitev z zidom, o kateri pridiga poročnica Joshi, je pravzaprav zaježitev čudeža oziroma obramba pred morebitno poplavo njegovih posledic, saj se beseda o njem že širi. Veliki zid torej, zid med nami in njimi. Med ljudmi in zgolj replikanti? Jasno vidimo, da je zid preslikan tudi med ljudi, da replikant K živi z nižjim, madžarsko govorečim slojem: film so kajpak snemali v Budimpešti, ki je bila nekoč za železno zaveso. Na drugi strani berlinskega zidu. A zaježitev bi bila ne nazadnje tudi zaježitev za profitu, kot daje slutiti Wallace. Dva zoperstavljeni načina,

kako naj se izbriše čudež. Pa vendar, izbris čudeža ni le izbris z zidom ali na trgu, temveč tudi izbris z nečim drugim, kar kaže prav ambivalentni odnos filma do materialnega ali tudi forenzičnega dokaza.

Kaj bi bila najprej ta čudežna prebuditev sintetičnega v življenje za Stvar? Gre za politično alegorijo? Ali lahko na začetku trdimo, da je podtalnica tovrstnega sodobnega razmišljanja o postčloveškem tudi nekakšen hipermoderni animizem? Ali gre za scientistično poganstvo, ki po eni strani poduhovi, celo počloveči tehnologijo in naravo, po drugi strani pa človeka zvaja na živalski humanizem v predpostavki, da nam bosta sintetično in narava vrnila pogled? Da je naše oko lahko tam, kjer mu ni mesta? Sam bi grobo trdil, da je naravi za nas že popolnoma vseeno. Pustimo ob strani vse poteze gnostičnega univerzuma in vse morebitne razprave o fluidnosti, predirnosti vsega, ki kakor da odpravlja spolno razliko, pri čemer velikokrat, in to *per negationem* s kirurškimi posegi v telo in ob relativiziranju družbenega spola, v resnici daje vso težo materialnemu, biološkemu spolu, ki naj odpravi mnogo bolj zagatno razliko v nesovpadanju s seboj.

Ali ni to počlovečenje obenem izkaz poistovetenja z replikanti kot ljudmi, pri čemer je modus, »kot da so ljudje«, postavljen v oklepaj? In ali poistovetenje ne poteka tudi na ravni »nedolžnosti«, celo »žrtvenosti« v njihovem družbenem položaju, na katerega je preneseno vse umazano, tudi sama sintetičnost, kot pričajo »skin job«, »skinner« in drugi zaničevalni izrazi zanje, pa tudi visoka cena prave narave, te nove redkosti? Večinoma gre za delovno silo, najete morilce, prostitutke. Ali nas z njimi ne zbližujejo tudi njihove intimne želje, ki kakor da niso programirane? Skratka, so (kot) ljudje in njihovo svetobolje, če smo pikri.

Iztrebljevalec 2049, 2017







Ali kot velike množice v kapitalizmu izkoriščanih ljudi, če smo realnejši. Poistovetenje tako delno, a ne popolnoma, poteka prek sentimentalizacije nižjih, kot da »zunaj-človeških« družbenih razredov, a tudi na točkah, kjer stvari v programiranem več ne tečejo gladko. Vprašanje je potemtakem, koliko gre pri priločenosti človeku tudi za čustveno izsiljevanje? Zakaj bi umetno delovno silo sploh oblikovali po ljudeh? Ker nihče noče kopulirati z očitnim strojem? Ali nam že današnje stanje na trgu spolnosti ne kaže povsem nasprotno slike? Bodimo »provokativni«: ali je umetna delovna sila, ki zdaj lahko spočenja samo sebe, res tako anti-levičarski projekt, prezir do katerega spodbujata karikirano zlovešči figuri sluzastega Tyrella oziroma v življenje umetno podaljšanega Wallacea? Ali v tem za levico res ni priložnosti? Bi to silo jemali drugače, ko bi se po vidni plati bolje zavedali njene sintetičnosti? Kakor da gre za strah, da bi se sintetično čudežno počlovečilo, oziroma obratno, z vidika poročnice Joshi, da bi nadomestek štel za stvar samo v smislu, ko mački živo miš, s katero se igra, zamenjamo s klobčičem. Razlike v nekem trenutku morda več ne bi opazili. A tudi tega ne, da počlovečijo ljudje.

Sapperjeve besede o čudežu pravzaprav niso daleč od znamenitega, grenkega, prav tako očitajočega monologa o »solzah v dežju« Roya Battyja, ki vsekakor učinkuje kot nekakšno mistično pričevanje o čudežu. »Videl sem stvari, ki jih vi ljudje ne bi verjeli,« če dobesedno povzamemo eno plat monologa. A ni treba videti, da bi verjeli. Beseda čudež

nas hitro pelje ali celo zapelje na sicer ontološko nujno polje svetega, pravzaprav bomo nenehno v nihanju med svetim in posvetnim, če se je očitno zgodilo nekaj, kar zelo preprosto rečeno krši zakone. Čudeža rojstva ne bomo videli. Poslušamo le pričevanja. Četudi je otrok – dr. Ana Stellani zaradi svoje fizične krhkosti zaprta v stekleno kupolo med belimi zidovi, se njenega fantomskega statusa ali statusa trhle materialnega dokaza nekako ne moremo znebiti. Kot da bi bila hči »nemogočega razmerja« Rachael in Deckarda sama del virtualne narave ali narave na daljinec, ki jo ustvarja za spomine drugih in ki je, predvidevam, lep sklic na nadvse podoben prizor v drugem delu *Osmega potnika*.

Glede svetega in posvetnega film stopi na spolzka tla verovanja oziroma neizpodbitne transparentnosti materialnega dokaza čudeža spočetja. Tako podvaja osnovni problem razločevanja človeka od replikanta, kar uteleša prav Deckard. V sporu med Ridleyjem Scottom in soavtorji prvega scenarija bi se postavil na stran soavtorjev in problem artikuliral drugače: Deckardov ambivalentni status, ali je človek ali replikant, ni vprašanje ali uganka, temveč odgovor. Če ga dojamemo kot vprašanje, ki terja odgovor, zdrsnemo v nujnost znanstvenega dokaza, ki bo ideološko hitro narekoval vrnitev domov, nazaj k zemeljskemu, trdno oprijemljivemu v poplavi virtualnega. K olajševalni pretočitvi fantomske razlike v vidno določljivo ločnico. V zid, mejo, zajezitev. Lahko bi trdili, da imajo v filmu podobno čustveno vlogo živali, zlasti danes aktualne, ogrožene, za človeštvo tako pomembne čebele,

Iztrebljevalec 2049, 2017



ki se pojavijo v drugem filmu. Kakor da bi pojavitev pristne narave dojeli kot veliko olajšanje. Toda pogovor med K-jem in Deckardom ne potrdi, ali je Deckardov pes vendarle umeten. Isti problem predstavlja tudi spominski konjiček, ki sicer jasno poanto o tem, kako na nas lahko vplivajo stvari, čeprav se nam nikoli niso zgodile in so zgolj v naši glavi, ali so se celo zgodile nekemu drugemu, ki v filmu ostane enigma, to nenavadno zanko vnaprejšnosti in vna-zajšnjosti zdaj zaplete z materialnim dokazom o resničnosti spominskega dogodka. A v filmu sploh ne moremo biti o ničemer resnično prepričani. Zatorej je treba ohraniti v mislih, da je sam živec filma tudi v nadaljevanju še vedno na strani umetnega.

Prav sem sta poklicana forenzika in družbeni nadzor. In prav na tej nevrtačni točki toliko bolj kot leto 2019 (1982) niha leto 2049 (2017). Film zdrsnje v foreznost, saj pričevanje za prepričevanje ni zadosti, ne Sapperjevo ne Freysino, torej vodje skupine replikantov, za katero bi rekli, da jo je prisostvovanje čudežu uspelega »nemogočega« razmerja zaznamovalo z odsotnostjo desnega očesa, kar pa ne pomeni, da slabše vidi. Foreznična misel je znana in sodobna: resnica je na strani smrti, živi so v svojem blebetanju nezanesljivi, mrtvi pa ne lažejo. To bi bila lahko kritika, a film vendarle pokaže vlogo ideološkega prehoda k objektivnemu dokazu oziroma prehoda k dojetju resnice, ki se tu razpenja med znanstvenim dokazom in zaslepljujočim, med mrtvim in v življenje prebujajočim. Fotografija bo kot dokaz nezadostna, kar nam kaže že prvi film, saj ne prodira v ozadje vidnega, še vedno vara in zapeljuje. Za to je že v prvem filmu potrebna še ena foreznična naprava, t. i. Esperjev stroj, s katerim Deckard že prodira v ozadje fotografije. Vidno potrebuje znanstveno potrditev, tokrat v trupu, ki ne laže. Žensko truplo berejo

kot odprto knjigo, ko torej še ne vemo, da gre za sestavne dele replikantke Rachael. Z odkritjem serijske številke, torej z odkritjem umetnega kot v prvem filmu s spomini, pa se rodi sveto. Kakor da gre za dokaz, da se je v čudežu zgodilo nemogoče. Ali kakor da bi načrt eksperimentalnega modela še preveč uspel in v ekscesu odprl nesluteno polje, osamosvojeno od svoje materialne podlage. Zdrs v foreznost je tu zdrs v sveto, a kaj ko verovanje dokaza v naravi ne potrebuje, saj bi le-ta njegov učinek, ki je učinek zgolj v očeh verujočih, ukinit. Ali nam *Iztrebljevalec 2049* sporoča, da je verovanje mogoče zvesti na vednost? Čemu očitna religiozna atmosfera v tako sodobni ideološki spregi s scientizmom? Ker več pokaže, kot v resnici razume?

Ali nam tu ne kaže še nečesa? Namreč to, kar je kleč dih jemajočega prizora vstale Rachael. Kar distopični postčloveški svet bohotenja virtualnega preganja, je realni, ne zgolj »zemeljski« drugi, temveč stik s fantomsko razliko, ki je tu že od prvega filma. Ali ni v tem srž manjkajoče poteze zelenega očesa: ne da enostavno manjka, ampak da ne vzpostavlja razlike nesovpadanja, zaradi česar bo Rachael za Deckarda vselej presenečenje? Ali ni prav to vprašanje filma: ljubezen v postčloveškem svetu, in to onkraj zidu zakona? Kot na videz mimogrede pravi Wallace: ljubezen ali matematika? Bo v tem svetu na voljo farmacevtsko zdravilo za ljubezen? Nič čudnega, da besede »ljubim te« izreče prav virtualna Joi. In kaj če njena izjava le ni bila programirana? Kot bi film subjektu, ne enostavno človeku, vseskozi nervozno iskal zavetje pred njegovo morebitno zadušitvijo v prihodnosti. In prav zato potrebuje umetno. **E**

## Seinfeld in Seinfeld?

Jerry Seinfeld je bil v času snemanja *sitcoma Seinfeld* (1989–1998, Larry David, Jerry Seinfeld), najbolj priljubljene televizijske serije v 90. letih, ikona komedije. Še danes je najbogatejši komedijant na svetu, a to ne pomeni, da je še vedno vrhunski ustvarjalec. Pravzaprav je za to, da je ostal ljubljenec ameriškega občinstva, plačal ceno v neki drugi valuti: prenehal je biti komičen.

Serijo *Seinfeld*, s katero je zaslovel kot glavni igralec in producent, upravičeno umeščamo v vrh komedije 90. let. Njena izvrstnost in odlika je bila predvsem ta, da je v temelju sodobnega ameriškega načina življenja prepoznala blaznost – prepoznala je patološke prvine lastne kulture in jo prikazala v vsej njeni grotesknosti. Inovativno je obračala na glavo mite o svobodi posameznikov (neskončni potrošnji in izbiri, uživanju, neizmernih poslovnih in seksualnih možnostih) in to predstavila kot vir tesnobe in frustracije. Ameriški svet je predstavila kot neobvladljivega in divjega. V nasprotju s konservativnim *sitcomom*, ki je utrjeval zaupanje v centre ideologije, je ameriško kulturo prikazala kot počeno strukturo, v kateri ni bilo prostora za srečni konec.

Serija je resda nosila Seinfeldovo ime, toda kritična hrbtenica komedije ni bil Jerry Seinfeld. Že od začetka je bilo očitno, da so glavni mojstri karikature ameriške norosti »stranski« liki George Costanza, Elaine Benes in Cosmo Kramer, medtem ko je bil »glavni« junak Jerry njihova zmerna in močno razredčena verzija, nekakšen povprečen, zdrav Američan. Seinfeld je bil najbolj nekomičen lik v *Seinfeldu*, najbolj sprejemljiva figura. Navsezadnje ni bil niti vodilni duh serije; guru in nosilec »seinfeldovske« komedije je bil Larry David, ki je takrat še deloval v ozadju kot scenarist in producent.

Po koncu serije se je izkazalo, da je funkcija lika Jerryja Seinfelda v *sitcomu* vsebovala resnico o samem komiku. Kot stand-up komik namreč ni nosilec komične misli, ki šokira in kritizira svet, temveč nekdo, ki ga z ustvarjanjem distance izpopolnjuje in dela znosnejšega.

V enournem filmu z naslovom **Jerry pred Seinfeldom** (*Jerry before Seinfeld*, Netflix, 2017) pride do polnega izraza njegova benigna, dobrodušna, družini prijazna komedija, ki je načrtno slepa za vse problematične vidike sodobne družbe. Med stand-up nastopom v newyorškem klubu, kjer je v 70. letih prvič zabaval občinstvo, riše pravljico sliko o uspešnem komiku, ki se ga tegobe (bojda) nikdar niso



dotaknile, pripoveduje o odraščanju v idilični okolici New Yorka in nepričakovani izstrelitvi med najbolj vroče zvezde popularne kulture v devetdesetih. Zgodba o njegovem življenju in poti do uspeha, za katerega se mu menda ni bilo treba pretirano naprezati, je svetlobna leta daleč od »seinfeldovske« maksime, po kateri družba ni gladko delujoč stroj niti ni posameznikovo brodenje skozi vir uživanja. Spomnimo, kolikšno nasilje in tesnoba, ki sta seveda predstavljena v komični luči, prežemata celo rutinsko dejanje naročila juhe v legendarni 6. epizodi VII. sezone »Soup Nazi«. Komik pa se v Netflixovem filmu z izpuščanjem tovrstnih neizglajenih področij ravno izogiba možnosti, da bi znova vstopil v sfero prave komedije. V tokratnem nastopu ničesar ne prepusti naključju: vsaka šala je skrbna predelava neke starejše in že preizkušene šale, očitno optimizirana tako, da ugodni naročnikom Netflixovih vsebin, ti pa najbolj konzumirajo predvsem nostalgijo, rimejke, torej status quo (kot je nedavno oznanil podatek o najbolj gledanih Netflixovih vsebinah).

Seinfeldov stand-up podaja zdravo različico komedije, v kateri prevladujejo tematike arbitrarnosti slovničnih pravil, naivnega čudenja bizarnim potrošniškim navadam in vsakdanjim družbenim obredom, ameriška popularna kultura in otroške vragolije (znana je njegova navezanost na kosmiče in Supermana). Takšno šaljenje je v temelju anti-komično in terapevtsko, o čemer priča že označevalec »feel good«, s katerim opisujemo fikcijo, ki pomaga celiti in vzpostaviti harmonijo. Efekt, ki ga proizvede, nima veliko opraviti s komedijo, pač pa je bližje politično korektnemu šaljenju: gre za nedolžno nevrotično uživanje na račun bizarnih podrobnosti, ki štrlijo ven iz sicer trdne družbene strukture. Svet resda teče po čudnih tirih, a še vedno teče dovolj gladko in brez pravih problemov. Skratka, Seinfeld je izgubil stik s *Seinfeldom*. **E**

Vestern, 2017



Petra Meterc

## »Delate lahko tudi v Nemčiji!«

Vestern | Western

leto 2017

režija Valeska Grisebach

država Nemčija, Bolgarija, Avstrija

dolžina 119'

Valeska Grisebach se s filmom **Vestern** (Western, 2017) na filmska platna vrača po enajstletnem premoru. Leta 2006 so jo ob drugem filmu **Hrepenenje** (Sehnsucht, 2006) kritiki označili za eno najvidnejših predstavnic druge generacije berlinske filmske šole, torej za naslednico režiserjev, ki so ob prehodu v 21. stoletje smer začrtali; Christiana Petzolda, Thomasa Arslana ter Angele Schanelec. Čeprav avtorji omenjeno smer običajno označujejo za pretežno kritiški konstrukt, predvsem pa poudarjajo, da ne gre za skupno odločitev ali pripadnost normam oziroma zapisanemu programu (kot denimo pri Dogmi 95), gre nedvomno za izrazite podobnosti pri usmeritvi filmske govornice, ki se obrača stran od šablonskih konvencij reprezentacijskega realizma nemške ter zahodne *mainstreamovske* filmske produkcije.

Četudi se na prvi pogled lahko zdi, da *Vestern* od skupnih usmeritev berlinske filmske šole odstopa, se ob natančnejšem pogledu izkaže, da je Valeska Grisebach še vedno močno zasidrana v omenjenem obratu – tokrat v dialogu z žanrskim kodom.

*Vestern* spremlja skupino nemških gradbenih delavcev, ki na odročnem področju južne Bolgarije gradijo manjšo hidroelektrarno. Skupina na sicer redko poseljenem predelu kmalu začne prihajati v stik z domačini iz bližnje vasi in ta »medkulturna« srečevanja skupaj z izrazito moško dinamiko gradbeniške enote začrtajo glavnino filmske pripovedi. Prek prepleta avtorske filmske govornice z naslovnim žanrom, predvsem pa žanrskimi pričakovanji, film odpira možnost za premisleke ter interpretacije o človeški naravi, drugosti ter, morda celo v prvi vrsti, političnem. Pri tem je kljub prostorski odmaknjenosti od Bolgarije pod drobnogledom predvsem Nemčija.

Večino filmov berlinske šole zaznamuje fizičen odmik od mest ter predvsem od Berlina kot osrednje geopolitične točke. Selijo se bodisi v prostore tranzita, na podeželje ali v počitniško okolje, zato premik v eno najbolj vzhodno-obrobni ter marginaliziranih držav Evropske unije ni presenetljiv. Tudi zgodnejši filmi šole, denimo **Milchwald** (2003, Christoph Hochhäusler) ter **Klassenfahrt** (2002, Henner Winckler), so projekcije drugosti že iskali prek meje – na Poljskem. Prek sopostavljanja Nemcev in Poljakov (bodisi na marginaliziranih mejnih območjih ali na Poljskem) so razbijali stereotipe glede odnosa med centrom in periferijo

ter zavračali medijsko reprezentacijo Poljske in Poljakov kot ekonomsko in kulturno zaostalih ljudi, pogosto nagnjenih h kriminalu. Te vrste reprezentacija, značilna za politični in medijski diskurz Evropske unije, se je ob varčevalnih ukrepih v luči finančne krize v zadnjih letih usmerila predvsem na Grčijo, a tudi na Bolgarijo in Romunijo. Tematizacijo nemške ekonomske prisotnosti v tem območju je že lansko leto načela Maren Ade z umestitvijo dela glavne junakinje festivalskega ljubljenca **Tonija Erdmanna** (2016) v nemško korporativno pisarno v Bukarešti. Pri *Vesternu* je vredno dodatno poudariti, da je nemška ekonomska prisotnost v Bolgariji (po statistikah najrevnejši članici Evropske unije) od vseh držav, s katerimi Bolgarija posluje, največja.<sup>1</sup>

Glede te prisotnosti film ves čas bežno in postransko odmerja različne komentarje; tako se že prvi prizor delavcev, ki se pripravljajo na odhod v Bolgarijo, zaključí z dialogom v *offu*, kjer na njihovo pojasnilo, kam gredo delat, glas radovedneža odvrne: »Delate lahko tudi v Nemčiji!« V nadaljevanju se kritika subtilno pogloblja. Vzporedno z razkrivanjem miselnosti nemških delavcev, ki v svojem taboru takoj izobesijo nemško zastavo ter ob konfliktu z domačini glede porabe vode užaljeno odvrnejo, da jim vendar »gradijo infrastrukturo« in zatorej »pomagajo«, lahko slišimo, kako ekonomsko situacijo komentirajo vaščani, katerih družinski člani so kot ekonomski migranti zapustili rodno vas ter državo (starši nekega fanta iz vasi delajo v Grčiji, otroci enega izmed starejših vaščanov so se preselili v Anglijo, Ameriko in Nemčijo). Neskladje, ki se zariše med omenjenima resničnostma, dovoljuje premislek o kolonialni prisotnosti, kar je ironično okrepljeno s spominjanjem starejših vaščanov na prihod »izobraženih in uglajenih« Nemcev pred sedemdesetimi leti, pri čemer gre za nikoli dobesedno izrečen spomin na nacistično okupacijo.

Podobno kot v že omenjenih filmih berlinske šole, v katerih »Poljska igra vlogo nepopisane *terre incognite*, ki jo nemški liki preokrožijo v pravljichen prostor pustolovskih fantazij 'divjega zahoda'«<sup>2</sup>, skupina delavcev v bolgarski prostor in ljudi projicira svoje domišljajske podobe. V prvih pogovorih v taboru delavci začnejo omenjati potencialno (ne)varnost

in potrebo po orožju oziroma pripravljenosti. Pretiravanju v tej drži sledi posmeh nekoga iz skupine, ki jih opozori, »da niso v tujski legiji«. Odnos nemških delavcev že od vsega začetka spominja na zahodno srečanje z »drugim« na divjem *vzhodu*, režija pa v film vpelje tudi konvencije vesterna, ki to simbolično poudarijo. Področje, na katerega pridejo nemški delavci, je namreč, razen omenjene vasi v bližini, zares še precej neokrnjeno. Prizori planjav, borovih gozdov in reke ustvarjajo bukolično vzdušje. Na površju filmske pripovedi se zarišejo binarne opozicije med priseljenci in staroselci, med »civiliziranim« in »brezvladjem«, še najbolj ikoničen je zaris osrednjega lika med nemškimi delavci, Meinharda (Meinhard Neumann), ki z ukročenim konjem prihaja v vas ter tako pooseblja postavbo osamljenega jezdeca, melanholičnega kavboja, ki ne pripada ne eni ne drugi strani.

Meinhard v vas sicer prihaja predvsem zato, da bi kupil cigarete, a ker se je delo v taboru zaredi zapletov z dobavo gramoza in pomanjkanja vode zaustavilo, se, redkobeseden, odloči po njej v miru razgledati. Prvemu obisku vasi sledijo drugi – vaščani, ki so do neznanca sprva sumničavi, ga postopoma sprejmejo medse. Sam deluje kot nekakšen tamponski element med skupnostjo ter nemškimi delavci, ki se že ob prvem stiku z dekletom iz vasi izkažejo v predrznosti ter šovinizmu. Meinhard skuša potrpežljivo razumeti, kaj mu vaščani v počasni bolgarščini želijo povedati, slednjim pa njegovo skromno razumevanje ne predstavlja zadržkov. Priuči se nekaj besed, vmes se najde tudi kdo, ki z njim spregovori v polomljeni nemščini. Komunikacija, ki bolj kot na stavkih temelji na frazah, kljub pogosti tišini, zatekanju k nebesednemu sporazumevanju in kopicici napačnih interpretacij poteka ves čas, vendar dialogi ne razkrivajo pomenskih dejstev o osebah, ki govorijo.

Zadržan, pol-improviziran slog igre naturščikov ter režiserkin naturalistični pristop k opazovanju omogočata, da naš pogled še bolj intenzivno išče odtenke občutij in motivacij posameznih likov. V filmu so pogosti dolgi kontemplativni prizori preprostega druženja, posedanja in različnih opravil, v katerih se ne zgodi kaj dosti. Ne spremljamo razvoja značajev, o katerih bi postopoma dopolnjevali naše znanje, a prek distance opazujemo njihove odzive, telesno govorico in način izrekanja. Bolj kot dogajanje v *Vesternu* prednjači portretni prikaz stanja posameznikov, tega pa dopolnjuje zunajfilmska kontekstualizacija prostora, iz katerega prihajajo (oziroma v katerem so se znašli).

