

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

ekran



letnik LIV, julij–avgust 2018

intervjuji Romain Gavras, Peter Burr, Paul Davies

Celica Dušana Kastelica

filmska vzgoja Alejandro Bachmann

Hitchcockova minuta umor Marion Crane

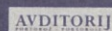
TV serije Killing Eve, The Fourth Estate



10.–15. 9.
PORTOROŽ / PORTOROSE
Ljubljana

21. FESTIVAL SLOVENSKEGA FILMA

Festival del cinema sloveno



UVODNIK	02	<i>Spomin v ofsajdu</i> Ciril Oberstar
INTERVJUJI	03	<i>Romain Gavras</i> Matic Majcen
	07	<i>Peter Burr</i> Tina Poglajen
	12	<i>Paul Davies</i> Nejc Pohar
FESTIVALI	19	<i>58. mednarodni festival animiranega filma v Annecyju</i> Ana Šturm
	21	<i>71. filmski festival v Cannesu</i> Simon Popek
	24	<i>15. festival Crossing Europe</i> Ana Šturm
	26	<i>64. mednarodni dnevi kratkega filma v Oberhausnu</i> Tina Poglajen
IN MEMORIAM	28	<i>V spomin Stanleyju Cavellu (1926 – 2018)</i> Tomaž Grušovnik
FILMSKA VZGOJA	30	<i>Intervju: Alejandro Bachmann</i> Jan Nalesnik, Ana Šturm
SLOVENSKI FILM	35	<i>Celica, r. Dušan Kastelic</i> Tina Poglajen
	38	<i>Šum Balkana, r. Boris Petkovič</i> Brdnik Žiga
	40	<i>Vztrajanje, r. Miha Knific</i> Muanis Sinanović
HITCHCOCKOVA MINUTA	42	<i>Uzrtje velikega ničā</i> Matic Majcen
KRITIKA	44	<i>Otok psov, r. Wes Anderson</i> Bojana Bregar
	47	<i>Prijazna dežela, r. Warwick Thornton</i> Petra Meterc
	50	<i>Rafiki, r. Wanuri Kahiu</i> Jasmina Šepetavc
	52	<i>Grace Jones, r. Sophie Fiennes</i> Peter Žargi
	54	<i>Tovarna nič, r. Pedro Pinho</i> Petra Meterc
	56	<i>Unsane, r. Steven Soderbergh</i> Jernej Trebežnik
	58	<i>Mary Shelley, r. Haifaa Al-Mansour</i> Nadina Štefančič
	60	<i>Fantastična ženska, r. Sebastián Lelio</i> Veronika Zakonjšek
62	<i>Deadpool 2, r. David Leitch</i> Anže Lebinger	
PODOBA GLASBE	64	<i>Telo Donalda Gloverja</i> Matic Majcen
TV SERIJE	65	<i>Užitki v žanrskih subverzijah: Killing Eve</i> Jasmina Šepetavc
	68	<i>Čista resnica: The Fourth Estate</i> Nace Zavrl
PISMO 3BUNE	70	<i>Tekmujmo, kdo ima večji upor</i> Kolektiv 3buna



EKRAN, revija za film in televizijo, letnik LIV, julij–avgust 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, Tina Bernik, Bojana Bregar, 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** Hana Jesih | **oblikovanje** Hana Jesih | **tisk** Tiskarna Oman, Kranj | **marketing** info@ekran.si | **celoletna naročnina** 25 € + poštnina | **transakcijski račun** 01100-6030377513, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 28, Ljubljana (*Naročnina velja do pisnega preklica.*) | **naslov** Metelkova 2a, 1000 Ljubljana | **e-naslov** info@ekran.si | **telefon** 01/43 42 510 | **splet** www.ekran.si | **facebook** Revija Ekran | **twitter** @ekranrevija | **cena** 4,90 € ISSN 0013-3302

Spomin v ofsajdu

Na spletu in po časopisih je med nogometnim prvenstvom v Rusiji zakročila nenavadna novica. Nekdanjega španskega reprezentanta Carlesa Puyola niso spustili v studio Iranske televizije IRTV 3, kamor se je odpravil, da bi po dogovoru z vodstvom komentiral prenos tekme s svetovnega prvenstva med Španijo in Iranom. Čeprav je imel sklenjeno pogodbo, so ga na vratih televizijske hiše zavrnil. Razlog je bil v predolgh laseh.

Motiv prepovedi dolgih las v povezavi z nogometno tekmo se zdi znan. Iranski nogometni oziroma navijaški film **Ofsajd** (2006) Jafarja Panahija se v eni izmed pripovednih niti vrti okoli skrivanja dolgih las mladega dekleta, za katerega se kmalu izkaže, da hoče gledati tekmo na nogometnem stadionu, kamor je ženskam vstop prepovedan. Dekle, ki jo spremljamo na začetku, se skriva pred pogledi sopotnikov z avtobusa, ki prav tako odhajajo na tekmo, in se pretvarja, da je fant. A ni edino dekle, ki se je lotilo tega podviga. Osnovna pripoved filma se dotika vprašanja, kako postati gledalec, to vprašanje pa se najprej pojavi v obliki svojega nasprotja: Kako se skriti, kako ostati neopazen med množico navijačev. Lepota *Ofsajda* je predvsem v tem, da pokaže, kako je mogoče gledati tekmo in v njej uživati, ne da bi realno tekmo dejansko videli. Dekleta, ki so priprta ob zunanji steni stadiona, morajo zato tekmo spremljati posredno: slišijo vzklike s tribun; obupane prosijo vojake, ki lahko kukajo na igrišče, naj jim pripovedujejo, kaj se dogaja; na podlagi svojega nogometnega spomina uprizarjajo domnevne situacije na igrišču in jih preigravajo.

V tem smislu je motiv filma izrazito kinematografski. Tudi v kinu je »postati gledalec« vezano na vprašanje, kako postati neviden in neslišen (v dvorani). Doživljanje realnosti, ki jo film prikazuje, je vezano prav na to – kako utrditi doživetje kljub temu, da smo med kinopredstavo iz gledane realnosti na neki način izključeni. Za fotografijo in film nista v tolikšni meri značilni mehanična produkcija podobe realnosti, ampak »mehanični poraz naše navzočnosti v tej realnosti«. Zdaj lahko realnost prvič obstaja, ne da bi sami sodelovali v njej, in pri tem jo lahko opazujemo. Nedavno preminuli Stanley Cavell je trdil, da nam film »dopusti gledati svet, ne da bi sami bili videni«. Ta teza o »mehanični odsotnosti filmskega občinstva« ima svoje dopolnilo v filmskem spominu. Na neki način si je filme težko natančno zapomniti, »podobno kot sanje«, pravi Cavell, ki jih ob prebujanju pogosto pozabimo.

Eden zadnjih velikih ontologov filma, ki se ga v tej številki

spominja Tomaž Grušovnik, je svoje otroštvo, mladost in zgodnjo odraslost preživel v času, ko je bil obisk kina edina način gledanja filmov in spomin na dogajanje v kinodvorani edina podlaga pisanja o njih. Ob prvem izidu njegove slovite knjige o filmu *The World Viewed* (1971) pa so na trg že prišli prvi video predvajalniki, ki so spremenili način pomnjenja filmov in pisanja o njih. Negotovi spomin iz kinodvorane je bilo mogoče popraviti s prevrtavanjem traku nazaj in z večkratnim gledanjem. Od takrat le še redko prihaja do napak v navajanju in opisih prizorov s filmskih platen, ki so bili tako značilni za »analogni« spomin generacije pred videokasetami.

Nasprotno pa je znana Cavellova zagata, ki jo je povzročil v knjigi objavljen napačni spomin na prizor iz filma **Pravilo igre** (1939) Jeana Renoirja, za katero se mu je zdelo, da se mora opravičiti bralcu naslednjih izdaj. Napačno si je namreč zapomnil, da protagonist ves čas lova na svojih ramenih nosi puško. Ta puška, je izpeljeval, v sliki nadomešča kamero, ki sledi protagonistu in ga zasleduje. A ob ponovnem ogledu se je izkazalo, da puške na hrbtu ni. Nekaj strani pred tem se mu je pripetilo, da je v razlagi filma **Philadelphijska zgodba** (1940) vanj pomotoma vgradil prizor iz nekega drugega filma, prav tako s Katharine Hepburn v naslovni vlogi (*Stage Door*). Spomin se je s podobami iz dveh filmov poigral na podoben način, kakor spominske ostanke dneva predela nočno delo sanj. Veličina Cavella pa je v tem, da je s priznanjem spodrsrljave spomina hkrati potrdil eno svojih osnovnih tez o ontologiji filma: »Nekaj napačnih spominov ne bo pretreslo mojega prepričanja v to, kar sem povedal, saj me prav tako kot spomin, ki je v zmoti, zanima, zakaj se pravilni spomini pojavijo takrat, ko se.«

Povsem druge vrste napačen spomin kot Cavellu se je pripetil ustvarjalcem dokumentarnega filma **Tribuna – veseli upor** (2017), Janezu Burgerju in obema scenaristoma, Maji Čander in Mitji Čandru. Tu niti ne gre toliko za napačno spominjanje, pač pa za potvorjeni spomin na preteklost študentskega časopisa, za očiten izpust cele generacije urednikov Tribune, ki ne le da bi v film sodila zaradi prvega dela naslova (Tribuna), ampak tudi zaradi drugega (veseli upor). Aktivno je namreč povezana z uporom na Filozofski fakulteti 2011–2012 in tudi z uporom proti politiki varčevanja, ki je kasneje zavzel ulice slovenskih mest ... Zato se je zdelo edino primerno, da iz filma izpuščenemu uredniškemu kolektivu (3buna) v tej številki damo možnost, da o filmu spregovori v žanru protestne filmske kritike. **E**



Matic Majcen

Romain Gavras »Resnim temam se je bolje smejati, kot da ti je zanje vseeno«

37-letnega grško-francoskega režiserja Romaina Gavrasa se še vedno drži oznaka vzhajajočega upa francoskega filma, saj je do letošnjega leta posnel zgolj odbiti prvenec **Naš dan bo prišel** (Notre jour viendra, 2010). Zgodba je seveda popolnoma drugačna v svetu glasbenega videa, kjer Gavras že desetletje velja za eno vodilnih imen zahodne scene, potem ko je z zgolj peščico spotov, kot so *Stress* (2008) za skupino *Justice*, *Born Free* (2010) in *Bad Girls* (2012) za M.I.A. ter *Gosh* za Jamieja XX, postal prava ikona te kratke filmske forme. Sina grškega režiserja Costa-Gavrasa pa se je v minulem desetletju prijel tudi pridih misterioznosti, saj je v medijih sila redko razlagal svoje kontroverzne, izrazito dvoumne vizualne izdelke. Tokrat je bil, na našo srečo, v to

početje prisiljen. Lokacija je bila filmski festival v Cannesu, priložnost pa promocija njegovega novega celovečerca **The World Is Yours** (Le Monde est à toi, 2018). Referenca na še en sloviti slogan, tokrat iz De Palmovega **Scarfacea** (1983), je povsem logična. Film s Karimom Lekloujem, Isabelle Adjani in Vincentom Casselom v glavnih vlogah je namreč barvit, zabaven krimič, nekakšna evropska reciklaža žanrskih slogov Quentina Tarantina in Briana De Palme, ki pa je polna tudi režiserjevih lastnih vizualnih potez in motivičnih nastavkov. Poleg pogovora o tem filmu smo redko priložnost srečanja z vzhajajočim režiserjem seveda izkoristili za razjasnitev ostalih vidikov njegovega ustvarjanja, ki so v minulih letih ostali nepojasnjeni.

Film *The World Is Yours* ste sestavili iz mešanice žanrskih konvencij in motivov iz lastnega filmskega ustvarjanja. Kaj vas je tokrat, za razliko od prvenca, poneslo še korak dlje v žanrske vode?

Nekateri režiserji začnejo ustvarjati film z zgodbo, nekateri z likom. Jaz izhajam iz resničnega sveta. Zbrali smo veliko resničnih zgodb o majhnih krajah, o manjših kriminalnih dejanjih. Zelo rad hodim na sodišča gledat resnične sodne procese, saj so sodišča neke vrste človeška komedija. Včasih se tam zjočeš, včasih pa te tamkajšnje zgodbe nasmejijo. Prijatelj, ki kot odvetnik večkrat zastopa gangsterje, nam je povedal kar nekaj tovrstnih zgodb, nekaj smo jih pobrali tudi od naših prijateljev, ki so zašli na stranpoti. Veliko smo jih zbrali in šele na podlagi tega so nastali liki.



Premisa filma je res zelo osnovna: moški hoče uiti iz svojega okolja in želi opraviti še zadnji posel, da bi se dokopal do denarja. To smo na filmu videli že velikokrat. A želeli smo malo premešati te sestavine, nekoliko obrniti nastavke žanra, predvsem v smeri, da bi se izognili pridihi romantike, misterioznosti in glamurja. Želeli smo nekaj bolj usranega. Menim, da kriminalce prav takšna usranost naredi bolj človeške, bolj krhke. Nato smo zgodbi dodali še odnos med sinom in materjo, ki je ključen, ker gre za osebo, ki potrebuje univerzalnost, kakršno ponavadi najdemo v tem odnosu.

Vseeno pa vas marginalizirani sloji družbe pravzaprav privlačijo že od samega začetka ustvarjanja.

Mislím, da me res. Kriminalci so tudi sicer v filmih vedno našli svoj prostor, ker so bolj zabavni. Imajo pištote, so nevarni, so nori. Kot režiserju se mi zato ni bilo težko odločiti za idejo, da bi posnel gangsterski film. Ampak potem se postavi vprašanje, ali boš te ljudi glamuriziral ali pa jih boš prikazal na bolj realističen, bolj human način. V vsakem primeru so te zgodbe izredno zabavne – likom ne gre nič po načrtu, nekdo je vedno preveč neumen, da bi stvar izpeljal pravilno, in to poruši ves njihov svet. Marginalen svet je bolj zanimiv. Če se nič ne zgodi, potem sploh nimaš filma.

Vaše ustvarjanje ima tudi močan sociološki pridih, saj radi govorite o aktualnih političnih temah, predvsem o rasizmu, migrantih, socialnih razmerah. Ali ste želeli to vnesti tudi v ta film?

V prvi vrsti smo želeli, da bi bil film zabaven, pop komedija, a da bi se ob tem dotaknil tudi današnjega *zeitgeista*, pa naj gre za otroke, ki pridejo iz predmestij – *banlieuejev* ali pa za migrante, vendar pa smo o tem želeli spregovoriti s lahkotnim, komičnim tonom. Približno na tak način,

kot so Italijani snemali komedije v 60. in 70. letih, denimo v filmu **Grdi, umazani, zli** (Brutti, sporchi e cattivi, 1976, Ettore Scola) ali pa v filmih Maria Monicellija. Tak ton mi je zelo blizu – ukvarjaš se s temami, ki ljudem niso preveč všeč, ampak k njim pristopiš skozi lahkotnejšo perspektivo. Prijatelj mi je nekoč rekel, da se je resnim temam bolje smejeti, kot da ti je zanje vseeno. Za razliko od mojega očeta o političnih temah ne znam govoriti resno. Tudi doba, v kateri živimo, je postala zelo absurdna. Neka vrsta komičnosti je prisotna na vsakem koraku. Če bi na primer posneli film o Islamski državi, sam ne vidim druge perspektive kot komični muzikal. Ker je vse skupaj v povezavi z njimi tako noro. Resen film o Islamski državi ne bi učinkoval. To je edini način, na katerega lahko prikažeš vzdušje teh vidikov družbe.

Ali je imel vaš oče vpliv na vaše delo, kljub temu da, kot pravite, ne znate snemati tako resnih političnih filmov kot on?

Je. Film, kakršen je **Z** (1969, Costa-Gavras), je absolutno vplival name, še posebej v tehničnih vidikih, v načinu gradnje in posredovanja zgodbe. A vseeno živimo v povsem drugačnem času kot takrat, ko so se ljudje bolj zavedali, kaj se dogaja po svetu. Moje generacije in mlajših to dejansko ne zanima zares. Tu in tam bomo priredili kakšen hešteg protest in to je to. V Grčiji je nekoliko drugače. Ljudje so zaradi krize bolj vpeti v politiko kot drugod po Evropi. V Franciji mladim sploh ni mar zanjo. Socialna omrežja jim sicer dajejo občutek, da so politično aktivni, ampak se ne zavedajo, da heštegi ne bodo rešili sveta. Najboljši način, da mladim danes posreduješ resnejše vsebine, je, da jih obliješ s sladkorjem in iz njih narediš privlačno, zabavno torto. Generacija mojega očeta je še verjela, da lahko ljudje s svojim bojem dejansko

izborijo boljši svet. Danes moraš biti že skorajda neumen, da verjameš kaj takega. Eden izmed problemov je prav to, da se mladi zavedajo, kako močno so se ljudje v 60. letih borili za boljši svet, dejanske spremembe pa so bile izjemno majhne. Današnjim generacijam ravno to jemlje upanje.

V videospotih, kot so *Stress, Born Free in Gosh*, ste sicer razvili izredno inteligenten način govora o političnih temah. Intenzivno se zatekate k simbolom in podobam, potem pa gledalcem prepustite interpretacijo, kaj vse skupaj pomeni. Vam je ta način izrazito bližji kot pa klasična narativna forma?

Vsekakor. Pri celovečercu je precej drugače, ker moraš veliko govoriti o njem, moraš ga prodajati. Glasbeni video lahko preprosto objaviš na spletu, o njem nič ne rečeš in zgolj opazuješ, kako ljudje reagirajo nanj. V tem vidim neko lepoto. Film po drugi strani vedno potrebuje nekaj razlage, nekaj konteksta. Všeč mi je ideja, da ga sploh ne bi razlagal, ampak kot vidite, se zdaj pogovarjam z vami, torej je očitno, da me silijo, da to počnem. (*smeh*) Nekateri režiserji zelo dobro razlagajo svoje delo, meni pa je pri tem izredno težko. Težko kaj pametnega povem o svojih filmih, o tem, kaj sem želel z njimi povedati. Če bi bil tako spreten z besedami, da bi znal razlagati te stvari, bi raje pisal knjige. Zato se raje izražam s svojimi filmi in videospoti. Takšna oblika govornice mi je veliko bližje.

Ali se vam zdi, da se ostrina političnih tem ob premiku iz glasbenega videa v celovečerno formo nekoliko izgubi, ker gre tukaj vendarle za bolj ustaljene žanrske konvencije?

V obeh medijih, tako v glasbenem videu kot filmu, sem povsem svoboden, lahko delam, kar želim. Pri tem filmu

nisem imel za svojim hrbtom nobenega producenta, ki bi mi ukazoval, naj vse skupaj naredim bolj komercialno. Hotel sem ga narediti takšnega.

Pa ste bili ob videospotih, kot sta *Stress in Born Free*, namenoma provokativni?

Vedno poskušamo biti provokativni v smislu, da želimo izzvati odziv gledalca. Ne gre za marketinški načrt ali za to, da bi bili provokativni samo zaradi pričakovanega velikega števila spletnih klikov. V prvi vrsti sem želel izzvati reakcije. In če to razumemo kot provokativno, potem sem verjetno bil takšen.

V vašem delu je bil vedno, tudi v tem filmu, opazen poudarek na privlačnih, geometričnih kompozicijah kadra. Od kod izhaja ta vidik vašega ustvarjanja?

Name je zelo vplivala arhitektura. Ne gre nujno za načrtno ustvarjanje geometričnih prizorov. V filmu jih imamo precej, ker je značaj filma razdeljen med Pariz in Benidorm, sledi otrokom, ki gredo iz blokovskih naselij na plažo. Ampak Benidorm tako ali tako ni več Španija, samo še Angleži hodijo tja na morje.

Kako težko je dandanes privabiti Isabelle Adjani k sodelovanju v filmskem projektu? Zdi se, da je izjemno izbirčna glede sprejemanja novih vlog.

Res je trajalo kar nekaj tednov, da sem jo prepričal. Scenarij ji je bil všeč, vendar je menila, da bi bila vloga bolj primerna za kakšno drugo igralko. Sam nisem imel glede tega nikakršnega dvoma in na neki točki je sprejela vlogo. Potem se je stoddostno posvetila projektu. Zelo zavzeto je gradila lik, skupaj sva denimo izbirala tudi oblačila zanj.

Naš dan bo prišel, 2010



Bila je super. Je pa njena izbirčnost vsekakor tudi eden izmed razlogov, zakaj sem želel prav njo. Isabelle še vedno obdaja neka skrivnostnost. Glede svoje javne podobe je zelo pametna in zaščitniška. V Franciji razen nje ni igralke, ki bi se ponašala s takšno ikoničnostjo. To pa zato, ker Isabelle v svoji karieri ni zares igrala v slabih filmih. Če sprejemaš veliko vlog, boš prej ali slej zaigral tudi v slabem filmu, kar rani tvojo ikoničnost. Pri njej se to nikoli ni zgodilo.

Imate kakšen poseben recept, kako vam uspe prepričati igralce, naj se vam pridružijo kljub vašim zelo netipičnim idejam za filme?

Tu gre verjetno za moj ego. Imam dovolj zaupanja vase, da lahko tudi druge prepričam, naj imajo zaupanje vame. Ta razlaga zveni smiselno.

Zakaj je od vašega prvenca do tega filma minilo kar 8 let?

Vmes sem snemal glasbene videospote. K njim se vedno znova vračam. Glasbeni video mi vzame 4 polne mesece dela. Za videospot tako ali tako nimaš veliko denarja, zato ta manko nadomestim s temeljitimi pripravami in že takrat poskrbim, da bo vse tako, kot hočem. Malo sem postal tudi pohlepen in sem snemal oglase. Kar nekaj sem jih posnel. Vmes sem napisal tudi scenarij za zelo drag film, za katerega nikoli nismo uspeli zbrati denarja. Tudi to mi je vzelo nekaj let. Ampak to se zdaj ne bo več zgodilo. Zelo kmalu hočem začeti s snemanjem novega filma, ker mi je to zares, zares všeč.

Je ta dragi scenarij tisti, ki se ga boste lotili zdaj?

V bistvu ga zdaj že kakšno leto sploh nisem vzel v roke. Mislim, da ga bom po Cannesu spet prebral. Po festivalu moram posneti nekaj oglasov, da bomo sploh lahko plačali glasbo, ki smo jo uporabili v *The World Is Yours*. Uporabili smo izredno odmevne komade, film pa že tako ali tako ni bil ravno visokoproračunski, čeprav se morda zdi tak. V produkcijskem podjetju Iconoclast, pri katerem sem posnel ta film in kjer tudi sicer snemam videospote,

so mi rekli, naj v zameno posnamem nekaj reklam, s čimer bodo naknadno pokrili stroške uporabe glasbe.

Vaše ustvarjanje ima marsikaj skupnega z delom Gasparja Noéja, zlasti v uporabi glasbe in v težnji po subverzivnosti. Kako vidite njegovo delo, je vplival na vas?

Gaspar mi je zelo všeč. Zelo všeč mi je kot oseba, všeč so mi njegovi filmi. V njih je vedno kaj zanimivega. Zmeraj iznajde kaj novega. K mizi vedno prinese nekaj svežega, pa če so ti njegovi filmi všeč ali ne. Ne bi ravno rekel, da mi predstavlja navdih s tem, kar počne, je pa s svojim pristopom vsekakor inspirativen. V tem, kako mu ni mar za nič okrog njega in kako zgolj počne svoje stvari.

Vas kdaj razjezi, ko za vaše filme kritiki rečejo, da so kot glasbeni videospoti?

Ne bi rekel, da se ravno razjezim, vsekakor pa ni povsem pravilno. Seveda bodo to rekli, ker je tak tudi dejansko moj pristop. Moje vprašanje je: kje je v tem problem?

Mislite, da je glasbeni video še vedno podcenjen kot umetniška forma?

Ne. Mislim, da je polje zelo razvito in da mu danes priznavajo naziv umetniške forme. Stvar pa je v tem, da njegovo prodiranje na sceno variira z dobami in z režiserji. Ko na sceni delujejo dobri režiserji, ki delajo dobre videe, je lahko njihov vpliv na kulturo zares velik, celo večji kot pri filmu. Morda je še vedno podcenjen v primerjavi z video artom in instalacijami, a vpliv glasbenega videa na to, kako se mladi oblačijo, vedejo, hodijo in plešejo, je zares, zares ogromen. **E**

•The World is Yours, 2018





Tina Poglajen

Peter Burr **»Rad imam kino, ker mislim, da je to odličen prostor za skupinske halucinacije«**

Marca je Slovensko kinoteko obiskal ameriški eksperimentalni animator Peter Burr, ki v svojih filmih in instalacijah prepleta figurativne in abstraktne matematične podobe. Svetove v digitalnih animacijah, ki so jih med drugim navdihnili sitotisk in zgodnji računalniški programi, ustvarja s pomočjo črtic, kvadratkov in pik.

V svojem delu je digitalno animacijo dolgo združeval s slikarstvom. Razume jo kot nekaj, kar postopek slikanja

zaplete in mu doda razsežnost časa, oblikovano kot zaporedja vizualnih podob, kar bistveno spremeni samo pripoved. V filmu **Jezik vzorcev** (Pattern Language, 2017) je prvič uporabil tehnologijo, namenjeno produkciji videoiger, s katerimi se v zadnjih letih tudi sicer intenzivno ukvarja. »Jezik vzorcev« je izraz, ki ga je skoval arhitekt Christopher Alexander, da bi z njim opisal metodo uspešnega delovanja vzorcev ali oblikovnih praks, ki jih arhitekt ali drug strokovnjak organizira tako, da je videti, kot da njegovo delo oživi. Alexandrova knjiga z istim naslovom je po izidu v sedemdesetih postala zelo priljubljena, saj si jo je bilo mogoče razlagati tudi filozofsko: v smislu »živosti«, ki je pravzaprav nadomestni izraz za nekaj, kar sicer »nima imena«; torej za občutek celosti, duha ali miline, ki lahko deluje v različnih oblikah, z Alexandrovo metodo pa ga je vseeno mogoče zelo natančno in celo empirično določiti.

Burrov **Jezik vzorcev** je sestavljen iz črno-belih vzorcev, ki so večplastni, a strogo urejeni, hkrati pa se gibljejo v skladu z glasbenimi ritmi in avdiofrekvencami. Tako nastane pravi labirint, ki nikoli ne ostaja enak, temveč se iz trenutka v trenutek spreminja. V svojem raziskovanju nastanka digitalne podobe programske opreme, ki je namenjena širokemu potrošniškemu trgu, subverzivno vnese v okolje intelektualnega in visoke umetnosti: dela, ki jih prikazuje v galerijah, nastanejo s tehnologijo,

ki jo industrija uporablja za tako različne stvari, kot so oglasi za avtomobile ali dokumentarni filmi o vojni v Vietnamu.

Burr je s svojim delom že nastopil na Documenti, v pariškem Pompidouju, newyorškem muzeju MoMA, london-skem centru Barbican in skupaj z umetniki, kot je Takaši Makino. Izbrani filmski posnetki njegovih instalacij so dostopni na spletu, kot novi Guggenheimov štipendist pa se bo v prihodnje najverjetneje uveljavil tudi zunaj krogov avantgardne animacije.

Od kod povezava med vašim delom in videoigrama?

Ko sem bil star 12 let, sem veliko igral Super Nintendo in gledal televizijo. V šoli sem bil kakšnih osem ur na dan, hodil sem na filmski krožek, kjer smo uporabljali poceni, pred-digitalne videokamere, ki so snemale enkrat na vsako desetino sekunde. Raziskovali smo različne animacijske tehnike: stop animacijo s kartonastimi figurami, animacijo s plastelinom in risano animacijo. Prav toliko časa kot šoli sem posvetil Nintendo in televiziji. Lahko bi torej rekli, da sta me ta dva medija »izobraževala« v enaki meri kot uradni izobraževalni sistem. Ker so mi v šoli omogočili, da sem snemal filme, videoanimacije, mi je to odprlo pot do navdiha tudi drugje.

Ko sem začel ustvarjati na likovni akademiji, sem se znova spomnil tega časa in tehnik. Veliko sem ustvarjal s prijateljem Cristopherjem Dolgerasom. Četudi sva ustvarjala v tehnikah, ki so jih učili na akademiji – animirala sva na primer z risbami na tablo s kreda, ker so bile poceni – naju je povezovalo ravno to, da sva odraščala v istem času, v isti kulturi, oba igrala iste videoigre in gledala iste televizijske programe. Skupaj sva ustvarila projekt *Hooliganship*, s katerim sva potovala po svetu in uprizarjala animirane performanse ob živi glasbi ter interakcijo z občinstvom. Vedno sva delala zelo intuitivno, ker so zgodbe in animacije v najinem odnosu nastajale zelo naravno. Najina »izobrazba« iz otroštva je namreč nenadoma spet prišla na plan, ustvarjala sva svetove, ki so se zdeli, kot da bi lahko obstajali v videoigrah. V letih, ki so sledila, so najine tehnike postajale bolj kompleksne, bolj profesionalne, zagotovo tudi bolj digitalne, a teme, estetika in poetika so ostali povezani z najinim skupnim izhodiščem.

Najprej ste iz videoiger prevzeli zgolj pripovedne tehnike in vizualno estetiko, zdaj pa tudi samo tehnologijo – orodja za njihovo produkcijo.

Tako je. Delno je do tega prišlo, ker sem leta 2013 začel igrati nekaj neodvisnih videoiger in se zavedel, da so se orodja in tehnike ustvarjanja v zadnjih dvajsetih letih precej spremenili. Nenadoma se je zazdelo povsem mogoče narediti res večplastno, zapleteno in lepo videoigro, ki bi bila videti tako, kot da so jo naredili v vrhunskih studiih,

na primer hollywoodskih – a bi jo naredil sam, ali z majhno ekipo. Te namreč danes ustvarjajo res silovito pretresljive, čudaške in lepe igre. Začel sem razmišljati, da bi bila to zanimiva smer, kamor bi se lahko razvilo moje delo. Zares verjamem, da najzanimivejša digitalna animacija danes nastaja za videoigre.

Kako bi primerjali medija videoiger in filma?

Pri videoigrah se mi zdi zelo zanimivo, da potrebujejo človeški dotik, da bi lahko resnično obstajale in se pomikale naprej. Film je po drugi strani nekoliko bolj pasiven. Zaženemo filmski projektor, DVD ali video na spletu – in film se ti kot gledalcu zgodi. Videoigre potrebujejo dejavno občinstvo, dinamika ustvarjanja je drugačna, kot avtorji moramo razmišljati drugače, da bi se povezali z občinstvom. Če se ozremo v zgodovino filma in zgodovino videoiger, pa med njima vseeno zlahka najdemo povezave.

Videoigre so še vedno zelo mlade. Prvo so naredili pred manj kot 50 leti – gre torej za zelo nov medij. Zaradi razvoja tehnologije šele zdaj vstopamo v prvo zrelo obdobje zgodovine videoiger, ko je mogoče zares divje in lepo eksperimentirati. Po drugi strani v filmu ljudje kamere že zelo dolgo uporabljajo tako, da se z njimi poigravajo.

Zanimivo je razmišljati o teh zgodovinah. Obe se seveda še vedno pišeta, zato še ni jasno, kako bodo o videoigrah govorili denimo v naslednjem letu. Ne vem, ali je odmevalo tudi v Sloveniji, a v ZDA smo imeli nedavno veliko spletno afero z imenom *Gamergate*. Skupine anonimnih navdušencev nad videoigrama na spletu so zagovarjale zelo seksistična, rasistična, androcentrična stališča, da bi tako zatrli idejo o art igrah, eksperimentalnih igrah, videoigrah, ki se morda ukvarjajo z depresijo ali feminističnimi politikami in niso mišljene kot zabava, kot nekaj, kjer lahko streljaš.

Na komercialni, industrijski ravni je večina iger namreč zastavljena kot dogodivščina, kot neposredna, nasilna interakcija z okoljem. Če pogledamo, kaj igro naredi uspešno v formalnem smislu, je to ideja o zabavi. V zvezi s performansi ali slikarstvom nikoli ne slišim, da naj bi bila dela zabavna, pri videoigrah pa je to pomemben koncept. Gre za način, kako govorimo o potrebi umetnika, avtorja, filmarja, da pritegne občinstvo. To se mora počutiti vpleteno, da igra sploh deluje, da kam gre. Eno najpreprostejših orodij za to je čas. Ta se lahko vleče ali pa drvi mimo, najpreprostejši način, kako ga skrajšati, pa je ta, da igralcu na pot postavimo ovire, sovražnika ali nekaj, kar je treba ustreliti. Gre za res intuitiven način, kako ustvariti relativni čas, ki ga je mogoče nadzirati. Vidimo torej, da je zelo razumljivo, zakaj so igre s streljanjem tako priljubljene.

Hkrati ne mislim, da zato do produkcije iger ni treba zavzeti tudi bolj kritičnega, radikalnega pogleda. Če se ozremo na današnje stanje v ZDA, na prevladujoči diskurz in konflikte,

do katerih prihaja, tudi glede nadzora nad posedovanjem orožja in s tem povezanimi problematikami, se zdi zelo pomembno, da imamo do tega področja odločno politično stališče.

Ali torej videoigre, ki so bile tradicionalno del masovno proizvedene kulture, zavestno združujete z avantgardno animacijo, ki danes spada pod »visoko umetnost« in ima svoje mesto predvsem v intelektualnih, umetniških krogih, v specializiranih kinih in umetnostnih galerijah?

Razlog, da me je eksperimentalna animacija začela zanimati, je odprtost medija. Eksperimentalne animacije ne omejuje trg, torej potreba po tem, da bi z njo zaslužili. Svobodna je tudi v smislu zgodovine, kritiškega diskurza, kanonov, glede na katere jo je mogoče definirati, da bi lahko bila relevantna. Pri potovanju s svojim delom zares cenim to, da spoznam veliko eksperimentalnih animatorjev, s katerimi ustvarjam povsem različne stvari, pa se te vseeno lahko navežejo druga na drugo. Gre za nekaj, kar si delimo. Nekaj od tega je gotovo zares »visoka umetnost«; poznam umetnike, ki svoje delo razkazujejo le v umetnostnih galerijah in podobnih kontekstih. Po drugi strani pa poznam tudi veliko umetnikov, ki prvenstveno ustvarjajo kratke televizijske vsebine ali delujejo na področju videoiger. Razlog je v tem, da tako tvoje delo vidi več ljudi. Ne omejujejo te družbene omejitve ali hierarhije, ki določene stvari označijo za bolj dragocene,

bolj intelektualne od drugih. Ločnica med res pretencioznim in zelo *trash* ni povsem jasna, lahko se premika naprej in nazaj. Ko zidamo most med nečim, čemur lahko rečemo masovno proizvedene videoigre, in nečim, kar lahko imenujemo cenjeno umetniško delo, ki ga lahko občudujemo le v muzeju, zidamo z raznovrstnimi opekami, ki jih lahko združujemo in mešamo. V veliko smislih kontekst svojega dela še vedno izumljam. Zdaj sem v Kinoteki in svoja dela kažem kot filmski program, naslednji mesec pa se bom vrnil v ZDA in jih kazal v muzeju, ljudje bodo vstopali in prostor, ki sem ga zgradil sam, sam razpostavil zvočnike. Zdi se mi, da sta oba načina dela enako legitimna.

Kako razmišljate o razlikah med prostori? V kinu je obvezen zatemnjen prostor, tišina, ljudje sedijo in se ne premikajo, v umetnostni galeriji pa ni nujno tako.

Rad imam kino, ker mislim, da je to odličen prostor za skupinske halucinacije. Res je čudovito okolje za osredotočenje na eno samo stvar. Popolnoma drugače kot na spletu, kjer so moja dela tudi na ogled – tam so namreč zgolj zato, ker mislim, da je pomembno, da so dostopna.

Splet je grozljiva platforma, če vas zanima pozorno, meditativno gledanje, ki je globoko osebna izkušnja. Še posebej tako, kot je videti zdaj – z vsemi oglasi in povezavami in celim svetom drugih možnosti. Ko gledam video na spletu, se zelo težko osredotočim, četudi bi ga res rad videl.





Redko ga gledam od začetka do konca. Spodaj je namreč časovnica, ki jo lahko premikamo naprej in nazaj, zato te videe vedno gledam v zlomljenih časovnih kosih, ki se končujejo s tropičji in dolgimi pomišljaji. V kinu po drugi strani nad časom nimamo nadzora.

Čeprav pri instalaciji v New Yorku, ki jo bom imel naslednji mesec, občinstvu puščam nekaj nadzora – ta vsebuje interaktivne elemente – me hkrati zelo zanima »črna kocka«, torej kinodvorana, še posebej način, kako filmska projekcija, projektor in operater občinstvu vzamejo ves nadzor: oni predstavljajo delo. Pri izgubi nadzora me nekaj zelo privlači. Včasih je prijetno, da lahko vse malo spustiš iz rok. V svojem delu torej skušam najti zanimivo mešanico vseh teh stvari.

Po drugi strani imam težave z »belo kocko«, torej z galerijo kot prostorom. Delno zato, ker se moje delo posveča optičnim fenomenom, odstopanjem in distorzijam, iluzijam, ki nastanejo z zares podrobnim upravljanjem z zvokom in svetlobo, z zares natančno zmesjo tega, kako so obešeni zvočniki, kako to pritegne občinstvo, pa tudi projektor in katerikoli optični elementi, ki jih tja postavim. To je veliko težje nadzorovati, če v prostor vdira naravna svetloba.

Vaše delo je povezano s slikarstvom, torej prikazovanje v galerijah zanj najbrž niti ni nekaj zelo tujega.

Res je. Seveda je razlika v tem, da danes za ustvarjanje podob ne uporabljam več slikarskih barv, temveč snope svetlobe, ki jih proizvajajo računalniške podobe. Raziskujem zmožnosti ogromnih zidov LED ali zaslonov na dotik, ki so zelo zanimivi. Ne vem pa, kako naj razmišljam o dejstvu, da se pred nami zdaj zelo pogosto znajde velik, lep zaslon na dotik, ali noro velik zaslon LED – najdete jih v veleblagovnicah ali v poslovnih središčih – in da ima ta tehnologija danes poseben status. Zaradi tega sem z njo zelo previden. Nočem ustvarjati del, ki bi eksplicitno naslavljala obstoj nakupovalnih središč ali velikanskih poslovnih infrastruktur.

V vaših instalacijah in filmih, kot so *Sam z luno*, *Posebni učinek*, *Zeleno | Rdeče*, še posebej pa *Nered* in *Jezik vzorcev*, osrednjo vlogo igrajo črno-beli vzorci. Od kod prihajajo?

Prvi film, kjer so ploski, dvodimenzionalni vzorci postali prevladujoč oblikovni motiv, je film *Sam z luno*. Takrat sem vsebine za svoje filme še prenašal z interneta in ustvarjal v kolažni tehniki. V političnem smislu mi je bilo všeč, da sem lahko deroč slap medijskih podob, ki nas obdajajo, spremenil v dvosmerno komunikacijo, hkrati pa je bilo tudi katarzično, da sem lahko vsaj malo udaril nazaj. Vseeno sem si od takšnega ustvarjanja vzel odmor, ki še vedno traja.

Na začetku sem digitalno animiral na starem Macintoshem računalniku. Delal sem z zelo zgodnjim programom za digitalno slikanje, *MacPaint*, ki je bil takrat še črno-bel, vendar vsaj ni bil več zeleno-siv kot čisto prvi računalnik, ki sem ga imel. Kot mlademu človeku se mi je zdelo zelo zabavno, da je imel ta program namesto barv črno-bele vzorce. Šlo je za vzorce rastrskih pik v beli in črni, ki so me napeljali na razmislek o zgodovini tiska in še posebej sitotiska, pri katerem skušaš doseči občutek prostorsosti, tako da ustvarjaš poltonske vrednosti z vzorci iz pikic in črtic ali česarkoli drugega. Pri tem zgodnjem programu je bilo vzorce mogoče mešati in združevati in tako ustvarjati neskončno število polnil, ki so nadomestila barve, za katere so nas običajno učili, da moramo z njimi ustvarjati digitalne podobe. V mesecih, ko sem delal na filmu *Sam z luno* in seriji lenticularnih tiskov, sem iskal načine, kako te tehnike prenesti v sodobno programsko opremo.

Takrat sem uporabljal različne Adobove programe in različne animacijske tehnike, da bi vzorci na filmu oživel. To me zanima še danes. Širim svojo zbirko vzorcev, ki jih lahko poljubno mešam in združujem. Danes uporabljam različne programe za 3D in posebne učinke. *Unity* je na primer programska oprema za videoigre. Z njimi namreč v vzorcih ustvarjam prostorskost. Izklopiti moram veliko nastavitvev, s katerimi bi bilo moje delo videti veliko bolj sodobno, bolj enakomerno, bolj fotorealistično. V mojih filmih namesto tega vidite nezglajene, matematične robove teh oblik in vzorcev. Ustvarjam prostore, like in scenarije in nato v takšno okolje pripeljem kamero.

Za človeške figure v vaših filmih se pogosto izkaže, da pod površjem tudi same skrivajo vzorce. Kako o vzorcih razmišljate v filozofskem smislu – so morda metafora za bistvo človeškega stanja?

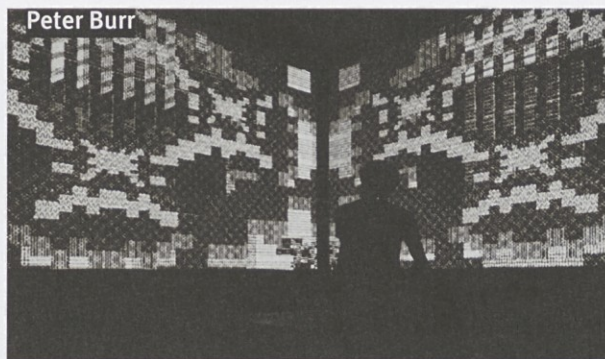
Če se poglobimo v to, kako digitalni video predvajamo in to tehnologijo razgradimo na osnovne gradnike, pridemo do preprostega piksla, do slikovne točke, do kvadratka. Na LCD zaslonu je to tekočina, ki spreminja barve. Naprava jo osvetli in tako prikaže sliko. Na osnovni ravni to lahko razgradimo na matriko, na mrežo, iz katere je zelo zabavno ustvarjati vzorce, saj v njej najdemo oblikovno simetrijo. S tem poskušam izraziti kakšno svojo čustveno dilemo ali filozofsko vprašanje, ki ga imam. Raziskujem skozi takšen film ali instalacijo. Ob močnih kontrastih, hitrem gibanju in včasih stroboskopskih vzorcih začutimo, da imajo naša telesa v mnogih smislih podobne omejitve kot platno ali projektor.

V jeziku vzorcev je deset sekund, ko v ritmu glasbe utripajo črno-bele, stroboskopske luči. Slika se razpoči in izkaže se, da ne gre za popoln vzorec, za popolno matriko, pač pa za organske, zlomljene podobe, ki so videti celo barvne. Prepričan sem, da to vsak človek vidi drugače. Če prav razumem človeški vid, ga lahko poenostavimo na čisto mehanski proces svetlobe, ki gre skozi nevrološko obdelavo. Zanimivo se mi zdi razgraditi človeško dožemanje na osnovne gradnike in se z njimi poigravati – ne vem namreč, kaj je v bistvu vesolja, niti kaj je njegova najosnovnejša raven. Vidim le to, kar zaznajo moje oči. Včasih dobim migrene, zaradi katerih izgubim središče zornega kota, vidim le lesketajočo se, bleščečo gmoto. Ljudje smo v svojem dožemanju zelo omejeni.

Kako skušate v svojih delih zavestno oblikovati gledalsko izkušnjo?

Še posebej v zadnjem času me zelo zanima telesnost občinstva, ki gleda moje delo. Delno nanjo lahko vplivam z uporabo dinamičnega avdio razpona z visokimi frekvencami, ki jih lahko, če so zvočniki pravilno nastavljeni, slišimo s tretjim ušesom. Ta izraz sem si sposodil od ameriške skladateljice Maryanne Amacher, ki se je veliko poigravala s psihoakustičnimi iluzijami. Ustvarjala je na različne načine, a tisto, kar citiram, so njene kompozicije, pri katerih je poslušalec moral stopiti na pravo mesto glede na arhitekturo prostora in postavitev zvočnikov, ki so proizvajali visokofrekvenčne tone, saj je tam zvok lahko slišal, kot da prihaja iz notranjosti njegove lastne glave, ne pa skozi ušesa. To ga je spravilo v halucinatorno stanje, maničen halucinatorni občutek.

Občinstvo torej skušam pripraviti do tega, da ne ostaja le v svojih glavah, ampak se zaveda telesa. To poskušam doseči glasbeno, sonično, skozi nizke tone, pri katerih zvok čutimo v tudi črevesju. Gre za somatsko izkušnjo,



za izkušnjo celega telesa. V takšnem prostoru je težko obdržati hipersubjektivno, hiperkognitivno pozicijo. Poskušam jih spodbuditi k temu, da bi delo doživljali bolj sproščeno, bolj holistično, kot izkušnjo celega telesa. Iste tehnike uporabljajo tudi terapevti, ko svoje kliente hipnotizirajo. Gre preprosto za to, da se upočasnimo, da utišamo hrup, ki običajno vlada v naših mislih – skozi katerega si običajno izgradimo jaz, oblikujemo predstavo o tem, kdo smo in kakšen je svet okrog nas.

Vaše zadnje filme in instalacije, med njimi tudi *Nered in Jezik vzorcev*, povezuje motiv labirinta. Bi lahko kaj več povedali o tem?

Projekt, na katerem trenutno delam, bo imel premiero naslednji mesec v muzeju sodobne umetnosti v Richmondu (Virginiji) v ZDA. Prikazali ga bodo kot večkanalno instalacijo z interaktivnimi elementi, ki vseeno delujejo v nadzorovanem okolju. Ne gre torej za film. Mislim pa, da ga bom pozneje preoblikoval v film, saj ima veliko filmskih trenutkov. Gre za projekt, na katerem delam že leta, za del videoigre z naslovom *Aria End*. Moja zadnja filma, *Nered in Jezik vzorcev*, prihajata iz istega sveta. Prav imate, *Aria End* nastaja, ker me zanima ideja in vizualna metafora labirinta.

Pojem labirinta je zelo star in ima zelo veliko pomenov, pojavljal se je že na tisoče let nazaj. Zato sem poiskal toliko knjig, kolikor sem jih le lahko našel. Dneve in tedne sem preživel v Newyorški javni knjižnici, še posebej zato, ker si tistih redkejših nisem mogel izposoditi. Veliko sem raziskoval na spletu: v smislu zgodovinskih in akademskih načinov, na katere so ljudje govorili o labirintih, pa tudi zato, ker je internet tako izjemno orodje za raziskovanje, da mi je pomagal ustvariti osupljive povezave med sodobnimi in pred-sodobnimi umetniki, ki se ukvarjajo z labirintom. Zanima jih njegova zgodovinska dediščina, vidijo pa ga tudi kot metaforo za svojo duševnost, morda tehnologijo, za načine, kako se človeška družba organizira in gradi naturalistične forme, pasti, znotraj katerih obstajamo. **E**

Nejc Pohar

Paul Davies

»Ročni prenosni snemalnik je ves čas v moji torbi«

Paul Davies, biografija in izbrana filmografija

Paul Davies je na londonski *National Film and Television School* diplomiral na oddelku zvoka leta 1994, potem pa se zaposlil v postprodukcijski hiši Videosonics, kjer je deloval kot snemalec, oblikovalec in mešalec zvoka. Leta 2003 je ustanovil lastno postprodukcijsko hišo PDSoundDesign, kjer je zaposlen še danes. Zvok je oblikoval v vseh filmih Lynne Ramsay, kot oblikovalec, snemalec ali mešalec zvoka pa je doslej sodeloval že pri 114 projektih.

Izbrana filmografija celovečernih filmov:

Ameriške živali (American Animals, 2018, Bart Layton)

Filmske zvezde ne umirajo v Liverpoolu (Film Stars Don't Die in Liverpool, 2017, Paul McGuigan)

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

Ronaldo (Ronaldo, 2015, Anthony Wonke)

Padanje (The Falling, 2015, Carol Morley)

'71 ('71, 2014, Yann Demange)

Pogovoriti se morava o Kevinu (We Need to Talk About Kevin, 2011, Lynne Ramsay)

Američan (The American, 2010, Anton Corbijn)

Lakota (Hunger, 2008, Steve McQueen)

Kraljica (The Queen, 2006, Stephen Frears)

Ponudba (The Proposition, 2005, John Hillcoat)

Morvern Callar (Morvern Callar, 2002, Lynne Ramsay)

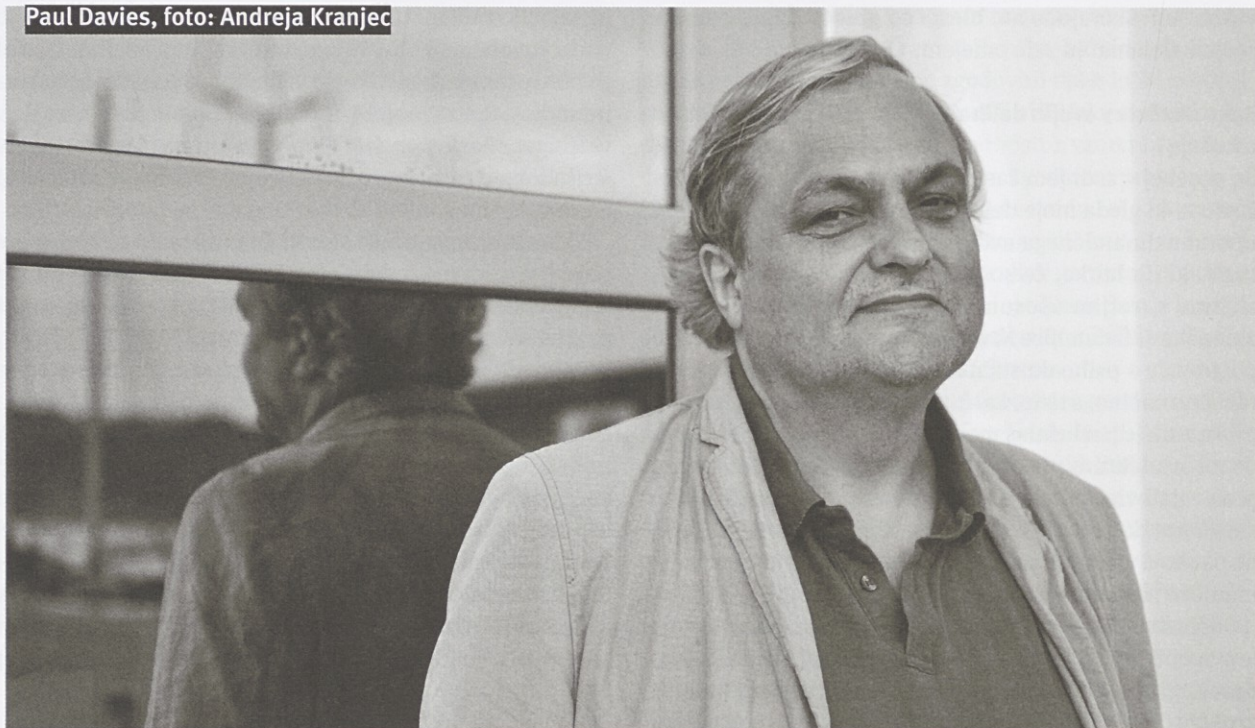
Podganar (Ratcatcher, 1999, Lynne Ramsay)

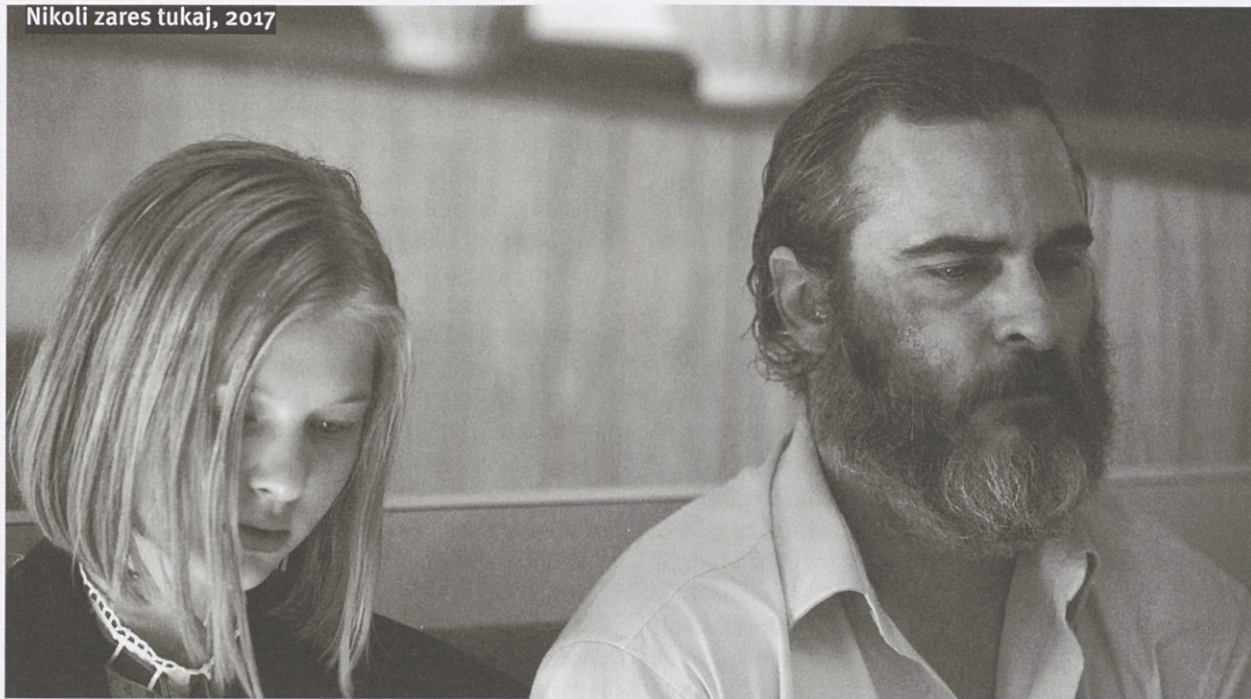
Ljubezen je hudič: študija za portret Francis Bacona (Love is the Devil: Study for a portrait of Francis Bacon, 1998, John Maybury)

Paul Davies, oblikovalec zvoka

Ko sem film **Nikoli zares tukaj** (You Were Never Really Here, 2017, Lynne Ramsay) gledal na lanskem Liffu, se je za hip zazdelo, da je povrnil upanje v film. Gre za dobrodošlo upanje, saj prihaja v času daljših televizijskih formatov in vizualnih form, ki prej kot na filme spominjajo na slikanice in delujejo le kot ilustracije na papirju napisanih stavkov. *Nikoli zares tukaj* je film z veliko začetnico zato, ker uporablja vsa avdiovizualna sredstva, da bi z njimi poskušal ločiti med tem, kar se dogaja na platnu, in tem, kar se dogaja v gledalčevi glavi.