Tudi zgodba se poleg raznolikih srečevanj vaščanov ter delavcev namreč ne zaplete in razplete, ampak se predvsem pomika naprej, v ponavljajočih se jalovih mikro-konfliktih, ki nikoli zares ne izstopajo, niti se ne razrešijo. Režiserka s prikazovanjem stalnega trenja, tako med delavci in vaščani kot med nemškimi delavci samimi, žanrska pričakovanja gledalcev namreč ves čas vleče za nos. Nezapolnjen prostor,

**Vestern, 2017**



ki ostane po tistem, kar nam je v filmu žanrsko odtegnjeno (razvoj konflikta, nasilja), napolnjuje z nevsiljivim zarisovanjem možnosti premislekov, ki ne predpostavljajo čustvenih odzivov ali moralnih presojanj. Prav to pa naj bi bila po mnenju filmskega teoretika Marca Abela glavna značilnost filmov berlinske filmske šole, ki »nas potopijo v njihove podobe (in zvoke), da bi se odmaknili od klišejev *resničnosti* ter da bi na nas vplivali tako, da bi začeli ponovno videti in ponovno slišati – da bi ponovno občutili in premislili naš odnos do sveta, ki ga vse prepogosto dojemamo prek preveč reduciranih načinov.«<sup>3</sup>

Poleg že omenjene ekonomsko-politične teme, ki jo film odpira, je v ospredju nasilje, ki izhaja tako iz osebnega kot iz političnega. Meinhard v enem izmed konfliktov z nemškim sodelavcem Vincentom (Reinhardt Wetrek) pove, da sam ni za nasilje, a večina nesporazumov (od katerih jih dobršen del nastane zaradi jezikovnih preprek) se tako ali drugače hitro zasuče v (najenostavnejšo) smer groženj ali razkazovanja orožja. Nasilje se zdi vseprisotno – ob naključnem nočnem srečanju Meinharda z vaščani mu eden izmed njih denimo reče: »Se ne bojiš? Tu je bolgarsko-grška meja, begunci.« Nato z rokami ponazori streljanje. Česar film ne omeni, je dejstvo, da tako po bolgarsko-grški kot bolgarsko-turški meji od povečanega pretoka prebežnikov prek balkanske migrantske poti leta 2015 dalje samovoljno patrolirajo bolgarske lokalne paravojaške milice<sup>4</sup>, iz leta 2015 pa je znan tudi incident, ko je bolgarska mejna policija ustrelila afganistanskega begunca<sup>5</sup>.

Večji del filma se morda zdi, da je Meinhard med nemškimi delavci v stiku z »drugimi" najbolj razumski. Njegovi pohodi po naravi, obiski vasi, spoznavanje vaščanov in celo vključevanje v vsakodnevna opravila v vasi se sprva zdijo predvsem radovedne in kratkočasne narave, a prav v poskusih navezave osebnih odnosov s posamezniki iz vasi in omenjanju, »da ga doma nič ne zadržuje« ter »da ne ve, kaj je domotožje«, postane lik samotnega jezdeca v vesternih, ki hrepeni po nečem neoprijemljivem. Njegov skromni pristop in redkobesedno zatrjevanje, da je služil v tujski legiji<sup>6</sup> (pri čemer se z navrženima »Afganistan,



Afrika« vzpostavi kot nekdo, ki je vaju položaja »tuje sile« v državah globalnega juga), v vaščanih vzbudi določeno mero spoštovanja, a konec filma pokaže, da se vloge tujca, katerega prvotni namen prihoda je bil dobičkonosno poseganje v njihovo okolje, kljub precej iskrenemu poskusu integracije v skupnost ne more ostreti – predvsem pa mora poznati svoje meje, sicer jih dobi po nosu. Ko ga Adrian (Syuleyman Alilov Letifov), bolgarski vaščan, s katerim sta se najbolj povezala, vpraša, kaj pravzaprav išče tukaj, mu Meinhard ne zna odgovoriti. Na koncu filma se zdi, da bo Meinhard odkorakal z zabave ter s tem iz (svoje nove) skupnosti, vendar se obrne, vrne na plesišče in tam nerodno ujame ritem bolgarske čalge.

*Vestern* se tako zaokroži kot film, ki vztrajno dekonstruira homogene binarne delitve ob srečevanju dveh svetov na skrajni (Schengenski) meji, obenem pa se ne slepi z mislijo, da te lahko kar izginejo. Tujec kljub romantični winettoujevski naravnosti ostaja tujec, posebej tedaj, ko gre za ekonomsko-politične interese. **E**

<sup>1</sup> Na spletni strani Nemškega zunanje-ga ministrstva lahko beremo, da je »od leta 2014 Nemčija najpomembnejši ekonomski partner Bolgarije, pred Italijo, Romunijo, Rusijo in Turčijo, velja pa tudi za največji izvozni trg Bolgarije ter njen največji vir uvoza. Približno 5000 nemških podjetij posluje z Bolgarijo, 1200 od njih pa ima pretežno lokalno upravljane pisarne.« Dostopno na: [http://www.auswaertiges-amt.de/sid\\_2057D-9D047B239099E5125472F2C5070/EN/Aussenpolitik/Laender/Laenderinfos/01-Nodes/Bulgarien\\_node.html#doc470754bodyText2](http://www.auswaertiges-amt.de/sid_2057D-9D047B239099E5125472F2C5070/EN/Aussenpolitik/Laender/Laenderinfos/01-Nodes/Bulgarien_node.html#doc470754bodyText2); pridobljeno 14. 11. 2017.

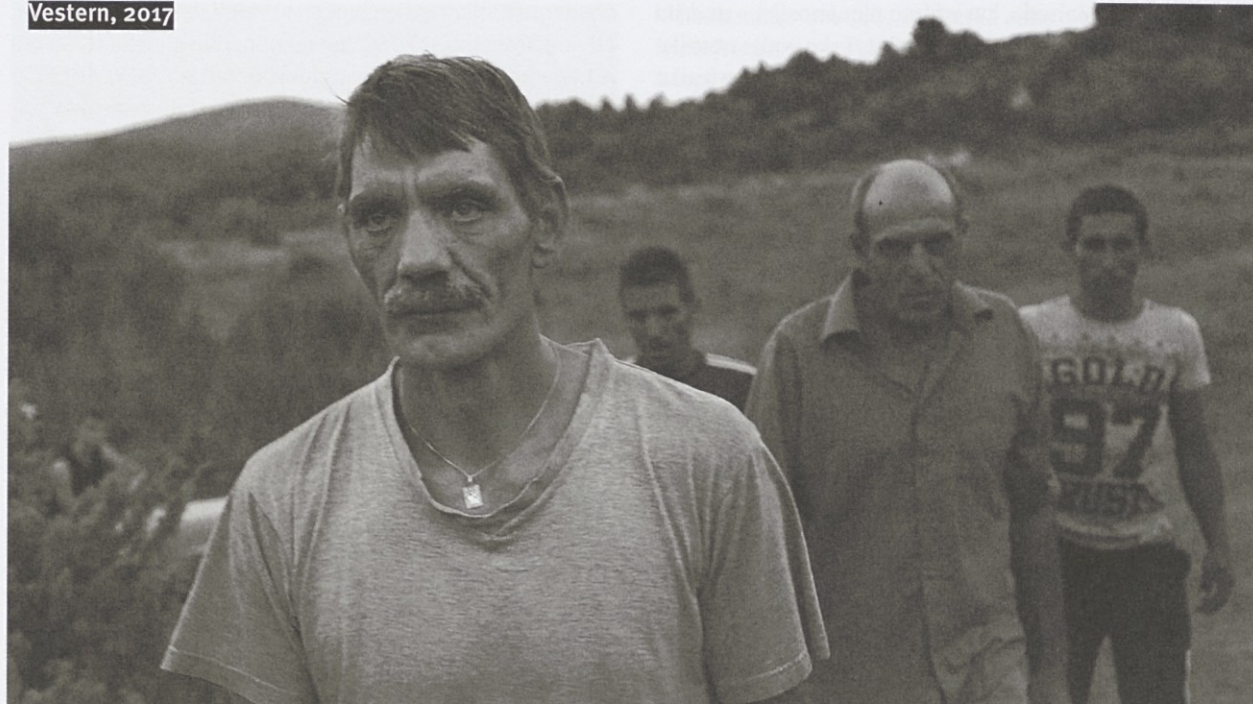
<sup>3</sup> Abel, Marco. 2013: *The Counter-Cinema of the Berlin School*. New York: Camden House, str. 20.

<sup>4</sup> Dostopno na: <https://www.nbcnews.com/storyline/europes-border-crisis/bulgarian-vigilantes-patrol-turkey-border-keep-migrants-out-n723481>; pridobljeno 15. 11. 2017.

<sup>5</sup> Dostopno na: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/bulgaria/11935071/Afghan-migrant-shot-dead-trying-to-enter-Bulgaria-from-Turkey.html>; pridobljeno 15. 11. 2017.

<sup>2</sup> Kropp, Kristin: »Christoph Hochhäusler's This Very Moment: The Berlin School and the Politics of Spatial Aesthetics in the German-Polish Borderlands«. V: *The Collapse of the Conventional. German Film and Its Politics at the Turn of the Twenty-First Century* (ur. Jaimey Fischer in Brad Prager). Detroit: Wayne State University Press, 2010. Str. 301.

<sup>6</sup> Tudi zato, ker pred nemškimi sodelavci tega ne omeni, kasneje pa dejstvu ne pritrdi oziroma ga ne zanika, do konca filma ni jasno, ali Meinhard svoje legionarstvo skriva in ga je bodisi (a) zadržano omenil le vaščanom v neprijetni situaciji, ko si je želel pridobiti njihovo spoštovanje, ali pa (b) gre za namensko laž in igranje vloge zaradi vzbujanja strahospoštovanja pred tujci.



Anja Banko

## Vztrajanje v drugosti

**Vestern | Western**

leto 2017

režija Valeska Grisebach

država Nemčija, Bolgarija, Avstrija

dolžina 119'

Kaj je domotožje? Vprašanje brez odgovora, ki tiho izzvneni za robove rdečih streh, čez rob vasi, v bodičasto, brezmejno pustinjno Divjega vzhoda.

In prav v tem izzvneni se, v ideji in formi, izgrajuje novi film nemške režiserke Valeske Grisebach **Vestern** (Western, 2017): v hrepenenju, na način, da bit prepodi iz hiše njene jezika in jo postavi v odprt horizont svetnosti. *Vestern* je v prvi vrsti film zamolka, je film tiho govorečih podob. Je predvsem film pogledov in gest – telesnega dialoga, ki presega meje jezika in vzpostavljenih družbeno-političnih zarisov sveta. Je film, ki prevprašuje pojme identitete, drugosti, pripadnosti, kolektiva, ki povedno zareže v romantičirane pojme nacionalnosti in domovine. Podobno, kot je beli človek nekoč arogantno vstopal v ameriško divjino z opravičilom »kulturalizacije« (udomačitve) domorodnega divjaka, tudi v evropskem *Vesternu* nosilci zastav vstopajo

v njeno divjino – danes za Evropo njen jug in vzhod, kar v sicer drugačnem tonu satire prinaša tudi lanska festivalska uspešnica nemškega filma, **Toni Erdmann** (2016) Maren Ade. Podobno kot *Toni Erdmann* je tudi *Vestern film*, ki je v svoji kritični noti najbolj mogoč prav na meji, v zakotjih »civilizirane Evrope« – na njenem »Divjem vzhodu«, na robu, med Bolgarijo in Grčijo, kamor se odpravi »razsvetljena« ekipa nemških gradbincev z »misijo« gradnje hidroelektrarne, ki naj bi izboljšala »kakovost življenja« prebivalcev tega sušnega območja.

V navednicah označene besede lahko beremo najmanj dvojno – na eni ravni v preigravanju vsebinsko-idejnega sidrišča, skozi oči družbeno-politične kritike situacije sodobne Evrope. To je, na drugi ravni, nujno neodtujljivo od same forme, ki se gradi v preigravanju osnovnih tropov žanra vesterna – ta namreč v določenem trenutku zgodovine filma gotovo upodablja simbolno gnezdo – »izvorno« točko, iz katere se vzpostavlja nacionalna, ameriška identiteta. Valeska Grisebach ta vzorec prenese v kontekst sodobne Evrope, njegove ravni razdre in jih zaobrne v zgovorne odseve človeka v današnjem svetu.

Podobno kot v svojem prejšnjem filmu **Hrepenenje** (Sehnsucht, 2006) avtorica tudi tokrat z lakoničnimi prijemi izgrajuje arhetipske podobe, s katerimi prevprašuje mitično zastavljeno bližnjo zgodovino sodobne združene Evrope, utemeljeno na jakobinskih geslih bratstva in enakosti. A s tem leporečjem sodobna Evropa zgolj ponavlja nekdanjo kolonizatorsko zgodovino ideologije razsvetljenske misije

»bolj razvitega« Zahoda, kar v filmu njeni nosilci – nemški delavci – utelešajo na vsakem koraku. Tako vodja nemške ekipe gradbincev pod plapolajočo nemško zastavo v jeziku osvajalcev arogantno zatrjuje, da v to zakotje končno prinašajo razvoj, napredek in civilizacijo, zgovorno utelešenih v velikih strojih, ki pošastno režejo v divjo rečno strugo. A režiserka v svoji poziciji ni enostranska – v kontrast nemškemu taboru postavi malo bolgarsko vas, katere protagonisti niso zgolj neme karikature domorodnega divjaka, temveč se vzpostavljajo kot subjekti, ki se jasno zavedajo lastne pozicije: Nemčija je zgolj 70 let nazaj okupirala današnje bolgarsko ozemlje, vaščani so do delavcev – novih okupatorjev – nezaupljivi. Tudi oni so, tako v svojem uporju kot sprejemanju, nosilci akcije in predvsem lastnega jezika, s katerim zmerjajo, vrednotijo in se borijo s svetom v enakoverni nasprotnosti z »osvajalci«.

A kljub izpostavljenim formalno-vsebinsko-ideološkim predpostavkam *Vestern* presega dualizem »zlobnega« protagonista – belega človeka (Nemci) proti »dobremu« junaku, rousseaujevskemu »noble sauvage« (domačini bolgarske vasi). Avtorica se s tem izogne romantični stilizaciji, pa tudi moralističnim obsodbam. Nihče od protagonistov namreč ni zastavljen enodimenzionalno, kaj šele enoznačno – protagonisti niso zgolj nosilci ideje, temveč prej nasprotno; vzpostavljeni so v vsej svoji človeškosti in v njej se ideja, katere nosilci so, nujno razgalja kot ideološki boj znotraj njih samih. To izraža njihovo delovanje, ki pa je bolj kot z idejo pogojeno s primarni vzgibi, na primer dokazovanjem premoči nad drugim. Tako je sodobni evropski *Vestern*

obenem študija moškega ega, a v svoji dvoglasnosti daleč od stiliziranega cinizma, kot ga obravnava grška režiserka Athene Rachel Tsangari v filmu *Chevalier* (2016). Tabor in gradbišče nemških delavcev se tako izkažeta za peskovnik, ki kar prasketa od znoja in testosterona – v skupini nemških gradbincev se namreč kmalu izriše hierarhična struktura, na vrhu katere sedi njihov vodja Vincent (Reinhardt Wetrek) v podobi tipičnega alfa samca, z mogočnim telesom, ki ga razkazuje v razprtem usnjenem brezrokavniku, medtem ko grobo izpihuje cigaretni dim. Vsakodnevne naloge se končujejo z družabnimi večeri, kjer padajo stereotipne šale in pripombe, stalna igra in zbadanje, stopnjujejo pa se v prizoru kopanja, ko se skuša Vincent dokazati pred svojim »krdelom« in osvojiti dekline iz domače vasi. Slednje je v logiki pripovedne žanrske strukture sprožilni *faux-pas*: domačini sicer že predhodno pošljejo izvidnico v nemški tabor, a ta stik nevarno naelektri že tako razburjeno ozračje. V počasnem ritmu dolgih in širokih kadrov bodeče pustinje, ki se izmenjujejo s prizori dela na gradbišču, pa je ta zaplet zgolj eden izmed zastavkov stopničasto naraščajočega suspenza: medtem ko Vincent in novi član ekipe Meinhard (Meinhard Neumann) raziskujeta okolico, naletita na trop neosedlanih konjev, h kateremu se kasneje vrne Meinhard sam, enega zajaše ter se spusti do vasi – to je trenutek, ko se nasprotni strani končno srečata. Če domačini sprva izkazujejo nezaupanje do tujca, ki ne govori njihovega jezika in povrh vsega prihaja iz »osvajalske«, velike »kulturne in izobražene« Nemčije, se Meinhard v svoji redkobesedni potrepljivosti kmalu spoprijatelji z lokalnim veleposestnikom

*Vestern*, 2017







in »poglarjem« vasi Adrianom (Syuleyman Alilov Letifov), ki je seveda tudi lastnik po pustinji tavajočih konjev – beli konj, ki ga Adrian podari Meinhardu, postane simbol sprejetosti, bratstva in prijateljstva.

Prav Meinhard je lik, skozi katerega se najbolj ruši razpostavljena, na prvi pogled ideološko binarna matrica filmske pripovedi – deluje kot vezni člen, mediator med obema stranema. Poleg tega se Meinhard vzpostavlja kot tipični junak vesterna: osamljeni kavboj, ki ne pripada nobenemu »krdelu« (je novo pridružen član ekipe gradbincev), prijezdi z gričev na belem konju po samotni ulici do praznega lokalnega bara – ničkolikokrat ponovljen žanrski trop. Meinhard je skrivnosten, redkobeseden človek dolgih pogledov in počasnih, natančnih, kot da zelo premišljenih gibov. Nekdanji legionar, vojak v Afganistanu in Afriki, fascinira domače moške s svojo svetovljansko, kruto naravo in kmalu postane del njihove skupnosti; od »svojih« vsak večer odjezdi v vas, pomaga pri raznih opravilih, udeležuje se skupnih večerij in o sebi prvič zares spregovori šele z njimi, ki govorijo drug jezik. A prav oni ga razumejo bolj kot »njegoví«. Ti namreč govorijo jezik slepega nasilja, nasilje pa je tisto, kar Meinhard zavrača – četudi v svetu, ki deluje po principu zakona močnejšega, sam večkrat ne zna ravnati drugače.

Film tudi to dimenzijo, ki jo determinira diskurz nasilja, razpira skozi lik Meinharda. On je tisti, ki se Drugemu približa prav v odpovedi nasilju, torej v poslušanju – sprejemanju drugosti: pusti, da njegove besede v nekem trenutku srečajo besede drugega in dialogi dveh jezikov se začnejo smiselno dopolnjevati, povezovati v pogovor v novem jeziku, ki je jezik prijateljstva, bratstva. Tako Valeska Grisebach z *Vesternom* ustvarja študijo moškosti tudi v njeni drugi potezi – v potezi nežnega prijateljstva in ljubezni, spoštovanja do drugega, ki temelji na odprtosti v poslušanju. Ta izhaja iz potrebe po sprejetosti in pripadnosti, ki jo išče Meinhard, »svetovni« popotnik, osamljeni jezdec brez doma, družine in domovine, in jo končno najde prav tu, na meji in robu sveta, v tesno prepleteni vaški skupnosti. Nasproti podobam samotne bodičaste pokrajine, razprte

v neskončno obzorje, režiserka tako postavlja množico bližnjih planov, obrazov in pogledov, ki vase ujamejo hrepenenje osamljenega jezdeca.

S premišljeno orkestracijo vseh elementov poustvarja žanr vesterna v njegovi najboljši formi, a ga obenem presega – vzpostavi ga zgolj kot osnovno idejno in tropsko žarišče, iz katerega na eni strani izriše izredno realističen portret sodobne družbeno-politične situacije, predvsem pa eksistencialnega položaja človeka v univerzalni potrebi po ljubezni in pripadnosti – domu, po drugi strani pa s tem ustvarja arhetipske podobe, ki presegajo vsakršna konkretna določila tako časa kot prostora. V ritmu počasnega stopnjevanja film bolj kot v sklep ali odgovor odpira v horizontalni liniji, kjer se domotožje izpisuje v širšem smislu kot zgolj pripadnost naciji, jeziku, družini ali domovini – domotožje se zariše kot hrepenече vztrajanje v svetnosti, v pripadnosti brezmejni pokrajini in poslušanju-dialogu, torej v sprejeti drugosti. **E**



Peter Žargi

## Meta-voznik

**Voznik | Baby Driver**

leto **2017**

režija **Edgar Wright**

država **ZDA**

dolžina **112'**

V svoji knjigi *The American film musical* (1987) Rick Altman zapiše, da Freda Astaira vsakič, ko začne plesati, ne dojemamo več kot njegov lik, ki pleše na primer v Londonskem parku, temveč kot Freda Astaira na odru, ki mu ga nudi film. Ta filmski element je bil neizogibno spočet skupaj z zvezdniško kulturo in se je od takrat samo še potencial, vzhajal, rasel ter čakal na pravi trenutek, da prevzame industrijo, kot Sauron v **Gospodarju prstanov** (*The Lord of the Rings*, 2001–2003, Peter Jackson) ali Steppenwolf v **Ligi pravičnih** (*Justice League*, 2017, Zack Snyder). Slabo stoletje kasneje je četrti zid že dolgo časa prebit s histeričnim promoviranjem, steroidnimi napovedniki in družbenimi omrežji (Russlu Crowu in Ryanu Goslingu so studijski šefi težili,

da sta premalo tvitala za promocijo filma *The Nice Guys*); prebit je vsakič znova (vsaj simbolično), še preden se ugasnejo luči v kinodvorani.

**Voznik** (*Baby Driver*, 2017, Edgar Wright), film o zaljubljenem mladem vozniku, ki ga čaka še pregovorni zadnji rop, ne skriva, da je samo film; tega se zavedajo tudi igralci – Ansel Elgort, Kevin Spacey, Don Draper in Jamie Foxx. In tudi gledalci vemo, da smo samo v filmu. Glasba v *Baby Driverju* ne razlaga ničesar, temveč je metronom, uvid v notranji svet ljudi, ki so ves čas priključeni na vseprisotni *soundtrack* – na ulici, v trgovinah, na busu, v telovadnicah, avtosalonih, hotelih, restavracijah, na Facebooku. Baby sicer potrebuje glasbo, da preglasi zvenenje v ušesih, a če ne najde pravega komada, ne more voziti. Je otrok patološke obremenjenosti s kostumizacijo življenja. Potrebuje *soundtrack* za vse, potrebuje dodano vrednost – noben trenutek ne sme biti nepopoln ali neskoreografran. Življenje likov je *mixtape* – ob glasbi hodijo, pijejo kavo, menjajo obleko in se streljajo. Streljajo tudi na glasbo, po ritmu. Baby Driver ve, da so pištole, dvocevke, uziji in ostala artilerija že davno postali del *soundtracka*, začeni s filmi *noir* pa preko Morriconejeve glasbe za špageti vesterne, in da so danes v očeh občinstva le še del *beata* – tako kot hiperpotencirano zapiranje avtomobilskih vrat, tipkanje po telefonu, izstopanje iz vozil in hoja po pločniku. Prav tako tudi ve, da se pravo nasilje in akcija po drugi strani

skrivata v čustvih; v hrepenenju, v strahu, v frustracijah in v ljubezni.

Tako režiser Edgar Wright seže preko meta-fikcije in jo, skupaj s filmskostjo naše realnosti, privzame le za osnovni gradnik svojega filma ter s tem najmanjšim skupnim imenovalcem ustvari formo, ki odlično poganja film naprej ter skupaj z igro poskrbi, da nam ni vseeno za like. Pri tem nemoteno prehaja med diegetsko (Babyjev iPod) in nediegetsko (*soundtrack*) glasbo – tako kot se pri Fredu Astairu spremeni diegetski svet (bar, park) v nediegetskega (oder), ne da bi to za trenutek nasičilo ali prekinilo dinamiko filma.

Wright se pri *Babyju* – kot Nicholas Winding-Refn v **Voz!** (*Drive*, 2011) – močno naslanja na kultni film **Voznik** (*The Driver*, 1978) Walterja Hilla, vendar ga ne imitira. Zvest mu ni v formi, temveč v pomenu forme, kot to pojmuje Andre Bazin – za svoj čas je tisto, kar je bil *The Driver* za post-nixonovsko Ameriko. Njegov film ni tih in ni videti kot slike Edwarda Hopperja, ampak deluje kot dvourni glasbena verzija *Grand Theft Auto*, njegovi liki pa kot izložba *New Yorkerja*. A njegova estetika ne parazitira sedanosti zaradi daljšega komercialnega dometa ali pomanjkanja domišljije – njegova estetika je sedanost. Za najmanjši gradnik ne vzame *retra*, temveč ljudi, ki ljubijo *retro*, hkrati pa glasbo iz druge roke uporablja z minimalnim vsiljevanjem postmodernističnih referenc in pomežikov popkulturi ter se raje osredotoči na popularno glasbo kot že dolgo najbolj samoumevno in uspešno gonilo filma.