Paul Davies, foto: Andreja Kranjec





Če je ljubljanska projekcija navdušila s hipnotičnimi podobami, je film naslednjič, ko sem ga gledal v tonsko izjemni dvorani sredi Londona, udaril predvsem v zvočnem smislu. Zapisano drugače, če boste imeli film *Nikoli zares tukaj* kdaj priložnost gledati v dvorani s spodobnim 7.1. sistemom, vam ne bo spodnesel samo tal pod nogami, ampak bo še dolgo po projekciji hrumel v vaši glavi. Filmov namreč ne velja samo gledati, ampak tudi poslušati.

Zato sem v trenutku, ko sem izvedel, da v Izolo kot gost filmskega festivala Kino Otok prihaja Paul Davies, oblikovalec zvoka filma *Nikoli zares tukaj*, naredil vse, da bi ga lahko spoznal. V četrtek popoldne je gospod Davies v okviru festivala predaval o svojem delu ter skozi vrsto konkretnih primerov predstavil vlogo zvoka pri snovanju posamičnih filmov. V četrtek zvečer je v družbi Julija Zornika, izjemnega slovenskega oblikovalca zvoka, ki je v nekem smislu odgovoren za njegov prihod v Izolo, spil nekaj kozarcev piva. V petek dopoldan pa sva se pogovarjala v prijetni domačnosti majhnega slovenskega obmorskega mesta, tik ob morju.

Paul Davies se je sprva zdel britansko zadržan, vendar se je z vsakim stavkom in kozarcem *lagerja* več izkazalo, da ostaja najstniški panker, ki je v zgodnjih dvajsetih odkril elektronsko glasbo in knjigo Michaela Nymana z naslovom *Eksperimentalna glasba: Cage in onkraj* (Glasba v dvajsetem stoletju), spoznal Lynne Ramsay in začel z njo sodelovati. In svet ni bil nikdar več enak. V prostem času rad dela nekaj, česar sam noče poimenovati glasba¹; medtem ko kuha, kar počne z izjemnim veseljem, pa uživa v poslušanju športnih novic na radiu.

Začniva velikopotezno. Kaj je zvok? Zdi se mi, da je zvok predvsem prostorski fenomen, tridimenzionalen, fizični fenomen ...

Huh, to pa je vprašanje. Veste kaj, mi Britanci ne govorimo preveč radi o metafiziki ali filozofiji. Ampak to je res, veste. V Britaniji je le malo ljudi, ki bi razmišljali o metafizičnih lastnostih zvoka. Pri tem so seveda boljši Američani, Randy Thom, Walter Murch. Seveda smo vsi brali tudi Francoze, Michela Chiona, ampak sami sebe vidimo kot industrijsko panogo. Mi smo tehnik in ne misleci.

A obenem se v Londonu nahaja London School of Sound.

Seveda, Larry (Larry Sider, op. N.P.) je Američan in Larry je mislec. Delno je odgovoren za to, da sem sam danes tukaj, na tem festivalu. Larry je pionir.

Kar sam občudujem pri vaših filmih, je sposobnost razvezovanja podob in zvokov ...

To vas učijo na National Film and Television School (NTFS). Naučijo vas, da se ukvarjate z zgodbo, s tem, za kaj v filmu gre. Zadnje čase na šolo prihajajo ljudje, mladi ljudje, ki vedo vse o računalnikih in programih za zvok, toda ne vedo, kaj je ključni element zgodbe. Ampak saj niti ne gre za zgodbo. Na primer: *Nikoli zares tukaj* je film o moškem, ki rešuje mlado dekle, o heroju, a hkrati je to tudi film o moškem, ki je izključen iz svojega okolja, odtujen, in ta psihološki uvid, reciva mu tako, vas pripelje do tega, da začnete razmišljati o okolju. To je bil naš osnovni koncept –

različni zvoki prihajajo iz različnih zvočnikov. Ideja je bila, da ko ljudje film gledajo in poslušajo, ne razumejo vsega takoj. Po projekcijah so prepričani, da so videli bistveno več nasilja, kot so ga zares, prepričani so, da gre za izjemno nasilen film, ampak dejansko je v filmu pokazanega zelo malo nasilja ...

Obenem smo delali tudi na redukciji. Osrednji del filma, ki bi ga v Hollywoodu zvočno razdelali do potankosti, je pri nas reducirano na poglede nekaj nadzornih kamer; v tem osrednjem delu ni praktično nobenih zvokov. Lahko si predstavljate, kako bi reagirali hollywoodski producenti.

Aha, ampak vi ste se z gospo Ramsey odločili, da to ne bo hollywoodski film. Sta bila skupaj že od začetka?

Vse skupaj je šlo skozi različne faze, najprej sva mislila, da bo ves film podložen z glasno in divjo tehno glasbo. Koncept za osrednjo sekvenco se je pojavil relativno pozno – tudi za Lynne, čeprav smo začeli vse skupaj razvijati zgodaj.

Ali ste prebrali tudi knjigo, po kateri je bil napisan scenarij?
Ja, Lynne mi je poslala novelo.

Ste med branjem že slišali zvoke?

Naj se spomnim, to je bilo pred tremi leti, morda celo prej. Takoj sem začel delati nekakšne skice, tudi glasbene, hipnotične, transu podobne glasbene skice. Voda je bila osrednji element, v noveli je veliko več vode. In potem sva se začela pogovarjati. V tem času priprav sva bila v različnih državah, Lynne se je preselila v Grčijo, sam pa sem živel v Londonu. Po izkušnji s filmom **Jane got the gun** se ji je življenje obrnilo na glavo, preselila se je na Santorini, spoznala novega partnerja, dobila sta otroka ...

Komunikacija je bila precej otežena, ker je bila Lynne fizično drugače, ampak sam mislim, da je bilo to zanjo sijajno. Ko je prispela v London, je živela pri Jimu Wilsonu, producentu, pri meni pa smo občasno kaj skuhali in se pogovarjali.

Naš načrt je bil, da si vzamemo ogromno časa, preden gremo v produkcijo. Spomladi 2016 sem Jima Wilsona vprašal, ali misli, da bo šel film v produkcijo. Zdelo se je, da bomo snemali ob koncu leta ali naslednje leto, najverjetneje spomladi 2017. Vmes se je oglasil Cannes, Amazon je dal zeleno luč, Joaquín je potrdil, da bo lahko z nami. Vse se je sestavilo in moji načrti za vse leto so se sesuli. Morali smo prestaviti v višjo prestavo, imeli smo zelo malo časa, zelo zgoščeno snemanje.

Ampak če se vrneva k zvoku novele – ali Lynne pošljete kakršnekoli zvočne skice že v predprodukciji?

Ja, ja, to počneva ves čas. Ves čas ji pošiljam različne materiale. Na mizi je cel kup različnih opcij in občasno ji kaj pošljem, trenutno delam nekakšne glasbene skice.

Vse ji sproti pošiljam. Samo kot ideje, ki bi lahko povzročile, spodbudile kakšne druge ideje.

Sliši se kot sanjsko sodelovanje, ljubezensko razmerje.
Zelo dolgo že sodelujeva.

Ali med potovanji po svetu slišite zvoke različnih krajev? Ima Izola svoj zvok?

Ja, včeraj sem slišal galebe in zvonjenje v cerkvi. Mirnost tega mesta. Tukaj se počutim precej sproščeno zaradi odsotnosti zvokov, odsotnosti hrupa, zvočne onesnaženosti. In mislim, da smo to delali v *Nikdar zares tukaj* – iskali smo odtujenost, prek hrupa smo iskali odtujenost.

Ampak glasba ostaja strukturiran hrup. Ali med potovanji še vedno snemate zvoke?

Ročni prenosni snemalnik je ves čas v moji torbi. Izola v nekem smislu spominja na Cornwall, veliko vode, morje.

Če govoriva o vodi, je voda v filmih Lynne Ramsay ves čas prisotna. Pogosto zamuži zvoke, v *Podganarju* (Ratcatcher, 1999) se smrt dečka zgodi v vodi, v *Morvern Callar* (2002) glavna junakinja svojega fanta razkosa v kopalni kadi, *Pogovoriti se morava o Kevinu* (We Need to Talk About Kevin, 2011) se začne z zvokom škropilca vode, velika plana mame in sina sta sopostavljena, medtem ko sta njuni glavi potopljeni v vodo. Joaquín v *Nikoli zares tukaj* mamo pokoplje v vodi in se vanjo potopi tudi sam. Voda duši zvoke, jih blaži. V večini vajinih filmov sta dva tipa zvokov vode, zvok tekoče vode in zvok stoječe vode. V filmu *Plavalec* (Swimmer, 2012) je prelepa sekvenca ...

Aha, zelo komplicirano snemanje, tri 35-mm ekipe so bile ves čas zraven, ena je bila ves čas pod vodo, tudi naša ekipa, ekipa zvoka, je bila pod vodo. Imeli so hidrofon. Sam sem bil na setu in snemal na divje. To je bil eden izmed projektov, kjer sem tudi sam snemal zvok. Moja ideja je bila, da ves čas snemamo zvok na precej sofisticirani ravni, ampak zvok ni nikdar sinhroniziran s sliko.

Če se iz predprodukcije prestaviva v produkcijo, kako velika je vaša ekipa?

Vse je odvisno od projekta. Od časa. V filmu *Pogovoriti se morava o Kevinu* sva bila dva, jaz in moj asistent. In potem smo imeli še ljudi, ki so snemali *foleyje*. To je bilo to. Pri zadnjem filmu, ki smo ga morali zelo hitro poslati canski komisiji, je sodelovalo precej več ljudi (IMDB jih navede 20, op. N.P.). Delali smo po ameriškem sistemu, sam sem opravljal dve nalogi, bil sem *supervising sound director* in oblikovalec zvoka. Na velikih hollywoodskih filmih sem kot nekakšen kreativni direktor, pravzaprav ničesar ne delam sam, ampak sledim režijskemu konceptu.

V mojem primeru pa v večini primerov tudi sam izbiram, obdelujem in montiram zvoke. Potem moram skrbeti še za ljudi, katerih naloga je naknadno snemanje dialogov in sinhronizacija zvoka s sliko. Priporočilo za človeka, ki je snemal zvok, sem dobil od Toma Fleischmana. Predlagal mi je Drewa Kunina, ki sodeluje s Spielbergom, pa tudi pri kopici newyorških *indie* filmov.

Ste hoteli ohraniti logiko *indie* filmov?

Ja, ja, in potem sva se pogovarjala, kako to narediti. Produktivni zvok je pri tem filmu strašno pomemben, saj je mnogo tega, kar slišite, posneto na setih. Pristop je bil tak, da smo vse zvoke posneli na samem snemanju. Pred snemanjem smo naredili precej testov zvoka, ugotovili, kako bomo snemali. Tudi to je bila moja naloga, tehnična koordinacija. Potem smo snemali precej dokumentaristično, če ta izraz sploh kaj pomeni. Se spomnite prizora, ko si Joaquim obuva čevlje sredi ulice? Ljudje so hodili mimo in nekdo mu je celo vrgel kovanec, ker je mislil, da je brezdomec.

Pri vaših filmih se mi ves čas zdi, da pravzaprav ni meje med oblikovanjem zvoka in komponiranjem glasbe, da se prelivata eden v drugega. Kako sodelujete s skladatelji?

V *Nikoli zares tukaj* je bila to precej specifična, drugačna izkušnja. Sodeloval sem z Graemom Stewartom, ki je ves čas povezan z Greenwoodom (Jonny Greenwood, skladatelj glasbe filma *Nikoli zares tukaj*). Jonny je bil nenehno na turnejah, nikdar se nisem dobil z njim, sem pa veliko debatiral z Graemom, ki je nekakšna Jonnyjeva desna roka, njegov producent, mešalec in inženir. Šla sva skozi cel film in pogledala, kje bo glasba, kje bodo efekti. Glasba ni napisana za ta film, ampak je na nek način konstruirana ... Začetna sekvenca, sekvenca v mestu ...

Uf, kakšen začetek filma je to.

Z Lynne sva se dolgo pogovarjala o tem. Seveda je bil prva



Pogovoriti se morava o Kevinu, 2011

referenca John Carpenter, taksi se vozi skozi mesto, kar je na nek način kliše, žanrsko mesto, ampak to je film Lynne Ramsay. Moški je opravil svoje delo, stepel se je na ulici, sedel v taksi, sekvenca vožnje skozi mesto, pričakovali bi viski za šankom, on pa gre na obisk k svoji mami. In takoj si rečemo, aha, to ni klasični žanr, drugje smo.

Začetek je žanr na najvišji ravni. A zame med glasbo in zvočno podobo zares ni nobene razlike.

Zelo dobro sodelovanje med obema sektorjema. Pri otvoritvi filma, na primer, smo se odločili, da bomo v uvodu vsak logo podložili z zvokom vlaka. Na začetku, v canski verziji, tega zvoka še ni bilo. Odločil sem se, da to naredimo po Cannesu. Če vse zreduciramo, lahko zvok tega filma, tako kot zvok razpršilca za vodo pri *Kevinu*, opredelimo kot specifičen zvok – zvok vlaka. To je zelo pomemben zvok. Našli smo ga, ko Joaquim sedi v vlaku in se odloči, da se ne bo ubil. Posneli smo dva enajstminutna kadra ter znotraj te vožnje ugotovili, da harmonika, ki povezuje vagone, proizvaja specifičen zvok. In Lynne obožuje ta zvok, rekla je, da bo to *signature sound* filma. Potem ko smo film pokazali v Cannesu, smo zvok harmonike digitalno izolirali, ga raztegnili in ga uporabili tudi na začetku filma. Ta zvok se pojavi na različnih mestih, pogosto sploh ne veste, da gre za zvok harmonike. Na primer potem, ko Joaquim reši dekle iz bordela in gresta v hotel, je kader, kjer dekle samo stoji pred zelenim ozadjem – in tam je zvok harmonike. Torej je ta zvok postal zvok njegove notranjosti.

In še nekaj takšnih *staccato* zvokov ...

Ko se vrne k človeku, ki mu daje delo, k McLearyju, in se igra z njegovo mačko, je tam zvok razpršilnika vode! In veste, kdo ga je postavil tja? Moja asistentka, sam si tega nikdar ne bi upal storiti!

Samocitat.

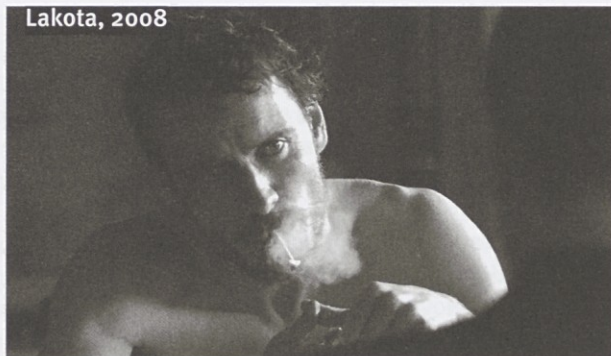
Samocitat, ampak nisem se citiral sam – to je naredila moja asistentka. Odločila se je namesto mene. In za to sodelovanju gre.

Biti dovolj samozavesten, da zaupaš? ... V vseh vaših filmih so nekakšni *staccato* zvoki.

To verjetno ima nekakšen nezaveden pomen. Te stvari imajo vedno pomen, ampak... (dolga tišina)

O tem smo se zadnjič precej dolgo pogovarjali z Matevžem Kolencem, skladateljem zadnje plošče skupine Laibach z naslovom *Also sprach Zarathustra*. Atonalna, mikrotonalna glasba, nemogoče jo je ...

... veliko smo poslušali različne skladatelje. Na *spotifyju* imam plejlisto, uporabljam jo zase, kot referenčno točko.

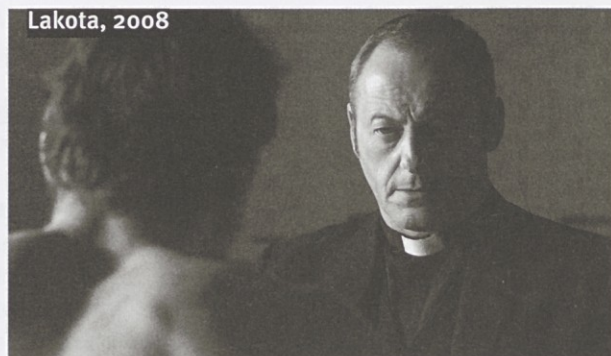


Lakota, 2008

Lynne je kot referenco navedla Pendereckega iz **Izžarevanja** (Shining, 1980, Stanley Kubrick), sekvenca v guvernerjevi hiši je precej kubrickovska. In to ni naključje, to ni naključje. Potem sem ji rekel, zakaj pa ne bi poslušala še kakšnih bolj sodobnih skladateljev, poslal sem ji Mortona Feldmana, njegovo Rothkovo kapelo. Tega komada v filmih nikoli niso veliko uporabljali. In ko smo Feldmana postavili v sekvenco, kjer Joaquin odhaja k McLearyju, in je to slišal Jonny Greenwood, je takoj vedel, za kaj gre. Druga, ki smo jo uporabili, je bila skladba Harryja Partcha, zelo znan je po tem, da je izumljal nove inštrumente. Feldman je bolj kontemplativen, Partch pa uporablja veliko tolkal. Jonny je potem preposlušal te hitre reference. Velikokrat filmska glasba temelji na filmski glasbi, sami pa smo temeljili na sodobni glasbi, na nečem, kar bi imenoval (se zakrohota) *proper music*. To je resnična glasba, ki stoji sama zase. In glasba iz filma **Fantomska nit** (Phantom Thread, 2017, Paul Thomas Anderson) – skladatelj je ponovno Jonny Greenwood – stoji sama zase. Zelo malo filmske glasbe je take. To glasbo lahko igrajo na samostojnih koncertih.

Je Hans Zimmer tovrstno glasbo uničil?

Sam imam velik problem z njegovim pristopom, s tovrstnim hollywoodskim pristopom. Originalni **Planet opic** (Planet of the Apes, 1968, Franklin J. Schaffner), posnet v 60. letih, je na primer imel fantastično eksperimentalno filmsko glasbo. To danes ne bi bilo mogoče, ne bi bilo dovoljeno. Pogledal pa sem tudi **Dunkirk** (2017, Christopher Nolan), 70-mm projekcija, veličastna, ampak ugotovil sem, da dialogi niso bili čisti. Najprej so jih miksali v *imax* formatu in potem iz njih naredili verzije za vse ostale formate. Čez nekaj dni sem šel pogledat film v *imaxu* in zavedel sem se, da imam z *Dunkirkom* veliko težav. Nolan se je odpovedal klasični naračiji, da bi gledalci doživeli izkušnjo, kako je biti sredi vojne. Sam sem bil pripravljen na klasični britanski vojni film in potem tole. Sprva me je to strašno motilo, potem pa sem govoril z Lynne in prepričala me je, da so filmi v času Netflixa, desetdelnih serij, ki do potankosti obvladujejo pripovedovanje zgodb, lahko tudi kaj drugega, da so lahko izkustveni.



Lakota, 2008

V tistem trenutku sva se z Lynne odločila, da bomo podobni pristop ubrali pri *Nikdar zares tukaj*. Očitno gre za popolnoma drugačen film, kot je *Dunkirk*, ampak Lynne ga je opisala, kot da gre za virtualno realnost, mi živimo v njegovi glavi, mi smo v njegovi glavi.

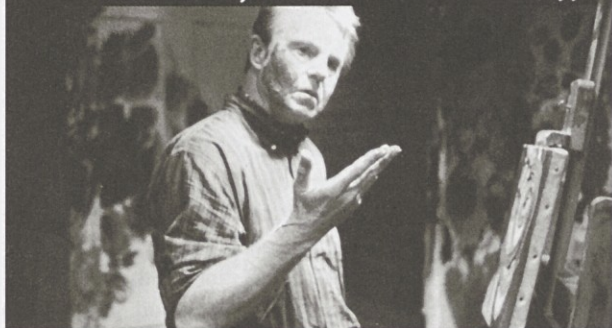
V smislu zvoka se sami, mogoče zato, da bi bili v telesu svojih junakov, veliko ukvarjate z dihanjem ...

Dihanje, dihanje, sam temu rečem prisotnost. V filmu **Lakota** (Hunger, 2008, Steve McQueen), Michael Fassbender je bil takrat zelo dostopen, smo en dan v studiu porabili za to, da je Michael dihal, posneli smo najrazličnejše vrste njegovega dihanja. Joaquin pa ni imel veliko časa, prišel je v naš studio, ampak si časovno nismo mogli privoščiti, da bi začeli na začetku. Sicer pa to ni tako zapleteno, sam ves čas uporabljam dva trika – zvok oblačil (*cloth Foley*), ki ga velikokrat posnamemo naknadno, in dihanje, prisotnost. Na ta način si bistveno bolj vpleten, zvoki so lahko bližje.

Ali o zvoku razmišljate na način nizkih, srednjih in visokih frekvenc?

To so kategorije zvoka, v filmu **Love Is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon** (1998, John Maybury) smo na primer zvoke razdelili na dve vrsti, zvoke kovin in naravne zvoke. Gre pa tudi za orkestracijo, svojim študentom ves čas govorim, naj razmišljajo o oblikovanju zvoka kot o skladanju, o orkestraciji, o pisanju simfonije. Koncept pisanja glasbe je koncept ločevanja zvokov glede na njihovo barvo in višino; k vsakemu filmu pristopim tako, da skušam o zvoku vnaprej razmišljati tako vertikalno kot horizontalno. Vedno hočem imeti okostje, strukturo filma, potem pa spotoma ugotovim, kateri konkretni zvoki mi bodo pomagali napolniti to okostje. In ko začnemo ustvarjati zvok, si rečemo, aha, ta zvok lahko gre sem ali tja, ampak struktura ostaja postavljena že od začetka. V *Nikoli zares tukaj* smo že od začetka vedeli, da bo v mami hiši izjemno tiho, obravnavali smo jo kot svetišče, praktično nobenih zvokov zunanega sveta ni. Zato je zunaj toliko bolj hrupno.

Love Is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon, 1998



Kako kategorizirate gradivo, svoje knjižnice?

Moj material je mešan, veliko stvari je posnetih. V časih programov, s katerimi lahko najdemo praktično kakršenkoli zvok, se s klasifikacijo zvokov ne ubadam zares, bistveno je, da lahko kadarkoli najdem kakršenkoli zvok.

V filmih, ki jih delam z Lynne, zvoki niso samo ilustrativni, ampak imajo svoj namen in pomen. Ne gre nama za funkcijske zvoke, ukvarjava se z rečmi na, recimo jim, psiholoških ravneh. Na primer: če bi kolesarja, ki se pelje po cesti, ozvočila z zvokom, posnetim na samem snemanju, s produkcijskim zvokom, bi me Lynne v montaži vprašala, če imava kaj bolj zanimivega. Zvok je vedno v funkciji pripovedovanja zgodbe, raziskovanja junaka, psihološkega pomena junaka. Najprej greva na primer skozi vse zvoke koles, ki so na voljo, potem pa poskusiva tudi z drugimi zvoki, ki niso nujno zvoki resničnih koles. Skušava ugotoviti, kako bi kolo slišal glavni junak. In potem kdaj tja postavi zvok nečesa drugega in ta zvok postane zvok kolesa. To niso racionalne stvari. Pri *Nikdar zares tukaj* sva se z Lynne sporekla, ko sva iskala zvoke ptic. Se spomnite, ko gre Joaquin k jezeru, da bi vanj potopil materino telo? Ptice so neskončno glasne.

Hitchcockove ptice.

V tistem prizoru pravzaprav vidimo ptice v njegovi glavi. Vse je zelo saturirano, zvok ima barvo. Predstavljajte si, kaj bi slišali, če bi se v času globoke psihološke travme znašli v gozdu in zaslišali ptice.

Kako se lotevate razmerja med *forte* in *piano*, včeraj ste med predavanjem govorili o tišini, o popolni tišini, torej o delih filma, ki bi jih velikokrat označili kot napako, o delih, kjer je tišina popolna, kjer s platna ne prihaja nikakršen zvok, o tišini kot vakuumu. To je specifično za vse vaše filme, v *Podganarju* je prizor, ko fantje v stanovanju dovolijo našemu glavnemu junaku, da leže poleg dekleta. V filmu *Pogovoriti se morava o Kevinu* je takšna tišina v prizoru, ko glavni junak z očetom strelja v tarčo, tik zatem, ko zadane center ... V *Podganarju* je bila to gotovo ideja Lynne, v *Kevinu* pa smo se tako odločili med mešanjem zvoka. Za nas je proces

miksanja precej odprt, prej improvizacija kot izpolnjevanje začrtanega plana. V *Morvern Callar* začne na koncu, na zabavi, dekle govoriti, ampak ni sinhronizirana. Dialog je *out of the synch*. Sam sem mislil, da ves čas premlajam pravila, Lynne pa je v *miksi* rekla, zakaj ne bi dialoga od-sinhronizirali. In človek, ki je mešal zvok, je namenoma zamaknil zvok za 12 sličic. V *Kevinu* je nesinhroniziran del tam, kjer Tilda odhaja v šolo.