Studii so imeli že od šestdesetih mokre sanje o *soundtracku* iz popularne glasbe, ki bi promoviral in prodajal filme in plošče. Hkrati pa ta premik ni bil intuitiven samo iz ekonomskega vidika: ne nazadnje so se nasičeni zvoki orkestra s svojo preambiciozno in shizofreno naracijo le redko izkazali za dostojne spremljevalce filmskemu mediju. Res je, da bi težko prepoznali čustva King Konga brez Steinerjeve glasbe, vendar pri večini ne-mehatronske igrancev po tem ni bilo potrebe. Sestavljanje *soundtrackov* iz že obstoječe glasbe, bodisi popularne bodisi klasične, je tako prineslo v film val sodobnosti in tudi intertekstualnosti, opremljevalce in skladatelje pa prisililo, da so začeli prevpraševati kompozicijske pristope. Ennio Morricone, takrat že veteran italijanskih popevk, je bil le eden izmed mnogih, ki se jim je zdel zvok celotnega orkestra prebogati za film; sliko je raje dopolnjeval s kratkimi, prepoznavnimi motivi, streli, pokanjem bičev in električno kitaro, liriko z daljšim razvojnim lokom pa je prihranil le za določene prizore – s toliko večjim učinkom. Uvodna špica z nemudoma prepoznavno, utripajočo in dostopno glasbo je postala stalnica; včasih je bila narejena posebej za film (glasba Johna Barryja za Bonda), drugič je bila vzeta z glasbenih lestvic, na primer *Everybody's Talkin'* v **Polnočnem Kavboju** (*Midnight Cowboy*, 1969, John Schlesinger). Filmska glasba je bila od

takrat dalje večino časa z eno nogo v popularni kulturi, in še ko se je pretvarjala, da se vrača v klasiko (Hans Zimmer, Danny Elfman), je imela po navadi v mislih *soundtrack* kot končni izdelek na prodajnih policah.

Wright s prodajnim izdelkom nima težav – filmi že od osemdesetih hočejo biti videospoti (in videospoti filmi). A *Voznik* ni Shakespeare *via* MTV, ali pa histerično zmontirani družbeni komentar, temveč dvourni videospot. Wrightovo izhodišče je, da v izmenjavi film-gledalec na ravni filmske konvencije že dolgo ni več mistike. Med njim in gledalcem zato obstaja tihi sporazum, da so liki tipski (redkobesedni ultra-talentirani voznik, paranoični agresivni težak, zasanjana natakarka, ki čaka na *road-trip* svojega življenja, briljantni načrtovalec ropov) – vse, kar je filmski kult že prežvečil. A koga potemtakem še ni prežvečil, če smo iskreni?

S tem v mislih si Wright, podobno kot v devetdesetih Wes Craven s **Krikom** (*Scream*, 1996), naloži izziv: dati žanrske karte takoj na mizo, a vseeno izpeljati trik. S popolnim obvladovanjem forme *Voznik* ne zahteva, da se zaljubimo v njegovo glasbo – dovolj je, da nas prepriča, da so vanjo zaljubljeni liki, in da za njihovo tipskostjo tičijo dobri razlogi. Nedomiselnemu režiserju lahko namreč konvencije popkulture prevzamejo vajeti, forma pa postane le predmet otročje fascinacije nad samo možnostjo forme, ki na koncu popolnoma zavira tako tempo kot razvoj filma. V *Ligi pravičnih*, kjer igralci nočejo priznati, da so v filmu, gre na primer Gal Gadot in Benu Afflecku vseeno polovico časa na smeh, film pa je ena sama predigra razlaganja, počasnih posnetkov in puste računalniške animacije – sredstev, ki bi ga po ustvarjalni svobodi skoraj lahko približala stripu, a ga namesto tega pokopljejo. Nasprotno od *Voznika*, ki ob neskrivanju filmskosti s formo prepričuje, *Liga pravičnih* s formo povzroča nejevero.

Vendar pa Wright, ko si pridobi pozornost in naklonjenost gledalca, tako kot njegov naslovni junak vožnje ne zaključi z glavo skozi zid, ampak izvede še zadnji trik – (sledí spojler) netipični, skoraj nekatarzični konec. Baby sprejme odgovornost za svoja dejanja, in ker v teku filma odraste, se za razliko od večine kulturnih voznikov ne odloči pobegniti v uporniško fantazijo, niti ne v mučeništvo: to bi bila lažja, nekonstruktivna pot. Dojame, da je, ne glede na svojo nekonfliktno, nenasilno in dobrodušno naravo, postal del širšega nasilja. Kot bi rekel Michael Pitt v **Boardwalk Empire** (2010–2014, Terence Winter): »You can't be half a gangster.«<sup>1</sup> Edgar Wright pa nam sporoča: Ne moreš biti več le na pol pop. **E**

<sup>1</sup> »Ne moreš biti več le na polgangster.«

Natalija Majsova

# Spomini na obljubo svobode

**Talci | The Hostages**

leto 2017

režija **Rezo Gigineišvili**

država **Gruzija, Poljska, Rusija**

dolžina 103'

O tragičnih dogodkih leta 1983, ko je skupina mladih Gruzijcev iz Batumija poskusila ugrabiti letalo, namenjeno iz Tbilisija v Leningrad, in ga preusmeriti v Turčijo, da bi se osvobodila spon Sovjetske zveze, kroži veliko različnih zgodb. Nekaj jih uprizarja film **Talci** (The Hostages, 2017), gruzijsko-rusko-poljska koprodukcija v režiji mladega, a že razmeroma prepoznavnega gruzijskega režiserja Reza Gigineišvilija. Ponesrečena ugrabitev se je iztekla v zasilen pristanek letala v Tbilisiju, nekaj smrtnih žrtev tako na strani talcev kot ugrabiteljev, nazadnje pa v sodni proces, ki je ugrabiteljem in njihovem prijatelju duhovniku prinesel smrtno kazen. Družine umrlih so nato desetletja ugibale o dejanskem izidu sojenja, o morebitnem preživetju obsojencev in o hipotetičnih lokacijah, kjer bi lahko našli njihove posmrtno ostanke.

Sovjetska družba se je dogodka spominjala še desetletja: z glasnimi obsodbami ugrabiteljev in s tihim, šepetajočim žalovanjem za mladimi krivci – boemskimi, izobraženimi pripadniki višjega družbenega sloja, mladimi umetniki in zdravniki iz »dobrih družin«, ki naj bi jih v smrt pognala

želja po svobodi, natančneje, želja po svobodnem potovanju zunaj meja Sovjetske zveze. Incident je navdihnil dve gledališki igri, ki pa (še) nista doživeli uprizoritve. Neuspelo ugrabitev je nato leta 2003 obeležil dokumentarec gruzijskega režiserja Zaze Rusadze **Bandity** (Banditi), malo manj kot uro dolg popis dogodkov pred, med in po vzletu letala modela TU-134A, leta št. 6833, ki ga je upravljala sovjetska letalska družba Aeroflot.

Avtorski prvenec Reze Gigineišvilija, sicer uveljavljenega žanrskega režiserja, ki ga rusko govoreče občinstvo boljše pozna po lahkotnejših komedijah, kot so **Ljubov' s akcentom** (Ljubezem z naglasom, 2012), **Bez granic** (Brez meja, 2015) in **Žara** (Vročina, 2006), odločno iztrga zgodovinski incident iz polja dokumentaristike. Zgodovinski kontekst sicer – precej dobesedno, z mednapisi – uokvirja film, vendar služi zgolj kot izhodišče za razpravo, raziskavo, ki jo je nemogoče zaključiti, zapreti, dokončno zafiksirati s kakršno koli objektivno sodbo.

Forma akcijskega trilerja, prevzeta po številnih *blockbusterjih*, ki gradijo na tropu ugrabitve letala, je v Gigineišvilijevi različici začinjena z barvitim, ritmično dodelanim, nedvomno do potankosti preiščenim nizanem spominov na mladostniško kaprico. Zavajajoče bi bilo trditi, da Gigineišvili nedvoumno simpatizira z ugrabitelji – nadarjenimi, svobodomiselnimi, boleče lepimi mladimi intelektualci, ki si želijo le malo več svobode. Ob vseh teh laskavih pridevnikih jih film prikaže tudi kot površne, nereflektirane in celo razvajene otroke. Nika, Koka, Ana in ostali sicer vedo, da nekje obstaja »več svobode« kot v Batumiju, vendar svojo »nesvobodo« merijo s podobo sovjetskega vojaka, ki jih opozori na prepoved nočnega kopanja, ter z odklonilno reakcijo komunističnih veljakov na njihove obiske lokalne cerkve. Saj ne, da bi bila ta nesvoboda hvalevredna, namiguje Gigineišvili. Toda – ali je vredna ne le ugrabitve letala, ampak tudi streljanja na posadko?



Talci, 2017



Lahko bi si domišljali, da odgovor na to vprašanje poda obsodba na smrt, ki enega od ugrabiteljev doleti že na letalu, ko si sodi sam, ostale fante pa po hitrem sodnem procesu. Iz ne prav dobro pojasnenih razlogov, verjetno kot svarilo, sodišče obsodi na smrt tudi duhovnika, ki nikakor ni bil vpet v ugrabitev, je pa prijateljeval z obsojenci. Preživi Ana, ki jo sodba pošlje na prisilno delo v taborišče. Po razpadu ZSSR jo izpustijo na prostost. Posnetki, ki spremljajo prvo vkrcanje na letalo po izpustitvi na prostost, vkrcanje, ki jo bo popeljalo v zamejstvo (kar si je nekoč predstavljala kot izid romantične ugrabitve, v katero se je podala s svojim mladim možem Nikom). Ti posnetki prikazujejo globoko užaloščeno dekle, ki nikoli ne bo izbrisala spomina na november 1983.

Estetska privlačnost filma *The Hostages* ni premosorazmerna z nobeno moralno-etično sodbo. Gledalcu približa tragičnost dogodkov, ne pa tudi osebnosti in motivov glavnih junakov. Površno zastavljene, psihološko nerazviti liki sprožajo številna vprašanja o ozadju prikazanih dogodkov, česar pa v kontekstu filma ne gre označevati kot njegovo šibko točko. Odtujeni liki preusmerijo pozornost na dogodek, ki ga spoznamo skozi dinamiko osrednje rdeče niti: načrta, izvedbe in posledic ugrabitve letala, in na globoko, nadzgodovinsko žalost, ki jo dogodek udejanja. *The Hostages* je privlačen, dinamičen in gledljiv retro akcijski triler, ki ga odlikuje mojstrsko delo direktorja fotografije Vladislava Opeljanca; je tudi film-spomin, podoba-kristal,

ki gradi na spominih preživelih: talcev, staršev ugrabiteljev, edinega dekleta v skupini sedmih naivnih zločincev, ki na koncu tudi sami ne vedo več, kako so se znašli v grozovitem položaju morilcev, obsojenih na smrt.

Film natančno in atraktivno povzame prizadevanja vse številnejših mladih režiserjev v postsovjetskem prostoru, ki si žanrsko-zastavljene zgodbe – zlasti če si kot Gigineišvili uspejo zagotoviti produkcijsko podporo – zamišljajo onkraj državnih meja, tako v produkcijskem in narativnem kot v estetskem pomenu besede. **E**

Brez ljubezni, 2017



Anja Banko

## *Neljubezen v koreninah*

**Brez ljubezni | Neljubov**

leto 2017

režija Andrej Zvjagincev

država Rusija, Francija

dolžina 127'

V korenine velikega drevesa ob jezeru se zažira gniloba. Od spodaj, iz samega izvira bo tiho in zahrbtno razžrla njegovo mogočno telo. V ta prizor, podložen z utripajočo tišino, se odpre in zapre novi film ruskega režiserja Andreja Zvjaginceva, **Brez ljubezni** (Neljubov', 2017). Zvjagincev, režiser mlajše generacije »novega ruskega filma«, v katero se vpisujejo imena, kot so Kirill Serebrnnikov, Pavel Lungin, Aleksej Učitelj in Jurij Bikov, je med zahodnim (festivalskim) občinstvom gotovo najbolj prepoznavno ime – na eni strani zaradi

brutalnega poetičnega realizma, kot ga je zastavil v zgodnjih filmih **Vračanje** (Vozvraščanje, 2003) ali **Izgon** (Izgnanije, 2007), pa tudi zaradi močne družbeno-kritične in politične note v odnosu do ruske države, kar ostro veje iz filma **Leviatan** (Leviafan, 2014), skozi mehkejše, prevodne »okvire« družinske drame pa v predhodnem celovečercu **Elena** (2011).

Zvjagincev tudi s filmom *Brez ljubezni* vztraja v omenjeni vsebinski in stilski naravnosti, ki jo podaja v jasnih zgodbovno-simbolnih parametrih. Če je z *Leviatanom* ustvaril alegorično referenco na biblično zgodbo o Jobu in skozi usode malega človeka »tipične« male ruske vasi naslikal distopično »realnost« skorumpirane, razosebljene sodobne ruske družbe, se zdaj vrne k družinski drami, ki s tematskim motivom izginulega (pobeglega, ugrabljenega?) otroka preigrava žanrske značilnosti kriminalnega trilerja. A kljub nastavkom je »akcija« zunaj žanrskih postavk: v okvir družinske drame Zvjagincev vstopi skozi črepinje zakonskega življenja Borisa (Aleksej Rozin) in Ženje (Marjana Spivak) v sovražno naelektreni napetosti, tik pred ločitvijo. Oba sta si že ustvarila novo življenje: on pričakuje otroka z drugo žensko, ona si je zagotovila udobno prihodnost s starejšim, bogatejšim ljubimcem. Nihče noče prevzeti skrbništva za 12-letnega sina Aljošo (Matvej Novikov), nato pa deček nekega dne enostavno – izgine.

V iskanju izginulega sina se Zvjagincev z zakoncema odpravi na pot: ta znova odstre neučinkovitost uradnih institucij, ki neposredno izrekajo svojo nemoč, v ospredju filma pa je predvsem odnos med zakoncema – odnos, ki ga pravzaprav ni. In ki ga verjetno nikoli ni bilo: »Nikoli nisem nikogar ljubila. Samo mam, ko sem bila majhna ... tako grozno se je obnašala do mene. Hudobna, osamljena prasica,« pravi Ženja. Neljubezen je osrednje tematsko vodilo, ki ga upodablja simbol drevesa z gnilimi koreninami. Neljubezen je gniloba, iz katere raste sodobni in prihodnji trenutek. Zakon Ženje in Borisa je bil bolj kot ne prisila naključja: ona je želela pobegniti od matere in ob tem po nesreči zanosila, njegov šef pa kot verski fundamentalist ni zaposloval tistih, ki ne živijo po »božjih zakonih«.

V tako razpostavljeni zasnovi je manko ljubezni – osnove človečnosti – tisto, kar definira film na vseh ravneh in kar definira tudi podobo samo. Ta praznine ne prikriva z naplstenim baročnim okrasjem, temveč jo, nasprotno, izžareva v enoplastni, nezmotni jasnini. Izčiščen minimalizem, ki zarisuje realistično podobo sodobnega vsakdana, je v paleti hladnih barv, modrih odtenkov, belega snega, sten, zidu in velikih razpadlih stavb kot nosilcev spomina na nekdanjo socialistično ero poudarjen predvsem v odsevnih površinah oken, zrcal in telefonskih zaslonov. Ti grobo odsevajo izpraznjene in bežne poglede ter v svoji prozornosti poudarjajo ujetost protagonistov, fatalistični determinizem, rastoč iz simbolnega drevesa gnijočih korenin, ki se ciklično, torej brez razrešitve ali možne katarze, sklene v končni ponovitvi istega simbola.

Dolgo in mučno iskanje je torej že v začetku obsojeno na neuspeh – tistega, česar nikoli ni bilo, enostavno ni moč najti. Usoda izginulega Aljoše je tako jasna – prostora zanj, prostora za ljubezen, ki jo poseblja dečkov tihi krik za vrati kopalnice med prepirom staršev, enostavno ni. Starša Aljošo – simbolno in dobesedno – umorita s svojo neljubeznijo, pomanjkanjem vsakršne skrbi in nežnosti.

Aljoša je obsojen na smrt, še več – na ravni simbolnega je zaradi neljubezni mrtev že od samega začetka.

Svet Zvjaginceva je tako osnovan na manku, ki pa ne izhaja iz odsotnosti (svet brez ljubezni), temveč se gradi v njeni nasprotnosti, v neljubezni. Manko ni prazno mesto – njegovo osrčje napolnjuje praznina sama. Zato iz »takšnega« manka lahko izvirajo le želje, ki so že v osnovi obsojene na propad. Če se zdi, da Boris in Ženja hrepenita po ljubezni, se tudi to izkaže za neplodovit poskus, nemi krik, posušeno vejo na propad obsojenega drevesa. Njuna prihodnost je tako lahko zgolj ponovitev starih vzorcev – tudi v prihodnji končnosti je ona še vedno otrplega pogleda, odtujena od ljubimca strmi v zaslon telefona; on je, prav tako otrplega pogleda, ujet v zaslon televizije, medtem ko otroka jezno umakne v stajico. Neljubezen lahko rodi zgolj neljubezen.

To napolnjeno praznino odraža tudi sama filmska podoba, posebej v motivno-simbolnem elementu steklenih površin, ki posebljajo prisotnost praznine z njihovo prozornostjo, protagonistom pa stalno nudijo lastne odseve. Ti se prelamljajo v dvojnem – utelešajo preplet dveh sfer: zasebnega in javnega. Zvjagincev namreč tudi tokrat intimno dramo do neke mere uporabi kot alegorijo, v katero preslika družbeno zavest. Odsev tu ne igra običajne vloge trenutka samospoznanja, temveč nastopa v potrjevanju praznine – odsev lastne podobe kot odsev želje, kako biti viden od drugih. Na ta način je tudi »jaz« protagonistov zunaj njiju, položen v pričakovanja drugih, naj bo to njen pogled, zatopljen v zaslon družabnih omrežji, ali njegovo prikrivanje nezaželene situacije v službi. Konformizem tako nastopa kot osnovno vodilo delovanja družbe – v praznini tudi lastni jaz ne more najti trdnih temeljev, zdi se, da obstaja zgolj za druge. V takšnem mehanizmu delovanja sveta tako protagonista nista »polnopravna« subjekta, temveč lupini, estetsko dodelani povrhnjici. V izčiščenosti filmske podobe sta vzpostavljena kot alegorični karikaturni družbene zavesti sodobne Rusije. To podobo avtor poudarja tudi z zvočno sliko utripajočega ritma enega samega tona, ki nasilno prebada podobo mirne, harmonične zimsko-jesenske mestne krajine, s čimer stalno razgrajuje njeno idilo.

Če se družbeno-kritična nota tokrat vzpostavlja predvsem posredno, pa Zvjagincev kritiko političnega sistema in družbe, ki se koplje v omamah potrošništva, (verskega) fundamentalizma in birokracije, destruktivno pa jo vodi hedonizem, mestoma vzpostavlja tudi neposredno. V ohlapnih namigih določa konkretnost časa in prostora – apokaliptični začetek je postavljen v leto 2012, ki je po majevski prerokbi označeno kot konec sveta, za sodobno Rusijo pa pomeni nov zdr. Maja 2012 namreč rusko javnost pretresejo veliki politični protesti – znamenite demonstracije na trgu Bolotni, kjer so se zbrali podporniki ruske opozicije proti nastopu že tretjega mandata predsednika Putina.

Brez ljubezni, 2017



Brez ljubezni, 2017



Kljub več desetisočglavi množici so zahteve državljanov izzvenele v prazno, prostor javnega diskurza pa je stopnjevano začel napolnjevati sovražni govor, ki v letu 2015, ko se film konča, med drugim rezultira v vojni v Ukrajini. Ta skozi posnetke televizijskih poročil vdira v dnevno sobo Borisa in Ženje ter tako preveže sferi javnega in zasebnega: oba sta spet (ali še vedno) otopelo zagledana v svetlečo površino zaslona in v fatalističnem krogotoku delujeta zgolj še kot posebitev gnilobe-neljubezni, ki se zdaj zajeda že v prav vse družbene pore. Zvjagincev tako element nasilja (vojne) vzpostavlja kot edini način zapolnitve manka, ki izvira iz neljubezni: Ženja med televizijskim poročilom vstane, si nadene trenirko olimpijske Rusije (kot državnega simbola) in z brezizraznim pogledom odide na tekaško stezo na terasi luksuznega bloka. Njen pogled se v protikadru sreča z obledelo sliko posterja iskalne akcije za Aljošo, medtem ko se kamera že zazira v zasneženo podobo gnijočega drevesa ob jezeru, na katerem še vedno plapolata trak, ki ga je – kot nemi krik po ljubezni – v zrak uvodoma zalučal Aljoša.

A če prejšnje filme Zvjaginceva zaznamuje deterministična nota pesimizma, jo tokrat vzpostavlja tudi v svetlejših odtenkih. Žarki upanja se izrisujejo v poetičnih trenutkih složne skupnosti: skozi okno Aljoševe sobe se odpira pogled na otroško sankališče, ki spominja na kompozicije Bruegelovih zimskih krajin – slednje večkrat uporabi tudi Tarkovski z enakim simbolnim nabojem trenutka harmonije in idile. V odgovor prihodnosti družbe, ki se je sicer pasivno utopila v neljubezni, Zvjagincev podaja možnost rešitve v

samoorganizirani enoti prostovoljcev – tudi v referenci na dejansko organizacijo »Liza Alert«, ki pomaga svojem pri iskanju izginulih oseb zunaj vseh birokratsko-institucionaliziranih okvirov. Četudi je množica ljudi, oblečenih v svetleče oranžne brezrokavnike, brezimna, so v narativnem modelu ravno ti vzpostavljeni kot edini nosilci resnične akcije, medtem ko protagonista pasivno toneta pod težo gnijočih korenin drevesa sodobne (ruske) družbe. Če v *Leviatanu* rešitve ni, Zvjagincev tokrat ponudi odgovor, ki pa se ne skriva v širokih, izčiščenih kadrih praznih (fizičnih in duhovnih) prostorov med zakoncema, temveč v detajlih, ki jih napolnjujejo – v brezimni množici prostovoljcev, ki premika statične okvire filmskega kadra s humanistično noto ljubezni – skrbi, pozornosti, spoštovanje do drugega, kar obenem odpira černuho, žanr brutalnega realizma sodobnega ruskega filma, v nova polja možnosti razmisleka in portretiranja ruske sodobnosti. **E**



Anže Okorn

## Jean Grey

### Thelma

leto 2017

režija Joachim Trier

država Norveška, Švedska, Rusija, Francija

dolžina 116'

Uvodni prizor očeta na sprehodu oziroma lovu s šestletno hčerko Thelmo; prostrano zaledenelo jezero: taka »šajba«, kot se reče, da se vidi ribe, ki plavajo pod ledeno gladino. To je sicer redko, se pa zgodi. Pogled iz Thelmine perspektive prekine posnetek od spodaj – v ribje trebuhe ter par otroških in odraslih podplatov malo višje. Vemo, kaj pomeni, če riba, eden najprepoznavnejših krščanskih simbolov, plava s trebuhom navzgor ...

IHTIS – IHTUS:

Jezus – »Kristus« ali »maziljeni« – božji – sin – odrešenik ... oziroma več njih ... malih in velikih rib.

Oče in hči, zdaj sredi gozda, opazita srno – le streljal stran. Oče nameri ... a v glavo druge, kar se oddaljenosti in sorodnosti tiče bližje tarče. »Zlobna čarovnica« norveških gotskih pravljic iz 18. stoletja oziroma krščanske morale.

IHTA:

Če se je **Repriza** (Reprise, 2006), prvenec Joachima Trierja, začela s komadom *New Dawn Fades* skupine Joy Division, bi **Thelmo** (2017) lahko povzeli s *She Lost Control* istega benda ... Njena nadnaravna moč, ki temelji predvsem na nekakšni telekinetični sposobnosti oziroma uresničevanju lastnih močnih želja, ji kot šestletni deklici, nevesči samonadzora, povsem »uide iz rok«; če povprečen telekinetik »z mislimi« krivi jedilni pribor ter se sem in tja malo poigra, kot pravi Milorad Mandić Manda (ki je lani kot Kapitan Kljuka zares umrl na odru sredi predstave za otroke *Peter Pan*) v filmu **Lepe vasi lepo gorijo** (Lepa sela lepo gore, 1996, Srdjan Dragojević), »sa viljuškom – buc«, se Thelmina super-moč nezavednega na neki točki »buc buc buc« loti bratca dojenčka.

Kot goreče pobožno in pridkano brucko, ki pride študirat v Oslo, začnejo Thelmo metati božjastni napadi, vendar se po obisku pri specialistu izkaže, da ne gre za epilepsijo, temveč za »psihogene« motnje, posledico potlačitve čustev, ki ni brez povezave z njeno babico – za katero Thelma zaradi zavajanja oziroma laži staršev zmotno misli, da je že pokojna. Motnja, ki se navzven kaže kot izguba zavesti, tresavica – začeni z dlanmi – in strahoviti krči, buta na plano predvsem ob Thelmini čustveni in seksualni vznemirjenosti. Slednjo pa sproža kolegica Anja ... Ja, Thelma je lezbijka!