V filmu *Morvern Callar* je veliko popularne glasbe. Kako pridete do nje?

Morvern Callar je poseben primer, ker so v knjigi zelo natančno opisane popularne skladbe. Ko je Lynne prebrala roman, jih ni poznala, ker so pretežno iz sedemdesetih. Zapekel sem ji CD z različnimi komadi iz tistega obdobja in nekaj jih je na koncu pristalo v filmu. Sklenili smo ugoden dogovor z Warpom, saj veste, Aphex Twins, Boards of Canada ... Tako v filmu sploh ni komponirane glasbe.

Ampak vi ste predlagali mnoge skladbe?

V tem je velika skrivnost – da vsi ves čas sodelujemo in prispevamo. Tako Lynne dela od samega začetka. Ves čas nas sprašuje, kaj si mislimo. Moja asistentka je ravno prišla z National Film School in Lynne jo je že prvi dan vprašala, kaj misli.

V knjigi Michaela Nymana ...

Mislite knjigi Michaela Nymana? Poznate to knjigo? *Experimentalna glasba*? Ta knjiga mi je odprla oči, to je bilo moje prvo razodetje. Našel sem jo v lokalni knjižnici, si predstavljate, v lokalni knjižnici v predmestju, kjer sem odraščal, so imeli to knjigo. Bral sem o ljudeh, ki jih nisem poznal, o Johnu Cageu, s to knjigo se je vse začelo.

Zame je fascinantno, kako je glasba, zvok v filmu *Nikoli zares tukaj* mestoma na robu hrupa. Glasba kot hrup.

Še vedno me zelo zanima sodobna glasba. Prejšnji teden sem v Londonu poslušal Williama Basinskega in Fennesz, šli smo poslušat tudi Tangerine Dream in pravzaprav so bili precej dobri. Zdaj grem poslušat Nicka Masona, bobnarja Pink Floydov, ki ima band z imenom Nick Mason's Saucerful of Secrets. Potem še Tima Heckerja. Še vedno me vse skupaj zelo zanima. Zdaj spet nekaj pripravljava z Lynne in predlagal sem ji mlado skladateljico, ki sem jo srečal na National Film School. Takoj se mi je zdelo, da se bosta z Lynne ujeli. In veste zakaj? Ko sem odšel v studio na šoli, je imela tam kasetar in snemala je na kasete, da bi zvok degradirala, da bi ga zmehčala. Gre za določeno občutljivost. Ne vem, kako to učinkuje pri glasbi, ampak pri filmski glasbi, pri zvoku v filmu, se vedno več ljudi sprašuje, ali imajo prave vtičnike (plug-ine), bližnjice

(shortcuted) v programu *Pro Tools*, prave zvočne kartice, ampak sploh ne gre za to.

Tu je še zanimiva zgodba o Lynne. Na National Film School je bila sprejeta na oddelek za kamero na podlagi treh fotografij; takrat je bila fotografinja, nikakršnih izkušenj s snemanjem ni imela. Izbral jo je Walter Lassally, človek stare šole, na nek način je bil tečen človek, ampak v treh njenih fotografijah je prepoznal nekaj, čemur je lahko verjel. Sredi študija se je Walter upokojil in na njegovo mesto je prišel nov človek, popoln tehnikrat. Lynne se je znašla v velikih težavah, ker ni poznala vseh tehničnih podrobnosti, zares se je morala boriti za to, da je lahko posnela svoj diplomski film. Edini način, da je lahko diplomirala, je bil ta, da je režirala film, ki ga je tudi posnela. To so bile *Male smrti*, z njimi je zmaga v Cannesu.

Končajva torej nezanimivo. Na čem zvoke in glasbo poslušate doma?

Vešče kaj, mislim, da nisem pretiran patriot, ampak ko pridemo do tehnike, sem neke vrste lojalen Britanec. Doma imam par *eposov*, to so zvočniki z izjemnim zvokom. Britanski proizvod. Nekaj reči še vedno delamo precej dobro, mešalne mize na primer. Pa tudi ojačevalce in zvočnike. Lani je V&A priredil razstavo Pink Floydov in tam so bili vsi *vox*i in EMS sintesajzerji in rekel sem si, veš kaj, naša snemalna industrija je na svetovni ravni in na to bi lahko bili ponosni. Dediščina Abbey Rooda je nekaj, kar je zares izjemno. **E**

⁴ <https://soundcloud.com/pdso-unddesign>

Morvern Callar, 2002



Ana Šturm

Melanholični nosorogi in morske deklice ali nekaj čudovitih odkritij iz Annecyja

58. mednarodni festival animiranega filma v Annecyju, 11.–16. junij 2018

Za teden junijskih dni se Annecy, očarljivo francosko mesto, znano tudi kot »alpske Benetke«, spremeni v Meko za ljubitelje animiranega filma. Mednarodni festival animiranega filma v Annecyju je največji tovrstni dogodek na svetu. Pestro festivalsko dogajanje ponudi prerez globalne animirane scene – tako z umetniškega kot industrijskega vidika – ter njene preteklosti, sedanjosti in prihodnosti. V izjemno raznolikem programu, ki je prekipeval od živahne domišljije, je bilo na ogled več kot 500 filmov vseh dolžin in stilov. Osrednji del v Annecyju predstavljata tekmovalni program kratkih filmov in tekmovalni program kratkih diplomskih filmov.

Glavno nagrado oziroma kristal za najboljši diplomski film je letos prejela Jenny Jokela z londonskega Royal College of Art, ki je navdušila s tesnobnim prikazom različnih metod soočanja s posttravmatskim stresom. **Barbeque** (VB, 2017), izjemen film, narejen v kombinaciji risane in 2D računalniške tehnike, nas z grotesknimi ilustracijami, v katerih dominirajo preproste oblike in težke, nasičene barve, popelje na pretresljivo popotovanje skozi občutke

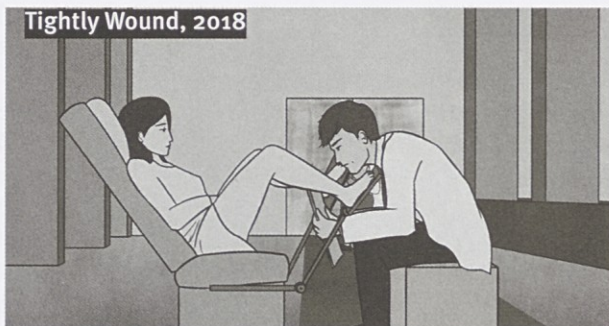
Bloeistraat 11, 2018



sramu in razčlovečenja. Kristal za najboljši kratki film je prejela Nienke Deutz za film **Bloeistraat 11** (Belgija/Nizozemska, 2018). Rahlo melanholični in senzibilni zgodbi o dveh prijateljicah, ki skupaj preživljata zadnje poletje svojih otroških dni, dopolnjuje učinkovita animacija v mešani tehniki, ki se – tako na ravni okolice (kartonasta hiša) kot likov (enostavna risba) – pokloni otroški igrivosti in energiji.

Filmi v obeh omenjenih programih so ponudili impresivne narativne rešitve, obilo divje kreativnega stila in predvsem zelo zanimive, premišljene in pogumno povedane zgodbe – od osebnega soočenja z vaginizmom, kronično boleznijo krčenja mišic medeničnega dna, ki povzroča zaporo nožničnega vhoda v dokumentarnem animiranem filmu **Tightly Wound** (ZDA/Čile, 2018, Shelby Hadden), do zabavne skupinske terapije, na kateri se živali soočijo s svojimi notranjimi strahovi v posrečeni animirani komediji **Animal Behaviour** (Kanada, 2018, Alison Snowden in David Fine). Prav vsak film je odprl nov portal v neznane svetove, polne genialnih idej, svetlobe, teme, iskrenega humorja in intenzivnih čustev.

That Yorkshire Sound (VB, 2017, Marcus Armitage), hipnotičen dvojnopolminutni animirani dokumentarec, ustvarjen v mešanici akvarelnih risb, digitalne tehnike in risb, narejenih z voščenkami, deluje kot proustovska magdalenica. Zvoki in živahne barve utripajo v hipnih delčkih podob in v dogajanju, ujetem v najrazličnejše perspektive,



Simbiosis Carnal, 2017



ter z vsako sličico obudijo nov spomin na življenje v Yorkshiru, avtorjevi domači pokrajini. Marcus je za film najprej posnel zvok na različnih lokacijah v Yorkshiru; od zvokov narave, različnih vrst ptic, podeželskega življenja, živahnih cest in železnic do multikulturnega utripa večjih mest, kot sta Bradford in Sheffield. Zvok predstavlja osnovni gradnik filma, ki ga avtor nadgradi s premišljenimi podobami; oba elementa v ritmičnem diskurzu do popolnosti nadgradita drug drugega in omogočita kompleksen vpogled v življenje in kulturo osrednje britanske pokrajine.

Tudi v filmu **Simbiosis Carnal** (Rocío Álvarez, Belgija, 2017) lahko občudujemo čudovito fuzijo zvoka in slike. Belgijska avtorica nam v pičlih desetih minutah na dinamični zvočni podlagi servira poetično zgodbo o zgodovini seksualnosti, v kateri družbeno kritično ost usmeri tudi v ignorantski odnos do ženske želje in užitka, ki sta bila (in sta še vedno) zatrta. Živahna dvobarvna animacija (kombinacija digitalnih in ročno narisanih slik) je polna fascinacije nad gibanjem in kratkih eksperimentalnih segmentov, ki spomnijo na energijo nekaterih klasičnih del Normana McLarna. Film pleše v konstantni metamorfozi iz celičnega sveta v rastlinskega, iz rastlinskega v živalskega in nato v človeškega, kjer nastopijo družbena regulacija, komodifikacija, kapitalizacija in digitalizacija mesenih užitkov. *Simbiosis Carnal* je poln premišljene simbolike. Seksualnih užitkov in frustracij se loteva na tehten in hkrati humoren način, z veliko mero stila in obrtniške spretnosti (neskončno ur dela je režiserka



La Chute, 2018



porabila zgolj za raziskavo gibanja živalskega kraljestva). Zares čudovit film, ki mu lahko očitamo samo nekoliko preveč monogamen pogled.

Češnje na vrhu glavnega tekmovalnega programa letošnjega Annecyja pa predstavlja delo mladega francoskega umetnika Borisa Labbéja z naslovom **La Chute** (Francija, 2018). Labbé je navdih za film dobil ob branju Dantejeve *Božanske komedije*; to je film o uničenju človeštva in hkrati o njegovem ponovnem vstajenju. Gledalec je kot Benjaminov angel zgodovine, z odprtimi usti in široko razprtih oči strmi v preteklost in tam z grozo opazuje propad in opustošenje. Mrakoben film, ki je hkrati poln neskončne lepote, nas spomni na velika dela svetovnih umetnikov, od Hieronymusa Boscha prek Goye do Bruegela, pa tudi na to, da se umetnost ne rojeva samo iz lepega, ampak tudi iz strahu, bolečine, vojne, propada. Kljub temu da v filmu odmevajo velike in pomembne reference iz sveta umetnosti, nam Labbé servira košček čisto samosvojega veselja. Za film je režiser uporabil negative svojih slik, narisanih s črnilom, kar se odraža v prav posebni svetlobi in ubitih barvah. Nenavadne, temačne podobe v kombinaciji s popačeno zvočno podlago skladatelja Daniela Ghisija (Labbéjevega stalnega sodelavca) in procesom spiralne animacije, ki temelji na principu ponavljanja, kroženja, večnega vračanja, ustvarijo zgoščeno mitološko ozračje in skozi kalejdoskopski preplet degeneracije in regeneracije človeštva dobesedno uročijo gledalca. **E**

Simon Popek

Nova imena Cannesa 2018

71. filmski festival v Cannesu,
8.–19. maj 2018

Canski festival seveda ni samo tekmovalni program, čeprav o njem praviloma največ govorimo. Vse bolj se znova uveljavljata stranski sekciji *Štirinajst dni režiserjev*, ki je letos obeležila petdeseto obletnico, in *Teden dni mednarodne kritike*, ki kljub najmanj prestižnemu statusu in najskromnejšemu naboru (sedem tekmovalnih filmov in dve do tri »posebne projekcije«) vsako leto odkrije vsaj eno ali dve novi imeni. V zadnjih letih so bili to denimo Julia Ducournau (*Surovo/Grave*), Jonas Carpignano (*Mediteran*), David Robert Mitchell (*Zlo za petami/It Follows*), Miroslav Slabošpicki (*Pleme/Plemja*), Katell Quillévéré (*Suzanne*), David Lowery (*Ain't Them Bodies Saints*), Jurij Bikov (*Nadželnik/Major*) ali Jeff Nichols (*Zaklonišče/Take Shelter*).

V poročilu je vseeno vredno omeniti vsaj en tekmovalni film, ki ga je festivalska direkcija postavila povsem na konec

festivala – tik pred podelitev nagrad –, kar običajno pomeni vprašljivo kakovost novega filma razvpitega avtorja, ki ga festival želi »skriti« oziroma mu prihraniti kritiški masaker.

Nobene potrebe ni bilo po skrivanju novega filma Nuriya Bilgeja Ceylana *The Wild Pear Tree* (Ahlat Ağacı, 2018), ki smo ga videli kot zadnjega. S Ceylanom je Thierry Fremaux v napovedi tekmovalnega programa odlašal do zadnjega; kot kaže se mu še en več kot triurni film zmagovalca Cannesa ni zdel pretirano atraktivna programska izbira. No, vsakršna skrb je bila odveč. *Divja hruška* je povsem spodoben film, s katerim je Ceylan znova posegel po izrazito romaneskemu pristopu, dobre tri ure trajajoča epska zasnova pa vsebuje veliko tematskih preokupacij, s katerimi se je turški avtor ukvarjal že v preteklosti. To je predvsem film o razmerju med umetnikom in vsakdanjim življenjem, med ustvarjalcem, njegovo arogantnostjo in »ostalim svetom«, film o vrnitvi v domače okolje, ki za Sinana, mladega diplomanta komparativistike, deluje zadržljivo, saj v njem ne najde motivacije za pisanje. Sinan bi bil rad pisatelj, toda verjetno bo pristal v učiteljskem poklicu, s katerim se preživlja tudi njegov oče, kompulzivno zasvojeni kockar. Ceylan je film zasnoval kot serijo izredno dolgih »postojank«, med katerimi Sinan z naključnimi sogovorniki, povečini nekdanjimi prijatelji in sošolci, na veliko razglablja o različnih stvareh. Ceylan kot vplive praviloma omenja Nietzscheja, Čehova in Dostojevskega, tokrat pa se zdi, da je malo pogledal tudi proti Orhanu Pamuku. Nekateri motivi so izrazito njegovi (na primer vizualna metaforika vodnjaka), med centralnimi pa so tudi razmerja



med tradicionalno in moderno Turčijo ter med religijo in ateizmom, ki ju Ceylan obdela v hudo podaljšani sekvenci (verjetno traja pol ure), ko se Sinan pogovarja z lokalnimi imamoma. Filmu krajšave res ne bi škodile, sploh ker se Ceylan resnično zapleta v parlamentiranje, ki jim ni videti konca. Ne glede na vse pa *Divja hruška* ostaja fascinanten primerek ambicioznega ruralnega eposa.

Za naše družbeno-politično okolje je bil eden najbolj pričakovanih filmov festivala **Tovor** (Teret, 2018), igrani prvenec Ognjena Glavonića, ki je po sijajnem, brutalnem dokumentarcu **Globina dva** (Dubina dva, 2016) zdaj posnel še dramatisirano verzijo dogodkov, ki so se v Srbiji dogajali v času konfliktov na Kosovu leta 1999, ko je srbski vojaški in politični vrh pod kodo Globina dve trupli kosovskih Albancev s kamioni skrivoma prevažal na vse konce države.

Dokumentarec *Globina dva* je bil v podobah simboličen, v besedah pa brutalno eksakten in pretresljiv na temo pobojev albanskega civilnega prebivalstva. Glavonić je z večino dolgimi statičnimi kadri ilustriral izpovedi številnih ljudi, ki so bili vpleteni v poboje, tistih, ki so trupla po ukazu oblasti in policije s hladilnimi tovornjaki prevažali na odročne konce po vsej Srbiji, sorodnikov žrtev, ki so po čudežu preživele klavnico, pa vse do naključnih pričevalcev, ki so odkrivali odvržena trupla v Donavi. Igranemu filmu *Tovor* bi sicer težko rekli »dramatizacija«; Glavonićev slog je vse preveč asketski, njegova prepričljivost je v sugestiji, grafični vulgarnosti se izogiba v velikem loku. Ostane nam zgodba enega izmed voznikov, pančevskega slehernika Vlade, družinskega človeka (igra ga Leon Lučev, kdo drug), ki skozi bedo južno srbske realnosti proti Beogradu prevažata skrivnostni tovor s pečatom državne skrivnosti. *Tovor* je predvsem film o Srbiji, ubužani in ponižani pod sankcijami, kjer zmedeni in demoralizirani posameznik ni več prepričan, ali je zmožen reševati lastno moralno pozicijo.

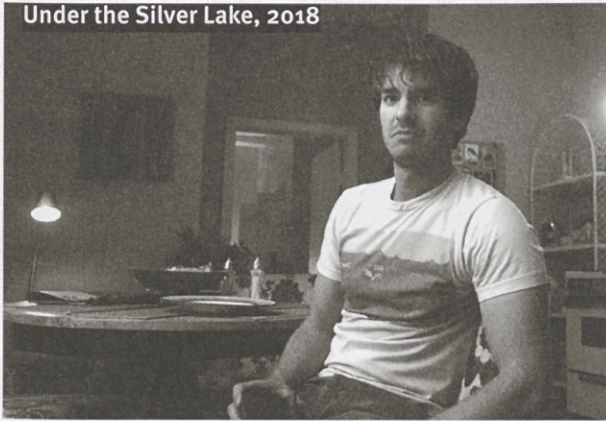


Debra Granik se je zgolj s peščico filmov uveljavila kot zgovornica odtujenih, neprilagojenih, prostovoljno marginalnih likov z ameriškega družbenega obrobja. V prvencu **Na sledi očetu** (*Winter's Bone*, 2010) je s hribovitim okoljem Ozarkov zllila junakinjo v iskanju očeta, v dokumentarcu **Stray Dog** (2014) je sledila bajkerju, vietnamskemu veteranu in njegovemu odpadniškemu življenjskemu kredu. Njen zadnji film **Leave No Trace** (2018) s treznim, nevsiljivim pristopom obdela tematiko alternativnega starševstva in življenja v sozvočju z naravo; je antipod vsega tistega, kar je v populistični komediji **Kapitan fantastični** (*Captain Fantastic*, 2016) trivializiral Matt Ross. Dogajanje v obeh filmih je postavljeno v okolje Pacifiškega severozahoda, bistvena razlika je v pristopu in odnosu do očetovskega lika in njegovih otrok. Granikova vse zreducira na minimum, družbena odpadnika sta oče in njegova petnajstletna hči. Živita v gozdu nacionalnega parka, preživljata se z darovi narave, v civilizacijo stopita le v najnujnejših primerih. Ker njuno ilegalno nomadstvo ni dovolj sistematično in iznajdljivo, ju odkrijejo oblasti in premestijo na gozdno farmo, kjer naj bi še vedno živela po svojih načelih, obenem pa hčerki omogočila izobraževanje ter nujno socializacijo ... Glavni konflikt ni toliko med junakoma, družbenimi konvencijami in socialnimi omejitvami, kot naraščajoča napetost (ki jo Granikova razvija postopoma) med radikalnim, nemirnim, neprestano mobilnim očetom in hčerko, ki se v stiku z vrstniki in minimalnim civilizacijskim udobjem začne upirati. *Leave no Trace* je hvalnica življenju na margini z glavo na pravem mestu, obenem pa posvetilo t. i. regionalnemu filmu, kakršne so ameriški neodvisni filmi (na primer z opusom *Eagla Pennella*) zmogli v sedemdesetih letih.

Prav so imeli tisti, ki so Davida Roberta Mitchella in njegov drugi film razglasili za legitimnega »naslednika« Richarda Kellyja, ki se je po izjemnem prvencu **Donnie Darko** (2000) izgubil v baročnem pretiravanju in megalomanskih ambicijah drugega filma **The Southland Tales** (2006). Mitchell, čigar prvenec **Zlo za petami** (*It Follows*, 2015) je



Under the Silver Lake, 2018



bil izvrsten predstavnik minimalističnega in ekonomičnega horrorja, se je s pričujočim filmom na podoben način izgubil v ambicijah velikopoteznega L.A. noirja. Če delaš film s kompleksno pripovedno zgradbo, potem potrebuješ neko strukturo, Mitchell pa se v dveh urah in dvajsetih minutah opoteka med številnimi zastavljenimi motivi, a nobenega ne pripelje do zadovoljivega zaključka. Los Angeles v njegovem filmu pretresajo umori psov, pubertetni vandali, pa skrivnostni pirati, hedonizem najstniških wannabe zvezdnic in še kaj. **Under the Silver Lake** (2018) je film, ki je videl preveč Lynchevih del, postavljenih v Los Angeles, zgodba o brezdelnežu (igra ga pregovorno nekarizmatični Andrew Garfield), ki ga stanodajalec meče iz stanovanja in pade v delirij, ko spozna, da je njegova seksi sosedica (spoznal jo je prejšnji dan) čez noč izginila, pa je poleg Lyncha videla tudi preveč filmov Paula Thomasa Andersona in seveda Hitchcocka, čigar **Vrtoglavica** (Vertigo, 1958) je brez dvoma nudila osrednji navdih.

Za režiserko Agnieszko Smoczyńska je drugi film **Fuga** (2018) precejšen tematski in slogovni preobrat. Po prvencu **Lure** (2016), nič kaj izvirnem horror muzikalu z dvema sirenama, je **Fuga** docela tradicionalna, asketsko zasnovana in realizirana družinska drama o ženski, ki se po dveh letih, odkar je izginila neznano kam, vrne v civilizacijo. Z novo identiteto, novim imenom in totalno amnezijo. Ženska, ki se predstavlja za Alicjo, se ne spomni svojega moža, sina in staršev ter zavrača svoje pravo ime (Kinga). Zdaj se znajde v nervoznem družinskem okolju, ki se bori za vnovično prepoznavanje nekdanjih razmerij – in seveda čustev –, kar najbolj bega petletnega sina ... Psihološka drama je plod scenarističnega dela glavne igralkice Gabriele Muskala, ki postopoma, plast za plastjo, odstira skrivnosti in neznanke ne le Kingine preteklosti, temveč tudi njene vloge pri izginotju. Z malce več dinamike bi bil film bolj komunikativen, čeprav bi v tem primeru verjetno izgubil psihološki naboj, ki ga generirata junakinjina dvoumnost in nedefiniranost.

Fuga, 2018



S prvencem **En dan** (One Day) je nase opozorila še ena vzhodnoevropska avtorica, Madžarka Zsófia Szilágyi. V uri in pol predstavi dan v življenju Anne, matere treh otrok in žene tipa, ki se ne more odločiti med njo in žensko, za katero trdi, da z njo (še) ni šel v posteljo. Anna ni Jeanne Dielman, prototip feministične odločnosti iz znamenite klasike Chantal Akerman (1975), temveč je scagana, na vse konce razčetrverjena sodobna ženska, ki ne najde trenutka zase. Skrbi za otroke, predava italijanščino, ureja stvari z obrtniki, se prička z ljudmi, ki jih je med stotimi opravili po mestu zaparkirala, bolnim otrokom sredi noči kupuje zdravila ... **En dan** ni toliko tiha glorifikacija »matere samohranilke« kot kritika »sodobnega«, večno odsotnega in povsem nefunkcionalnega moža, spodoben prvenec brez emotivnega presežka, čeprav drži, da je zadnji prizor, v katerem se Anna z bolno hčerko skriva pod mizo, medtem ko obrtnik vztrajno zvoni pri vratih, vreden posebne obravnave. **E**

Ana Šturm

»Nekaj dobrega je v deželi Švedski«

15. festival Crossing Europe
Linz, 25.–30. april 2018

Letošnja edicija festivala Crossing Europe je prinesla nekaj novih variacij na že znano temo. Festivalski program, ki že 15 let od blizu spremlja dogajanje v Evropi in ga skuša reflektirati skozi filmske podobe, je znova ponudil aktualen prerez stanja stare celine. V Linzu se vsako leto zberejo umetniki in režiserji z izrazito socio-politično vizijo, ki predstavljajo vitalen del raznolike evropske filmske pokrajine. Na festivalu sta bila po dolgem času prikazana tudi dva slovenska filma, in sicer **Družina** (2017) Roka Bička v dokumentarnem tekmovalnem programu, v sklopu programa 'Cinema Next Europe' pa **Playing Men** (2017) Matjaža Ivanišina.

Nagrado za najboljši film festivala je nekoliko presenetljivo prejel prvenec v Lizboni živečega brazilskega režiserja Leonarda Mouramateusa **Antonio one two three** (Antônio um dois tres, 2017). Tako kot že mnogi veliki režiserji pred njim – spomnimo se le na Viscontijeve **Bele noči** (Le notti bianche, 1957), Bressonov **Four Nights of a Dreamer** (Quatre nuits d'un rêveur, 1971) in **Ljubimki** (Two Lovers, 2008) Jamesa Graya – Mouramateus vzame za osnovo kratko zgodbo Fjodora Mihajloviča Dostojevskega, **Bele noči**. Znana pripoved je tokrat ujeta med zapuščene stranske ulice Lizbone in v kompleksno strukturirano krožno meta pripoved. Bolj zvesta duhu festivala je ostala nagrada občinstva, ki ga je najbolj prepričala intenzivna in na trenutke popolnoma brezupna drama **What Will People Say** (Hva vil folk si, 2017, Iram Haq). Iram Haq, norveška režiserka pakistanskega rodu, se v filmu loti medkulturnih razlik ter postavi pod drobnogled težavno iskanje ravnotežja med tradicionalno, konservativno in še vedno močno patriarhalno pakistansko mentaliteto na eni ter mladostniško željo po svobodi in sproščenem življenju v sodobni norveški družbi na drugi strani. Iram Haq izhaja iz lastne izkušnje in jasno je, da tematiko dobro pozna. Naporen in hkrati dinamičen film, poln nepričakovanih obratov, gledalca vseskozi drži na robu sedeža in ga iz prizora v prizor sooča z vedno novimi ovirami, s katerimi se mora spopadati protagonistka Nisha (izvrstna Maria Mozhdah).