Anjo, ne da bi jo ob tem popadlo paranormalno, Thelma prvič sreča na univerzitetnem bazenu, ki potem v nadaljevanju preko vode deluje kot nekakšen sanjski stik z jezerom

Thelma, 2017



ob rojstni hiši, na katerega ima slabe spomine oziroma so ti predmet potlačitve. Trier z jezerskimi oziroma podvodnimi prizori citira samega sebe; ko zakoraka pod gladino, je Thelma ravno tak **Outsider** (1996, Andrej Košak) kot zdravljeni narkoman Anders s skalo v naročju iz njegovega **Oslo, 31. avgusta** (2011) – »religija je opij ljudstva« – v določenih okoljih še zmeraj *freak*, spaka, ki zadeta plava v »napačno« smer proti tlom poplavljenе božje kopalnice; posebljeni »Konec je!« trenutek, ki ga lepo povzema Slug iz banda Atmosphere: »Sčekiraj poden, Bog ima krasne keramične ploščice.«

Številne ostale (na trenutke morda kar preveč očitne) filmske reference odražajo Trierjevo filmsko odraščanje s hollywoodsko produkcijo, katere vrhuncev v intervjujih le redko ne omeni; ne nazadnje sta s scenaristom in režiserjem Eskilom Vogtom svojo produkcijsko hišo poimenovala **Don't Look Now** (1973, Nicolas Roeg), ideja za *Thelmo* pa se jima je začela porajati na glasbenih nastopih Johna Carpenterja ter progresivne rock skupine Goblin, ki je med drugim zložila glasbo za **Zoro živih mrtvecev** (Dawn of the Dead, 1978) Georgea A. Romera in **Suspirio** (1977) Daria Argenta.

Na prvem mestu med *Thelminimi* referencami je gotovo **De Palmova Carrie** (1976), posneta po romanu Stephena Kinga; sledita **Izganjalec hudiča** (The Exorcist, 1973) Williama Friedkina ter **Rosemaryjin otrok** (Rosemary's Baby) Romana Polanskega ... pa seveda Hitchcockovi **Ptiči** (The Birds, 1963). Gledalec pomisli, da bi katerega od citatov iz kategorije drama-triler-grozljivka Trier lahko mirno izpustil; krvavenje iz nosu v kozarec mleka je že tako »znucan« filmski *déjà vu*, da pusti podoben vtis kot uporabljen higienski vložek iz letošnjega **Projekta Florida** (The Florida Project, 2017, Sean Baker), namesto pritožbe pritisnjen na steklena vrata motelske recepcije ...

Ampak ravno ob takih pomislekih začenja *Thelma* zares delovati; žanrski stereotipi so namreč »križani« z razmišljanjem o družinski dinamiki; o travmatični prvi pravi ljubezni, ki se zdi življenjskega pomena; pa o odtujenosti; o iskanju in sprejemanju samega sebe – takšnega, kakršen v vselej izmuzljivi resnici si; o vseh vrstah represij (vključno z nezavednim odirvanjem nesprejemljivih nagonskih teženj in čustev v podzavesti) ter bolj ali manj uspešnem osvobajanju od njih ...



*Thelma/Thelma* ni anti-junak, ampak kot vezaj, podtahnjen v to besedo, ki označuje nenehno premagovanje razdalje od junaškega do zla in obratno, pri katerem pa konec koncev nenehnega začetka ne gre za zmago, ampak le za to, da se pač preprosto sprehodimo ... *Thelma/Thelma* brezkompromisno obračunava z imenom očeta oziroma družinskim trikotnikom – in le v namig: vznemirljivo bi jo bilo »brati« skupaj z *Anti-Ojdipom* Deleuza in Guattarija, ki bo zdaj zdaj izšel v slovenskem jeziku; zaenkrat le misel za pokušino: »Mi vsi smo mali psi, imamo potrebo po kroženjih in po tem, da nas sprehodijo.« Po bolj ali manj tankem ledu – »v sodelovanju z naravo«!

Trier je CGI efekte, ki jih je v filmu natanko dvesto, uporabil zelo prefinjeno – z njimi je le začinel zgodbo; običajno so povezani z blockbustersko eksplozivnostjo, v *Thelmi* pa gre prej za nekaj najbolj intimnega; z računalniško grafiko je baje najtežje ustvariti ogenj in živali – oboje v *Thelmi* izgleda povsem resnično: prizori s kačo, vrabci, ribe, samovžig ... Kičaste (kot iz risanke) specialne efekte ta trenutek aktualne superjunaške **Lige pravičnih** (Justice League, 1017, Zack Snyder), ki se ob tem času in tej tehnologiji res ne more več izgovarjati, da gre za ekranizirani strip, v tem pogledu popolnoma »požali«.

Odnos otroka s starši, sorojenci – »porka madona, a ne vidiš, da dojim« – ter okolico; vložki so visoki, včasih se zdijo višji od Vsemogočnega oziroma Vsemogočne, ki pa jo je v filmu sem in tja pravzaprav težko ločiti od Thelme ... ali bolje njene želje, za katero se nikoli ne ve, če ni ukaz.

Morasti občutki sramu in krivde ter nezaupanja ... Svobodna volja je ... zlahka čisto zlo! »Opraviti s sodbo!«

*Thelma* je značajska študija, ki filmska izrazna sredstva dodobra izkoristi za prikaz človeške notranjosti in medčloveških vezi: na primer suspenz prizora kvazi epileptičnega napada v operi z več kot petsto statisti. Trierju so uspeli mnogi krasni posnetki, predvsem pa se kot režiser posveti igri – popravkom in novim smernicam, dodanim k izhodiščnemu scenariju, je bojda botrovalo predvsem zanimanje, kaj zmore odlična glavna igralka: Eili Harboe.

PS: Joachim Trier, njegov brat Emil, dokumentarist, ter pisatelj Karl Ove Knausgård pripravljajo skupni projekt: dokumentarec o manj znanem poznem delu Edvarda Muncha. Oči na pečle! **E**

Projekt Florida, 2017



Jernej Trebežnik

## Sodobna ameriška pobarvanka

Projekt Florida | The Florida Project

leto 2017

režija Sean Baker

država ZDA

dolžina 111'

Ko je postalo jasno, da bo režiser Sean Baker svoj čislani *indie* vpogled v življenje dveh trans-prostitutk, imenovan **Tangerine** (2015), nasledil s pripovedjo o poletnih prigodah šestletne deklince v obrobnem floridskem naselju, se je morda zdelo, da gre za precejšen tematski in tudi atmosferski odmik. A že nekajsekundni uvodni kader filma Projekt Florida je dovolj, da nas nasičene pastelne barve spet zbodejo v oči in nam dajo vedeti, da je Baker skozi visoko stiliziran, a hkrati avtentičen prikaz še ene redko reprezentiranih podob obrobja ZDA tudi tokrat spretno simboliziral prav kontrast med družbenim statusom in voljo do življenja oziroma čustveno inteligenco obravnavanih ljudi.

Pri doseganju »pop vérité« estetike filma *Tangerine* si je Baker ob znamenitem snemanju z mobilnikom iPhone 5 pomagal predvsem z osvetlitvijo in s kasnejšo obdelavo slike, tokrat pa mu je bila v največjo pomoč že sama lokacija. Projekt Florida namreč najde svoje mesto v sončnem zaledju Disney-Worlda, v cenениh stanovanjskih poslopijih oziroma motelih, ki izstopajo z živobarvnimi fasadami; kot bi se barvitosti zabaviščnega parka nalezli še oni, pa so v pisane, kričeče barve večino časa oviti tudi tamkajšnji prebivalci. V ospredju je radoživa šestletna Moonee, ki s prijateljema ves čas uganja manjše in večje vragolije ter pri tem spravlja v obup odrasle, film pa pri navidezno brezciljnem, naključnem nametavanju njenih prigod, kot prerez vsakdana določene dela ameriške družbe in s tem odsev njene naraščajoče stratificiranosti, učinkuje skozi deklince zvedave oči. Čeprav mora Halley, njena mlada mati samohranilka, za preživetje obeh iskati vedno nove neugledne načine, je praktično v vsakem trenutku ključno doživljanje Moonee, ki ima po eni strani zaradi bujne domišljije pri raziskovanju okolice svojega naselja bolj razburljivo otroštvo od večine, a je zaradi materinega ekonomskega statusa ves čas izpostavljena tudi revščini, s tem pa prisiljena v mentalno spopadanje z neprijetno, na videz brezizhodno situacijo.

Ob zajemanju sveta skozi otroške oči Baker sicer še vedno ohranja stik z zanj že večji del kariere značilnim sofisticiranim, a še vedno anti-hollywoodskim naturalizmom, sicer pa se precej osredotoča tudi na delo kamere. Tokrat morda

ni ves čas tako očitno mobilna kot v filmu *Tangerine*, a je pri lovljenju otrok, ki so večinoma v teku, kljub temu zelo dinamična in pogosto vsaj na videz naključno osredotočena na določene podrobnosti, ki ne nosijo globljega pomena, za otroka pa so tistih nekaj trenutkov najbrž edina relevantna stvar. Pri tem se zdi Baker z izpuščanjem oziroma vključevanjem vzpostavitvenih kadrov ali pri *travellingu* večinoma zelo, včasih morda že preveč liberalen oziroma naključen. Ko se otroci denimo odpravijo raziskovat bližnje ulice in travnike, velike plane njihovih obrazov zamenjajo širši, na okolico osredotočeni nenatančni kadri, s čimer kamera privzame manj definiran, tretjeosebni pogled, kar lahko privlačen občutek vezanosti na otrokovo gledišče za trenutek ali dva oslabi.

V drugi polovici filma, ko se zdi zorni kot kamere občasno manj vezan na Moonee, torej širši in bolj odrasel, lahko morda preseneti tudi lahkotnost prikaza marginaliziranih ljudi in kompleksnih odnosov med njimi. Film namreč predstavlja očitni (in vsekakor osvežujoč) odmik od nagnjenosti k t. i. »pornografanju revščine« in se namesto tega večkrat obrne k sproščnemu prikazovanju zabavne, slikovite bivanjske skupnosti, kjer pravih nevarnosti ni zares občutiti oziroma so (na primer pedofilija) malce preveč reducirane na raven karikaturne.

Bakerjeva največja odlika – poleg premišljene fotografije in spretnega tempiranja dogajanja ter »nedogajanja« – tako morda še vedno ostaja delo z naturščiki, tokrat predvsem z otroki, ki s svojo sproščeno, igrivo igro film *Projekt Florida* povzdignejo v izjemno ganljiv, tudi pretresljiv dokument časa in prostora, podobno kot protagonistki v filmu *Tangerine*. Brooklyn Prince, ki zelo prepričljivo uprizori neukročeno, karizmatično mlado dekle v neprijetnih življenjskih okoliščinah, skoraj nikoli ne daje vtisa, da igra v filmu, pri prehajanju od razposajenosti do radovednosti in strahu pa kaže presenetljiv igralski razpon.

Pri iskanju podobno impresivne in odmevne igralske predstave otroka bi se morda morali vrniti v leto 2009, ko je v filmu *Zveri južne divjine* (*Beasts of the Southern Wild*), še enem uspehu ameriškega neodvisnega filma, Quvenzhané Wallis prav tako igrala dekle iz deprivilegirane, v tistem primeru poplavljenega okolja, filma pa povezuje tudi kompleksen pogled na starševstvo – v *Zvereh* je za hčer namreč skrbel njen vzkipljivi, a vseeno ljubeznivi oče, ki je tudi v nemogočih časih znal širiti nalezljiv optimizem. Kljub osredotočenosti na prigode in doživljanje otrok v filmu *Projekt Florida* pa bi se bilo v igralskem smislu krivično in zavajajoče osredotočiti le na njih. Bria Vinaite v vlogi mlade mame Halley, ki se mora pri iskanju priložnostnega zaslužka zateči tudi k prostituciji, proti koncu filma s svojim praznim pogledom lepo odraža razpetost med navidezno brezizhodnostjo situacije in posledičnim zatekanjem k deviantnosti, na drugi strani pa med brezpogojno skrbjo

za bližnjega in izbruhi konzumerizma – kar lahko skozi povzdigovanje cenenih izdelkov in umetnosti predstavlja skorajda upor. Nobena analiza filma *Projekt Florida* pa ne bo mogla mimo Willema Dafoeja, daleč največjega igralskega imena v filmu (in dosedanjem Bakerjevem opusu) ter igralca, ki tokrat v vlogi na zunaj hladnega, a dobrosrčnega oskrbnika stanovanjskega poslopja nešolanim in neznanim kolegom ukrade pozornost v večini scen, v katerih se pojavi, hkrati pa se vendarle tudi prepričljivo pomeša med njih in gledalca skoraj nikoli ne predrami iz prijetne začaranosti.

Predvsem pa je nujno raven otroškega preseči pri premisleku in analizi same zgodbe ter njenih implikacij. Čeprav so v središču dogajanja otroci, je ves čas očitna namera prikazovanja splošnih življenjskih razmer nižjega družbenega sloja, pa tudi njegovih vrednot, kapric in perspektiv oziroma pomanjkanja slednjih. Čeprav prikazano bivanjsko naselje ni fizično ločeno od preostanka sveta kot na primer v *Zvereh južne divjine*, vseeno deluje skrajno omejujoče (vsaj v mentalnem smislu) in na prebivalce, ki ga prek poletja praktično ne zapuščajo, neverjetno močno vpliva. Preostanek sveta pa po drugi strani v njihov vsakdan vdira predvsem v obliki nadležnega, glasnega helikopterja, ki ob turističnih vodenih ogledih ves čas preletava skoraj vedno rožnato in sončno nebo nad njihovim naseljem, kot bi hotel sporočiti, da je bogatejšemu preostanku sveta za njih bolj ali manj vseeno.

Pri zajemanju življenjskih razmer na obrobju uspe Bakerju brez moraliziranja ali nekritičnega simpatiziranja postaviti vprašanje okolja odraščanja in torej socializacije, ki bo otroka do neke mere gotovo vpeljala v določene vzorce vedenja, a ga, če je bister in vedoželjen kot Moonee, vendarle ne bo povsem determinirala. Najganljivejši prikaz nenavadnega, pospešene čustvenega razvoja Moonee morda napoči v trenutku, ko v njeno sosesko po naključju zaideta dva brazilski turista na medenih tednih. Deklica pravilno predvidi jok ženske in doda, da »lahko vedno napove, kdaj bodo odrasli jokali«. S tem je režiser očitno hotel vsaj delno relativizirati predsodke o čustvovanju in moralnem presojanju prikazanega sloja (ameriške) družbe oziroma njuni prirojenosti.

Podoben učinek je imel predlanski ameriški *indie* hit **Ameriška ljubica** (*American Honey*, 2015), kjer so bile navidezna brezcilnost, liminalnost in ujetost prikazanih mladih z dna družbe prefinjeno postavljene v kontrast z njihovim neprestanim premikanjem in potovanjem. Na prvi pogled se lahko zdi v primerjavi s tem klavstrofobično bivanjsko okolje v filmu *Projekt Florida* skrajno determinirajoče, a je znal Sean Baker defetizem, resigniranost, statičnost in pasivnost v svojih likih spretno nadomestiti z osvežujočimi odmerki humorja, aktivnosti in vitalizma. S tem je ustvaril še en pomemben prispevek k boljši reprezentiranosti običajno spregledanega ali pa zasmehovanega dela ameriške družbe. **E**

Jasmina Šepetavc

## Zvok onkraj zidov: Dekleta v uniformah

Vsakdo, ki se je/bo kdaj potopil v lezbično fikcijo, bo prej ali slej naletel na ljubezenske romance, ki se dogajajo v zaprtem homosocialnem okolju internata, kjer dekleta, odrezana od zunanje družbe in moških, med sabo spletajo čustvene in včasih seksualne vezi, za katere vseskozi vedo, da bodo le stežka preživele preizkus zunanjega sveta. Žanr internatske šole ima dolgo tradicijo (navsezadnje naj bi imela sama Sapfo svojo šolo in zaljubljene učenke) in svoja pravila časovnega suspenza, kjer je mogoče zapovedi heteronormativne družbe delno opustiti, dokler ne pride čas, ko dekleta zapustijo internat in izpolnijo svojo dolžnost do družbe ter se podredijo njenim pričakovanjem. Koncept časovno zamejenega lezbištva ni nič novega, delno izhaja iz zgodnejših proučevanj seksualnosti, svoje stabilno mesto pa je našel v filmu: odraslo dekle, piše Barbara Creed v svojem pregledu reprezentacij lezbičnega telesa, je primorano udobne pobalinske hlače in (lezbične) igre slej ko prej zamenjati za feminilno privlačnost in heteroseksualno zvezo. Danes, ko imata dve puncici v fiktivnem svetu romanov, filmov in japonskih mang (kjer ima žanr dolgo zgodovino in je priljubljeno čtivo japonskih

poslovnežev srednjih let) včasih celo možnost srečnega konca, se lahko žanr internatske šole bere kot homofobna ostalina starih časov. A pri sodbi je potrebna previdnost: bogati žanr se mogoče res začne kot *guilty pleasure*, v katerem spremljamo prisiljeno dramo, dolge poglede in prepovedane poljube, a ima tudi svoje klasike, ki so veliko bolj kompleksne in resne, kot bi jim pripisali na začetku.

**Dekleta v uniformah** (Mädchen in Uniform, 1931) so brezpogojna klasika žanra. Film, ki je ob svojem izidu hipoma postal kinematografski hit in mu je nemški filmski kritik Siegfried Kracauer namenil recenzijo z nekoliko senzacionalističnim naslovom *Upor v deklinški samostanski šoli. Dober nemški film!*, je nemški film brez svojega mesta: ujet med nemški ekspresionizem in visoko estetizirano propagando nacizma, ki je sledila v naslednjih letih. Čeprav izjemno delo, je film *Dekleta v uniformah* izginil iz nemške filmske zgodovine za nekaj desetletij, dokler ga ni ponovno odkrilo feministično gibanje sedemdesetih let prejšnjega stoletja. To je vzporedno s feministično filmsko teorijo vse bolj ustvarjalo svoje filme, kar pomeni, da je hkrati gradilo alternativno podporno filmsko infrastrukturo: feministične distribucijske mreže, feministične filmske festivale in feministične filmske arhive, kjer so film tudi odkrili, vložili denar v novo, boljšo kopijo in ga začeli prikazovati na feminističnih festivalih. Do takrat že ostarele igralkice so naenkrat spet postale kulturne zvezde in priljubljene intervjuvanke za akademske raziskovalke filma, film pa arhivsko politično opozorilo, vredno vedno nove analize.

Dekleta v uniformah, 1931



Dekleta v uniformah, 1931



Usoda filma namreč retrospektivno piše zgodbo, ki bi jo bilo mogoče spremeniti v popolnoma nov film: *Dekleta* so nastala po gledališki igri nemško-madžarske pisateljice Christe Winsloe, režirala jih je režiserka Leontine Sagan, ki je za vloge varovank uporabila večinoma amaterske igralke, film pa je bil financiran kot združniški projekt, preko neprofitne produkcijske družbe Deutsche Film-Gemeinschaft (vsi sodelujoči so bili plačani z delnicami, ne z denarjem). Zgodba se dogaja v internatski šoli, ki jo vodi stroga zagovornica pruskih vrednot, ostarela ravnateljica (sama v uniformi, s palico, ki je ne uporablja toliko za hojo kot za zastraševanje, je namerno predstavljena kot pruski kralj Friderik II. Veliki in falična ženska hkrati). Film vseskozi opozarja na strogo discipliniranje mladih deklet, ki so pogosto lačna: medtem ko v komičnih prizorih sanjarijo o tortah, oblitih s sladko smetano, ravnateljica svoji pomočnici (z grbasto postavo, ki opreza za prestopnicami in jih tožari) govori: »Prusi so bili od nekdaj lačni. One so otroci vojakov. In če bo bog dal, bodo matere vojakov. Skozi disciplino in lakoto bomo ponovno veličastni!« V ta svet vojaško organiziranega legla hčera vojakov, bodočih žena in mater vojakov, prispe Manuela (Hertha Thiele), kakopak hči vojaka in pokojne matere, ki se kmalu zaljubi v (priljubljeno) učiteljico Fräulein von Bernburg (Dorothea Wieck), kar zgodbo skorajda pripelje do tragičnega konca.

Film, ki ga je kritika retrospektivo brala kot protimilitaristično in protifašistično opozorilo, dejansko še danes deluje izjemno: ustrojeno korakanje deklet režiserka spretno vzporeja s posnetki mogočnih stavb in kipov generalov, glasno petje in pogovore deklet pa večkrat prekinejo zvoki iz za zidov internata – korakanje vojakov in bitje zvonca mogočnega zvonika –, ki opozarjajo, da gledamo svojevrstno heterotopijo, odmaknjeno od zunanje družbe, a hkrati neločljivo zvezano z njo. Kracauer je svojo prvo recenzijo leta 1931 zaključil s komentarjem, ki ga je danes mogoče brati kot tragično zmotno napoved širšega stanja nemške družbe – »Ta film je znamenje, da se pri nas prebujajo še dobre sile« –, sam film pa je nekoliko jasnovidno napovedal zgodovinsko družbeno spremembo, ki se je dokončno zgodila le dve leti pozneje.

Če je protifašistično sporočilo en del filma, je hkrati drugi, v kritikah prepogosto zamolčani del, feministična in seksualna osvoboditev. Ruby Rich v izjemni recenziji opozori, da film deluje tudi kot protipatriarhalni in lezbični tekst. Razveza protifašizma in (lezbičnega) feminizma filma namreč ni le netočna, temveč tudi nevarna, navsezadnje film vseskozi opozarja na nacionalsocialistično ideologijo združevanja tradicije pruskega militarizma in heteronormativne patriarhalne vzgoje »primernih« vojaških mater in žena, ki je v nefiktivnem svetu pomenila hkratno brutalno preganjanje tistih, ki so heteronormativne zapovedi prekršili.

Lezbična režiserka Barbara Hammer gre desetletja kasneje v Nemčijo, snema ruševine podobnih stavb, ki jih je v vsej mogočnosti prikazovala Leontine Sagan, in išče fragmente lezbične zgodovine. Te je bilo med vojno, ki je sledila filmu, moč najti v taboriščih, kjer so bile lezbijke za razliko od spolnega prestopništva moških homoseksualcev (roza trikotnikov) največkrat označene kot »asocialne«. Asocialnost je ženska, zaključí Barbara Hammer, podobno pa pokažejo *Dekleta*, ko postavijo v ospredje Manuelo, ki je ob prihodu v šolo nemudoma označena kot »emocionalno dekle«, potrebno prave vzgoje. »Emocionalnost« skozi film deluje kot prikrit govor o lezbištvu, ki zmoti pravila internata. Manuela se ob vsaki priložnosti oklepa Fräulein von Bernburg in joče, ko jo učiteljica poljubi za lahko noč – ne zaradi poljuba, temveč zato, ker ve, da bo nekoč morala oditi, učiteljica pa bo poljubljala nova dekleta. Kar se pred gledalci odvija od vsega začetka, je kompleksna družbena kritika militarizma, in to predvsem skozi ljubezensko zgodbo in seksualno transgresijo: ko Manuela dobi svojo uniformo (staro, podedovano od dekleta, ki je bilo tam pred njo), na njej opazi začetnice Fräulein von Bernburg, učiteljico pa kmalu za tem sreča na mogočnem šolskem stopnišču. Med kulisami veličastne stavbe, prepredene s prepovedanimi conami (ena teh je breznu podobno osrednje stopnišče, na katerem se odvija končna scena filma) ter sencami, ki implicirajo ujetost likov in vseskozi opozarjajo, da je heteronormativni patriarhat na platnu mogoče res odsoten, a hkrati dekleta popolnoma obkroža, se razvija verjetno prava eksplicitno lezbična zgodba, polna hrepenečih pogledov, poljubov (tudi na ustnice) in dolgih objemov. A če je Manuela odkrito zaljubljena, igra privlačna učiteljica Fräulein von Bernburg dvojno vlogo, opozori Ruby Rich: po eni strani je postavljena nasproti despotski avtoritarni oblasti ravnateljice, po drugi pa isto oblast ohranja, le na bolj human način. Seksualna represija v imenu družbene harmonije je ime učiteljčine igre, ki večkrat poudarja, da mora z vsemi dekleti ravnati enako, vsako od njih poljubiti za lahko noč v enaki meri. A hkrati se zdi, da Manuela v učiteljčino in šolsko fasado uspe vnesti razpoko, ki bo stvari spremenila za vedno. Ko Manuela po uspešni produkciji šolske igre pijana prizna svojo ljubezen pred vsemi, jo ravnateljica zgovorno zapre v šolsko ordinacijo (navsezadnje je lezbištvo zanjo bolezen), učiteljica pa se po začetni rezerviranosti na neki način osvobodi, ko despotski figuri reče: »Tistemu, čemur vi pravite greh, jaz rečem velik duh ljubezni.« Da je med Manuelo in učiteljico tesnejša povezanost, kot jo imata z drugimi ženskami v filmu, režiserka nakazuje s podvajanjem in mešanjem bližnjih planov njunih obrazov, kot da ženski skorajda telepatsko čutita druga z drugo. Tako tudi učiteljica hipoma ve, da je Manuela v stiski (obupano dekle poskusi storiti samomor)

in ji odhiti na pomoč, ravnateljica pa poraženo odkoraka med dekleti po temnem hodniku. A kritika do danes ni enotna, kaj zares pomeni konec filma: Je oblast poražena? Je oblast sploh lahko poražena, če vemo, da je ravnateljica le njen lakaj in da zidovi internata dekleta ščitijo pred nečim veliko bolj zlovesčim? So se Fräulein von Bernburg, Manuela in ostala dekleta lahko seksualno osvobodila ali so postala vojaške matere in žene? Kaj je pomen in kakšna je moč skupnosti, ki stopi skupaj proti despotski oblasti v skorajda feminističnem zavezništvu (*Dekleta* se od drugih del žanra namreč najbolj razlikujejo ravno v tem, da tu lezbična upornica nikoli ni sama v svojem boju proti pravilom internata)? In ali film z odprtim koncem pušča zadnje opozorilo, na katerega je kasneje odgovorila zgodovina?