Letošnji program festivala Crossing Europe je ponudil tudi zanimiv vpogled v svet nove švedske feministične filmske sile.

Silvana, 2017



V programu so se znašli kar trije prvenci z netipičnimi junakinjami, pod katere se je podpisalo pet švedskih režiserk mlajše generacije in, kar je še bolj zanimivo, pretežno ženskih filmskih ekip. Festival je odprl energičen in politično angažiran dokumentarec o vzhajajoči zvezdi švedske hip-hop scene **Silvana** (Silvana - Väck mig när ni vaknat, 2017, Mika Gustafson, Olivia Kastebring, Christina Tsiobanelis), ki je bil pri nas predvajan v okviru festivala Kinotrip. V spremljevalnem programu je bila prikazana nekonvencionalna socialna drama o odraščanju **Beyond Dreams** (Dröm vidare, 2017), v tekmovalnem pa je izstopal film **The Heart** (Hjärtat, 2018), ki se na resen in hkrati zabaven način loti dekonstrukcije razmerja.

Silvana Imam, protagonistka dokumentarnega filma *Silvana*, je lezbična feministka in anti-rasistična punk reperka (kot se v filmu označi sama). V svojih besedilih ostro napada splošno sprejeta načela o položaju žensk ter aktivno opozarja na homofobijo, rasizem in neenakost v švedski družbi. Rdeča nit dokumentarca se ovija okrog njene glasbe, ki kritično naslavlja patriarhalni sistem in uveljavljene politike spola. Pomembno podstat predstavlja tudi pevčina mnogoteri identiteta, s katero se sooča kot lezbijka z imigrantskimi koreninami – njen oče namreč prihaja iz Sirije, mama pa iz Litve. Trojica režiserk, Mika Gustafson, Olivia Kastebring in Christina Tsiobanelis, je Silvano ujela ravno v pravem trenutku. Dokumentarec so začele snemati leta 2012,

Beyond Dreams, 2017



tik pred njenim prebojem na sam vrh švedske glasbene scene, ki ji je uspel s komadom *Imam*, ter nato še tri leta spremljale vratolomni vzpon njene intrigantne kariere: od aktivističnih nastopov, prek obiska domače Litve, do njene zveze z znano švedsko pop pevko Beatrice Eli. Dokumentarec odlično ujame Silvanino surovo energijo, aroganco in nastopaštvo, hkrati pa mu uspe prodreti v njeno intimo ter razgaliti globoko negotovost in čustveno bolečino.

V filmu *Beyond Dreams*, pod katerega se podpisujeta scenaristka Johanna Emanuelsson in režiserka Rodja Sekersöz, spremljamo Mirjo, težavno najstnico, ki odrašča v še bolj težavnem okolju. Film se začne podobno kot **Oceanovih 8** (*Ocean's 8*, 2018, Gary Ross): Mirjo izpustijo iz zapora in s prijateljicami takoj začnejo načrtovati naslednji rop, ki naj bi jim omogočil pobeg iz brezperspektivnega okolja revne soseske v eksotični Montevideo. *Beyond Dreams* seveda ni večmilijonski *blockbuster*, namenjen poletni zabavi, ampak nizkoprorračunski film, ki se giblje neke med socialno dramo in filmom predmestja, v njem pa odmevata realizem **Akvarija** (*Fish Tank*, 2009, Andrea Arnold) in energija **Bande punc** (*Bande de filles*, 2014, Céline Sciamma).

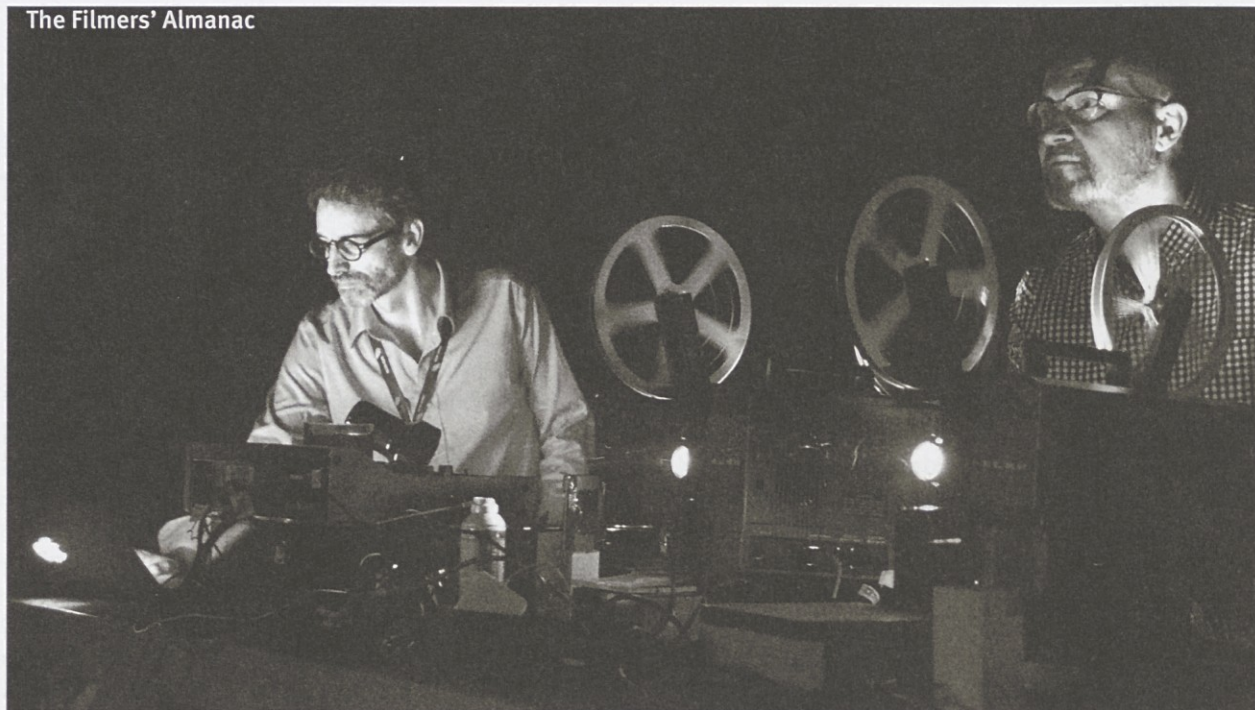
The Heart, prvenec scenaristke, režiserke in igralk Fanni Metelius – ki se je morda spomnite iz filma **Višja sila** (*Turist*, 2012, Ruben Östlund) –, s svojo senzibilnostjo in pozornostjo, ki jo pri raziskovanju dinamike in razvoja nekega razmerja nameni najmanjšim detajlom, spomni na Haighov **Weekend** (2011) in Linklaterjevo trilogijo *Pred* (**Pred zoro** (*Before Sunrise*, 1995), **Pred mrakom** (*Before Sunset*, 2004) in **Pred polnočjo** (*Before Midnight*, 2013)), v kateri blestita Julie Delpy in Ethan Hawke. *The Heart* utripa tudi v energiji **Spomladanskih žurerk** (*Spring Breakers*, 2012, Harmony Korine) in serije **Seks v mestu** (*Sex and the City*, 1998–2004). Poln je dinamičnih, zabavnih in pikrih dialogov ter divjih, v neonske barve odetih plesnih scen. Režiserki uspe odlično uravnesiti raznolike vplive

in filmu dodati tudi avtorski podpis, ki se kaže predvsem v pristopu do obravnavanega materiala, nad katerim je imela kot scenaristka, režiserka in glavna igralka popoln nadzor. Podlago za scenarij predstavlja 52 strani dolga zbirka pesmi, ki jih je avtorica napisala v času, ko je prebolevala razhod s svojim prvim resnejšim partnerjem. *The Heart* nameni velik poudarek tudi raziskovanju in upodabljanju ženskega poželenja – eni od tem, ki Meteliusovo še posebej zanimajo.

Na pogovoru po projekciji je režiserka povedala, da je film nastal iz frustracije ob spoznanju, da svoje izkušnje omenjenega razmerja in občutkov, ki jih je ob razhodu doživljala, ni našla v nobenem filmu, zato se je odločila, da jo sama poskusi preliti na platno. Po projekciji se je odprla tudi razprava o ekipi filma, ki jo v veliki meri sestavljajo ustvarjalke z izjemno direktorico fotografije Majo Dennhag na čelu, kar je v filmskem svetu še vedno prava redkost. Fanni Metelius je med drugim omenila, da je ena pomembnejših stvari, ki se jih naučijo na akademiji, da je dolžnost režiserja čim bolj vključujoče in aktivno razmišljati o tem, komu ponuditi možnost sodelovanja v ekipi. »Ko sem začela zbirati ekipo za film, sem najprej dobila seznam, na katerem so bili sami beli moški. Ker mi to že zaradi narave mojega filma ni bilo všeč, sem vprašala, ali mi lahko ponudijo alternativo. Šele nato je prišel drugi seznam, na katerem so bili tudi ženske in temnopolti ustvarjalci, ki so – da ne bo pomote – enako usposobljeni in dobri kot tisti na prvem seznamu.« Omenjeni primer je dober opomin, zakaj se moramo še vedno vsak dan aktivno boriti za to, da se v filmsko industrijo vključi več ženskih ustvarjalk. *Silvana*, *Beyond Dreams* in *The Heart* pa so več kot izvrsten dokaz, da se taka politika obrestuje. Danes Švedska, jutri ves svet. **E**



The Heart, 2018



Tina Poglajen

Pogojni film: film po kinu

**64. mednarodni dnevi kratkega filma
v Oberhausnu, 3.–8. maj 2018**

Eden najbolj spoštovanih in najstarejših festivalov kratkega filma na svetu s svojim programom že vrsto let odpira vprašanje, kako (bo) film obstaja(l) v dobi po kinodvoranah. Kako bi bilo mogoče ohraniti – ali celo okrepiti – posebno obliko zaznavanja, ki ga ponuja film kot kulturna tehnika? Da bi na obe vprašanji poiskali odgovor, je z letošnjim letom finski umetnik, filmar in kurator Mika Taanila za dneve kratkega filma v Oberhausnu zastavil triletni projekt, naslovljen *Pogojni film* (Conditional cinema).

Morda je ironično, da se s takšnimi vprašanji ukvarja prav festival, pri katerem je zapuščenje kinodvoran tako rekoč ključni del njegove zgodovine, pa naj govorimo o zgodovinskem, protestnem zapuščenju (»očkovega«) kina ali preprosto v smislu razmislekov o novih načinih prikazovanja filmov in gibljivih slik. Sklenili bi lahko celo, da je zapuščenje kinodvoran nekakšna nit, ki se vleče skozi

zgodovino in sedanost festivala. Nobena redkost niso filmi, ki so jih prej predstavljali v kontekstu umetnostnih galerij: letos sta bila takšna na primer filma **Stains and Scratches** litvanskega umetnika Deimantasa Narkevičiusa ali **Hymns of Muscovy** Dimitrija Venkova. Gre za dela, ki prav tako dobro delujejo tudi v prostoru, namenjenemu filmom, a se s tem seveda neizogibno spremeni njihov pomen. Festival ima, skratka, dolgo tradicijo eksperimentiranja – ne le v smislu ustvarjanja eksperimentalnih filmov, temveč tudi radikalnih pristopov k njihovem prikazovanju (»razstavljanju«).

Če se vrnemo k *Pogojnemu filmu* Mike Taanila, ugotovimo, da se njegov program tudi v okviru festivala, kot je Oberhausen, še posebno intenzivno osredotoča na raziskovanje pogojev za gledanje filma: novih in starih, mogočih in nemogočih, predstavljenih in nepredstavljenih. Bolj konkretno, program prinaša v zadnjem času izjemno priljubljeno idejo o »živem filmu« in skuša skozenj raziskati umetnostne utopije po kapitalizmu – kakšna je tedaj še lahko vloga filma in gibljivih slik? Prvič, kinodvorano kot prostor določata tema in tišina, zaradi česar v sodobnem kulturnem ozračju privzame vlogo nekakšnega fantastičnega prostora. Je javen, a hkrati izjemno zaseben prostor, blizu in odmaknjen hkrati. Drugič, kako v kontekstu upadanja človeškega dela in odvečnih delavcev, ki jih nadomeščajo stroji, deluje »živi film«? Filmski prostor je v programu *Pogojnega filma* zamišljen kot postindustrijska dejanskost. Česa nas lahko v tej film še nauči? Kaj bomo pozabili, če pozabimo na film?



Taanilova »raziskava« v prvem letu zadeva filme, ki so sicer še umeščeni v tradicionalni filmski prostor – kinodvorano, vendar pa gibljivih slik ne dojemajo kot nekaj dokončnega, temveč kot tekočo umetnostno obliko, nekaj, kar se še razvija, in to »v tem trenutku«, nekaj improviziranega, kolektivnega ali interaktivnega. Peter Miller, ki mu je bil posvečen prvi program, je svoje delo lani predstavil na beneškem Bienalu. Namesto na pripoved se osredotoči na čarobnost samega dejanja projekcije. Občinstvo v njej včasih sodeluje (filmski performans **ST*R**), drugič je performans sama projekcija: **Stained Glass** se začne z napisom, ki operaterju naroča, naj odstrani objektiv projektorja in tako razkrije njegovo notranjost.

V središču drugega programa je bil **The Filmers' Almanac** Owena O'Toola, ki neposredno naslavlja vprašanja razstavljanja in materialnosti, pa tudi medija in specifičnosti prizorišča. O'Toole je pred tridesetimi leti po pošti pisal okrog 200 filmarjem, ki so na isti dan leta 1988 snemali s super osmičko in mu posnetke nato spet po pošti poslali nazaj, O'Toole pa jih je brez rezanja zmontiral skupaj. S tem je zastavil edinstven koncept umetnosti-po-pošti (ki je bil med sodelujočimi tudi edini način komunikacije). V Oberhausnu so omnibus prikazali v izvorniku, s filmskega traku, z živo spremljavo Mike Taanila in Casparja Strackeja ter s pomočjo

različnih avdio virov, barvnih gelov, vrtljive plošče (t. i. *lazy Susan*) in drugih enigmatičnih navodil za projekcijo.

Zadnji program je obsegal film **Ficciones** mehiške umetnice Manuele de Laborde in zvočnega umetnika Davida Goldberga. Triletni filmski cikel je nastal posebej za *Pogojni film*; samo delo je zamišljeno kot postopek, ki se razvija s časom. Za ta namen je Manuela de Laborde izdelala vrsto glinenih skulptur, ki spominjajo na rastline; te kot liki nastopajo v filmu, ki je organski in spominja na vrtnarjenje, saj v prvem ciklu, še pred rastjo, like posadijo. Gre za podoben način uporabe časa kot pri češki dokumentaristki Heleni Třeštíkové ali Linklaterjevem **Boyhoodu**, le da je videosignal »rasti« na platno projiciran v živo. Program Manuele De Laborde se – tako kot *Pogojni film* na splošno – namesto k 3D, navidezni resničnosti in internetu zateka k »primitivnemu«. Tako deluje v skladu s tem, kar oberhausenski cinefilii vedno znova strastno zatrjujejo: prihodnost filma še zdaleč ne leži v visoko-realističnih gledalskih izkušnjah, na spletu, v 3D spektaklih in navidezni resničnosti – vse to je od filma kot ideje neskončno daleč. **E**

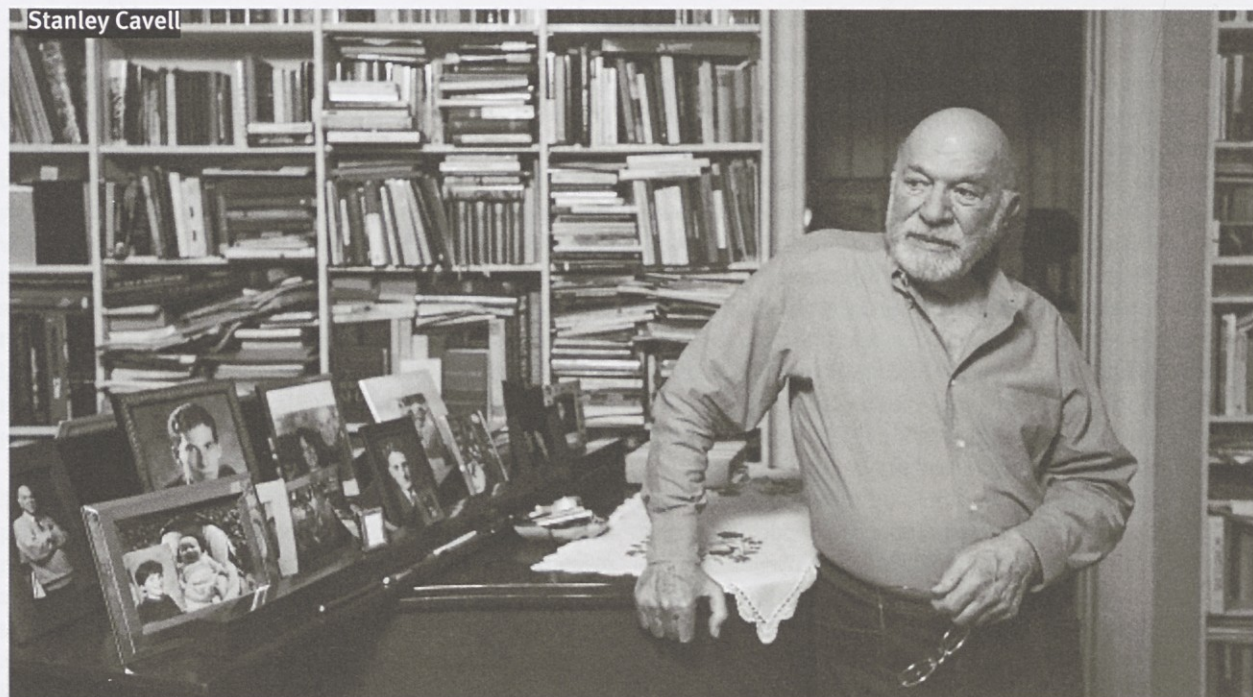
Tomaž Grušovnik

V spomin Stanleyu Cavellu (1926–2018) »Spomini na filme so prepleteni s spomini mojega življenja«

V torek, 19. junija 2018, se je poslovil Stanley Cavell, eden največjih ameriških filozofov druge polovice dvajsetega stoletja. Cavell, ki mu je po poročanju njegovega sina pri enaindevetdesetih letih odpovedalo srce, je bil med prvimi filozofi, ki so vzeli hollywoodski film zares. Tako sodi med mislece, ki so orali ledino na področju »filozofije«, sploh če imamo v mislih, da je namenjal akademsko pozornost običajnim hollywoodskim talkiejem in »solzavkam« in ne, denimo, eksperimentalnemu ali modernističnemu filmu. Knjige, kot so *The World Viewed* (posvečena predvsem ontologiji filma), *Pursuits of Happiness* (ki obravnava komedijo ponovne poroke) ter *Contesting Tears* (razmislek o melodrami neznane ženske), so bile zato – po Cavellovih besedah –

več kot enkrat označene za pretenciozne. Vendar pa Cavell ni popustil akademskim predsodkom in pritiskom, zaradi česar se je uspel – povsem v sozvočju s svojo filozofijo, ki se je s pomočjo branja Thoreauja in Emersona zoperstavljala konformizmu – vpisati ne le v zgodovino filozofije, temveč tudi v zgodovino filmskih študij.

Cavell, ki ga je na pot umetnosti (sprva glasbene) pospremila mama, se je nad filmom navdušil že zgodaj. Kot pove v uvodu knjige *The World Viewed*, so »spomini na filme ... prepleteni s spomini mojega življenja«. Cavellova posebnost pri obravnavi filma je gotovo v tem, da filmskega medija ni uporabljal zgolj za ilustracijo filozofskih idej, temveč za »veliko delo duha«, ki suvereno in samolastno razpira bivanjsko problematiko in ki ga lahko posledično postavimo ob bok nekaterim najvidnejšim dosežkom na področju zahodne literarne kulture (denimo Shakespearu, Emersonu, Ibsenu ...). Eno osnovnih povezav med filmom in filozofijo je Cavell, morda presenetljivo, videl v skepticizmu. Gledanje filma naj bi namreč zadostilo analogni želji kot gojenje skeptičnih misli: da opazujemo svet kot »muha na steni«, na način, da nam v svetu ni treba sodelovati in s tem prevzeti odgovornosti za dogajanje v njem. Cavellova analiza skepticizma, ki je sicer vodilna nit domala vseh njegovih razmišljanj, namreč skozi analizo filmskega in literarnega dogajanja postavlja tezo, da je skepticizem manj epistemološka in bolj eksistencialna problematika. Povedano preprosto s parafrazo Hegla: lažje je podvomiti o resničnosti sveta in živeti v negotovosti, kot pa sprejeti



Stanley Cavell

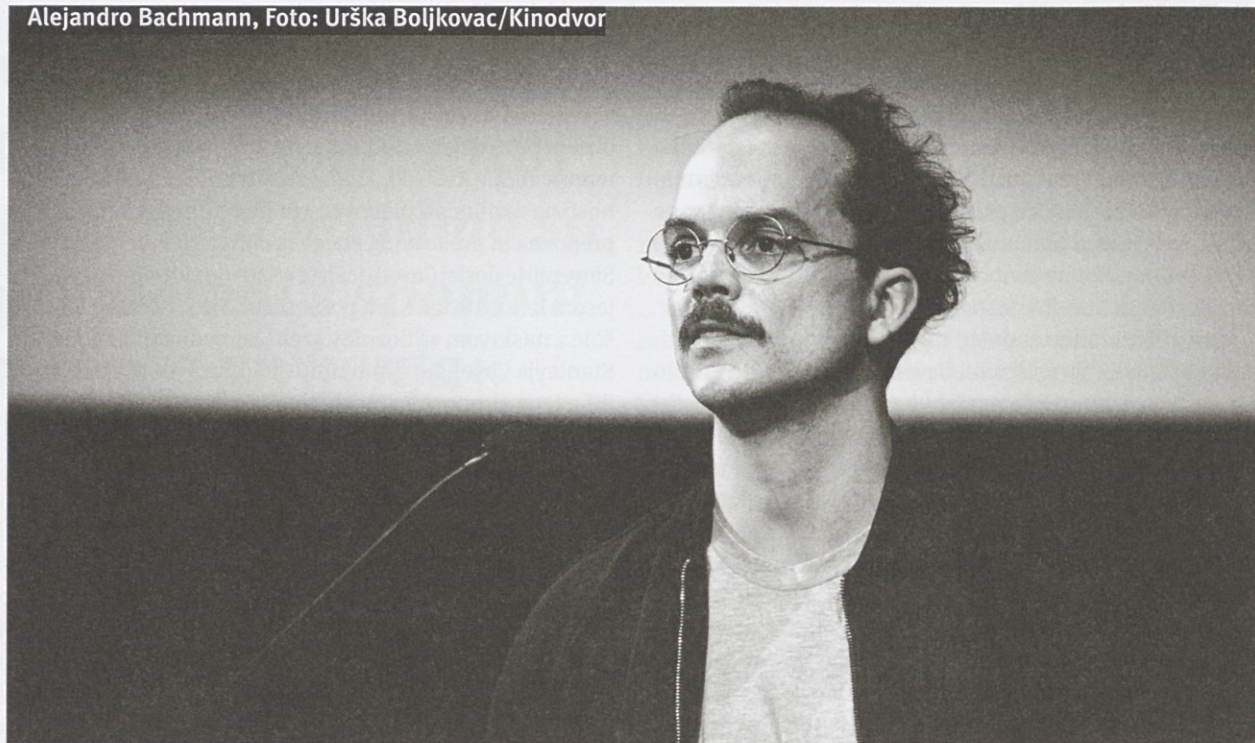
njegovo resnico in se soočiti z mučno končnostjo. V skepticizmu moramo tako videti predvsem naš umik iz sveta, beg pred odgovornostjo, ki jo imamo drug do drugega in sami do sebe, ne pa pomanjkljivost našega spoznavnega aparata. Vrzal, ki jo skeptik vrine med sebe in svet, je tako analogna filmu v smislu, da nas slednji »odčara« iz sveta. Cavell zato vidi film kot poskus zadostiti želji, da nam ne bi bilo treba nositi bremena sveta, torej želji po nevidnosti: »Pri gledanju filmov je občutek nevidnosti izraz moderne zasebnosti ali anonimnosti.«

A da bi film lahko zadostil tej želji, mora, morda paradokso, temeljiti v realizmu. Cavell se zato vpisuje v linijo filmskih realistov, pri čemer lahko njegovo misel v tej točki strnemo v enačbo: »Fotografija = stvar sama minus njena eksistenca.« Zakaj? Preprosto zato, ker analiza pokaže, da za nas podoba v smislu »videza« predstavlja že kar stvar samo. Še drugače: Cavell pokaže, da videz neke stvari preprosto je stvar sama, to pa zato, ker nima smisla reči, da je na fotografiji, denimo, »podoba Caryja Granta«. Nasprotno: za fotografijo, ki prikazuje tega igralca, pogostega v Cavellu ljubih filmih, ima smisel reči, da predstavlja ravno Caryja Granta samega. Poleg filmskega realizma je za Cavella v sklopu ontologije filma pomemben tudi avtomatizem gibljivih slik, zaradi česar se filmsko platno tudi precej razlikuje od gledališkega odra. Pri prvem sem namreč »avtomatično« – po definiciji – odsoten in svet se na filmu odvija naprej povsem ravnodušno, ne glede name in na mojo pri- ali od-sotnost, kar je sicer znova zadovoljitev skeptične želje po subjektivem izostanku iz sveta.

V filmskih študijih je Cavell morda najbolj znan po dveh žanrih, ki ju je skušal definirati. Gre za »komedijo ponovne poroke« (filmi *Lady Eve*, *Zgodilo se je neke noči*, *Težavna vzgoja*, *Philadelphijska zgodba*, *Njegovo nezvesto dekle*, *Adamovo rebro* ...) ter »melodramo neznane ženske« (*Pismo neznanke*, *Stella Dallas*, *Plinska svetilka*, *Na razpotju* ...). Tako prvi kot drugi žanr Cavell razvije iz svojega koncepta »moralnega perfekcionizma«, pri katerem gre za to, da mora posameznik poskusiti znova najti samega sebe v s strani skepticizma ogroženem svetu, pri čemer je ta skepticizem seveda nekaj »živega«, nekaj, kar se po Cavellu tipično kaže v zakonskih težavah, v nemoči da bi zakonca (vnovič) našla »skupni jezik« (ideja, ki je pri Cavellu tesno zvezana s filozofijo jezika, še posebej s filozofijo običajnega jezika, posledično pa z Ludwigom Wittgensteinom). Oba žanra je tudi moč razumeti kot nadaljevanje Ibsenove *Nore* ali *Hiše lutk*. Komedijska ponovna poroka Ibsenovo dramo nadaljuje tako, da prikaže pot zbližanja Torvalda in Nore, medtem ko melodramo neznane ženske ilustrira iskanje osebne preobrazbe zunaj zakonskega stanu.