*Dekleta v uniformah* so se lahko zgodila ravno v Weimarski republiki, znani po seksualni strpnosti in raznoliki LGBT sceni, tik preden je prevzelo nadzor nad filmom nemško ministrstvo za propagando z Goebbelsom na čelu. Režiserka je tako najprej odšla delat v Veliko Britanijo, nato pa se je preselila v Južno Afriko, kjer je bila med ustanovitelji Nacionalnega gledališča v Johannesburgu. Pisateljica originalne igre (kjer je Manuela na koncu naredila samomor) in filma, Christa Winsloe, je zaradi judovskega porekla zbežala v Francijo, kjer se je pridružila odporu in bila malo pred koncem vojne s svojo ljubimko usmrčena zaradi govoric, da je nemška vohunka. Velik del ženske zasedbe je zaradi porekla končal v taboriščih; Thiele, ki je igrala Manuelo, pa naj bi Goebbelsu, ki jo je povabil k snemanju propagandnih filmov, zabrusila, da se ne obrača z vetrom in odšla v Švico, kjer je večino časa delala kot medicinska sestra. Film, ki je bil v novi družbeni klimi kmalu prepovedan, je (sicer podvržen strogi cenzuri) preživel vojno in že zgodaj dobil več zvestih privržencev: Ruby Rich tako piše, da naj bi bila med oboževalci francoska pisateljica Colette in hollywoodski mogočnej Irving Thalberg, ki je igralko in scenaristko Salko Viertel – ta je v preteklosti delala z Leontine Sagan v gledališču – spodbujal, naj v film **Kraljica Kristina** (Queen Christina, 1933) z Greto Garbo v glavni vlogi vključi lezbični element. Več virov pa navaja, da naj bi bila med tistimi, ki so preprečili cenzuro in prepoved filma v ZDA, sama Eleanor Roosevelt. Poznejša različica filma iz leta 1958 z Lily Palmer in Romy Schneider v glavnih vlogah je obdržala okvir originala, s tiktakajočo uro v ozadju vred in veliko mero lezbične senzualnosti, a hkrati izgubila velik del političnega naboja: original je namreč prežet z urgentnostjo, ki se z vsako odbito uro približuje zgodovinski kataklizmi. V tem pomenu je film premetena dvojna heterotopija: tista, ki so jo gledalci gledali na platnu, in tista, v kateri so se leta 1931 znašli tudi sami – medtem ko so v fiktivnem časovnem suspenzu vsakdana sedeli v kinodvorani, se je zunaj nje že slišalo vojaško korakanje. **E**

Tina Poglajen

## Michael Jackson: Thriller 3D

*No mere mortal can resist the evil of The Thriller.*

– Vincent Price

Uvod v zgodbo o enem najbolj ikoničnih videospotov vseh časov, **Trilerju Michaela Jacksona** (Michael Jackson's Thriller, 1983), se bere kot anekdota. Michael Jackson je leta 1981 v kinu gledal film **Ameriški volkodlak v Londonu** (An American Werewolf in London, 1981, John Landis) in se vanj nemudoma zaljubil. Običajno namreč ni maral grozljivk, ker naj bi ga bilo zaradi njih preveč strah, ta pa je bila drugačna od ostalih: »Bila je grozljivka in komedija hkrati, tako se mi je zdelo.« Poizvedel je, kdo je režiser filma – čeprav so vsi drugi vedeli, da je to John Landis – in sklenil, da ga bo poklical, ker je ravno pripravljaval videospot za svoj naslednji single, *Thriller*: »Presenetilo me je, da si bil po telefonu tako prijazen. Nekako sem si predstavljal, da ne boš.«

»Ko sem ga obiskal na domu, sem med pogovorom počasi ugotovil, da Michael o meni ve samo to, da sem režiral *Ameriškega volkodlaka*, ničesar drugega,« pravi Landis v

dokumentarnem filmu o nastanku *Trilerja*, ki so ga predvajali v Benetkah.

»Michael, si videl **Kolo sreče**<sup>1</sup>?« - »Ne.« - »**Noro šolo**<sup>2</sup>?« - »Ne.« - »**Blues Brothers**<sup>3</sup>?« - »Ne.«

»Kakšno depresivno popoldne pri Michaelu Jacksonu je bilo to!«

Pozneje se je izkazalo, da tudi Landis ni imel čiste vesti. »Michael Jackson me je vprašal: 'Si že slišal moj *Thriller*?'« Landis se je zlagal, da ga je, čeprav je v resnici poznal samo *Billie Jean* in *Beat it*. Kljub temu da sta sprva drug za drugega torej komaj vedela, sta se Jackson in Landis dogovorila, da ne bosta posnela le videospota, temveč kratki film – trinajstminutni *Triler*.

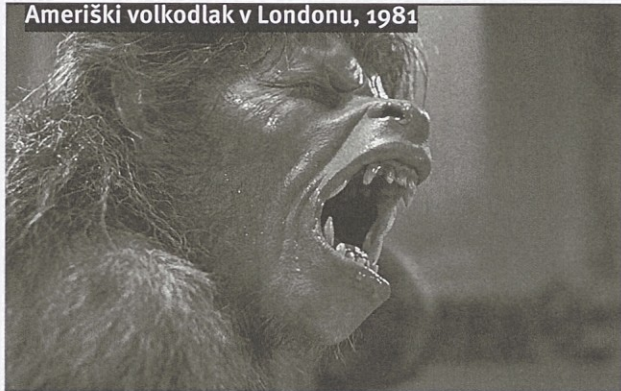
Četudi se to danes morda ne zdi nič posebnega, je bil *Triler* pravzaprav prvi videospot na svetu, ki je z združevanjem glasbe in filma postal kulturni dogodek sam na sebi ter naenkrat osvetlil celo paleto možnosti, ki jih ponuja videospotovski medij – in ki jih različni umetniki še danes s pridom izkoriščajo. Skupaj s spotoma za *Billie Jean* in *Beat It* z istega albuma je torej spremenil samo estetiko videospotov, ki so jih do tedaj imeli le za eno izmed strategij trženja glasbe. Ker je šlo pri *Trilerju* (v tistem času) tudi za najdražji videospot, ki je bil kadarkoli narejen, in ker Jackson in Landis denarja nista dobila niti od CBS Records niti od MTV (ki naj ne bi financiral videospotov), sta posnela še 45-minutni **The Making of »Thriller«** ter od MTV in Showtima za pravice do prikazovanja dobila 500.000 dolarjev, s katerimi sta nato plačala videospot.

Triler Michaela Jacksona, 1983





Ameriški volkodlak v Londonu, 1981



Na letošnjem festivalu v Benetkah so skupaj prikazali oba, *making-of*, ki je od izumrtja VHS tehnologije izginil iz prodaje, in svetovno premiero *Trilerja Michaela Jacksona* v 3D tehnologiji.

Danes zaradi svoje ikoničnosti in vpliva, ki ga je s plešočimi zombiji in zlimi duhovi imel na popkulturo, *Triler* na marsikateri lestvici še vedno kraljuje na prvem mestu kot najboljši videospot vseh časov – četudi so ga prvič predvajali že decembra 1983 na MTV (ko je hitro postal tako zelo priljubljen, da so ga morali zavrteti dvakrat na uro). Izglasovali so ga tudi za najvplivnejši popglasbeni videospot vseh časov, leta 2009, po Jacksonovi smrti, pa so ga kot prvi videospot zaradi njegovega »kulturnega, zgodovinskega in estetskega pomena« vključili tudi v Nacionalni filmski register Kongresne knjižnice v Washingtonu. Jacksonov album *Thriller* je zamajal tudi rasno ločevanje na radijskih postajah: predvajala ga je WPLJ, newyorška »belska« radijska postaja, čeprav je sledil val protestov poslušalcev, ki na svoji postaji niso hoteli »črnske« muzike. Tudi MTV se je pred upravičenimi obtožbami, da privilegira glasbo belih izvajalcev, branil tako, da je (pre)pogosto vrtil videospot(e) Michaela Jacksona. Leta 1984 je Nacionalna zveza za nasilje na televiziji približno polovico videospotov, ki jih je vrtil MTV, oklicala za »preveč nasilne« – med njimi tudi *Triler*, v katerem mlad par (Jackson in Ola Ray) na romantični nočni vožnji uvodoma obtiči v svetu nadnaravnih prikazni, ko pa nastopi polna luna, se »Michael« spremeni v mačjega volkodlaka. Predsednik zveze naj bi odločitev upravičil takole: »Ni si težko zamisliti mladine, ki bo gledala *Triler* in si nato rekla 'Primejduš, če svojo punco terorizira Michael Jackson, jo lahko tudi jaz.'« Štiri leta pozneje se je v filmu **Vrnitev živih mrtvecev, drugi del** (Return of the Living Dead Part II, 1988, Ken Wiederhorn) pojavil zombi, oblečen kot Michael Jackson, ljudje pa še danes množično plešejo »ples zombijev«. Največjega, pri katerem je hkrati sodelovalo 13.597 ljudi, so leta 2009, ko je Jackson umrl, zaplesali v Mehiki, visoko noseče ženske pa koreografijo iz *Trilerja* včasih uporabljajo, da bi čim prej sprožile porod.

O predelavi filma v 3D tehnologijo se je govorilo že dolgo – vse odkar se je pred tremi leti končalo pravdanje med Landisom in Jacksonovim posestvom, ki se je začelo, ko je nekaj mesecev pred Jacksonovo smrtjo Landis proti njemu vložil tožbo zaradi »goljufivega, škodoželjnega in nasilnega vedenja« v zvezi s *Trilerjem*. Kakorkoli že, dela na 3D različici, ki so jo premierno prikazali v Benetkah, se je Landis z ekipo najprej lotil le zato, da bi lahko film restavriral na podlagi originalnega 35-mm negativa (ta naj bi vseboval *Triler*, kakršen je bil izvirno); šele potem pa se je zavedel, da 3D tehnologija ključne dele filma še posebej dobro poudari – na primer ikonične plesne gibe Michaela Jacksona in njegove skupine plesalcev. V filmu, ki je sicer v primerjavi z izvirnikom v smislu dolžine in montaže ostal nespremenjen, so izboljšali le avdio – tako Jacksonov *Thriller* kot glasbo Elmerja Bernsteina in zvočne učinke.

Jackson je 3D različico najprej nameraval vključiti v svojo turnejo *This Is It*, vendar mu je to preprečilo že omenjeno pravdanje z Landisom. V vsakem primeru pa si je *Triler* že od samega začetka zamišljal kot film, ki bi ga gledalci gledali v kinodvoranah – če je res, kar je v Benetkah trdil John Landis, potem morda tudi zato, ker naj bi bil film projekt, ki naj bi laskal pevčevi nečimrnosti, saj naj bi nastal zgolj zato, ker je Michael Jackson v njem hotel igrati pošast. Naj bo kakorkoli že, *Triler Michaela Jacksona* si predvajanje v kinu vsekakor zasluži. V njem nemudoma prepoznamo specifične pripovedne strukture in filmske konvencije filmov *noir*, plesnih muzikalov in grozljivk (ki jih *Triler* delno tudi parodira). *Triler* je pravzaprav film-v-filmu, saj se prizor »Michaela« kot mačjega volkodlaka izkaže za film, ki ga Jackson in njegova spremljevalka gledata v kinu. Ko odideta iz dvorane, Jackson oponaša prikazni; ko dospeta do pokopališča, na katerem se ob glasu Vincenta Pricea njegovi »prebivalci« začnejo prebujati in ju grozeče obkrožati, pa Ola Ray z grozo ugotovi, da se je v zombija spremenil tudi Jackson. Ta je sicer v vsak videospot z albuma, ki svoj vrhunec dosežejo v *Trilerju*, vključil več koreografij in plesnih gibov, po katerih je še danes najbolj znan. Landis ima zagotovo prav vsaj glede učinka 3D tehnologije na že tako spektakularno koreografijo, ki je postala ikonična prav zaradi Jacksonove genialne nadarjenosti za ples in plesne gibe<sup>4</sup>. Velik oboževalec teh je bil tudi Fred Astaire, ki se je celo udeležil vaj pred snemanjem *Trilerja* – čeprav ga je Jackson ob neki drugi priložnosti sam naučil svojega legendarnega plesnega giba, *moonwalka*<sup>5</sup>, pa Astaire nazadnje pri filmu ni sodeloval.

Michael Jackson, plesalec samouk, ki ni nikoli hodil v plesno šolo ali se učil plesa pri kakšnem učitelju, je ples zombijev in pošasti zasnoval skupaj z Michaelom Petersom. Koreografsko je strukturiran podobno kot videospot za *Beat It*: zbor plesalcev je postavljen v trikotni formaciji, na čelu katere stoji Jackson, ki plesalce vodi skozi večinoma sinhrono gibe.

Gre za postavitev, ki je postala standard tako v videospotih kot v hollywoodskih in bollywoodskih muzikalih, v *Trilerju* pa deluje kot naročena za poudarjeno perspektivo v tehnologiji 3D. Trikotna skupina plesalcev z desnimi ramami trza proti ušesom, kot da bi se hotela znebiti mrtvaške otrplosti; kameri se približujejo, obrnjeni na stran, in da bi vizualno poudarili suvanje z boki, eno roko držijo pred sabo, eno pa za sabo. V nadaljevanju glave vržejo nazaj, s prsti, ki so oblikovani kot pajčevina, pa krempljajo v zrak pred seboj; izvajajo *pliéje*, jazz dlani, *chasséje*, *shimmyje*, in svoj najbolj ikonični gib, pri katerem roke kot krempljaste šape dvigujejo pred seboj, jih vrtijo v komolcih na obe strani telesa ter se tako premikajo od ene strani platna do druge. Tudi Michael Jackson sam izvede nekaj svojih značilnih plesnih gibov: lovljenje ravnotežja na konicah prstov, vrtenje z večkratnimi obrati in nenadna pol-brca, pri kateri stopalo vrtil naprej in nazaj.

Koreografija plešočih zombijev in pošasti z jazz-baletnimi elementi je v nekem smislu zasnovana bolj zadržano kot drugi Jacksonovi nastopi, saj pri tem ni hotel, da bi bil učinek komičen. Hkrati je morda ravno njena »pošastnost« tisto, kar ji je zagotovilo večni status klasike in iz nje naredilo delo, ki se je znova udejanjilo v neštetih priredbah vseh oblik. Film je bil kot komedija-grozljivka že tako ali tako postavljen v fantazijsko okolje, zato mu ni bilo treba napletati vprašljivih pripovednih premis, ki so bile sicer v videospotih (tudi Jacksonovih) stalnica, hkrati pa so liki pošasti pravzaprav del vsake mitologije in jih je mogoče po svoje brati v vsakem obdobju. Michael Jackson v filmu odigra tri pošasti, od katerih se izkaže, da dve nista resnični, status tretje pa je veliko bolj nejasen (mačjega volkodlaka, za katerega se izkaže, da je bil v resnici samo lik iz filma, zombija, za katerega se izkaže, da je bil samo prikazen iz sanj, in tretjo pošast, ki se na koncu filma, ko je Ola Ray prepričana, da je končno na varnem, obrne čez ramo proti občinstvu in se mu zarotniško zareži kot Mačka režalka iz *Alice v čudežni deželi*). Prosto po Cynthii Freeland naj bi bile grozljivke tako priljubljene zato, ker naslavljajo človeške strahove in ponujajo soočenje s

pošastmi, ki obstajajo na meji med življenjem in smrtjo, med naravnim in nenaravnim ter med človeškim in nečloveškim.

Za 45-minutni *The Making of »Thriller«*, ki naj bi sicer nastal zgolj zato, da je lahko nastal *Triler*, se je v Benetkah kljub vsemu izkazalo, da je njegov dobrodošli spremljevalec. Michaela Jacksona – ki v popularnem imaginariju niha med ikono, tragičnim junakom in pošastjo – razkrije kot nenavadno sramežljivo, nežno osebnost, hkrati pa zagriženega in pedantnega umetnika, pevca in plesalca z vsemi čudaškimi posebnostmi in kapricami. Na primer: njegovo naivno otroškost, ali pa dejstvo, da naj bi bil v tistem času tako veren, da se je v snemalnem studiu pred slečenim dekletom skrtil za mešalno mizo, da ne bi po nesreči uzrl česa prepovedanega. Končajmo tam, kjer se Triler, tudi v svoji 3D različici, začne – z Jacksonovim opozorilom, ki ga je v film menda vključil prav zato, ker je bil v tistem času Jehova priča: *Zaradi trdnega osebnega prepričanja bi rad poudaril, da pričujoči film nikakor ne podpira verovanja v okultno.* **E**

Triler Michaela Jacksona, 1983



<sup>1</sup> Trading places, 1983.

<sup>2</sup> National Lampoons Animal House, 1978.

<sup>3</sup> 1980.

<sup>4</sup> Zanimiv je tudi njegov izum: »čarobnik« plesni čevlji, ki so plesalcu omogočili, da se nagne naprej mimo svojega težnostnega središča, saj nosi čevlje, ki so premični, a skozi odprtino v peti ob aktivaciji vseeno z žico pritrjeni na površino odra. Kljub temu da je Jackson na videz nenaravno pozo izvedel s pomočjo čevljev, je moral imeti v nogah in zgornjem telesu vseeno dovolj moči, da se je lahko v njej tudi obdržal.

<sup>5</sup> Jacksonov značilni plesni gib, ki je videti, kot da bi plesalec hodil naprej, v resnici pa se pomika nazaj. Jackson ga je prvič uprizoril, ko je marca 1983 izvajal *Billie Jean*. Iluzija je ustvarjena tako, da je sprednja noga plosko na tleh, zadnja pa na konicah prstov. Sprednja noga, ne da bi se dvignila s tal, gladko zdrsi mimo noge na konicah prstov. Nogi zamenjata položaje: tista, ki ostane spredaj, stopi plosko na tla, zadnja pa na konice prstov. Zaporedje takšnih gibov deluje, kot da plesalca nevidna sila vleče nazaj, četudi ta hodi naprej.

<sup>6</sup> Prosto po Cynthii Freeland.

## »Pišmevuh!«

Glasbeni video (prog-)rap dua Armand Hammer, ki ga sestavljata billy woods ter Elucid za komad z naslovom *It Was Written* ali po slovensko *Bilo je napisano* z njune nove plošče Rome. Vse poti vodijo v Rim; v Mir namreč več kot očitno ne ... Kaj je Elucidova »prihodnost svinjske potrebuševine« in ali ni ravno ta »zrela za splav«?

Woods začne s tupacovskim **All Eyez on Me** (2017, Benny Boom) – kar morda še bolje zveni v slovenščini kot Vse oči na meni: »*Picture Me Rollin'*«. Predstavljam – naslikaj si me ...

»Sanjaš le v slikah,« nadaljuje. Nočna mora, distopija, uroboros, rosi kisel dež, neonski napisi, Vangelis, rezanci, kupljeni na stojnici, električni razdelilec oziroma podaljšek, vta-knjen sam vase. Vse to so podobe, ki jih niza videospot. Rome naj bi bil oda posadki zadnje jedrske podmornice; »zvok podgan, ki za stenami iz knaufa laufajo na varno«. Smešni kaos.

Sledi animacija obeh raperjev, narisanih tako na hitrico, z le nekaj potezami – prvega z obvezno dlanjo pred obrazom, drugega z dreadlocks palmo – ter wannabe bizona, ki spominja na jamske slikarije v Lascauxu (*underground* – tako kot rap, ki ga ustvarjata Armand Hammer), zaradi katerih je pisatelj Phillip v **Reprizi** (Reprise, 2006) Joachima Trierja padel skupaj, diagnoza pa je bila: »akutni Stendhalov sindrom«.

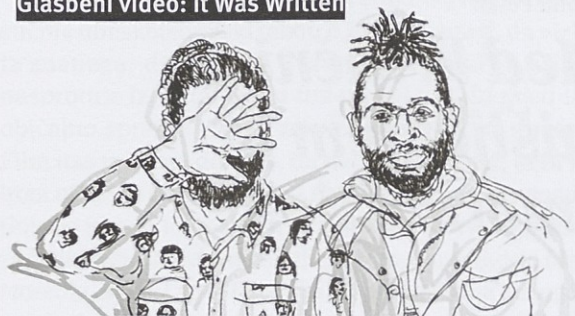
Od hranljivega obroka kot pra-grafita do dramskega dela: srne, bivoli, zebra, *Samorog*. »Ko je jači?« THE END divjačine: puščice ... Zemljevid se obarva rdeče iz smeri Mezopotamije. Kam se sel-iti na lov? Stopinje ... ki vodijo le v eno smer – proti »utrdbi, ki so jo zgradili monoteisti!« Črno-bela fotka mudžahidov na konjih pospremi naslednje woodsove verze: »Meje posmrtnega življenja so poroznle!«

Video kolaž poleg res »surove« animacije in raznih fotografij zajema še izrezke iz časopisov ter učbenika slovnice. Ko laž stopi na hodulje: »Poslušaj, ponavljaš, razumeš?« Ljudje ljudem volkulje. Kako bi rekla? Iščeva pravo ... besedo ... imava na ostrem koncu jezika. Lepa beseda lepo mesto najde ... *Mesto sto* Milana Jesiha. Poezija: »Sto postol!« Imeti svoj prav in svoje pravljice. Romul in Rem pisave – **Ave, Cezar!** (Hail, Caesar!, 2016, Ethan in Joel Coen)

Woods ob fotografijah svojih glasbenih vzornikov rapa: »Pravijo, da Veliki sploh niso pisali, ampak le izlivali bolečino ... in konjak je tekel v potokih in na debelo se je kadilo.« Kaj ima Midasov dotik s Shaquilleom O'Nealom? Jebeš Adidas in Nike, ob pravem trenutku je pod-pisal za Reebook.

Pobeg iz črnega geta omogočata le šport ali glasbena industrija. Hobi bi rad postal biznis. **Fantje iz soseščine** (Boyz n the Hood, 1991, John Singleton) so začeli služiti mastne denarce ...

### Glasbeni video: It Was Written



Med raperjema Nasom – ki je woodsova in Elucidova glavna referenca, saj je leta 1996 izdal ploščo z naslovom *It Was Written*, katere prvi single je bil komad *Street Dreams* (ulične sanje) – in Tupacom ter izvršnim glasbenim producentom Sugeom Knightom, ki je – ker se to prodaja – podpihoval njun glasbeni spor, raperski *beef* ... Ta pa se iz glasbenega studia slej ko prej vrne na ulice: »Vse je bilo rajsko, dokler ni prvi ovaduh siknil: 'Pišmevuh!'«

**Prisluškovanje** (The Conversation, 1974, Francis Ford Coppola); edina beseda, ki jo vsak v svoji kitici uporabita oba, tako Elucid kot woods, je »brezžično« ... V tem trenutku špiclji v takšni ali drugačni **Skrivni navezi** (The Wire, 2002–2008, David Simon) niti klasično ozvočeni niso več!

Nadaljevanje *ala Boter* (The Godfather, 1972, Francis Ford Coppola) via Elucid: »Kakšna je razlika med obljubo in grožnjo?«

Izdajalci, postavljeni pred »neandertalski zid«.

Udomačene živali. Sužnji. Izkrcaje v Normandiji. Begunci v Sredozemlju. Rasni nemiri. Elucid pravi: »Teror v imenu zakona in reda ter salto [mortale?] namesto koraka ... doseganje korporativnega ... Plesati pod vodo, ne da bi se zmočili.« Tudi Elucid, ki se je nekje drugje spraševal, »zakaj se na televiziji vrti zazankani cikel filmov Roba Schneiderja«, sanja: »okovan vrat« – potem pa »jutranja erekcija«.