Kljub svoji izvornosti – ali morda ravno zaradi nje – Cavell ostaja relativno spregledan mislec, vsaj v smislu, da zmorejo

trenutno le redki oceniti domet njegove misli (čeprav je skoraj vsak, ki dela v akademiji, za njegovo ime – morda zaradi spodobnosti – že slišal). Tako ni le v Evropi, ki v »progresivnih« in »avantgardnih« krogih ostaja nerazumno obsedena z zdaj že ortodokso francosko povojno filozofijo, temveč tudi v Ameriki, ki ima zaradi intelektualne navezanosti na analitično pravovernost nemalo težav s tem, da ga prepozna in prebavi kot enega svojih največjih mislecev. V Sloveniji je doslej Cavell doživel relativno skromno recepcijo: jeseni leta 2014 smo mu posvetili edicijo Jesenske filmske šole z naslovom »Filozofov greh: komedija in melodrama Stanleyja Cavella«, spomladi 2015 pripravili zbornik besedil s tega simpozija z naslovom *Stanley Cavell: refleksija filma*, ki ga je izdala Slovenska kinoteka, še pred tem pa leta 2012 v reviji *Literatura* (št. 251–252) objavili tematski blok na temo Cavellovega branja Shakespeara. Cavell bo tako še eden izmed tistih, ki so ustrezno pripoznani šele potem, ko nehajo ustvarjati. **E**



Jan Nalesnik in Ana Šturm

Intervju: Alejandro Bachmann

»Po ogledu *Žrela več tednov nisem mogel spati. Film je ostal z mano in moral sem se soočiti z njim. To je moja pedagogika – otroci se morajo soočiti s filmom.*«

Alejandro Bachmann, vodja Oddelka za izobraževanje, raziskovanje in založništvo ter kustos Avstrijskega filmskega muzeja, je bil med gosti 2. mednarodne konference o filmski vzgoji, ki se je 11. in 12. marca odvila v Kinodvoru in Slovenski kinoteki. Na konferenci, ki je letos potekala pod naslovom *Metode in učinki filmske vzgoje*, je v predavanju z naslovom *Svoboda videti: eksperimentalni film v filmski vzgoji* najprej predstavil način dela z eksperimentalnimi filmi, pri katerih prav odsotnost klasične zgodbe omogoči boljši fokus na film kot umetniško obliko. Nato je izvedel še dve delavnici, v katerih je izpostavil dva različna pristopa pri vodenju pogovorov v kinu.

Prva delavnica, *Biti detektiv v kinu*, se s pomočjo odlomkov iz detektivskih filmov osredotoča na detajlno opazovanje, raziskovanje in prepoznavanje vseh elementov, ki jih slika vsebuje. Na podlagi izbranih prizorov, ki prikazujejo kulturne detektivske like, kot sta Sherlock Holmes in gospodična Marple, se tudi gledalci prelevijo v vlogo detektiva, ki pozorno spremlja dogajanje na platnu. Delavnica temelji na usmerjanju in poglobljanju pogleda. Na delavnici *Časovni stroj: film kot časovna izkušnja* nas je Bachmann popeljal na zanimivo potovanje v času. Kinodvorana je postala časovni stroj, svojevrsten aparat, ki omogoča edinstveno individualno in skupinsko izkušnjo časa. Na primerih odlomkov del različnih zvrsti in oblik iz zgodovine filma, od znamenitega **Prihoda vlaka na postajo** (Arrivée d'un train à Perrache, 1896) bratov Lumière, prek Leonejevega

Bilo je nekoč na divjem zahodu (C'era una volta il West, 1968) in eksperimentalnih del Jamesa Benninga, pa vse do *bloobusterja* **Neustavljiv** (Unstoppable, 2010) Tonyja Scotta, smo lahko primerjali različne načine preigravanja registrov filmskega časa in ugotavljali, kako na njegovo občutenje vplivajo kadriranje, montaža, ritem in tempo ter vrsta drugih filmskih izraznih sredstev.

Bachmannov pristop, kar večkrat poudari tudi v intervjuju, prvenstveno izhaja iz filma oziroma iz pozicije, ki film obravnava kot avtonomno obliko umetnosti. Gre za pristop, ki filma ne razume kot nekaj, kar nam pomaga razvijati določene kompetence ali predstavlja priročno orodje za obravnavo in razmislek o določenih temah, ampak kot umetnost, ki je vrednota sama na sebi ter nam kot taka omogoča povsem specifično in unikatno izkustvo. Velik pomen pripisuje tudi soočenju s filmom oziroma z umetnostjo kot radikalno drugostjo, pri čemer se strinja z Bergalajem, ki pravi, da je »edina resnična izkušnja srečanja z umetniškim delom povezana z občutkom izgona iz udobja lastnih navad in idej«.

Alejandro nam je za začetek povedal nekaj o ustanovi, kjer je zaposlen. Poslanstvo in dejavnosti Avstrijskega filmskega muzeja namreč prinašajo kar nekaj prednosti pri koncipiranju in izvajanju filmske vzgoje.

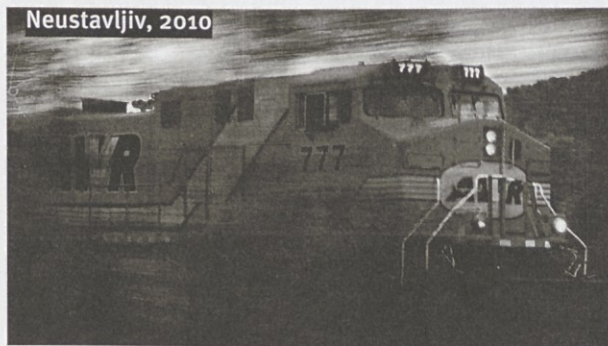
»Filmski muzej sta ustanovila Peter Konlechner, ki je študiral na Tehniški univerzi na Dunaju, in filmski umetnik Peter Kubelka. Konlechner si je zamislil, da bi imeli na univerzi filmski klub, in ideja se je izkazala za velik uspeh, saj je projekcije filmov Sergeja Eisensteina, Akire Kurosawe in drugih velikih režiserjev v predavalnici Tehniške univerze redno obiskovalo približno 300 ljudi. Med gledalci je bil tudi Kubelka, in ker so mu bile projekcije zelo všeč, je Konlechnerju predlagal, da postanejo stalnica. Zaznal je, da Dunaj potrebuje prostor, kjer bi bilo mogoče redno predstavljati zgodovino filma v vseh njenih pojavnih oblikah. To je bila osnovna ideja. Leta 1964 sta skupaj ustanovila Filmski muzej in njun koncept je bil primerljiv s pristopom kateregakoli umetniškega muzeja in njegovega delovanja – muzej, ki bi filme prikazoval, jih raziskoval in za raziskovanje priskrbel orodja, kot so na primer knjige. Muzej,

ki bi ohranjal in restavriral filme, ne nazadnje pa o njih tudi izobraževal.

Treba je povedati, da ideja o poučevanju filma, kot jo razumemo danes, pri Konlechnerju in Kubelki ni bila pretirano dobro sprejeta, saj sta bila purista. Po njunem mnenju je bil edini način za razumevanje filmov ogled v kinu. Zaradi tega v Filmskem muzeju tudi nikoli ni bilo prostora, namenjenega razstavam. Če obiščete galerijo, si ne želite ogledovati Picassovega klobuka ali čopiča, temveč njegovo delo. Kubelka je v intervjujih večkrat povedal, da mu ideja o poučevanju filma ni všeč. Prav tako mu ni všeč, da ljudje preveč govorijo o filmu. Smisel filmske umetnosti je zanj predvsem v gledanju, saj pri pogovoru o filmu vedno pride do trenutka prevoda – tisto, kar je v filmu artikulirano v podobah in zvokih, je v pogovoru prevedeno v jezik, v tem procesu pa se neizogibno nekaj izgubi. In prav ima, nekaj je izgubljeno, a kljub temu ne moremo mimo dejstva, da je jezik naše osnovno sredstvo sporazumevanja in razumevanja.

Leta 2001 sta se oba, Konlechner in Kubelka, upokojila, mesto direktorja Filmskega muzeja pa je prevzel Alexander Horwath, ki je bil pred tem direktor Viennala in filmski kritik. Horwath je za razliko od predhodnikov že od samega začetka spodbujal razvoj izobraževalnega programa za otroke in mlade. Tako smo začeli razvijati osnovni program, ki je vseboval posamezna predavanja in projekcije, te pa so vključevale tudi pogovore z ustvarjalci filmov. Moj sodelavec Dominic Tschütscher je razvil idejo o šoli v kinu, ki jo še vedno izvajamo. Mladi med 15. in 18. letom si vsak semester ogledajo film z režiserjem ali katerim drugim članom filmske ekipe, ki jim pripravi dvourno predavanje.

Oblikovali smo tudi dva druga programa. Prvi se imenuje *Fokus na film*, kjer z nekaj razredi sodelujemo ves semester, kar pomeni, da nas dokaj redno obiskujejo. Predmet omenjenih predavanj se vsako leto spreminja. Ena od tem, o katerih govorimo, je zgodovina dokumentarnega filma. Ogledamo si dokumentarni film, se o njem pogovorimo in zavrtimo še kakšne izseke drugih dokumentarcev. Na ta način počasi, skozi daljše časovno obdobje, mladi dobijo vsaj okvirno idejo, kaj vse lahko dokumentarni film pomeni



in v katerih oblikah ga lahko najdemo. Redno izvajamo tudi *Poletno šolo za učitelje*. Vsako leto avgusta v Filmskem muzeju izvedemo štiridnevni seminar, na katerem filme obravnavamo v celoti in s pomočjo izsekov ter jih na ta način zares podrobno preučimo. Tukaj gre za vrnitev k osnovni ideji Petra Kubelke, k prepričanju, da filmske umetnosti ne moreš razumeti, če si je ne ogledaš. Ne glede na vse mora biti vsaj 50 % filmske vzgoje namenjene ogledu filmov v kinu.

'Filma ne bi smeli poučevati', je nekoč izjavil Kubelka. Mislim, da poskuša biti radikalen, tako kot so njegovi filmi. Razumem njegovo stališče, a se mi kljub temu zdi, da s to izjavo zgreši poanto. Pogovor o filmski umetnosti je ključen za razumevanje, kaj ta pomeni in kaj sploh je. Pravzaprav gre za nekakšno skupnost, za razumevanje drug drugega in tega, na kakšen način razmišljamo. To je zelo pomembno razumeti, sploh dandanes. Vsakdo misli, da si lahko na domačem zaslonu ogleda film in nato o njem razglablja na Facebooku. Ampak kadar si film skupaj z drugimi ogledaš v kinu in nato z njimi o njem razpravljaš, gre za popolnoma drugačno izkušnjo. To je trenutek, ko filmska izkušnja postane politična, saj gre za skupnost, za to, da smo skupaj in da se soočimo z dejstvom, da se med seboj razlikujemo. Da se zavemo, da o nečem razmišljamo popolnoma drugače kot nekdo drug.«

Na konferenci ste med drugim podrobneje predstavili enega izmed programov, ki jih izvajate v Filmskem muzeju. Imenuje se *Kako biti detektiv v kinu*. Kako ste razvili to zamisel?

Včasih se stvari preprosto zgodijo. Nedavno smo oblikovali predavanje o zombijih v filmih. Zombiji so trenutno zelo popularna tema in slišali smo številne najstniške pogovore o njih. Odločili smo se, da jim poskusimo razložiti, da je zombi zelo star lik v filmski umetnosti. Poznamo italijanske zombije, nenavadne in čudne zombije, ne le ameriških. Sodelavca, ki je strokovnjak na področju filmov o zombijih, sem prosil, da pripravi gradivo, in stvar je bil pripravljen izpeljati.

Včasih nas drugi prosijo, naj kaj naredimo. *Program Kako biti detektiv v kinu* smo oblikovali, ker je imel Otroški muzej na Dunaju razstavo o detektivih in nas je ob tej priložnosti prosil, če bi lahko pripravili nekaj na to tematiko. Ravno v tem času sem prebral tudi besedilo Carla Ginzburga, kako dojemamo umetnost, ki me je prav v zvezi z detektivsko tematiko precej navdihnilo, in pomislil sem, ja, dajmo nekaj narediti.

Veliko razmišljamo tudi o področjih, ki jih ne pokrivamo dovolj. Želimo si, da bi otroci bolj kompleksno razumeli, kaj film sploh je. Če se pogovarjamo o filmu, se pogovarjamo o ljudeh, ki so v osemdesetih snemali domače filme in v objektivne svojih 8-mm kamer lovili otrokove prve korake, ali o tovarnah, ki so za svoje zaposlene producirale filme,

ki so služili kot učni pripomoček, s katerim so se delavci lahko naučili, kako upravljati z napravami, pa o *blockbusterjih* in o Godardu. Mladim želimo pomagati razumeti, kako širok je spekter v okviru filmske umetnosti.

Ko že govorimo o detektivih, o Sherlocku Holmesu in filmih o zombijih – kako pogosto za poučevanje uporabljate sodobne in popularne teme? Se vam zdi, da se na ta način lažje približate mladostnikom?

Menim, da to samo po sebi ni pomembno, se pa na ta način rodi marsikatera dobra ideja. Ni se priporočljivo spuščati v to, kaj je otrokom všeč, ker tak pristop zelo hitro lahko izzveni pokroviteljsko. Tukaj se strinjam z zamisljo Alaina Bergalaja, da moramo otrokom njihov svet prepustiti, saj je to njihov zaklad. Včasih s tem svetom poskušam navezati stik. Na primer: svoje predavanje, ki se imenuje *Časovni stroj: film kot časovna izkušnja*, začnem s filmom *Neustavljiv* režiserja Tonyja Scotta. Veliko 15-letnikov ta film pozna, zato predstavlja enostavno izhodišče za vstop v predavanje. Gre za trik. Če rečeš, danes bomo govorili o filmu in časovni izkušnji, bo večina pomislila – uau, kako dolgočasna tema. Če pa na začetku zavrtiš odlomek iz filma *Neustavljiv*, začnejo razmišljati – v redu, to bo pa še zanimivo. Nato jim pokažeš film bratov Lumière in dela Jamesa Benninga in si mislijo – hm, okej, tega si nisem ravno želel videti. Ponudiš jim vsaj nekaj tistega, kar imajo radi, do neke mere jim poskušaš priti nasproti. Tak pristop deluje kot vaba. Poleg tega jih spodbudi, da ponovno razmislijo, kaj je muzej: da ni vse, kar tu počnemo, dolgočasno in vezano na zgodovino.

Vaš pristop poučevanja se osredotoča na razumevanje filma kot medija, kot umetnosti in kot enega najbolj kompleksnih načinov človekovega izraza. Dejstvo, da delate v filmskem muzeju, vam omogoča tudi redke privilegije, da za poučevanje uporabljate 35- in 16-mm filmske kopije, poleg tega pa veliko delate z eksperimentalnimi filmi. Kako pomembna se vam zdita znanje o filmskih formatih in možnost ogleda filmov z izvornih filmskih nosilcev?

Osredotočenost na ta vidik izvira s kustosovega stališča premišljevanja o umetnosti in filmu. Večina učiteljev ne more premišljevat na ta način, ker nimajo dovolj znanja o filmu. Poleg tega v učilnici nimajo tehnologije za prikaz 35- ali 16-milimetrskega filma. Če imaš priložnost, da to narediš – zakaj ne bi? Tega ti tudi ni treba posebej izpostavljati. Otroci bodo opazili razliko in vprašali, kaj so te praske na filmu, takrat pa lahko uvedeš debato, v kateri 35-mm film primerjaš z digitalnim. Gre za širjenje razumevanja premikajočih se podob.

Predvajanje filmov različnih formatov je zelo pomembno, saj otroci odrasčajo v svetu, kjer je digitalna tehnologija zadnji hit, zadnji »modni krik«. Z digitalno tehnologijo lahko delaš vse – to drži –, je zelo mogočno orodje, lahko



posnema tudi druge medije. Nikoli ne bi rekel, da je ne smemo uporabljati, pomembno pa je, da mladi razumejo, da ima točka, kjer se nahajamo danes, svojo zgodovino. Sicer bodo vedno verjeli, da se nahajajo na vrhu prehranjevalne verige, da je sedanost najnaprednejša oblika bivanja, ki si jo lahko zamislimo, čeprav ni tako.

Podobe iz eksperimentalnega filma **Schwechater**, ki ga je Kubelka naredil leta 1958, so se v osemdesetih pojavile v oglasih in videospotih na glasbeni televiziji. Pomembno je, da ljudje razumejo, da ni vse, kar se jim prodaja, radikalno novo. Poleg tega: če bi bil Kubelkov film digitalen, ne bi bil zanimiv – kar je pri *Schwechaterju* zanimivo, je prav to, da se ukvarja z medijem, v katerem je bil narejen. Digitalizacija bi takšne vrste delo in njegovo lepoto ubila. Otrokom želimo podati širše razumevanje filma kot umetniške oblike. Če pogledaš filme, narejene leta 1960 ali 2005, opaziš razliko – filmski ustvarjalci so delali z različnimi materiali in z različnimi orodji. Skozi tak pristop skušamo mladim omogočiti tudi drugačno perspektivo in pogled na njihova lastna življenja ter jih opozoriti na dejstvo, da so del zgodovine.

Menite, da je za poučevanje filma poleg filmskega znanja potrebno tudi pedagoško? Kako pomemben je ta vidik? Kdo je idealen kandidat za poučevanje filma?

Ponovno se bom naslonil na Alaina Bergalaja in na njegovo temeljno delo *Vzgoja za film*. V tem delu Bergala govori o osebi, ki ima osebno in čustveno vez s filmom. Mislim, da je to ključno. Ne verjamem v idejo, da lahko kdorkoli poučuje karkoli. Drugače poučuješ, če do znanja, ki ga predajaš, nekaj čutiš. To je bistveno. Moraš biti navdušen nad tem, kar želiš posredovati drugim.

Seveda je pomembno razmišljati tudi o pedagoškem aspektu. Razumeti moraš, kako otroci razmišljajo, kako čutijo in na kaj se odzivajo – ampak moja glavna naloga je, da jim nekaj tehtnega povem o filmu. Moj fokus je vedno na filmu, spotoma pa poskušam integrirati tudi pedagoške vidike. Tak način dela sem razvil zaradi lastne fascinacije nad filmsko umetnostjo in ne iz potrebe, da ugodim otrokom.



Kakšno mnenje imate o filmih, ki so specifično namenjeni različnim starostnim skupinam otrok, in zakaj imate za poučevanje rajši eksperimentalne filme?

Ne delam s filmi, ki so »namenjeni« otrokom, saj je moje zanimanje za tovrstne filme dokaj omejeno. Seveda obstajajo odlični filmi za otroke, ampak ideja o filmu, ki je zadovoljil vse »odrasle« kriterije ustreznosti za otroke, ki je »dober« za otroke – o tem imam svoje pomisleke, zlasti zaradi širšega razumevanja umetnosti. Umetnost te mora izzvati, šokirati in zmesi, te prisiliti v to, da se z njo soočiš. Če za filmsko vzgojo uporabljaš le filme, ki so uradno odobreni za otroke, jih prikrajšaš za pomembno življenjsko izkušnjo.

Po ogledu **Žrela** (Jaws, 1975, Steven Spielberg) več tednov nisem mogel spati. Film je ostal z mano in moral sem se soočiti z njim. To je moja pedagogika – otroci se morajo soočiti s filmom. Ne smejo biti ves čas zaviti v vato. Mora malo boleti. Ne razumite me narobe – ne želim travmatizirati otrok, in če bi jih, bi se počutil zelo slabo. Ampak včasih jim bom pokazal stvari, ob katerih ne bodo vedeli, kaj naj si mislijo, in bodo zaradi tega nekoliko preplašeni ali zmedeni. Veliko staršev hoče, da njihovi otroci vidijo zgolj lepe in prijetne reči. Verjamem v estetsko lepoto, ampak stvari, ki ostanejo z nami, niso gladke kot voda, so stvari, s katerimi se moramo spopasti, ki nas vznemirijo.

V predavanju ste omenili, da sta edini temi, ki se jima večinoma raje zavestno izognete, golota in nasilje. Gre tukaj za strah pred jeznimi starši ali menite, da tovrstne teme niso primerne za otroke?

O goloti in nasilju se lahko in bi se morali pogovarjati z otroki. Problem je v tem, da če pokažeš film, v katerem je veliko golote, mladi niso osredotočeni na tisto, kar jih želiš naučiti, ampak se osredotočajo le na dejstvo, da se je na platnu pojavila gola ženska, zato se neprestano smeji. Ne vidim se kot nekdo, ki otroke uči o spolnosti in nasilju ali drugih težkih temah. Vidim se kot nekdo, ki jih uči o filmu. Mislim, da tovrstne tematike enostavno preusmerijo pozornost z estetike in filmskega jezika na nekaj drugega.



Zmedejo jih, kar je dobro, vendar jih vodijo v nasprotno smer, kot jih želim voditi jaz. Problem težkih tem je tudi v »paradoksu protivojnega filma«. Vsak protivojni film poskuša sporočiti, da je vojna slaba. Kljub temu pa prikaže vojne podobe in te so spektakularne – eksplozije, tanki, vojaki, strelno orožje. Po eni strani govorijo, da je vojna slaba stvar, po drugi pa se ne morejo upreti njeni vizualni fascinaciji.

Še nekaj glede nasilja: ko so učenci stari 15 ali več let, mi je vseeno. Po določeni starosti je nesmiselno, da se izogibamo filmom, ki kot temo uporabljajo spolnost in nasilje, saj se filmska umetnost pogosto vrti okoli njiju. Če mlade želiš poučiti o filmu, se je nesmiselno pretvarjati, da takšne stvari ne obstajajo. To bi bila laž. Nekoč sem želel šolski skupini pokazati film **Uvoz-izvoz** (Import Export, 2007, Ulrich Seidl) in na predvečer ogleda nisem mogel spati, saj se mi je zazdelo, da to morda ni najboljša ideja. V filmu se namreč pojavi precej grafičen prizor oralnega seksa. Vendar smo se na koncu odločili, da je v redu, po filmu je bil prisoten režiser in otroci so se lahko z njim pogovarjali ter mu postavljali vprašanja. Zdelo se nam je pomembno, da se soočijo tudi s tovrstnimi podobami, in na koncu pravzaprav ni bilo nobenih težav. Je pa zelo pomembno, v kakšnih okoliščinah se odločiš tak film pokazati. Svojemu otroku nikoli ne bi rekel – samo oglej si film – in se potem z njim ne bi o tem pogovarjal. Pomembno je, da si tam, da si jim na voljo, če so preveč zmedeni in imajo težave, da se s tem soočijo sami. Včasih ti jih ne uspe pomiriti, ampak si tam in imaš to možnost.

O težkih tematikah bi se vsekakor morali pogovarjati več in otroci bi jim morali biti izpostavljeni, ne smemo pa pozabiti na vprašanje okoliščin. Kje in na kakšen način bi se z njimi o tem pogovarjali? Pri nas je tako, da za program, ki ga izvajamo, dobimo finančno podporo, to pa skušamo čim bolj izkoristiti in pritegniti največje možno število otrok. Detektivsko predavanje izvajam pred 160 otroki, naši izobraževalni programi so polni. Pri tako velikem številu udeležencev je zelo težko obravnavati občutljive tematike in se o njih pogovarjati na primeren način.

Manjša ko je skupina, bolje je. Z dvajsetimi lahko opraviš predavanje o filmu in nasilju. Potrebuješ okolje, kjer si ljudje zaupajo. Recimo, da gre za razred, kjer se ljudje poznajo. Z večjo skupino iz različnih šol in okolij je težko imeti dober pogovor. Morda se poskušam izmuzniti. Neprijetno bi mi bilo, če bi se s 120 otroki pogovarjal o spolnosti. Vendar je mogoče, treba je to narediti, menim pa, da to ni moje delo. Moje delo je poučevanje o filmu, o filmski umetnosti, estetiki, zgodbah. In ne o etičnih vprašanjih. To delo pripada drugim.

Kdo so ljudje, ki se na Filmski muzej obrnejo glede izobraževalnih programov?

Veliko je učiteljev umetnosti, ker vedo, da je v naših programih velik poudarek namenjen umetniškemu aspektu filma, pa učiteljev nemščine, angleščine in zgodovine. Prvi korak je vedno težak, a ko nas enkrat obišejo, po navadi pridejo spet. Razumejo, da gre za edinstven prostor, ki ponuja nekaj, kar je otrokom v korist. Filmski muzej ima dober ugled. Učitelji vedo, da film jemljemo resno, in (za) upajo, da bo enako z izobraževalnim delom naše ponudbe.

Kakšna je po vašem mnenju prihodnost Filmskega muzeja in filmske kulture?

Filmski muzeji so del prihodnosti. Izobraževalni del postaja vse pomembnejši in veliko učiteljev nima zadostne filmske izobrazbe, tako da jim je osebje teh ustanov lahko v veliko pomoč. Film je kompleksen medij, ne gre samo za zvezdnike, posebne učinke in pokovko, čeprav so tudi slednji pomemben del filmske kulture. Obstaja namreč še mnogo več, so stvari, ki so danes povsem odsotne, pa ni bilo vedno tako. V osemdesetih in devetdesetih so nekateri programi film obravnavali na zelo resen način. Danes prevladuje ideja, da mora biti vse popularno, da se mora vse prodati in da ni ničesar drugega razen komercialnih filmov in slabih TV-programov. Nihče več ne verjame, da imata film in filmska umetnost potencial. Vendar ga imata. Naši programi to potrjujejo. Povsem polni so. Ne delamo ničesar, kar bi bilo enostavno, in tega se držimo. Institucije, kot je naša, vlivajo upanje. **E**

Tina Poglajen

Od Čikorje do Celice

Celica

leto 2017

režija Dušan Kastelic

država Slovenija

dolžina 13'

Čikorja an' kafe slovenskega animatorja Dušana Kastelica, kratki animirani film iz leta 2008, je bil tako med kritiki kot med občinstvom izjemno priljubljen. Gotovo so bili razlogi za njegov uspeh delno povezani z dejstvom, da je film narujen po istoimenski pesmi Iztoka Mlakarja, enega najbolj prepoznavnih in priljubljenih slovenskih kantavtorjev. Njegove pesmi se na duhovit ali ironičen način ukvarjajo s temami, ki jih pogosto označujejo za »univerzalne«: ljubeznijo, smrtjo, hrano, pijačo in podobnim, hkrati pa so zelo jasno umeščene v specifično slovenski, primorski podeželski prostor, ki ga zaznamuje oznaka »preprostega življenja«.