»Kdo, jebemti, hoče kaj? Vprašanje, ki si ga zastavljamo najdlje.« Dandanes opazuje drone in naftne ploščadi v plamenih. Kaj danes pomeni dokumentarec o Jamesu Baldwinu **Nisem tvoj zamorec** (I Am Not Your Negro, 2016, Raoul Peck)? Slednji je namreč woodsu in Elucidu v velik navdih ...

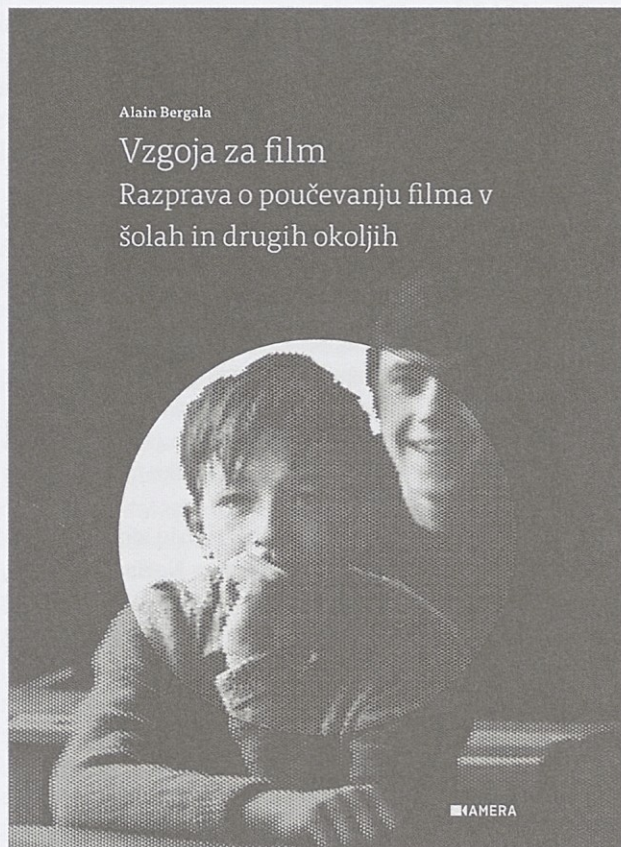
Zlovešča animacija gobastega oblaka jedrske eksplozije. Kaj če se ponovi **13 dni** (Thirteen Days, 2001, Roger Donaldson) hladne vojne? Bomo šli res vsi po gobe?

»V Leviatanovi trdnjavi poslano s črnimi orhidejami.« Leta 2017 je v ZDA finta v tem, da voda iz Flinta v Michiganu še zmeraj ni čista. Potencirani **Roger & Me** (1989, Michael Moore) in mi ...

Bilo je napisano, potem pa je prišel »škrt tiskarski škrt« iz tujine: življenjepiss off! **E**

Polona Petek

## Med kritičnim mišljenjem in umetnostjo?



Letos spomladi je Društvo za širjenje filmske kulture Kino! v sodelovanju z zavodom Membrana izdalo delo francoskega filmskega ustvarjalca, kritika in pedagoga Alaina Bergalaja *L'hypothèse cinéma: Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, katerega naslov je v slovenskem prevodu Jerneja Pribošiča doživel pomenljivo metamorfozo: slovenski bralci Bergalajevih idej in nasvetov ne bomo črpali iz njegove »hipoteze«, temveč iz *Vzgoje za film*.<sup>1</sup> Odločitev za to intervencijo ni nerazumljiva; kot je ob izidu prevoda v Delu zapisala Ženja Leiler, »prihaja Bergalajeva knjiga v te kraje tako rekoč zadnji trenutek«,<sup>2</sup> saj »filmska vzgoja« – po sprejetju vladne *Strategije razvoja nacionalnega programa filmske vzgoje decembra 2016* – prav zdaj končno postaja del

izbirnih predmetov v slovenskih osnovnih šolah in gimnazijah, v umetniškem programu Gimnazije Franca Miklošiča v Ljutomeru pa je od letos naprej prvič mogoče vpisati celo gledališko-filmsko smer. Poseg v naslov je torej razumljiv vsaj v dveh pogledih: če je politično odobreno odpiranje slovenskih osnovno- in srednješolskih kurikulumov poučevanju filma po desetletjih prezrtosti tega področja zares primerljivo s »tektonskimi premiki«, kot meni Andrej Šprah,<sup>3</sup> gotovo ni nespametno morebitno učno gradivo nekoliko približati dikciji zakonodajalcev. Prav tako, vsaj s tržnega stališča, ne more biti neumno potencialnega kupca ali bralko že z naslovom opozoriti, kakšnemu namenu utegne služiti ta drobna monografija. A kot bom pojasnila v nadaljevanju, izbira termina »vzgoja« pravzaprav ni ravno v duhu namenov in ciljev, ki jih v svojem delu zagovarja in pojasnjuje Bergala.

Vsekakor pa prevod ostaja zvest izvirniku in njegovemu poslanstvu v podnaslovu knjige: *Razprava o poučevanju filma v šolah in drugih okoljih* je sicer tudi bogat nabor izkušenj, primerov in nasvetov filmskim pedagogom, ki delujejo v različnih kontekstih, predvsem pa se delo bere kot polemika izpod peresa nekoga, ki nikakor ni zadovoljen s statusom filma v (francoskem) šolskem sistemu in še manj s pristopi, ki jih ta sistem predvideva. Ta vidik dela je najtesneje povezan z okoliščinami njegovega nastanka. *Vzgoja za film* je pravzaprav tudi nekakšen povzetek avtorjevih spoznanj in izkušenj, ki jih je pridobil ne le pri lastnem ustvarjalnem, znanstvenem, publicističnem in pedagoškem delu,<sup>4</sup> temveč zlasti kot svetovalec znamenitega francoskega ministra za izobraževanje Jacka Langa. Lang je Bergalaja povabil k sodelovanju pri reformi poučevanja filma v francoskem šolstvu v okviru *Petletnega načrta za razvoj umetnosti in kulture v šolah*, ki sta ga leta 2000 zasnovala francoska ministrica za kulturo Catherine Tasca in Lang. Bergala je v tem okviru dve leti deloval kot vodja projekta »Film v šoli« in ob koncu tega obdobja je izšla *Vzgoja za film*.

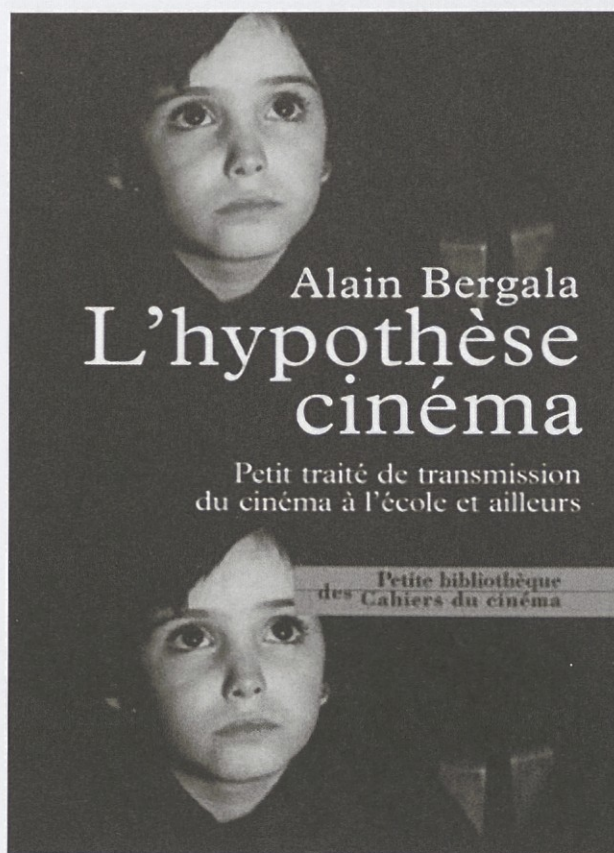
Bergalajevo sodelovanje z Langom ni bilo naključje. Tasca in Lang sta si v svojem načrtu zamislila prenovo, ki naj bi učencem predstavila umetnost v povsem novi luči. Po Langovem mnenju šola učencem ne bi smela podajati umetnosti v obliki predavanj *ex cathedra*, temveč bi jih morala soočiti z umetnostjo kot radikalno drugostjo, jim omogočiti to edinstveno doživetje. Zato je v Bergalaju našel idealnega sogovornika, ki je v *Vzgoji za film* kasneje zapisal: »Edina resnična izkušnja srečanja z umetniškim delom je povezana z občutkom izgona iz udobja lastnih navad in idej. [...] Prizadevati si moramo za takšno srečanje, četudi učinki niso takoj vidni ali izmerljivi. Resnično srečanje z umetnostjo je tisto, ki pusti trajne sledi.«<sup>5</sup> Zato umetnost »ne sme biti lastnina, niti zasebna domena specializiranega profesorja. Biti mora izkušnja drugačnega v šoli, umeščena v pouk, tako za učence kot učitelje.«<sup>6</sup> Če s pogledom zgolj

ošvrknemo razlago pomena besede *vzgoja*, ki jo ponujajo slovarji, in ob tem pomislimo še na kakšno že na prvi pogled manj benigno izpeljanko, kot sta denimo *prevzgoja* ali *privzgoja*, je očitno, da Bergala meri na vse kaj drugega kot na »vzgojo«. Prepričan je celo, da umetnost, če naj »ostane umetnost, mora spodbujati anarhijo, škandal in nered. Umetnost je po definiciji sejalka težav v instituciji.«<sup>7</sup>

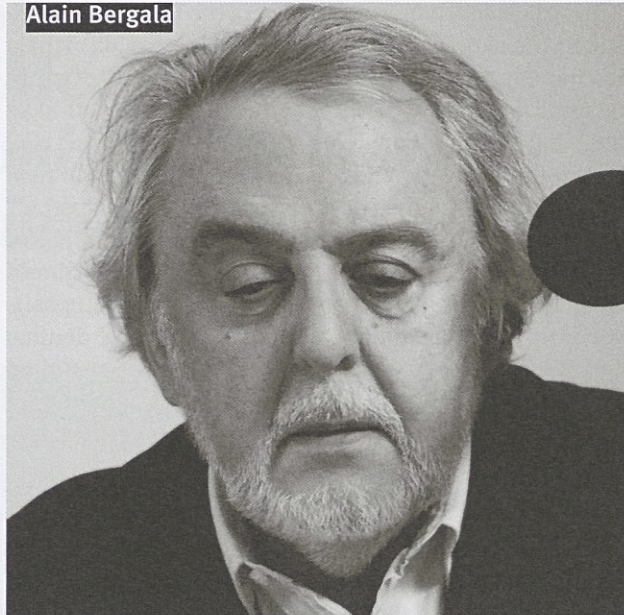
Bergala torej zagovarja razumevanje filma kot avtonomne oblike umetnosti, ki se je je kot takšne treba lotiti tudi v šoli, ne pa da se jo zlorablja kot nekakšen dodatek, ki lahko popestri uveljavljene šolske predmete, ko se učitelji odločajo za projekcijo filmov (po Bergalajevem mnenju običajno brez posebne umetniške vrednosti), ki jim nato služijo zgolj kot »izgovor za razpravo o veliki temi«. <sup>8</sup> Bergalaja »velike teme« ne zanimajo kaj dosti. Po njegovem mnenju je bistvo poučevanja in preučevanja filma – na vseh ravneh, v vseh kontekstih – približanje ustvarjalnemu procesu. »Učence bi morali učiti, da postanejo gledalci, ki izkusijo sam občutek ustvarjanja,« pravi. <sup>9</sup> Zato v ospredje postavlja kader kot osnovno enoto filma, ob kateri se izkristalizira, da filmsko ustvarjanje temelji na treh osnovnih in razmeroma enostavnih miselnih procesih: izbor (igralcev, okolij, rekvizitov, glasbene spremljave ...), razpored (igralcev po prostoru, zaporedje kadrov ...) in pristop (npr. snemalni kot in gibanje kamere). Skratka, Bergalajev cilj je filmska pedagogika, ki bi učencem razširila obzorja, da bi film dojemali kot plastično in zvočno umetnost, pri kateri nosilec pomena ni samo dialog, ampak tudi svetloba, ritem, harmonija in podobno. Še več, Bergala si želi, da se gledalci ne bi več istovetili s filmskimi liki, temveč bi skušali zlesti pod kožo ustvarjalcu (da, Bergala na ta piedestal postavlja izključno režiserja), da bi se spraševali o njegovi izbiri, razporedu in pristopu ter si skušali celo zamišljati lastno alternativo.

Bergalajevi cilji mi kot nekomu, ki je filmskoteoretsko odrasel v anglosaškem svetu s čvrsto osnovo v semiotiki, marksizmu, zlasti pa feminizmu in psihoanalizi, zvenijo nenavadno, zanimivo, a pravzaprav malce naivno in vsekakor preveč posplošujoče. Eden pomembnejših psihoanalitskih prispevkov k preučevanju filma je gotovo spoznanje, da nam ni treba razpravljati o tem, kaj je »avtor želel povedati« in kako je to storil, saj je prav verjetno, da film sporoča tudi marsikaj, česar ustvarjalci sploh niso želeli povedati oziroma česar se morda niti ne zavedajo. V vsakem primeru pa sta za pomenjanje videnega in slišane bistvena prav gledalec oziroma gledalka, ki – tako kot filmski ustvarjalci med nastajanjem filma – v proces občutenja in interpretiranja filma vnašata lastne želje, strahove, prepovedi in podobno. Dejanje gledanja, kot ga razumem sama, je torej vsekakor aktivno, intimno in ustvarjalno dejanje, a nikakor ne v tako dobesednem – da ne rečem pretencioznem – smislu, kot si zamišlja avtor *Vzgoje za film*.

Bergala bi moj odnos do filma verjetno uvrstil v »lingvistični« filmskoteoretski tabor, o katerem pravi, da »izhaja iz znanega, da približa neznanu, [vendar ta pristop] nasprotuje izpostavljanju umetnosti kot drugosti in se običajno spretno izogne resnični posebnosti filma. [...] Film nas pripravi do tega, da delimo izkušnje, ki bi nam brez njega ostale tuje. Daje nam dostop do drugosti.«<sup>10</sup> Gotovo je tudi to poslanstvo in sposobnost filma, ki jo v zadnjih dveh ali treh desetletjih spretno osvetljujejo filmski teoretiki, kot je Laura U. Marks, ki pa tega stika z drugostjo vendarle ne terjajo od filma kot takega, temveč denimo od tako imenovanega »medkulturnega« filma, torej od filmov, ki gledalcem v neki kulturi ponudijo stik z drugo kulturo. Še več, Marksova in podobni avtorji gledalcev v tem stiku z drugostjo ne puščajo v nekakšni neartikulirani izkustveni megli, temveč skušajo njihovo izkustvo dojeti s pomočjo fenomenoloških in sorodnih pristopov, ki svoje razumevanje zaznave opirajo na človeško telo; to nam je namreč lahko v pomoč, kadar v stiku s kulturno drugostjo lingvistični kanali komunikacije in razumevanja odpovedo. Bergala ne stori ničesar podobnega; njegov gledalec ob soočenju z umetnostjo razmišlja predvsem o tem, kako je videno in slišano nastalo in kako bi sam to lahko posnel drugače.



Alain Bergala



A verjetno sem s svojimi namigi na medkulturne stike že zelo daleč od kakšne »skupne valovne dolžine« z Bergalajem, ki s pomočjo Godardovega citata (iz filma *JLG/JLG*, 1995) vzpostavlja v mojih očeh prav nenavadno, nekam elitistično ločnico: »Je kultura, ki je po pravilih, in je izjema, ki je umetnost.«<sup>11</sup> Tudi če zanemarim dejstvo, da očitno operiram s povsem drugačnim razumevanjem kulture, ne morem spregledati, da menda tudi umetnost dojemam precej drugače. Kar ob prebiranju Bergalajeve monografije naravnost bode v oči, je njegova popolna zaverovanost v kanon evropskega umetniškega filma; njegova vrata je odškrnil le toliko, da je vanj pripustil recimo iranskega ljubljence festivalskih krogov Abbasa Kiarostamija, ženske pa filmske umetnosti, kot kaže, ne ustvarjajo. Če sem nekoliko cinična, morda to drži. Bergala namreč ni naklonjen preučevanju in poučevanju filma, ki bi bila usmerjena k razvoju kritičnega mišljenja, saj se mu zdi, da je to »del razmišljanja o filmu kot slabi stvari.«<sup>12</sup> A z moje perspektive se zdi, da je zavestna odpoved razvijanju in negovanju kritičnega mišljenja razkošje, ki si ga lahko privoščijo le privilegiranci, ki jih status quo pravzaprav sploh ne omejuje; ženske – tako režiserke kakor tudi teoretičarke in pedagoginje – gotovo ne sodimo mednje.

Svoj seznam očitkov Bergalajevemu projektu bom sklenila še z enim citatom. »Življenje (v razredu in zunaj njega) je prekratko, da bi izgubljali čas in energijo za gledanje in analizo slabih filmov. Slab film, četudi ga kot takega zavestno analiziramo, nujno pušča sledi, zastruplja okus ...«<sup>13</sup> Filmska veda je v zadnjih štirih desetletjih ponudila nešteto tehtnih dokazov, da gledanje in analiziranje »slabih« filmov (sem torej sodi malodane vse, kar ni evropski umetniški film, od produkcije režiserk z vsega sveta do

bolj ali manj komercialnih žanrskih filmov in nizkoproradniških amaterskih produktov) nikakor ni izguba časa in energije, temveč pogosto celo prekaša analizo »umetniških« stvaritev, kar se tiče vpogleda v stanje duha neke družbe ali njenega segmenta.

Gotovo nisem goreča privrženka Bergalajevega projekta. Vsekakor pa cenim njegova prizadevanja za obravnavo filma kot avtonomnega predmeta preučevanja in ne zgolj didaktičnega pripomočka za osvetljevanje problematik in konceptov drugih šolskih predmetov in akademskih disciplin. In zlahka pritrdim tudi njegovemu prepričanju, da mora film – a ne nujno v *art house* različici – »spodbujati anarhijo, škandal in nered«. Prav tak namreč po mojem najučinkoviteje spodbuja sposobnost kritičnega mišljenja, ki se je Bergala atavistično otepa, a ki se ji, kot kaže, še dolgo ne bomo mogli odpovedati. **E**

<sup>1</sup> Angleški prevod, ki je izšel le nekaj mesecev pred slovenskim in torej z enakim časovnim zamikom glede na izvirmik (ta je prvič izšel leta 2002), si ni privoščil podobnega manevra: *The Cinema Hypothesis: Teaching Cinema in the Classroom and Beyond*, prev. Madeline Whittle, Columbia University Press in British Film Institute, december 2016.

<sup>4</sup> Bergala je nekdanji urednik revije *Cahiers du cinéma*, filmski režiser, profesor filma na Université Sorbonne Nouvelle – Pariz 3, avtor monografij o Godardu, Kiarostamiju, Buñuelu, estetiki filma ...

<sup>5</sup> Bergala, *Vzgoja za film*, str. 72–73.

<sup>6</sup> *Ibid.*, str. 24.

<sup>7</sup> *Ibid.*, str. 23.

<sup>8</sup> *Ibid.*, str. 37.

<sup>9</sup> *Ibid.*, str. 27.

<sup>10</sup> *Ibid.*, str. 28.

<sup>11</sup> *Ibid.*, str. 24.

<sup>12</sup> *Ibid.*, str. 35.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Ženja Leiler, »Umetnost ne more biti drugega kot upor«, Delo, 24. marec 2017, dostopno na <http://www.delo.si/kultura/film/umetnost-ne-more-biti-drugega-kot-upor.html> (zadnji dostop 1. decembra 2017).

<sup>3</sup> Andrej Šprah, »Filmska srečevanja tam, kjer ni utrjenih poti«, v: Bergala, *Vzgoja za film*, Društvo za širjenje filmske kulture Kino! in Membrana, 2017, str. 162.

Veronika Foška Šaina

## Film o boju z aidsom in intimnem ljubezenskem razmerju

Film **120 utripov na minuto** (120 battements par minute, 2017, Robin Campillo) je posnet po resničnih dogodkih v Franciji v zgodnjih devetdesetih letih prejšnjega stoletja, osrednja tema pa je boj nemočnih, stigmatiziranih in na rob odrinjenih oseb, okuženih z virusom HIV. Akterji delujejo v radikalni aktivistični skupini ACT UP v Parizu, katere član je bil tudi režiser Robert Campillo, občinstvu sicer že znan po svojem družbeno angažiranem stilu in tematikah, ki nam kažejo nevidne margine. Je scenarist v Cannesu nagrajenega filma o delu učitelja v pariški multikulturni šoli **Razred** (Entre les murs, 2008) in režiser filma **Eastern Boys** (2013), ki prikazuje tolpe mladih prostitutov iz Vzhodne Evrope.

Film prinaša zgodbe ljudi, ki se na svojevrsten način borijo za enakovredno medicinsko in zdravstveno obravnavo. Njihovi protesti zajemajo izvajanje pritiska na oblast in farmacevtska podjetja, prizadevajo si za ozaveščanje mladih o varni spolnosti (o kateri oblast kljub hitremu širjenju virusa HIV moralistično molči) ter za transparentnost medicinskih in farmacevtskih raziskav, ki so nujne za umirajoča telesa. Aktivistične akcije obmetavanja sedežev farmacevtskih podjetij in državnih uradnikov z umetno krvjo ali posipavanja pepela umrlih po hrani na uradnih banketih imajo tako poleg

aktivistične tudi simbolično razsežnost. Kar v teku filma vidimo skozi akcije in prizadevanja aktivistov, je namreč veliko bolj pretresljivo: ne borijo se le za hitrejše ukrepanje proti tragični epidemiji, temveč tudi proti apatičnosti neoliberalne biopolitike, ki jo izvaja oblast in deli prebivalstvo na telesa, pomembna in vredna zdravljenja, ter tista, ki to niso. HIV-pozitivna telesa so si v tej biopolitični strukturi za bolezen kriva sama. In čeprav je epidemija aidsa v smrtonosni obliki na večjem delu Zahoda za nami, to ne velja na globalni ravni; prav tako še nismo opravili s homofobijo, ki jo gledamo v filmu, zato film ostaja relevanten tudi danes.

Campillo pluje med politično intervencijo in intimo. Tako združuje različne zgodbe: zgodbo o boju z brstečo epidemijo aidsa in umiranja ob močni želji po preživetju v prvem delu filma ter intimno ljubezensko zgodbo Seana (Nahuel Pérez Biscayart) in Nathana (Arnaud Valois) v drugem. Tematike aidsa, gejevske skupnosti in radikalnega aktivizma so za marsikaterega pripadnika konzervativne krščansko patriarhalne družbe, v kateri živimo, že same po sebi dovolj šokantne, Campillo pa gre s svojo dramo še korak naprej: gledalcem zada še en udarec z redko videno podobo seksa v bolnišnici, med že na smrt bolnim Seanom in Nathanom. Vsekakor ta prizor ostane v spominu kot najbolj pretresljiv v filmu. Razgalja omagano telo, ki si želi intimnosti in skrbi, erotične in intimne prizore pa podaljšajo zaupni pogovori, skozi katere spoznavamo lika in njuno zgodovino. Hkrati pa vemo, da ravno to plat odnosa nasprotniki označujejo za nesprijemljivo in zato ne vredno sočutja, zdravljenja in pravice do življenja.

Campillova družbeno angažirana drama spremlja geje v čakalnici na smrt. Odlično uprizori politični aktivizem pariške gejevske skupnosti v boju proti družbeni stigmatizaciji, boleznim in razsežnosti izprijene biopolitike. Četudi režiser ne postreže z novimi idejami in sporočili, film daje glas in obraz preslišanim in nevidnim. Gledalce prisili h kritični refleksiji aktualnih dogajanj v družbi in demistifikaciji družbenih klišejev. Mešanica dolge minutaže (140 minut) in na trenutke boleče tematike bi morda lahko kakšnega gledalca odvrnila, vendar jo režiser nadgradi z odlično montažo in zvočno kuliso. Film je zato vreden vsake minute in treba mu je dati priložnost. **E**

*Članek je nastal na prvi delavnici LGBT/queer filmske kritike, ki ga je v okviru letošnjega Festivala LGBT filma vodila Jasmina Šepetavc. Udeleženci so po dveh predavanjih in ogledu dveh izbranih festivalskih filmov napisali osnutke svoje prve filmske recenzije, ki so jo dokončno oblikovali skozi mentorski proces. Podiplomska študentka Veronika je prišla z nekaj predznanja o filmski teoriji, z veliko željo po učenju pisanja o filmskih delih, in na koncu se je odločila napisati recenzijo francoskega filma 120 utripov na minuto.*



120 utripov na minuto, 2017

odprta stran

## Maturantski izlet po makedonsko

Leta 1981 je Emir Kusturica posnel enega svojih najboljših filmov, **Se še spominjaš Dolly Bell** (Do You Remember Dolly Bell). Tako kot *Dan brez imena* je to predvsem film o odraščanju, v obeh pa gre za tipičen balkanski motiv: spremljamo skupino fantov, ki se skuša iniciirati v svet odraslih prek odnosa s prostitutko.

Med njima pa so tudi pomembne razlike. *Dolly Bell* je vse-skozi mnogo bolj veder film, liki so bolj benigni, dobrohotni. Protagonist Dino skriti prostitutki na podstrežje skrivaj prinaša hrano. Tudi konča se zelo optimistično, z znano Dinovo krilatico in mantro: »Vsak dan v vsakem pogledu vse bolj napredujem.« Film **Dan brez imena** (Koga denot nemaše ime, 2017) je bolj temačen, liki so do prostitutke okrutni in jo obravnavajo zgolj kot objekt. Namesto govora o spreminjanju sveta na bolje, bodisi s socializmom (Dinov oče) ali avtosugestijo (Dino), smo v *Dnevu brez imena* priče nestrpnosti do lika Drugega, v tem primeru albanske manjšine v Makedoniji (ki v nekem prizoru skandira slogan »Makedonijo Albancem!«). Konec *Dolly Bell* je kot nov začetek, *Dan brez imena* pa se konča tragično: izlet skupine šestih fantov preživi le tisti, ki je bil do prostitutke najbolj okruten. Ostali ležijo mrtvi v mlaki, s strelnimi ranami na čelih.

Kaj pove ta primerjava o spremembah mlade generacije s prostora bivše Jugoslavije v zadnjih 36 letih? Da se je stanje poslabšalo in da je prihodnost danes vse bolj pesimistična? Makedonijo pesti beg možganov; eden izmed likov, ki bo vztrajal v zaprti, netolerantni, mačistični družbi, v šali pravi, da ne želi prispevati k begu možganov. Namesto Dinove mantre o osebni rasti mladi v *Dnevu brez imena* razpredajo teorije o kataklizmičnem koncu sveta in o tem, kaj se zgodi z dušo po smrti.

Film ima močno vizualno in zvočno podobo, ki še poudarja njegovo tragičnost. Pomemben aspekt so grafiti, ki jih vseskozi opazujemo v ozadju prizorov in na svojski način komentirajo dogajanje in dialoge (eden izmed njih pravi »no future«). Slika Tita na zidu prodajalne bencinske črpalke, kjer se sprejo makedonski in albanski mladeniči, je močan simbol: obdobje pod Titom je bil verjetno čas najdaljšega miru med albanskimi manjšinami in Slovani na Balkanu (Kosovo, Makedonija). Od relativnega miru in stabilnosti je ostala le še zastarela slika na zidu.

K občutku tragičnosti in temačnosti močno prispeva tudi nelinearna pripovedna tehnika. Inserti in scene, ki se



še kasneje v filmu pojavijo kot del poteka glavne zgodbe, stopnjujejo prizor za prizorom do zaključka in prispevajo k nenehni zli slutnji, da se bo na koncu zgodilo nekaj usodnega (kar še podkrepi filmska glasba z globokimi in težkimi toni violončela). Začetek filma je hkrati tudi njegov konec: v prvi sceni gledamo pokrajino ob jezeru in slišimo štiri strele, iste kot na koncu. Krožnost filma ponazarja značilno krožnost medetničnega nasilja. Ni pomembno, kdo je z nasiljem začel, vsaka stran se le »maščuje« za tisto, kar je storila druga.

Pravzaprav do konca filma ne izvemo, kdo je štiri mladeniče umoril. Morda skupina albanskih fantov z bencinske črpalke. Morda nekdo, povezan s prostitutko, ki so jo trpinčili. Morda pa čisto nekdo tretji. Po drugi strani pa filmu niti ni treba razlagati, kdo jih je umoril, saj ne gre za klasični *whodunit* krimič. Je dosti globlji. Prikazuje razkroj urbanega življenja v zadnjih desetletjih ter nasilnost in brezizhodnost mlade generacije v sodobni makedonski družbi, ki si želi odrasti in doseči potrditev, pa ji je to onemogočeno ali se tega loteva na napačen način. Zgodba je v tem smislu univerzalna in bi se lahko dogajala v katerikoli (post)tranzicijski družbi. **E**

*Besedilo je nastalo na 14. filmskem seminarju za mlade Mad About Film (MAF), ki je potekal v okviru letošnjega festivala Liffe. Avtor recenzije, Mihailo Terzić, se je filmsko-kritičnih delavnic MAF udeležil že večkrat, tokrat je bil njegov mentor Matic Majcen.*



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

TINA BERNIK

**Mati!** (Mother!, 2017, Darren Aronofsky)

**Brez ljubezni** (Neljubov, 2017, Andrey Zvjagincev)

**Lady Macbeth** (2016, William Oldroyd)

**Ubijanje svetega jelena** (The Killing of a Sacred Deer, 2017, Yorgos Lanthimos)

**Častni meščan** (El ciudadano ilustre, 2016, Mariano Cohn in Gastón Duprat)

Od alegorije in družinske drame do feministične kriminalke in grškega absurda s ščepcem argentinskega črnega humorja.



ŽIGA BRDNIK

**Smeri** (Posoki, 2017, Stefan Komandarev)

Komandarev z ekipo je iz resničnih pripovedi sofijskih taksistov izjemno prepričljivo in surovo-realistično zajel socialni razkroj Bolgarije in vzhodne Evrope, ki ga simbolizira taksi, nova »vzporedna socialna služba« za akademike, profesorje, umetnike in celo duhovnike.

**Družina** (2017, Rok Biček)

Biček je s kamero desetletje spremljal Mateja Rajka in tri družine, ki zaznamujejo njegovo življenje. Skozi ta potop kamere v realno lahko neverjetno živo podoživimo lepe in težavne trenutke, rojstva in smrti, ljubezni in prepire, običajne in neobičajne otenke sodobnega družinskega življenja v družbeno zahtevnih razmerah.



**Služkinja** (Agassi, 2016, Park Chan-wook)

Park se z režijskim mojstrstvom in izjemnim občutkom za detajle ter človeško psiho na svoj edinstveni način loteva potlačenih ženskih strasti, izrojenega patriarhata in japonske okupacije Južne Koreje.

**Glasba je časovna umetnost 2, LP film Buldožer – Pljuni istini u oči** (2017, Varja Močnik)

Končno smo dobili drzen in precizen »portret« najbolj drznega in prelomnega slovenskega rokarskega albuma, ki je definiral jugoslovansko glasbeno sceno in postavil v Sloveniji do danes nepresežen mejnik glasbene norosti, igrivosti, lucidnosti in provokativnosti.

**Rdeča želva** (La tortue rouge, 2016, Michaël Dudok de Wit)  
Rdeča želva je zahodni in vzhodni pristop k animiranju in risanju, mišljenju in čustvovanju, življenju in smrti, združila v globoko poetično in hkrati človeško preprosto, očiščujočo, meditativno filmsko izkušnjo.

BOJANA BREGAR

**Cameraperson** (2016, Kirsten Johnson)

**Vestern** (Western, 2017, Valeska Grisebach)

**20th Century Women** (2016, Mike Mills)

V letu, ki nas je v številnih pogledih razočaralo, se je en pogled uspel odlepiti od blatnega dna in zasijati nad vso to človeško zmešnjavo kot nekakšen odrešeniški žarek upanja: to je bil ženski pogled. In to je bilo odlično leto za ženske v filmu, najsi so bile za kamero (*Cameraperson*), pred kamero (*20th Century Women*) ali so skrbele, da svet ne zmanjka lepote, čeprav vsi vemo, da nam ni in nam še nekaj časa ne bo lahko na tem Divjem zahodu, ki mu pravijo globalizirani svet (*Vestern*).

+

Častni omembi:

**Ljubezen na prvo bolezen** (The Big Sick, 2017, Michael Showalter)

**T2 Trainspotting** (2017, Danny Boyle)



INGRID KOVAČ BRUS

**Visages, villages** (2017, Agnès Varda in JR)

Potovanje po Franciji, razpravljanje, ustvarjanje; preprosto in neskončno lepo.

**Kvadrat** (The Square, 2017, Ruben Östlund)

Izzivalna, a tudi komična polemika o pomenu sodobne umetnosti.

**O telesu in duši** (Teströl és lélekröl, 2017, Ildikó Enyedi)

Ljubezenska drama, ki se dogaja med sanjami in resničnostjo, kruta in neskončno poetična.

**Napalm** (2017, Claude Lanzmann)

Pripoved o Severni Koreji in spomin na nedeljsko popoldne v Pjongjangu v petdesetih.

**Ognjišče** (Hjartasteinn, 2016, Guðmundur Arnar Guðmundsson)

O lepoti odraščanja v surovem in svobodnem podeželskem okolju na Islandiji.

PETER CEROVŠEK

**Vestern** (Western, 2017, Valeska Grisebach)

Film, za katerega se zdi, da ga je režiralo in produciralo okolje samo.

**Dawson: zamrznjeni čas** (Dawson City: Frozen Time, 2016, Bill Morrison)

Izjemen vpogled v rojstvo filma in zgodovino kapitalizma skozi podobe skoraj za vedno izgubljenih filmov.

**Kratki izlet** (2017, Igor Bezinović)

Mala mojstrovina, ki na meji med naturalistično upodobitvijo in magičnim realizmom, med dokumentarnim in igranim, v celoti zaobjame barviti mikrokozmos hrvaške Istre in nekega nedorečenega časa.

**Playing Men** (2017, Matjaž Ivaniščin)

Film, igre, moški, kriza, pijača, moški, igre, film. Igrivost Matjaža Ivaniščina.

**Služkinja** (Agassi, 2016, Park Chan-wook)

Park Chan-wook v najboljši izvedbi.

ROK GOVEDNIK

**Ava** (2017, Léa Mysius)

Nekaj najlepšega je, ko vidiš ustvarjalce, zaljubljene v film – Léa hvala ti za to. Čisti filmski užitek!

**Projekt Florida** (The Florida Project, 2017, Sean Baker)

Mala white trash zgodba z močjo vulkana.

**O telesu in duši** (Teströl és lélekröl, 2017, Ildikó Enyedi)

Čudovito pripravljeno, posneto in še asocialno ter čudaško.

**El mar la mar** (2017, Joshua Bonnetta in J.P. Sniadecki)

Filmska etnografija prostora in premikov v njem – puščava Sonoran med Mehiko in ZDA.

**Pendular** (2017, Júlia Murat)

Film, ki diha, pleše, premika, simbolizira, s prostorom, zanjo, zanj.

ANDREJ GUSTINČIČ

**Brez ljubezni** (Neljubov, 2017, Andrej Zvjagincev)

Ledena doba v ruski družbi in ruski duši v zares pretresljivem novem filmu ruskega mojstra Zvjaginceva.

**Dunkirk** (2017, Christopher Nolan)

Morda ne Nolanov najboljši film – to je še vedno *Vitez teme* iz leta 2008 – ampak scenska uprizoritev ene najbolj osupljivih epizod z začetka druge svetovne vojne in film, ki gledalcu zleze v podzavest.

**Mesečina** (Moonlight, 2016, Barry Jenkins)

Impresionistično delo, ki najde najbolj delikatne emocije v najbolj grobem okolju.

**Projekt Florida** (The Florida Project, 2017, Sean Baker)

Zgleden primer ameriškega neorealizma o neuničljivem duhu otrok na margini družbe.

**Ubijanje svetega jelena** (The Killing of a Sacred Deer, 2017, Yorgos Lanthimos)

Briljantna mešanica čudaškega in banalnega v sodobnem svetu, ki mu še vedno vladajo maščevalni stari grški bogovi.

+

**Konvoj** (Le convoi, 2016, Frédéric Schoendoerffer)

Triler, za kakršnega sem bil prepričan, da ga ne znajo več narediti.

IGOR HARB

**Logan** (2017, James Mangold)

Stripovski film je pravzaprav mešanica kulturnega vesterna in Hanekejeve Ljubezni. Z najboljšo superjunakinjo leta v podobi 11-letne Dafne Keen.

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

Tudi ta film je poln nasilja, a ga vizualna poezija režiserke in najboljša igra Joaquina Phoenixa povzdigneta nad žanr trilerja.

**Najsrečnejši dan Ollija Mäkija** (Hymyilevä mies, 2016, Juho Kuosmanen)

Tudi tretji film ima v ospredju nasilje, glavni junak je bokskar. A zanj je na prvem mestu ljubezen, in to je najbolj romantičen film leta.

**Velikanka** (Colossal, 2016, Nacho Vigalondo)

Tako kot v zgornjih filmih tudi tu nasilni moški na koncu ne rešijo sveta s pestmi. Zato ga mora ženska. Kriminalno spregledan film tega leta.

**Iztrebljevalec 2049** (Blade Runner 2049, 2017, Dennis Villeneuve)

V 2017 ni manjkalo vizualno navdušujočih filmov: **Voznik** (Baby Driver, 2017, Edgar Wright), **Samo konec sveta** (Juste la fin du monde, 2016, Xavier Dolan), **Čudežna ženska** (Wonder Woman, 2017, Patti Jenkins), a Dennis Villeneuve je iz na videz nepotrebnega nadaljevanja ustvaril mojstrovino.

MATEVŽ JERMAN

**1945** (2017, Ferenc Török)

Luciden družbeni portret zamolčanega poglavja madžarske in evropske zgodovine in film za čase zgodovinske pozabe, v katerih se leto 1945 vseeno zdi vse bolj blizu.

**Kratki izlet** (2017, Igor Bezinović)

Prepletanje dokumentarizma in magičnega realizma že dolgo ni bilo videti tako lahko, Istra pa že dolgo ne tako impresivna.

**Playing Men** (2017, Matjaž Ivaniščin)

Poetični doku o arhetipih, o moških, ki se igrajo, in o moških, ki igrajo moške; tudi eden najboljših filmov o ustvarjalnem krču in režiserju, ki ve, da je treba filme ustvarjati igrivo in igre igrati še kako zares.

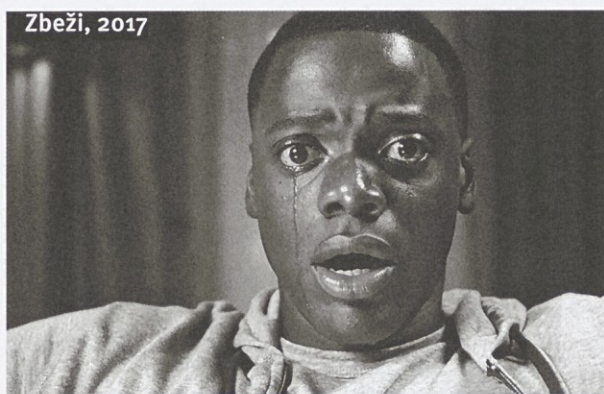
**Oni samo prihajajo in odhajajo** (Oni samo dolaze i odlaze, 2017, Boris Poljak)

Mojstrski kratkometražni observacijski dokumentarec o stičišču noči in jutra, morja in kopnega, mladosti in starosti, antropologije in metafizike.

**Zbeži!** (Get Out, 2017, Jordan Peele)

Eden najbolj presenetljivo suverenih prvencev leta, silovita mainstream satira sodobne Amerike in hipnotične moči stereotipov.

Nikoli zares tukaj, 2017



ANA JURC

**Zbeži!** (Get Out!, 2017, Jordan Peele)

Ciničen posmeh nedolžnim utvaram o tem, kako v sodobnem svetu družbeni in rasni razredi ne igrajo nobene vloge več. Portret dobronamernih belcev, ki mislijo, da razumejo, česar ne morejo zares razumeti. Brilljanten film, ki od gledalca zahteva soočenje z nelagodnimi temami.

**Družina** (2017, Rok Bičček)

Bičku je uspel neverjetni, veliki met naturalističnega dokumentarizma, ki občutljivo tematiko obravnava brez odvrčanja pogleda, a z ogromno mero humanizma.

**Nisem čarovnica** (I Am Not a Witch, 2017, Rungano Nyoni)

Celovečerni prvenec zambijsko-britanske režiserke je portret dogmatičnosti in korupcije v Zambiji. Bizarna obtožba čarovništva se razvije v nadrealistično, satirično dekonstrukcijo absurda in politike spola.

**Iztrebljevalec 2049** (Blade Runner 2049, 2017, Denis Villeneuve)

Pazljiva kompozicija in praktično nepreosljliva fotografija Rogerja Deakinsa film spremenita v hibridno žival, ki je v isti sapi očitni sorodnik izvirnega Iztrebljevalca in popolnoma izvirna umetnina.

**Z ljubeznijo, Vincent: Van Goghova skrivnost** (Loving Vincent, 2017, Dorota Kobiela in Hugh Welchman)

Če ste si kdaj skušali predstavljati, kako bi bilo vstopiti v slikarski svet kakega slavnega umetnika, boste odgovor našli v tem neverjetno ambicioznem, razorožujoče čarobnem animiranem filmu.

DAMJAN KOZOLE

**Brez ljubezni** (Neljubov, 2017, Andrej Zvjagincev)

Delo izjemne moči: Bergman in Antonioni skupaj v enem filmu.

**Projekt Florida** (The Florida Project, 2017, Sean Baker)

Vse o tem, kako dragoceno je življenje. Vsako.

**Vestern** (Western, 2017, Valeska Grisebach)

Pravo psihologijo moških karakterjev najboljše pozna in lahko prikaže samo ženska.

**Družina** (2017, Rok Biček)

Resnično življenje.

**O telesu in duši** (Teströl és lélekrol, 2017, Ildikó Enyedi)

V tem filmu je celo samomor vizualno tako privlačen, da si želiš, da bi še trajal.

JELA KREČIČ

Leto 2017 je bilo precej plodno na področju TV-serij.

**Zgodbe iz Times Squara** (The Deuce, 2017–, George Pelecanos, David Simon)

Zgodbe so znova upravičile obstoj forme nadaljevanke. Avtor počasi razgrne usode kopice junakov in junakinj v zgodbi prostitucije in začetkov pornografije na kulturnem manhatskem prizorišču v sedemdesetih letih. Skozi tako nastavljeno mrežo odnosov poda tudi politično kritiko o sistemskih družbenih anomalijah, ki omogočajo spolno izkoriščanje in ostale zločine.

**Krona** (The Crown, 2016–, Peter Morgan)

Eden boljših primerov, kako skozi konkretne zgodovinske dogodke in situacije izrisati portret politične osebnosti, v tem primeru britanske monarhinje Elizabete II.

**Majhne laži** (Big Little Lies, 2017, David E. Kelley)

Velike majhne laži predvsem s sijajno zasedbo igralk izpričujejo, da vselej obstaja prostor za kompleksne in ganljive zgodbe.

**Nikar tako živahno** (Curb Your Enthusiasm, 2000–, Larry David)

Serija z Larryjem Davidom ostaja spomenik pravi komediji in ohranja komičnega duha v moralizirajočih in politično korektnih časih.

**Mindhunter** (2017–, Joe Penhall)

Ob osnovni premisi – razvoj behavioristične znanosti FBI – serija o preganjanju serijskih morilcev prepriča predvsem v tem, da sprevrne prevladujočo podobo vsemogočnosti FBI izdelovalcev profilov, ki jim vselej uspe priti na sled »neulovljivim« morilcem. Obenem odpira prostor za manjše, dozdevno manj pomembne zgodbe, s čimer dobi nepredvidljive odtente in drži gledalca v napetosti.



Projekt Florida, 2017

+

**Sledi v snegu** (Wind River, 2017, Taylor Sheridan)

Kriminalna zgodba o grozljivi smrti indijanskega dekleta odstre kritičen (a ne patetičen) pogled na žalostni položaj ameriških Indijancev v rezervatih.

**The Meyerowitz Stories (New and Selected)** (2017, Noah Baumbach)

The Meyerowitz Stories so poklon tisti tradiciji ameriškega filma, ki dramo, ganljivost in komičnost ustvarja iz intimnih družinskih odnosov, iz njihovih minornih in usodnejših peripetij in dogodkov.

MATIC MAJČEN

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

Pretvarjanje, bolj resnično od resničnosti.

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

Britanec pokaže, kako delati ameriške filme.

**Mati!** (Mother!, 2017, Darren Aronofsky)

Rosemaryjin otrok na steroidih.

**Voznik** (Baby Driver, 2017, Edgar Wright)

Pusti glasbi pripovedovati.

**Mesečina** (Moonlight, 2016, Barry Jenkins)

Skromnost, tista redka lastnost velikih filmov.

+

(p)osebna omemba:

**The Final Portrait** (2017, Stanley Tucci)

Nikoli ni konec.

LUKA MARČETIČ

**Projekt Florida** (The Florida Project, 2017, Sean Baker)

Willem Dafoe v vsak film.

**A Ghost Story** (2017, David Lowery)

Art film, ki uspešno spreminja žanr iz minute v minuto.

**The Meyerowitz Stories (New and Selected)** (2017, Noah Baumbach)

Skupek likov z genialno dinamiko.

**I Don't Feel At Home in This World Anymore** (2017, Macon Blair)

Čudaški liki v čudaških situacijah. Moja najljubša kombinacija.

**Nisem čarovnica** (I Am Not a Witch, 2017, Rungano Nyoni)

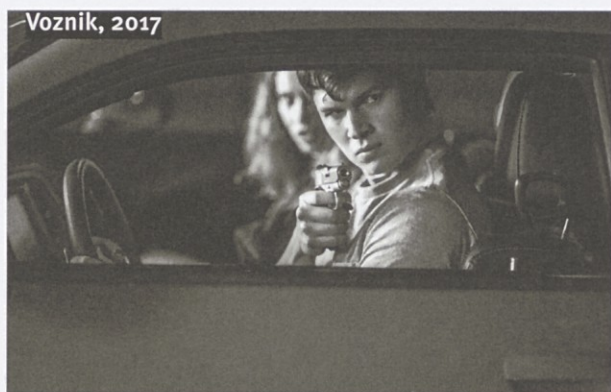
Ne vidiš veliko črnih komedij, posnetih v Zambiji. Tragi-komično.

JURE MATIČIČ

Filmi, ki so me v letu 2017 ganili in me prevzeli, navedeni po abecednem vrstnem redu. Lahko bi jih gledal vedno znova.

**Foxtrot** (2017, Samuel Maoz)

Smrt je absurdna (še posebej v Izraelu) ... film z najboljšo plesno sceno leta!



**Medvedek Paddington 2** (Paddington 2, 2017, Paul King)  
Najbolj topel in prijeten film leta, zdravilo za vse težave tega sveta.

**O telesu in duši** (Teströl és lélekröl, 2017, Ildikó Enyedi)  
Sramežljiva ljubezenska zgodba, ki ponoči sanja jelene, čez dan pa hladnokrvno kolje govedo.

**Poklič me po svojem imenu** (Call Me by Your Name, 2017, Luca Guadagnino)

Prva zaljubljenost, ki v kinodvorano z vso silo pošlje vonjave toskanskega poletja.

**Samo konec sveta** (Juste la fin du monde, 2016, Xavier Dolan)

Ena boljših priredb gledališkega dela, Dolanov poklon popolnim disfunkcionalnim družinam.

+

Posebni omembi:

**Okja** (2017, Joon-ho Bong)

Čprav smo ga lahko videli le na malih zaslonih, bi najbolje izgledal v kinu.

**V modrino** (Into the Blue, 2017, Antoneta Alamat Kusijanović)

Kratki format, a z močjo in angažiranostjo celovečerca.

JURIJ MEDEN

**A Week with Azar** (2017, Tara Najd Ahmadi) + **The Most Beautiful Country in the World** (2017, Želimir Žilnik)

**Playing Men** (2017, Matjaž Ivanišin) + **Vestern** (Western, 2017, Valeska Grisebach)

**Obzornik 63 – Vlak senc** (2017, Nika Autor) + **Jolted Images** (2017, Pavle Levi)

**Dobrodošlica** (2017, Davorin Marc) + **Les gardiennes** (2017, Xavier Beauvois)

**1440 fotogramov: Ostrilec** (2017, Davorin Marc in prijatelji) + **Brawl in Cell Block 99** (2017, S. Craig Zahler)

Eden središčnih zastavkov papirnatega filma Pavla Levija je prenos Marxove enajste teze o Feuerbachu v domeno filmske ustvarjalnosti: Režiserji so svet samo različno reproducirali (reprezentirali), gre pa za to, da ga proizvedemo. Natanko

na liniji te definicije se nahaja vseh izbranih deset negacij obstoječega kulturnopolitičnega statusa quo oziroma pet filmskih dvojic, po katerih se leto 2017 vrezuje v spomin.