Opisane lastnosti je Dušan Kastelic uspešno prenesel na medij animiranega filma. Ta po zaslugi animacije, ki po svojem slogu in barvah deluje prepoznavno, domačno in toplo, ohrani vzdušje Mlakarjeve pesmi, ki je inteligentno in zbadljivo, a hkrati prisrčno. To filmu uspe ravno zato,

ker je animiran, zato je svojo zgodbo (kot Mlakarjeva pesem sama) pripoveduje bolj stilizirano kakor realistično, saj veliko očitneje posreduje med zgodovinsko resničnostjo in sodobnim gledalstvom. Isti elementi zgodbe (življenje v revščini, mož alkoholik, ki je nasilen do žene) bi bili namreč po vsej verjetnosti veliko težje označeni za tople in prisrčne, če bi jih upodabljali resnični ljudje, ali celo če bi bili animirani drugače. V sedanji obliki *Čikorje* se lahko občinstvo poleg prijetnih občutkov, ki jih povezuje z Mlakarjevo glasbo, ob vizualizaciji še močneje poveže z njenimi liki, v njih prepozna zgodbe svojih starih staršev in njihove (generacijske) stiske, »življenjske resnice« in celo svojo »dušo« – kot lahko preberemo v komentarjih pod objavljenim filmom na spletnem portalu YouTube.

Novi animirani film Dušana Kastelica, **Celica** (2017), morda prav zato učinkuje še bolj šokantno. Toplina in domačnost skoraj povsem izgineta; v kratkem animiranem filmu (vsaj na prvi pogled) ni ničesar, s čimer bi se lahko poistovetili tako neposredno kot pri *Čikorji*. Celica je namreč grozljiv fantastičen svet, v katerem v ozkem, temnem prostoru z nizkim stropom iz tal rastejo postrojene vrste nekakšnih olesenelih drevesnjakov z zgrbančenimi rameni in ploščatimi vrhovi lobanj. Ti vsa svoja življenja, kot kaže, spijo – dokler jih s kričanjem in razgrajanjem ne zbudi mladi drevesnjak, nižji od vseh ostalih, ki namesto spanja raje poje. Še več: na grozo vseh ostalih raziskuje načine, kako ne bi povsem olesenel in bi se lahko premikal. Ob zgroženem kričanju drugih se na stropu celice pokaže

Celica, 2017



krožna odprtina, skožnjo pa se spusti nekakšen ogromen mehanski žig, na vsaki strani obdan z očesi, ki po krčenju zenice in šarenice spominjajo na fotografski objektiv. Ko zaznajo kršitelja pravil, mladega drevesnjaka, ga žig udari po glavi, mu jo splošči ter s tem pohabi in omami, kot je prej očitno storil tudi z vsemi drugimi.

Celica je zmes **Matrice** (The Matrix, 1999) sester Wachowski, romana 1984 Georgea Orwell, ideje o družbenem nadzoru, kot ga je razumel Michel Foucault, pa tudi Platonove votline. Drevesnjaki so v celici očitno vse življenje: od trenutka, ko poženejo iz tal, pa vse dokler ne uvenijo in odmrejo ter jih nadomesti nov, mlad poganjek. Ni jasno, zakaj so tam – ne kaže, da bi proizvajali kakšno energijo za sistem, kot to počno speči, ustekleničeni ljudje v Matrixi. Ni jasno, zakaj kar naprej spijo; nič ne kaže, da bi sanjali ali v svojih mislih živeli vsaj navidezna življenja kakor Neo, dokler ne poje kapsule, ki mu jo ponudi Morpheus – morda spijo le zato, da ne občutijo trpljenja. Očesa, ki se spuščajo s stropa, imajo popolnoma enako vlogo, kot jo ima Veliki brat, ki trpinči Winstona Smitha in njegove sodržavljane, le da ni jasno, zakaj to počno – nobenega sledu ni o kakšnih neskončnih vojnah z Evrazijo in Eastazijo, zaradi katerih bi bilo treba strogo paziti na državno ideologijo. Glede na to, da vsi drevesnjaki skoraj vsa svoja življenja spijo sami od sebe, bi lahko trdili tudi, da ima fotografski žig, ki se spusti s stropa, podobno vlogo kot Foucaultov panoptikon, četudi nemara deluje drugače. Sistem fotografiranja in

opazovanja ter žigosanja je vzpostavljen tako učinkovito, da večino časa sploh ni potreben – drevesnjaki cenzurirajo sami sebe in svoje sosede. In končno: četudi se zdi, da je celica cel ekosistem, celo filmsko vesolje – saj ob vznožju drevesnjakov rastejo gobe in plezajo pajki, kot v kakšnem gozdu –, se izkaže, da še zdaleč ni tako, čeprav drevesnjaki, ki svoja življenja mirno prespijo, ne razmišljajo o tem, da bi lahko obstajalo še kaj drugega. Zunaj celice pa res obstaja še en svet, ki je svetel in ne temen, kjer je morda vsaj teoretično mogoče živeti drugače, morda celo »bolj resnično« – a ni niti najmanj jasno, kaj naj bi to bilo. *Celica* nas kot gledalce pusti ujete v temni votlini; glede zunanjega sveta, ki smo ga s snopom svetlobe zgolj zaslutili, pa lahko le ugibamo: je večji od celice? Ali je mehanski žig, ki se spušča skozi odprtino v stropu, eno izmed bitij, ki živijo tam – ali je le orodje drugih bitij? Ali celica skupaj z drugimi podobnimi celicami obstaja v neskončno raznolikem svetu, kot sta Zemlja in naše Vesolje – v tem primeru bi moral njen obstoj imeti nekakšen namen, pa ga dozdevno nima – ali gre morda za celico, ki (skupaj s svojim žigom in komaj obstoječo zunanostjo) le absurdistično lebdi sredi neskončnega ničča? Kam pobegne mladi drevesnjak – na svobodo ali zgolj v drugačno celico? Kaj če zunaj votline sploh ni sončnega dne, ampak le laboratorijska luč?

Družbeno-kritična parabola, ki jo *Celica* Dušana Kastelica ponuja, je kot na pladnju: *Ne razvijamo se (rastemo, mislimo, delujemo, razmišljamo ...)* svobodno, temveč smo ukalupljeni v obliko, ki je za sistem najmanj težavna. Sistem ima vzvode, da nas v takšno držo prej ali slej disciplinira – zato je najlažje zaspiti in pozabiti na kruto resničnost. Če je kdo drugačen in si vzame svobodo, se vsi drugi zdrznejo: če je oni nimajo, je ne sme imeti nihče. Poskušajo ga disciplinirati sami in ga nato zatožijo oblastem; ko je kaznovan, se mu privošljivo smeji: če se je zgodilo njim, naj se tudi drugim. Če komu uspe pobegniti, so sicer prepadeni, vendar se hitro spet zatopijo v dremež.

Parabola bi lahko zadevala vse od čustev, ustvarjalnosti, pravice do izražanja, dela in vsakdanjega življenja do bolj splošnega političnega ali ekonomskega sistema. V tem smislu je sporočilo *Celice* tako jasno in nedvoumno, da je skoraj preveč očitno, morda celo nekoliko didaktično in moralistično: če je tisto, kar je v filmu najbolj privlačnega, skrivnostnega in zanimivega, sama zgradba in namen sveta celice (in njene morebitne zunanosti), potem je v svojem opredeljevanju do našega, obstoječega sveta film veliko manj rahločuten in spreten. V luči branja angleškega naslova filma (*The Box*) in z njim povezanega idioma, *to think out of the box*, torej razmišljati zunaj ustaljenih okvirov, ki ga omenja celo sinopsis filma, bi film v tej držbi imeli za precej pretencioznega – v najboljšem primeru pa za popreproščeno razlaganje družbe in njenih struktur.





Dejstvo je namreč, da so drevesnjaki v celici nesrečni, a so si za to vsaj deloma, kot kaže, krivi tudi sami: če je lahko iz celice pobegnil eden (ki lahko razmišlja *out of the box*), zakaj ne morejo tudi drugi? Mladi drevesnjak tja edini »ne spada«; »drugačen« od drugih se je že rodil (ne pa takšen postal), vsi drugi, rojeni, kakršni so, pa so obsojeni na (in »spadajo« v) bedo življenja v zaprti celici.

K sreči ta način branja pri *Celici* še zdaleč ni edini možen. Animacija, ki se s svojo intenzivnostjo močno vtisne v spomin, se v vizualnem smislu sklicuje na slikarje od Hieronymusa Boscha do Edvarda Muncha. Drevesnjaki z velikimi očmi po svojem videzu spominjajo na križance med Golumom, ki je zaradi pohlepnega, omamljenega ždenja v jamah in rovih postal povsem brezbarven in plešast, kentavri, ki so razpeti med človeškim in živalskim telesom, ter Prometejem, ki so ga bogovi za njegovo predrznost kaznovali tako, da so ga za vso večnost priklenili na steno, od koder mu je jastreb vsak dan trgati in žrti jetra. Od *Čikorje* se *Celica* v vizualnem smislu ne bi mogla bolj razlikovati – če je Kastelic prvo animiral v naturalističnih, jesenskih, domačih barvah, z grobimi, naravnimi teksturami, so površine v *Celici* nevzdržno gladke in sijoče – celo gozd in podrastje sta videti sintetična oziroma plastična. Barve so neonske, anorganske, neživiljenjske, kot bi hotele pokazati, kako daleč od človeškosti je obstoj drevesnjakov. Kasteličevi junaki v *Celici* ohranjajo velike oči iz *Čikorje*, ki naj bi na splošno ustvarjale učinek nedolžnosti in zvedavosti – a v *Celici* bolj kot prikupno delujejo vznemirjajoče in gnusno.

Animacija ima v *Celici* skoraj popolnoma nasprotno vlogo kot v *Čikorji*: če smo uvodoma ugotavljali, da pri slednji posamezne sicer nesprejemljive elemente zgodbe spremeni v bolj sprejemljive, celo prisrčne, in odpre pot poetičnim zaključkom, da je na primer življenje »grenko-sladko« in da je »lepo tudi, kadar je težko«, potem v *Celici* animacija krutost položaja in brezupnost sveta le še poudarja. Če je romantična, poetična pripoved prej omilila in olepšala resničnost, je to povsem odpihnilo in razgalilo tisto, kar je bilo ves čas spodaj: ostro okostje antiutopije. **E**

Brdnik Žiga

V iskanju Balkana

Šum Balkana

leto 2017

režija Boris Petkovič

država Slovenija

dolžina 75'

Balkan je evropski kotel različnih kulturnih vplivov, sam po sebi nerazumljiv šum, ki se mu tudi prebivalci regije lahko velikokrat le čudimo. Najlepši simbol te različnosti je paleta glasbenih izrazov, ki se razteza od juga Makedonije in Albanije do severa Slovenije, od bosanskega sevdaha do srbskih narodnih pesmi. Slovenski glasbenik Tomaž Grom, že od nekdaj neutrudno na lovu za novimi zvoki, šumi, harmonijami, disharmonijami, se je s svojim kombijem podal na pot po tej vibrirajoči transversali, da bi ujel zvočno esenco Balkana. Na ulicah Maribora, Zagreba, Tuzle, Novega Sada, Prištine, Tirane in Skopja je poiskal ulične glasbenike, najpristnejše izraze glasbe nekega okolja, ter jih povabil k skupnemu muziciranju v okviru predstave *Duša, šum, ventil in žica*. Kako težko bo to, si niti sam ni predstavljal, kot je priznal na premieri filma.

Tako kot Grom, ki se na poti bori z ovirami na cesti, je-

zikovnimi pregradami, glasbenimi razlikami, kulturnimi kodi, se tudi kamera bori s svojo neoprijemljivo materijo in sama s seboj. Postavi se v prostor in išče. Nemirna, potujoča, iščoča. Njeni nenadni premiki in tresljaji so kot šumi, ki motijo pravilnost kadrov. To razdrobljenost še poudari montaža, ki s hitrimi rezi preskakuje med časovnimi obdobji in kraji, bližnjimi in daljnimi kadri, osebami in instrumenti, ulicami in stanovanji. Naenkrat se na cesti pojavi krava, ki spremeni objekt in fokus kamere, prav tako kot ustavi šoferja na poti do njegovega cilja. Ko se ta izgubi v prištinski prometni špici, začne tudi slika tavati od njega, po avtu, do telefona, mimoidočih, ki usmerjajo potnika, kolon na cesti, obrabljenega asfalta ... Posnetki so surovi, neobdelani, zrnasti, nejasni, a zato toliko bolj pristni, »in-your-face« – takšni, kot je ulična glasba.

»To je film nenehnega iskanja, ki se napaja v nesporazumu kot najbolj kreativnem momentu komunikacije. Šum je tu del celotnega koncepta filma – šumi v dialogu, v kameri, v montaži, daleč od tega, kar koncipiramo kot 'popeglan' film 21. stoletja – v formi si preprosto dovoli iti nekam, kjer mrgoli napak, tresenj, ki jih v letu 2017 običajno zbršejo takoj, ko nastanejo. Mi pa ta šum puščamo kot neko osnovno vodilo, film v celem šumi,« je odlično povzel avtor dokumentarca Boris Petkovič in dodal, da sta se ravno v tem pogledu z glasbenim improvizatorjem Tomažem Gromom takoj našla. »Ko sem mu skušal razložiti, za kaj gre, me je samo debelo gledal in si mislil, da sem nekoliko čez les. Potem ko smo dejansko začeli projekt in je vklopil kamero,

Sum Balkana, 2017





pa sva bila hitro na isti valovni dolžini,« je pojasnil Grom.

Slovenski kontrabasist je znan kot glasbenik, ki ne prestando preizkuša meje, išče nove zvoke in tudi druge glasbenike ter umetnike s svojimi projekti spodbuja k skupnemu improviziranju in iskanju novega. »Enostavno se usedeš in začneš iz nič skupaj ustvarjati zvoke. Brez not, brez pogovora, brez melodij, ki so v tvoji glavi. Mene je res odprlo, ko sva igrala skupaj, pa tudi potem, ko smo bili vsi skupaj na odru,« je izkušnjo strnil mariborski ulično-glasbeni protagonist filma Daniel Marinič. Koncept, ki si ga je na podlagi tega zastavil Petkovič, deluje. Žanrsko ga ni mogoče umestiti, saj je hkrati *road movie*, glasbeni dokumentarec, filmski esej, reportaža, potret in antropološka raziskava. Kot gledalce nas neprestano meče iz ritma in spet nazaj vanj. Tako kot Grom meče iz ritma in v ritem svojo zbrano glasbeno družčino in samega sebe. S tem pa seveda tudi režiserja in kamero. Ko že misli, da je našel, kar je iskal, se mora vrniti in začeti znova. Tako kot kamera, ki ga spremlja med skoraj nemogočim dirigiranjem pisane družčine, išče njegov portret, gib, grimaso – in ko jo najde, v naslednjem trenutku tresoče izgubi svoj objekt opazovanja, fokus, mirnost.

Fokus in mirnost najde šele, ko tudi glasbeni šum najde svoj izraz. In kako ga je našel? Marinič nam je pojasnil, da tako, da je Grom njihovo igranje zmešal v šum (»noise«) za zvočno bazo in nato iz nje vlekkel posamične zvočne odtenke, harmonije in disharmonije. Vsak igra po svoje, a vsi skupaj, kot glavno glasbilo pa deluje Gromova mešalna miza.

Takrat se tudi kamera umiri in začne med seboj prelivati posnetke obrazov glasbenikov, ki so hkrati podobni, a različni, povezani, a vseeno ločeni. Učinkovitost filmskega jezika tukaj doseže vrhunec, saj se najbolj neposredno zlije z glasbeno komponento, ki je hkrati vsebina filma. Improvizacija se zlije v začasno kompozicijo in se izteče v aplavz glasbenikom na odru Stare Elektrarne, kjer je potekala Gromova predstava. In tako se skozi sintezo šumov združijo tudi vsi trije umetniški horizonti, na katerih je šumenje in iskanje potekalo: glasba, gledališče in film. In kaj nam skozi to začasno vzpostavljeno ravnovesje na bazi šuma sporočata oba avtorja, glasbeni in filmski? Na to je nemogoče dokončno odgovoriti, vsekakor pa izzveni skozi zaključne tone eno vprašanje: Je esenca Balkana prav šum sam? **E**

Vztrajanje, 2017



Muanis Sinanović

O posamičnikih

Vztrajanje | Persistence

leto 2017

režija Miha Knific

država Slovenija, Hrvaška, Italija, Srbija

dolžina 108'

V mednarodni koprodukciji, z mednarodno igralsko zasedbo, v različnih jezikih in na različnih lokacijah po svetu posnet film režiserja in scenarista Mihe Knifica, **Vztrajanje** (2017), je krik po univerzalnosti v svetu, ki ga vedno bolj razkrajajo samonanašalni pozivi k partikularnosti, krik po ponovni zastavitvi vprašanja o tem, kaj je človek, in poskus zdržati z nalogo vztrajanja pri tem vprašanju na najvišji ravni. Vprašanju, ki ga je samozavestno in pogosto nazadnje zastavljala modernizem, do enega izmed vrhuncev pa ga je pripeljal ruski literarni realizem.

Neogibno se zastavlja na ravni sebstva, individualnega jaza, na edinem terenu, kjer se eksistenca bistveno opredeljuje kot eksistenca, v veliki meri ločeno od zgodovinskega dogajanja, prostora, še bolj pa od neznatnih realpolitičnih tokov aktualnega trenutka. Tudi zato zgodbe v filmu vsaj občasno prečijo čas in prostor ter jezikovne bariere – čeprav se večinoma ne odvijajo v prostoru najbolj podrejenih družb in čeprav kot *lingua franca* s podnapisi seveda nastopa angleščina, to ne morejo biti bistveni pomisleki, od tod bi

težko postavili protiimperialistični ugovor, saj nas film, kakor je zastavljen, dejansko prepriča, da gre za vse nas, se pravi za človeka kot takega.

V središču vseh zgodb je neka zarez v posamezniku, ki je bodisi posledica travme, zamujene priložnosti, prestrašenosti, celo veselega dogodka, ta pa se v spomin zareže kot skrivnost, kot nekaj, česar ni mogoče artikulirati in postane najintimnejša last njenega nosilca ali nosilke. Skrivnosti nimajo nobene druge skupne točke kot ravno to, da so skrivnosti, ki jih lahko posamezniki izrekajo le samemu sebi, s svojim notranjim glasom. Še pomembnejša kot kulturna raznolikost nastopajočih likov je prav raznolikost spominov, ki se upira psihologističnim predsodkom, tako tipičnim za vulgarnost naše množične civilizacije, ki individualno življenje reducira na statistične modele in obča mesta, onkraj katerih posameznik sploh ne more govoriti – a govoriti mora, kar je temeljna poteza kulture, zaznamovane s pastoralno oblastjo, kakor ji reče Michel Foucault, oblastjo, ki se utemljuje na vednosti, pridobljeni iz izpovedovanjem državljanov. *Vztrajanje* se temu imperativu upre: ne zahteva, da se liki izpovedo drugim likom, prav v njihovem molku išče njihov temelj, in ne zvaja jih na psihološke obrazce. Njihova nespregovoritev pa ne pomeni molka; medsebojna komunikacija je zvedena na pragmatičnost in površinskost vsakdana, ključno pa med njimi ni povedano. Vendar govori njihov glas – za nas kot gledalce in tudi preko nas – in ta glas je v filmu povzdignjen, dovoljeno mu je govoriti v prvi vrsti.

Kljub temu da o ozadju likov vemo precej malo in nismo priče njihovem razvoju, v hipu, ko spregovorijo, ko iz njih zaječi prelom, njihov najintimnejši jaz, postanejo bližnjiki.

Pravzaprav so toliko bolj bližnji, kolikor manj poznamo njihovo biografijo in njihove siceršnje lastnosti. To je seveda v nasprotju z dominantno idejo subjektivnosti, ki jo določajo tržne, scientifične in druge pripovedi, subjektivnosti, ki se vedno in brez ostanka opredeljuje do kulture. V vztrajanju subjektivnost kulturne danosti transcendirata, obenem pa ne prehaja meja posameznika – blizu je Kierkegaardovi religiozno-eksistencialistični ideji posamičnika. Številni prizori filma na hitro vržejo v tesnobno stanje, ki pa ni posledica očitne brutalnosti videne ali dramaturške poteze, temveč avtentičnosti prizora trenutka, ki se odvija pred nami. Gre za tisto tesnobo, ki nas sooča z lastnimi mejami: z našo smrtnostjo in našo nemočjo, da bi se v soočenju z Drugim izčrpali; z našo obsojenostjo na samost.

Pravimo, da gre za prizore trenutka ... Rečemo lahko tudi, da se v filmu srečamo z drugačno logiko časovnosti. Dejstvo, da so prizori apsihološki in da presegajo naracijo, je povezano s tem, da se skozi njih v najboljših primerih srečujemo z drobnimi segmenti večnosti znotraj časnosti. Tisto zasebno, ki se pokaže kot najbolj avtentično, pripelje do pozabe vseh časovnih pojavov v človeškem življenju in nas sooči s trajanjem, s trenutkom, v katerem se mimo zunanjih določil soočimo s samimi seboj.

Pri tem so posebej pomenljivi tisti prizori, v katerih se liki soočajo z lastno krivdo. Japonski filozof Keiji Nishitani, ključni predstavnik t. i. kyotske šole, v delu *Religion and Nothingness* predstavi logiko zla, kolikor se ta vpisuje v našo samorefleksijo, kolikor nas vzpostavlja kot subjektivnosti. Obravnavo zla znotraj družbe lahko delimo na tri stopnje. Najprej je tu znanstvena obravnava, ki z zlom ravna kot z objektom, v zvezi s katerim odkriva vzročnosti za njegovo pojavljanje, načine za njegovo sankcioniranje in zamejevanje. Gre za vprašanje denimo sociologije in prava. Višja stopnja obravnave je domena etike: etika zlo izloči iz sveta mehaničnih pojavov, ga misli v njegovem bistvu, ga poskuša definirati, osmišljati in podobno. Vendar na tej stopnji še vedno obstaja neka razdalja med menoj in zlom, med subjektom in objektom. Nishitani, ki je izhajal iz povezovanja zen budizma ter krščanstva, je najvišjo obliko doživetja zla videl na ravni religioznega doživljanja, ko se meja med subjektom in objektom zabriše in nas preplavi občutek, da je zlo v nas neuničljivo, da smo kot ljudje nujno zavržena bitja, da smo neizogibno udeleženi v zlu. Prav v tem, da kot agente zla prepoznamo same sebe, se zgodi tudi določena izguba konvencionalne subjektivnosti in v nas se lahko naseli neko občutje svetega, občutje celovitosti sveta. Paradoks je v tem, da se stik s celoto, z univerzalnostjo, lahko zgodi le preko mene samega v moji najgloblji intimnosti.

Prav to se zgodi tudi v *Vztrajanju*. Opisani občutek, da liki postanejo bližnjiki prav zato, ker so osvobojeni svoje

psihologije, svojih osebnostnih lastnosti, in ker so v istem trenutku soočeni s prelomom znotraj samih sebe – ki je mogoč zaradi omenjene odsotnosti – omogoča, da tisto zlo, ki se v njih kaže kot krivda, kot zlo, ki so ga storili sami, občutimo kot univerzalnost zla; da njihov skriti glas, njihov osebni glas, ki ga drugi ne smejo slišati, slišimo kot občečloveški glas. Glas človeštva, ki je zaznamovano z zlom preko vsakega od nas posebej. Nishitani opozarja, da znotraj krščanstva to metafizično resnico opredeljuje concept izvirnega greha.

Omenimo lahko še, da film poleg različnih kulturnih mejnikov preči še razrednega, vendar ga z izstopom iz sfere političnega ne potlači; niti ne prikrije razrednih razlik. Te so v filmu zajete, vendar presežene na metafizični ravni, pri tem pa socialne krivice nikakor niso preprosto zanemarjene.

Gre za film, ki bi ga lahko opredelili tudi kot filozofskega. Njegove tehnike, ki zajemajo predstavitev glasu, način ravnanja z (ne)zgodbo, lahko prispevajo k radikalnemu učinku na gledalce, lahko ga brutalno soočijo z lastno intimo ter ga spodbudijo k samospoznanju. Njegova implicitna misel je bila v zgodovini filozofije večkrat artikulirana, predvsem skozi odvode eksistencializma, začeni z že omenjenim Kierkegaardom. Vendar ne gre za film-esej, za film, ki bi imel izrazitejšee teoretske poteze, temveč je njegova filozofija realizirana na ravni doživetja in emocij, na izrazito avtonomno umetniški ravni torej (s tem seveda nikakor ne želimo jemati vrednosti drugačnim filmom, ki imajo bolj opazne teoretske poteze).

To pa je doseženo brez vizualnega eksperimentiranja, z dokaj konvencionalnim kadriranjem in z vizualno privlačno, širše dostopno podobo, ki ima mestoma v sebi zametke spektakla, bodisi v razgledničnih ali akcijskih prizorih ali pa v tistih, ki vključujejo telesa v nenavadnih odnosih z okoljem. S tem si *Vztrajanje* pridobi možnost, da vsaj do neke mere doseže tudi širše občinstvo in ga nagovori s sporočilom, ki presega tako vprašanje okusov kot vprašanje razmerja med elitnim in množičnim.

Na koncu poskušajmo na podlagi povedanega interpretirati še pomen naslova filma. Morda sugerira ravno vztrajanje v tej nezmožnosti izpovedati se, v nezmožnosti resnično izreči se drugemu človeškemu bitju, kar nas pravzaprav kot ljudi na metafizični ravni tudi opredeljuje. Ljudje smo kot posamičniki, v svoji samoti. In kolikor se želimo kot ljudje realizirati, moramo za svojo samost prevzeti odgovornost in – vztrajati. Paradokсно, šele ko se realiziramo kot ljudje, lahko presežemo svoje navidezne omejitve in zgodi se lahko avtentično srečanje z Drugim. **E**

Matic Majcen

Uzrtje velikega ničā

78/52

leto 2017

režija Alexandre O. Philippe

država ZDA

dolžina 91'

V svetovnem filmskem korpusu imamo ogromno dokumentarcev o nastajanju klasičnih filmov in njihovem kulturnem vplivu, tudi o neobstojećih, kot sta Clouzotov **Pekel** ali Dune Jodorowskega. **78/52** (2017), šesti dokumentarni celovečerec Alexandra O. Philippa, ponese ta pristop še korak dlje, saj svojih 90 minut posveti nič manj kot enemu samemu enominutnemu prizoru, ki pa je brez sence dvoma med najpomembnejšimi v vsej zgodovini filma. 78 posnetkov in 52 montažnih rezov sestavlja prelomno sekvenco umora Marion Crane (Janet Leigh) v kopalnici hotela v lasti Normana Batesa (Anthony Perkins) v **Psihu** (Psycho, 1960) Alfreda Hitchcocka. Zaradi popkulturnega in umetniškega vpliva je ta kratki prizor iz *Psiha* idealen kandidat za obsesivno natančno analizo in Philippe se ga ob vsem pričakovanem spoštovanju loti tako podrobno, kakor si prelomni del filma zasluži.