URŠA MENART

**Pokrpajmo žive** (Réparer les vivants, 2016, Katell Quillévéré)  
**The Beguiled** (2017, Sofia Coppola)

**Družina** (2017, Rok Biček)

**Velikanka** (Colossal, 2016, Nacho Vigalondo)

**Person to Person** (2017, Dustin Guy Defa)

Letos sem videla manj res odličnih filmov kot lani (morda je glede na naš trg art-kino distribucije še prezgodaj za oceno "sezone"). Z lahkoto sem se odločila le za prve tri, ki so me navdušili s samozavestno režijo ter z izvrstnim ritmom, in pri katerih mi je bilo popolnoma vseeno, da vem, kako se bodo zgodbe končale. Zadnja dva sta tista iz preostale deseterice dobrih, za katera sumim, da bosta najverjetneje spregledana. Prvi je tako neobičajen, da ne bi smel delovati, drugi pa je tako običajen, da ne bi smel delovati.

PETRA METERC

**Alipato, kratko življenje ogorka** (Alipato: The Very Brief Life of an Ember, 2016, Khavn)

Slumovsko-gangsterski trip po Mondomanili pomenljivo zavrača politično korektnost, med drugim iz kozje go-pro perspektive.

**Nisem čarovnica** (I Am Not a Witch, 2017, Rungano Nyoni)  
Izjemno svež preplet družbene kritike, črnega humorja ter vizualne simbolike, ki omogoča paletu premislekov.

**Nisem tvoj zamorec** (I Am Not Your Negro, 2017, Raoul Peck)  
Esejski portret Jamesa Baldwin s filigransko natančnostjo vzpostavlja branje Baldwinovih tekstov v luči zgodovinsko-političnega konteksta obdobja ter sodobnosti.

**Vestern** (Western, 2017, Valeska Grisebach)

Film, ki žanrske konvencije vpelje zato, da jih lahko zavrne – nekeje med pričakovanji in »filmom, v katerem se nič ne zgodi«, se sestavi mikrovizija sodobne Evrope v odnosu do lastnih margin.

**The Wound** (Inxeba, 2017, John Trengove)

Intimno prevpraševanje moškosti ter razkrivanj in odkrivanj seksualnosti z veliko mero subtilnosti, ki ne potrebuje pretirane estetizacije.

**Nisem čarovnica, 2017**



VARJA MOČNIK

**Alipato: kratko življenje ogorka** (Alipato: The Very Brief Life of an Ember, 2016, Khavn)

**Brez naslova** (Untitled, 2017, Michael Glawogger in Monika Willi)

**Playing Men** (2017, Matjaž Ivaniščin)

**Prek morja** (Oltremare, 2017, Loredana Bianconi)

**Twin Peaks: The Return** (2017, David Lynch)

Letos občudujem in obožujem filme, ki so popolnoma samosvoji, ki se ne ozirajo na to, kaj naj bi film bil, temveč filmski izraz raziskujejo in na novo izumljajo. Ne ozirajo se na to, kakšen naj bi bil svet, temveč nam ga pokažejo, kakor ga vidijo sami. Vsi ti filmi izkazujejo tudi veliko ljubezen do ljudi v svetu, ki mu ljubezni močno primanjkuje.

MARKO NABERŠNIK

**Kvadrat** (The Square, 2017, Ruben Östlund)

Ni vse zlato, kar se sveti, ali obleka ne naredi človeka. Odlična satira in serija prizorov, ki preigrava komunikacijske šume med ljudmi.

**Iztrebljevalec 2049** (Blade Runner 2049, 2017, Denis Villeneuve)

Bil sem tam, ko se je zgodil original, in bil sem tukaj, ko se je zgodilo nadaljevanje. Zvestoba do groba in atmosferska znanstvenofantastična zgodba o samoti.

**Mati!** (Mother!, 2017, Darren Aronofsky)

Kako je v filmu videti nočna mora, iz katere se ne moremo zbuditi? Edinstvena Jeniffer Lawrence in Darren Aronofsky ponujata luciden odgovor.

**Družina** (2017, Rok Bičček)

Pravijo, da za uspešno filmsko ustvarjanje potrebuješ strast, potrpljenje in vztrajnost. Film Roka Biččka je dokaz, da je to resnica.

**1945** (2017, Ferenc Török)

Človeštvo kot skupek potlačenih skrivnosti, ki trkajo na vest posameznikov. Izjemna filmska pripoved, v kateri vsak del sestavlja prepričljivo celoto.

IVANA NOVAK

**Po nevihti** (Umi yori mo mada fukaku, 2017, Hirokazu Kore-eda)

**Izgubljeno mesto Z** (The Lost City of Z, 2017, James Gray)

**Najsrečnejši dan v življenju Ollija Mäkija** (Hymyilevä mies, 2016, Juho Kuosmanen)

**Mladi papež** (The Young Pope, 2016, Paolo Sorrentino)

**Zgodbe Times Squara** (The Deuce, 2017, George Pelecanos in David Simon)

K tem filmom in serijam, ki so se mi iz različnih razlogov zdeli izjemni, lahko dodam še serije **Majhne laži** (Big Little Lies, 2017, David E. Kelley), **Skrivnost jezera: kitajsko dekle** (Top of the Lake: China Girl, 2017, Jane Campion, Gerald

Lee) in **Nikar tako živahno** (Curb Your Enthusiasm, 2017, Larry Charles idr.) ter dokumentarni film **Jim & Andy: The Great Beyond Featuring a Very Special, Contractually Obligated Mention of Tony Clifton** (2017, Chris Smith).

CIRIL OBERSTAR

**Playing Men** (2017, Matjaž Ivaniščin)

Dokumentarna elegija o usodi moške želje, če ta sploh še obstaja.

**Foxtrot** (2017, Samuel Maoz)

Nežen in malce čudaški poskus, da bi se Izraelci in Palestinci skupaj smejali in se skupaj počutili odtujene.

**Vestern** (Western, 2017, Valeska Grisebach)

Izjemna filmska analiza grobsti in nežnosti v srečanju dveh skupnosti in lep prikaz, kako v Evropi Divji zahod osvaja Divji vzhod.

**Tatort: Der rote Schatten [Tatort: rdeča senca]** (2017, Dominik Graf)

Spopad rdečih in sivih senc nemške zgodovine, ki ga je ob 40. obletnici nemške jeseni v maniri stare šole nanizanke Tatort posnel Dominik Graf.

**Kratki izlet** (2017, Igor Bezinovič).

Zabavna metafizična prilika o prijateljih in prijateljstvu.

Kratki izlet, 2017



ANŽE OKORN

**Bližina** (Tesnota, 2017, Kantemir Balagov)

**Aritmija** (Aritmia, 2017, Boris Hlebnikov)

**Projekt Florida** (The Florida Project, 2017, Sean Baker)

**Ognjišče** (Hjartasteinn, 2016, Guðmundur Arnar Guðmundsson)

**V krvi** (I blodet, 2016, Danska)

Ne vem, če sem izbral najboljše, prej še frišne, ki so se tako lepo dopolnjevali ... Novembrski Liffe pač. Lepo je v naši domovini biti mlad – pri šestih letih, pri triindvajsetih ali še kasneje ... v Rusiji, v ZDA, na Islandiji, na Danskem. Filmičnost človeškega dejavnika. Bližina islandskih najstnikov, ki iz objestnosti streljajo galebe, kavkaških, ki okajeni gledajo *snuff* film, v katerem čečenski vojaki režejo vratove ruskim, ter *twirkanje* mame samohranilke in njene šestletne hčerke. Disneyland in Dismaland. Knjižna

uspešnica *Vzgoja po dansko* sreča brezdomne družine, ki iz dneva v dan podaljšujejo počitnice v poceni floridskih motelih. Naša mala mis je gangsta, ampak se na koncu tako zjoka, da ...

MAŠA PEČE  
Po abecedi.

**Blade of the Immortal** (Mugen no jûnin, 2017, Takashi Miike)

**Brawl in Cell Block 99** (2017, S. Craig Zahler)

**Playing Men** (2017, Matjaž Ivanišin)

**Spit'n'Split** (2017, Jérôme Vandewattyne)

**Vestern** (Western, 2017, Valeska Grisebach)

Prva dva, ker je užitek in privilegij gledati filme, ki niso le narejeni za ogled na velikem, kinematografskem platnu, pač pa je to platno narejeno za njih. (Čeprav bi lahko Vinca Vaughna, ki z golimi pestmi pretepa svoj avto, gledali v katerem koli kontekstu, tudi galerijskem, če bi se le dalo v loopu.) Druga dva, ker je užitek in privilegij gledati filmarje, ki filmski jezik govorijo (mislijo in razumejo) spontano, intuitivno, kot materinega. In zadnji, ker lahko fikcijo poganja toliko inteligence in empatije, da premore več teže in avtentičnosti kot resničnost. (Če bomo na naslednji film Valeske Grisebach spet čakali celo desetletje, bo spet vredno čakati.)

ZEMIRA PEČOVNIK

**O telesu in duši** (Teströl és lélekröl, 2017, Ildikó Enyedi)  
Poetično pokaže, da ljubezen temelji na skupni iluziji, na skupnih sanjah.

**Kvadrat** (The Square, 2017, Ruben Östlund)

Duhovito in poznavalsko razgrinja protislovja sodobne umetnosti in s tem vse zahodne sodobnosti.

**Divja miška** (Wilde Maus, 2017, Josef Hader)

Dobro se zabava na račun intelektualca srednjih let, ki mu izguba službe spodmakne tla pod nogami.

**Prijazna dežela** (Sweet Country, 2017, Warwick Thornton)  
V formi vesterna pove vse o rasizmu in kolonializmu v Avstraliji in na vseh kontinentih.

**Nečista kri** (Sameblood, 2016, Amanda Kernell)

Temeljito secira pozabo in sovražstvo do lastne identitete; zanikanje tistega, kar nas boli in česar se sramujemo.



POLONA PETEK

Letošnje filmsko leto je zame predvsem leto izjemnih dosežkov filmskih ustvarjalcev – tako režiserk kakor tudi igralcev, zato v svoj izbor uvrščam naslednje filme:

**Ivan** (2017, Janez Burger)

Film, ki je izvrstni Maruši Majer – ob večji režiji in prvovrstnem prispevku celotne ekipe – odmeril čas, prostor in pozornost, ki si jih zasluži že vse od svojih študentskih projektov.

**Glasba je časovna umetnost 2, LP film Buldožer – Pljuni istini u oči** (2017, Varja Močnik)

Film, ki vseh pogledih izpričuje izjemno subtilnost in domiselnost režiserke na čelu vrhunske ekipe.

**Hannah** (2017, Andrea Pallaoro)

Elegantni drugi celovečerec italijanskega režiserja mlajše generacije, v katerem v naslovni vlogi v svojem prepoznavno zadržanem, a čustveno nabitem slogu blesti neprekosljiva Charlotte Rampling.

**Zabava** (The Party, 2017, Sally Potter)

Osmi celovečerec Sally Potter, na katerega je bilo treba čakati kar pet let, a je bila klavstrofobična satira z zvezdniško zasedbo več kot vredna čakanja.

**Snežak** (The Snowman, 2017, Tomas Alfredson)

Včasih si je pač treba privoščiti tudi kakšen pregrešni užitek, zlasti če gre za nordijski noir z Michaelom Fassbenderjem v glavni vlogi.

SIMON POPEK

Leto 2017 je bilo presenetljivo kakovostno, ne le po številu dobrih filmov, temveč tudi po raznolikosti. Zatorej navajam dva filma leta in pet parov 'sledilcev':

Filma leta (fikcija/dokumentarni):

**Zbeži!** (Get Out, 2017, Jordan Peele)

**The Dead Nation** (2017, Radu Jude)

Žanr leta:

**Konvoj** (Le convoi, 2016, Frédéric Schoendoerffer)

**Kača s tisoč urezi** (La serpent aux mille coupures, 2017, Eric Valette)

Slovenca leta (fikcija/dokumentarni):

**Ivan** (2017, Janez Burger)

**Playing Men** (2017, Matjaž Ivanišin)

Dokumentarca leta:

**Ex Libris: The New York Public Library** (2017, Frederick Wiseman)

**Visages-villages** (2017, Agnès Varda in JR)

Hollywood leta:

**Logan** (2017, James Mangold)

**Bostonski heroji** (Patriots Day, 2017, Peter Berg)

Arthouse leta:

**Vestern** (Western, 2017, Valeska Grisebach)

**Kvadrat** (The Square, 2017, Ruben Östlund)

DUŠAN REBOLJ

Pet plodnih uporab grotesknega v najzlahtnejšem smislu, razvrščenih po abecedi:

**Druga stran upanja** (Toivon tuolla puolen, 2017, Aki Kaurismäki)

Grotesknost kot politična in civilizacijska alternativa.

**Dunkirk** (2017, Christopher Nolan)

Grotesknost kot *brex*it.

**Mati!** (Mother!, 2017, Darren Aronofsky)

Grotesknost kot ustvarjalska pozicija.

**Mindhunter** (2017, Joe Penhall)

Grotesknost kot predmet detektivske procedure.

**Osmi potnik: Zaveza** (Alien: Covenant, 2017, Ridley Scott)

Grotesknost kot spektakel.

SAMO SENIČAR

**Brez ljubezni** (Neljubov, 2017, Andrej Zvjagincev)

Ruski tek na mestu. Hladno do kosti.

**O telesu in duši** (Teströl és lélekröl, 2017, Ildikó Enyedi)

Najlepša romantična drama letošnjega leta.

**Vestern** (Western, 2017, Valeska Grisebach)

Potopitev v surov moški svet, ki pa ima tudi mehko stran.

**Družina** (2017, Rok Biček)

Ker pozabimo, da gledamo dokumentarni film!

**Slava** (Слава, 2016, Kristina Grozeva, Petar Valchanov)

Odlično seciranje razrednih neenakosti na podlagi popolnoma absurdnega dogodka.



ZORAN SMILJANIĆ

**Sledi v snegu** (Wind River, 2017, Taylor Sheridan)

Ni pravice za manjšine.

**Kvadrat** (The Square, 2017, Ruben Östlund)

Ni umetnosti.

**Ubijanje svetega jelena** (The Killing of a Sacred Deer, 2017, Yorgos Lanthimos)

Ni družine.

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

Ni več prijetnih malih mest, vsa so postala zajebana do konca.

**Manchester by the Sea** (2016, Kenneth Lonergan)

Ni katarze, ni rešitve, ni pomiritve.

SANJA STRUNA

**A Taxi Driver** (Taeksi Unjeonsa, 2017, Jang Hoon)

Zgodovina se ponavlja; celo v Evropi se danes na nekaj koncih dogaja, da vlade nadzorujejo vsebino poročil. Voznik taksija je film, ki nas spomni, kako zelo pomembno je svobodno poročanje; tudi če ni v naši moči, da nekaj spremenimo, pa lahko vsaj spregovorimo.

**Iztrebljevalec 2049** (Blade Runner 2049, 2017, Denis Villeneuve)

Nismo pogosto priča rojstvu kulturnih klasik ali nadaljevanjem, ki presejajo original, vendar je Villeneuvu uspelo ustvariti točno to – instantno kulturno klasiko z brezhibno fotografijo, ki je dodatno osmislila in nadgradila originalni film.

**Poklič me po svojem imenu** (Call Me By Your Name, 2017, Luca Guadagnino)

Nekoč je bila jabolčna pita, zdaj pa ... Sladkost in vznemirjenje prve (in prave?) ljubezni, ki ji tudi v družbi sladkih breskev grenkoba ne uide, hrepenenje pa ima prvo in zadnjo besedo.

**Oblika vode** (The Shape of Water, 2017, Guillermo del Toro)

Bogata družbena kritika, zapakirana v fantazijsko-retro okolje, v katerem si lahko samo pasemo oči in dušo – ter odlična igra celotne zasedbe, močan glavni ženski lik in zdrav odmerek upanja za povrh. Boljše že ne more biti.

**Close-knit** (Karera ga honki de amu toki wa, 2017, Naoko Ogigami)

Prvi japonski celovečerec na temo transspolnosti in ganljiva zgodba o pomenu družine – in volneno pletenih penisov – med gledanjem katere ne manjka ne glasnega smeha in ne solza, s čudovito igro Toma Ikute.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

**Dunkirk** (2017, Christopher Nolan)

Film o vojni, ki dela film.

**Manchester by the Sea** (2016, Kenneth Lonergan)

Dobrim ljudem se dogajajo strašne reči.

**Sledi v snegu** (Wind River, 2017, Taylor Sheridan)



Antigona v zmrzovalniku rasnih napetosti.

**Služkinja** (Agassi, 2016, Park Chan-wook)

Rašomonski triler o rojstvu ženske.

**Ubijanje svetega jelena** (The Killing of a Sacred Deer, 2017, Yorgos Lanthimos)

Srhljiva normalnost buržoazije.



**Dunkirk, 2017**

ANA ŠTURM

5 x 2 + 2 = top 5 (filmska matematika)

**Zbeži!** (Get Out, 2017, Jordan Peele) + **Nisem tvoj zamorec**

(I Am Not Your Negro, 2016, Raoul Peck)

Moč filma, da zareže v drobovje družbe.

**Dunkirk** (2017, Christopher Nolan) + **Nikoli zares tukaj**

(You Were Never Really Here, 2017, Lynne Ramsay)

Moč filmskega jezika, da zareže v drobovje gledalca.

**Projekt Florida** (The Florida Project, 2017, Sean Baker) +

**Cameraperson** (2016, Kirsten Johnson)

Moč pogleda, ki razkrije, kar bi večina raje, da ostane skrito.

**Ognjišče** (Hjartasteinn, 2016, Guðmundur Arnar Guðmundsson) + **Poklič me po svojem imenu** (Call Me by Your Name, 2017, Luca Guadagnino)

Moč ljubezni, prijateljstva in svobode.

**Lady Macbeth** (2016, William Oldroyd) + **The Levelling**

(2016, Hope Dickson Leach)

Moč ženske.

Moč ženske.

+

(p)osebna omemba:

**Božja dežela** (Gods Own Country, 2017, Francis Lee) +

**Kingdom of Us** (2017, Lucy Cohen)

Moč srečnega konca.

NINA UKMAR

**Kvadrat** (The Square, 2017, Ruben Östlund)

V kvadratu vrat človek – je zapisal Kosovel, Östlund pa je o tem posnel film.

**Ivan** (2017, Janez Burger)

Izjemna Maruša Majer v zgodbi o prekletstvu izbire in mladi ženski z nahrbtnikom bremena iz časov odraščanja brez ljubezni.

**Poslednja plaža** (L'Ultima Spiagga, 2016, Thanos Anastopoulos in Davide Del Degan)

Trst (meni najbližje mesto) in edina plaža (Pedočin), kjer zid še danes ločuje ženski in moški del. Mestoma zabaven dokumentarec, kjer se prepletajo osamljenost, druženje, norost in tudi smrt. Premislek o mejah, svobodi in staranju.

**Trahere** (2017, Juš Jeraj in Atila Urbančič)

Dokumentirana ljubezen slovenskega moškega do njegovega traktorja in obenem vpogled v slovensko ruralno okolje. Odličan prvenec, se veselim naslednjih.

**Deklina zgodba** (The Handmaid's Tale, 2017 – , Bruce Miller)

Serijski deluje kot daljši film s skrbno dodelanim scenarijem in izjemno odigranimi vlogami glavnih igralk; časovno pa lebdi nekje med preteklostjo in prihodnostjo. Srhljiva napoved prihodnosti, če bomo otopeli prepuščali odločitve drugim. Bom res samo še maternica na dveh nogah?

+

Posebna omemba:

**O telesu in duši** (Teströl és lélekröl, 2017, Ildikó Enyedi)

Odstiranje pogleda v življenje dveh osamljenih. In kaj je tvoja klavnica?



**O telesu in duši, 2017**

MATEJA VALENTINČIČ

**Mati!** (Mother!, 2017, Darren Aronofsky)

Najbolj feminističen eko horror letos in ekspresivno moško posvetilo ženskemu elementu.

**Molk** (Silence, 2016, Martin Scorsese)

Epska freska trka dveh ideologij – krščanstva in budizma na Japonskem v 17. stoletju, ki skozi notranje boje jezuitskih misijonarjev subtilno pokaže, da so verniki pri spopadu velikih idej zgolj kmetje na šahovnici kulturne geopolitike.

**Brez ljubezni** (Neljubov, 2017, Andrej Zvjagincev)

Srce parajoča, pesimistična ločitvena drama zakoncev, ki na srečo lastnega otroka pozabita tako zlahka, kot oblast pozablja na šibkejše v družbenem vzdušju, ki ga določajo bogatenje, pehanje za statusom in nacionalizem.

**Kvadrat** (The Square, 2017, Ruben Östlund)

Duhovito jedka satira na račun sodobnega individualizma, egoizma, hipokrizije in dekadence sodobne konceptualne umetnosti kot družbeno najbolj angažirane umetniške zvrsti, ki v ospredje postavlja razkroj družbene solidarnosti.

**O telesu in duši** (Teströl és lélekröl, 2017, Ildikó Enyedi)  
Še en konceptualni film, ki koncept transcendirata v ljubezensko poezijo dveh odtujenih duš, starejšega melanholika in mlade avtistke. Najdeta se tam, kjer bi najmanj pričakovali – v klavnici, ki je le mesena metafora za življenje zunaj nje.

+  
Slovenski bonus:

**Družina** (2017, Rok Biček)

Desetletje trajajoča boleče intimna in obenem povsem univerzalna psihosocialna kronika odrasčanja ter observacijski dokumentarec, ki se lahko meri z deli Fredericka Wisemana. Mojstrovina.

+  
Guilty pleasure:

**Konvoj** (Le convoi, 2016, Frédéric Schoendoerffer)  
Žanrski film leta.

ZDENKO VRDLOVEC

**Kvadrat** (The Square, 2017, Ruben Östlund)

Ko se film loti umetnosti, lahko postane "film na kvadrat".  
**Iztrebljevalec 2049** (Blade Runner 2049, 2017, Dennis Villeneuve).

"Remake" Playtima v 21. stoletju, ki je iztrebil Hulota.

**Sledi v snegu** (Wind River, 2017, Taylor Sheridan)

Indijanci v Ameriki še vedno izginjajo.

**Dunkirk** (2017, Christopher Nolan)

Reševaje vojaka Tommyja.

VERONIKA ZAKONJŠEK

**Brez ljubezni** (Neljubov, 2017, Andrej Zvjagincev)

Družinska drama o razpadlem zakonu in izginulem otroku, ki šele v zadnjih minutah razkrije svojo večplastnost ter metaforično podano politično in družbeno-kritično noto.

**Austerlitz** (2016, Sergei Loznitsa)

Neizprosen vpogled v človeški odnos do zgodovine skozi statično, dokumentarno opazovanje turističnega dne v nacističnem koncentracijskem kampu.



**Vestern** (Western, 2017, Valeska Grisebach)

Naturalističen, že skoraj antropološki vpogled v človeško komunikacijo, mikro-agresivna trenja, navezovanje medkulturnih stikov, kulturnega občutka večvrednosti in eksploatacijo Drugega. Minimalističen film, ki kljub navidezni odsotnosti zgodbe pove ogromno.

**Poklič me po svojem imenu** (Call Me by Your Name, 2017, Luca Guadagnino)

Film, poln okusov, poletnih vonjav in občutkov, je brezčasna zgodba o odrasčanju, seksualnem prebujanju in prvi ljubezni.

**Surovo** (Grave, 2016, Julia Ducournau)

Film o nenasitnem apetitu, ženski seksualnosti in lakoti po človeškem mesu. Eden najmočnejših – četudi metaforičnih – filmov o prebujanju poželenja in ženski seksualni emancipaciji.

NACE ZAVRL

**El mar la mar** (2017, Joshua Bonnetta in J. P. Sniadecki)

Mehiško-ameriška meja skozi oči računalnika – etnografija za postčloveško dobo.

**Girls Trip** (2017, Malcolm D. Lee)

Tiffany Haddish s kolegicami širi obzorja pijančevskih komedij – trip v vseh pomenih besede.

**Good Luck** (2017, Ben Russell)

Diptih o srbskih in surinamskih rudarjih je v resnici diptih o dvojnosti sami – droge, filozofija in film so za Russella eno.

**Loganovi srečneži** (Logan Lucky, 2017, Steven Soderbergh)  
Zvezdniški *blockbuster* je lahko tudi duhovit – brez Soderbergha bi bil Hollywood prazen.

**Tonsler Park** (2017, Kevin Jerome Everson)

Odmaknjen, a zavzet vpogled v črevesje ameriških volitev – hiperplodoviti Everson je zvezda eksperimentalnega filma.

POSEBNA IZDAJA – BIOGRAFIJE POMEMBNIH OSEBNOSTI

# MLADINA

OSEBNOSTI

www.mladina.si



# PAPEŽ Francišek

Piše:  
Mojca Širok

— Naprodaj na vseh prodajnih mestih —

ISSN 0013-3302



9 770013 330005

4,90 €

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS

186 642 2017



920182205,5

COBISS