Svoje naloge se loti prek pričakovane premise kombiniranja novih in arhivskih intervjujev s sodelujoćimi na izvornem filmu, pospremljenimi z opazkami znanih obrazov iz filmskega sveta, ne umanjka pa niti tisti najbolj tvegan, a za raznolikost

gradiva nujno potreben dotik, namreć igrana rekonstrukcija prizorov iz Hitchcockovega filma. Film gledalca že takoj na začetku očara z nekaj manj znanimi zanimivostmi, denimo ko v ospredje postavi Marli Renfro, telesno dvojnico Janet Leigh, katere golo telo večino časa gledamo v sloviti minuti *Psiha*, vključno z njenim pohabljenim prstom, rezultatom nesreče iz zgodnjega otroštva. Dokumentarec pa je vendarle najbolj prepričljiv, ko pogleda pod površino in se prek anekdot in špekulacij loteva globlje ležećih razlogov za nastanek te sekvence.

Že med izvorno produkcijo je bilo namreć več kot očitno, da ne gre zgolj za »le še en prizor« v filmu, saj mu Hitchcock že med načrtovanjem za snemanje ni namenil le običajnega enega dne, temveć razkošnih 7, kar samo po sebi že kaže, da je predstavljal vnaprej načrtovano središčno točko filma, v kateri se je zgotil režiserjev estetski, spolni in ontološki *raison d'être*. (Mimogrede, ta prizor niti v izvornem romanu Roberta Blocha ni posebej poudarjen, kot je kasneje v Hitchcockovem filmu.) Zakaj je torej Hitch sploh potreboval tovrsten avtorski ventil? Razlogov je bilo več. Kot v filmu poudari Richard Stanley, ta prizor (skupaj s celotnim projektom) predstavlja Hitchcockovo maščevanje Hollywoodu in njegovi težnji po ugajenih, varnih in razkošnih zvezdniških pristopih, ki so ga vse bolj govtali v svojo mašinerijo, medtem ko ga je Henri-Georges Clouzot v Evropi z drznejšimi filmi dobesedno prehitel po levi. Ko je Hitchcock tudi sam posegel po bolj tveganih žanrskih prijemih, je s tem, ne da bi takrat to zares vedel, pomagal ustvarjati pomemben niz filmov, ki so med letoma 1960 in 1966 anticipirali kasnejša revolucionarna gibanja ter vzporedni prelom v ameriškem filmu, kakršnega je predstavljal vzpon novega Hollywooda. *Psiho* je bil s tega vidika eden prvih, ki si je zares »slekel rokavice« in se svoje

Psiho, 1960



Psiho, 1960



Psiho, 1960



pripovedi lotil brez obremenjevanja z bremenom cenzure.

Seveda imamo lahko z današnjega vidika očitne pomisleke o tej trditvi. Hitchcock ne v smislu prikazovanja nasilja ne v smislu prikazovanja golote ni zares prebil cenzorskega ledu. Njegovo mojstrstvo leži prav v tem, da je nasilje v prizoru pod tušem zgolj nakazano, a vseeno na gledalca zaradi brutalnih montažnih rezov deluje eksplicitno. Bliskoviti montažni eksperiment je s svojo zahtevo po prikazovanju telesnega nasilja anticipiral tako Bavo in Argenta kot tudi Carpenterja. Hitchcockova samocenzura pa ne pomeni, da sam v svojem času ni želel iti še dlje. *78/52* nam razkrije, da je vsaj en ključni prizor vendarle ostal zunaj. Ko žrtev obleži v kopalni kadi, bi morala kamera iz ptičje perspektive pokazati njeno golo telo, ki bi bilo videti »kot padla žival«, a je bila ta poteza preveč pri soočanju s takratnimi cenzorji. Prizor je leta 1998 v svoji »kader-za-kadrom« adaptaciji uprizoril Gus Van Sant, a je razvođenel skupaj s celotnim projektom, ker »preprosto ni deloval«, kot v *78/52* razloži njegova montažerka Amy E. Duddleston.

In na tej točki nastopi tudi tisti drugi, toliko osebnejši vidik prizora. Že Guy Maddin je v prejšnji številki *Ekrana* ugotovil, da je Hitch po več desetletjih kariere šele v svojem poznem življenjskem in poklicnem obdobju, natančneje pri filmu **Blaznost** (*Frenzy*, 1972), »končno dobil priložnost na platnu pokazati nekaj jošk«. Prizor pod tušem iz *Psiha* se s tega vidika kaže kot neke vrste avtorjeva estetizirana potlačena sla po ženskem telesu, ki niti zasebno niti metaforično ne dobi svoje izpopolnitve. Resnične anekdote o režiserjevih obsesijah z njegovimi muzami v 50. in 60. letih potrjujejo, da je res šlo za stalno prisoten motiv nedosegljivega objekta poželenja, ki je nenehno silil na platno, in v tem prizoru *Psiha* je eksplodiral z vso estetsko silovitostjo. Elementov spolnosti je namreč v njem mnogo več, kot se sprva zdi. Deviško bela kopalnica, senca morilca, nasilno odstiranje zavese, nož kot falični simbol, podleglo golo telo in obup v očesu žrtve so motivi, ki so se nekoliko bolj sramežljivo že prej pojavljali v Hitchcockovih filmih, a takšne natančne in silovite razgrnitve do tega trenutka niso dosegli. Tu so še drugi detajli, ki morda uidejo bežnemu ogledu – denimo žensko telo na sliki *Suzana in starec*, ki jo Bates umakne,

da bi lahko voajersko opazoval svojo gostjo skozi lino v steni, ter širše in očitneje – tleči motiv izprijene spolnosti v povezavi z likom matere v celotni pripovedi *Psiha*. *78/52* ta vidik umesti v nekoliko šovinistično (a za namen razgrnitve Hitchcockovega subjektivnega vidika bržkone pravilno) interpretacijo negativne vloge matere v povojni zahodni družbi, kjer je mati predstavljala usodno oviro na poti samostojnosti moškega. Guillermo Del Toro po drugi strani prizor sijajno interpretira skozi prizmo nekega drugega, sorodnega okvirja – Hitchcockovega odnosa do katolicizma. Nenavadno ekscenzen uživaški obraz Janet Leigh med povsem običajnim tuširanjem in naknadna »kazen« za to golo obscenost pred gledalcem (vključujoč podvojitve kadra na začetku in koncu prizora, ki poveže te niti) so svojevrstni simptomi katoliškega nazora, v katerem voda odigra biblično metaforično vlogo poskusa očiščenja, ki ga ni mogoče nikoli povsem doseči.

In na koncu se vse to zlije še v zadnjo genialno Hitchcockovo potezo: veliko spoznanje ontološkega ničā ob zadnjem pogledu žrtve v odtok življenja ter končni odhod v veliko črnino, krovni dragulj te že tako izjemne sekvence. Ko se v *78/52* vse te raznolike interpretacije razgrnejo pred gledalcem, postane jasna vsa veličina zaporedja posnetkov, s tem pa tudi Philippov film izpolni svojo nalogo. Bolj akademsko usmerjeni cinefili bi sicer utegnili pogrešati odločnejše soočenje s psihoanalitičnimi motivi, četudi se film res ukvarja s preučevanjem pojma voajerstva kot analogije gledanja filma, seveda ne da bi to ustrezno konceptualno poimenoval. Glede na to, da so omenjeni vidiki *Psiha* dovolj dobro pokriti že drugje, Philippu tega nikakor ni moč zameriti, sploh ker je jasno, da film cilja na najširše občinstvo, kolikor je pri tako specializiranem filmu to sploh mogoče. Morda so nekoliko zgrešeni tudi nekateri arbitrarni posegi po kasnejših filmskih primerjavah, denimo z **Jurskim parkom** (*Jurassic Park*, 1993, Steven Spielberg) in **Nepovratnim** (*Irréversible*, 2002, Gaspar Noé), a to Philippe nadomesti s suverenim lociranjem Hitchcockovih estetskih vplivov, denimo Eisensteina in Jamesa Whala. *78/52* je film, ki bi se zlahka lahko raztezal na še dodatno uro gradiva, a tudi v tej kompaktnější, dostopnejši obliki predstavlja izredno zadovoljujoče cinefilsko delo. **E**

Otok psov, 2018



Bojana Bregar

Psi so popolni, ljudje pa ne

Otok psov | Isle of Dogs

leto **2018**

režija **Wes Anderson**

država **ZDA**

dolžina **101'**

V svetu, kjer je tradicionalno čez vse mere napihnen filmski *hype* potisnjen do skrajnosti umetnega, bo projekcija novega filma Wesa Andersona vedno veljala za tisto redko oazo, ki neutrudnim popotnikom po puščavi popkulturne otopelosti še zmore ponuditi obljubo in pričakovanje dobrodošlega vala osvežujoče iskrenega navdušenja. Tudi če niste ravno strastni verniki wesandersonovske cerkve pastelnih palet, brezhibno kadriranih simetrij in postmoderno nostalgичnega peterpanovskega hrepenenja – če ste vsaj cinefil, zaboga – vam mora srce vsaj malce odločneje poskočiti v prsih. Človek mora v nekaj verjeti, in kaj sploh še je v resnici na voljo, če ne naša obupana vera v veličino novega Wesa Andersona? Naj čakamo na novega Tarantina? Scorseseja? Morda drugega Andersona ... Spike Lee ima baje dober nov film ... Kdo še? (Woodyja Allena smo menda odpisali, torej na to opcijo raje pozabite.)

Filmi Wesa Andersona so namreč nekaj zelo redkega. Pomenijo konstanto, ki počiva na tisti paradoksnih točki, v kateri se stikata pričakovanje novega in pričakovanje poznanega,

in med njima je izjemno težko navigirati. Želja po umetniški integriteti in napredku na eni strani ter muhasta naklonjenost občinstva na drugi silita umetnike – vsaj tiste uspešne – v krmarjenje med pregovorno Scilo in Karibdo, in mnogi se zataknejo pri eni ali drugi pošasti in bodisi utonejo v obskurnosti ali pa večnost preživijo ob preigravanju kompilacije »največjih uspešnic«.

Kariera Wesa Andersona, tako se zdi, po večini pluje mirno od enega do naslednjega filma. Od časa drugega celovečerca **Rushmore** (1998), s katerim se je prebil med opazna imena mladih upov novega ameriškega filma, prek **Veličastnih Tenenbaumov** (The Royal Tenenbaums, 2001), do nedavnega **Grand Budapest Hotela** (2014) – niz filmov, ki so v povprečju zelo dobro sprejeti s strani kritikov in gledalcev, zaslužijo dovolj, da so producenti in distributerji srečni in si lahko čez nekaj let obetamo nov obisk kina, zaznamovan z Wes Anderson™ izkušnjo. Skozi kariero je zgradil prepoznaven slog, tako prepoznaven, da ga je zlahka mogoče posnemati ali parodirati. Kar pa ne pomeni, da filmi ostajajo isti. Vsak zase je nov univerzum, ki ga vsakič znova, z novimi liki in vedno večjo mero navdušenja (obsedenosti?) Wes zgradi od temeljev. Po lastnih besedah je ravno možnost nadzora nad vsakim posameznim elementom filma tisto, kar ga pri mediju navdušuje. In če je iz vidnega mogoče karkoli sklepati, je navdušenje še večje, ko se povečujejo tudi možnosti nadzora. Leta 2009 je posnel svoj prvi animirani celovečerec, prirejen po literarni predlogi zgodbe o čudovitem lisjaku britanskega pisatelja Roalda Dahla.

Če danes gledamo nazaj, se zdi ta njegova prva animacija nekako prelomna, ne le po formalni plati, temveč tudi po vsebinsko-tematski. Zdi se, da po **Čudovitem lisjaku** (Fantastic Mr. Fox, 2009) filmi Wesa Andersona postanejo drugačni. Medtem ko so formalno in tehnično vedno bolj zahtevni in praktično baročno detajlirani, postajajo v

vsebinkem smislu zaznamovani z nekakšno otroško navivnostjo. To ne pomeni, da so preprostejši. Pomeni pa, da začne emocionalni svet likov nekako bledeti v ozadje, ob bolj očitno jasnih motivacijah, ki so tudi elementarnejše. Opazimo pa še nekaj. Mračnost.

Če so v *Rushmoru* in Veličastnih Tennenbaumih liki sicer melanholični, nezadovoljni, hrepeneči, te filme prekriva avra tiste nekakšne brezskrbne *deadpan* radoživosti, živahnosti in veselja do življenja, ki kuka na plano, ko tragedija preneha biti tragedija in postane komedija. Po *Čudovitem lisjaku* pa iz njih izgine tista brezskrbna lahkotnost, v kateri so lahko še živeli Tennenbaumi pa Whitmani in Zissou, lahkotnost, ki govori o tem, da je zanje, za te like, pojem posledice nekaj približno tako resnega, kot so prepadi in desetonske skale resna nevarnost za Wyla E. Coyoteja ali kot so ločitve in prevare resne v *screwball* komedijah. Wesov filmski svet naenkrat ni več svet eskapizma iz realnosti. Z elementom zornega kota glavnih likov, ki so večinoma še otroci, se vanje postopoma pritihotapi določena usodnost, resnobnost, znana samo tistim, ki so bili kdaj tarča peklenskega napada jeze šestletnika ali, kar je neizmerno huje, so prizadejali krivico oziroma bili kako drugače vzrok za žalost majhnega otroka. Mali otroci žalosti še ne čutijo kot odrasli, okrog sebe še niso zgradili obrambnega zidu brezbriznosti, zato je zanje vsaka žalost sveža in izjemna in vseobsegajoča. Noben od Andersenovih filmov ni boleč na tako izjemen način, kot so recimo Disneyjevi (*Bambi*, *Levji Kralj*), toda iz njih in iz ostalih pravljic za otroke so se elementi otroške resnobnosti počasi nakapljali v (ne) zavedno, kar je potem zakrivilo **Kraljestvo vzhajajoče lune** (*Moonrise Kingdom*, 2012) in *Grand Budapest Hotel*, ki je tudi pravljica, in to kakšna. Miniatura v miniaturo, skorajšnji **Izvor** (*Inception*, 2010, Christopher Nolan) za tiste ljudi, ki srečno vohajo stran za stranjo porumenelih

listov v predpotopnih izdajah del Stefana Zweiga in si izlet na Dunaj predstavljajo kot mešanico posedanja po muzejih in drezanja v sveže pečeno *sacherico*, ki ju ob straneh krasita kupčka brezhibno stepene »schlagobers«. Nostalgija tiste originalne sorte – ki jo je v *Grand Budapest Hotelu* Anderson ujel tako mojstrsko, da lahko dobesedno vidite, kako se v njem sprehajajo Fritz Lang in David Lean iz časa **Brief Encounter** (1954), Ernst Lubitsch s svojimi veselimi vdovami in kako izza vogala koraka dobri vojak Švejk. Za vedno zaklenjen v mračno melanholijo, ne glede na to, kako živahen, pisan in poln detajlov je filmski svet *Grand Budapest Hotel*. Morda tudi zato, ker je svet (in režiser) prvič odkril vojno – čeprav bi s kakšno umetelno analizo lahko dognali, da je že od *Rushmora* dalje vojna kot oddaljen privid, možnost, »najbolj naravno človeško stanje«, kot je temu rekel Nietzsche, že vedno prisotna. Tista, ki je najbolj zaznamovala ZDA in njeno kulturo in ki je hkrati tudi najbolj filmska – vietnamska.

In s to mislijo se najdemo pred vrati najnovejšega filma. Nekje v ne tako daljni distopični prihodnosti, v mestu, imenovanem Megasaki City, zlobni župan Kobayashi ukaže deportacijo celotne pasje populacije mesta, saj se med štirinožci razpase skrivnostna pasja gripa. Psi mesta Megasaki so tako do nadaljnega obsojeni na životarjenje na nedostopnem, zapuščenem Otoku smeti. Majhna skupina ljudi pod vodstvom karizmatičnega profesorja Watanabe izrazi nestrinjanje z ukrepom in predlaga iskanje zdravila za epidemijo, toda Kobayashi pripada šoli solidne avtoritarne vlade in vse kaže, da so psi vseh barv in oblik v Megasakiju po novem zgodovina. Tista, ki je morda celo ne bodo nikoli omenili v šolskih učbenikih. Med izgnanimi psi se znajde tudi Spots (Liev Schreiber), ki je imel pred velikim pasjim pogromom dolžnost varovati dečka po imenu Atari. Atari, za katerega po tragični smrti staršev skrbi njegov stric –



župan Kobayashi –, pobegne od doma in z improviziranim letalom pristane na Otoku smeti, da bi poiskal ljubljenega psa, toda namesto na Spotsa tam dobesedno naleti na trop drugih psov. Rex (Edward Norton), King (Bob Balaban), Boss (Bill Murray) in Duke (Jeff Goldblum) so člani krdela, ki jih Atarijeva navezanost na Spotsa gane, saj tudi sami pogrešajo svoje človeške lastnike, zato mu nemudoma ponudijo pomoč pri reševalni misiji. Zatakne se pri Chiefu (Brian Cranstone). Chief, ki je od rojstva potepuški pes, ne čuti nikakršne potrebe, kaj šele dolžnosti, da bi se podal na nevarno misijo, a ker v nasprotju z Megasakijem ta posebni trop psov verjame v demokracijo, je Chief preglasovan in potovanje se lahko začne. Medtem v mestu uporniška skupina študentov, med njimi tudi Američanka Tracy, počasi razpleta niti očitne teorije zarote, ki je botrovala prisilnemu eksodusu psov.

Otok psov (Isle of Dogs, 2018) je v prvi vrsti, pričakovano, paša za oči. Skoraj vsak kader bi lahko sam zase deloval tudi kot slikanica, ali primerneje, prizor iz stripa. Opustite vsako upanje, da boste uspeli že prvič ujeti in zaobjeti celoto bogatih detajlov. Pravzaprav, opustite upanje, da vam bo to uspelo tudi drugič. Narativna linija strumno in odločno vijuga skozi neštete kulturne reference in bogato mizansceno elementov, ki bi jih morda manj kot v dejanski Japonski našli znotraj zamišljene kulturne sestavljanke, ki naj bi Japonsko reprezentirala.

Da se je režiser tokrat po navdih ozrl k Japonski, ne preseneča. Morda je še najbolj presenetljivo, da se ni že prej. Japonska bi bila namreč zlahka njegova »spirit animal«, saj se njena filmska kultura ponaša s podobno tendenco k barviti, precizni, a živahni estetiki. Anderson je v povezavi z *Otokom psov* pogosto omenjal dva zelo znana avtorja (Akira Kurosawa ter seveda Hayao Miyazaki), medtem ko je grafične elemente filma zaznamovala japonska umetnost, od tiskanih simbolov »hanko«, prek tradicionalne pisave, do gledališča, arhitekture ...

Film so v kritičkih krogih, še bolj pa na družbenih omrežjih, obtoževali »kulturne apropiacije«, čemur je sledil val tistih, ki so se filmu in njegovi obravnavi japonske kulture

postavili v bran. S tem je *Otok psov* vstopil v široko in kompleksno družbeno bitko, katere izid morda nikoli ne bo povsem jasen, vsaj glede umetnosti in njenih (ne)samoumevnih dolžnosti, da se podreja trenutnemu pogledu identitetne politike. Anderson je vsaj do neke mere ta odziv moral anticipirati, čeprav je na prvi pogled vidno, da za reprezentacijo Japoncev in Japonske v filmu ne tiči prav nič drugega kot fascinacija in spoštovanje neke kulture, avtorju tuje le po nujnosti njegovega izvora, ki ni japonski.

Vprašati se velja: ali bi bilo res bolj avtentično, če bi to dejstvo skušal maskirati – da kot Američan ne more biti na nobenem drugem kulturno-simbolnem mestu kot tem, ki mu po dejstvu izvora pripada? Bi se moral izogniti reprezentaciji vseh kultur, razen lastne? Bi se moral torej kot umetnik samocenzurirati?

Otok psov zaznamuje opazna politična nota, ne le zaradi že omenjenega, temveč ker se po zadnjem filmu ponovno vrača k temam, ki presegajo raven individuuma in njegovega družbenega mikrokozmosa. Župan, ki z avtoritativnim pristopom kroji usode nemočnih, je sicer karikatura, zarote in spletke in rivalstvo med dvema ideološkima stranema (psi proti mačkam) se odvijajo na preprosti ravni, ki je lahko razumljiva tudi otrokom. In zagotovo to je film za otroke, pa tudi za tiste, ki se zlahka vrnejo k temu občutku nedolžnosti. Za druge gledalce pa bo užitek »world-buildinga« premalo, da bi upravičil bežnost, s katero se spoznamo z res številnimi liki. Teh je preveč, da bi v odmerjenem času lahko bili kaj več kot zanimivo zastavljene silhete, na katere se emotivno praktično ne moremo navezati. Prav tako jim ni v pomoč razdrobljenost dogajanja, ki energično poganja dinamiko filma dalje, čeravno za ceno substance. Kar je bilo deloma problematično že v *Grand Budapest Hotelu*, je v *Otoku psov* že veliko bolj vpeto v samo strukturo filma.

Morda je to točka razcepa za ljubitelje Wesovih del. Tisti, ki smo cenili, kako nas njegovi filmi kličejo k emocionalni investiciji v like, v svoji ranljivosti in nepopolnosti tako zelo preveč človeške, se bomo vedno in vedno znova vračali v njegove stare filme – po doživetje tega stika, te bližine, ki nam neznosno manjka povsod drugje. V kotičkih naših trpečih duš bodo ždeli mali Maxi Fisherji, Tennenbaumi, Whitmani in Zissouji, si prižigali tople male ogenjčke in nas tolažili v težkih in temnih trenutkih, ko bomo stopali dalje skozi sence realnega sveta in se izgubljali med množicami, išoč lepoto. Drugi – in ti bodo morda zato srečnejši – pa so lepoto že našli, v *Otoku psov*. **E**



Otok psov, 2018



Petra Meterc

Izvorni miti kolonializma

Prijazna dežela | Sweet country

leto 2017

režija Warwick Thornton

država Avstralija

dolžina 110'

Podobno kot je filmska umetnost v ZDA prek kolonialnega pogleda utrjevala strukturni rasizem in zgodovinsko marginalizacijo temnopoltih Američanov ter ameriških staroselcev, so bile tovrstne prakse po vzoru Hollywooda vse do 70. let v veljavi tudi v avstralski filmski industriji. Žanrsko usmerjena produkcija, v kateri so prednjačili vesterni, se je dolga leta opirala na kolonialno zgodovino prihoda belega človeka v Avstralijo, njegov spopad z divjino, prilastitev zemlje, prinašanje »razuma« v *terro nullius* in s tem povezanega načrtnega iztrebljanja avstralskih staroselcev ter njihove kulture. Filmi so prek simbolne reprezentacije soustvarjali nacionalno podobo rasističnih klišejev, prve obrate pa umeščamo šele v pozna sedemdeseta leta, ko se je

Avstralija začejala odpovedovati praksam politike nasilne asimilacije, kakršna je bila med drugim vse do sedemdesetih let trajajoča kraja staroselskih otrok, znanih pod pojmom ukradene generacije.¹ Dekonstrukcija tovrstne nacionalne podobe poteka še danes, lanskoletni film **Prijazna dežela** (Sweet Country, 2017) Warwicka Thorntona pa je ni uspel le zavrniti in obsoditi, temveč je pri tem vzpostavil tudi nov filmski izvorni mit avstralskega kolonializma.

Prve reprezentacije avstralskih staroselcev v filmu so bile, podobno kot v ZDA, podane s strani belih igralcev s pobarvanimi obrazi. Sramotna »blackface« praksa se je v Avstraliji zadnjič pojavila leta 1967 v filmu **Journey Out of Darkness** Jamesa Trainorja, v katerem sta staroselska glavna junaka igrala belec s pobarvanim obrazom ter igralec šrilanških korenin. Čeprav so vzporedno v filmih nastopali tudi staroselski igralci, so imeli ti večinoma postranske vloge primitivcev, lenuhov, podrejenih pomagačev kratke pameti ali (precej redkeje) plemenitih divjakov.

Leta 1955 v filmu **Jedda** (v Veliki Britaniji so ga oglaševali kot *Jedda the Uncivilised*) Charlesa Chauvela staroselska junaka prvič nastopita v glavnih vlogah. Naslovno Jeddo (Ngarla Kunoth), aboridžinsko dekle, ki jo je vzgajala belka, ugrabi Aboridžin Marbuck (Robert Tudawali). Film s tragičnim koncem, v katerem Marbuck sebe in Jeddo vrže v prepad, utrjuje socialno-darvinistični diskurz obdobja. Jedda, ki jo je kljub »beli vzgoji« začela privlačiti staroselska kultura, je pogubljena tako kot Marbuck, ki zaradi svojih »divjih in primitivnih načinov« ter ljubezni do asimilirane staroselke

(v filmu ga zato obsojajo starešine njegove skupnosti) pravzaprav drugačne usode sploh ne bi mogel imeti. Konec filma sicer močno spominja na Griffithovo **Rojstvo naroda** (1915), v katerem lik Afroameričana Gusa (Walter Long) linčajo, potem ko zaradi njegovega preganjanja belka Flora (Mae Marsh) skoči v prepad.

Podobna glavna vloga je v filmu **Walkabout** (1971) Nicolasa Roega pripadla danes najbolj prepoznavnemu staroselskemu filmskemu zvezdniku Davidu Gulpililu. Zgodba, ki ohlapno temelji na romanu Jamesa Vancea Marshalla iz leta 1959, spremlja bela brata in sestro, ki se znajdeta sama v avstralski divjini in tam srečata aboridžinskega dečka, ki jima pomaga preživeti. Tudi slednji v filmu kljub »plemenitosti« ne more preseči svojega divjaštva; ker ne zmore razumeti svoje izključenosti ter ne prenese zavrnitve belega dekleta, prav tako stori samomor.

Omenjena filma, danes avstralski filmski klasiki, sicer veljata za manj sporna v prikazu staroselcev, a sta še vedno močno zasidrana v zavračanju možnosti soobstoja več kultur. Zavrnitev oziroma nezmožnost asimilacije pomeni pogubo, staroselci pa so večno izrinjeni iz modernosti. Tako kot v starejših avstralskih različicah vesternov se narava (in staroselci kot njen sestavni del) kot enostavna, divja in primitivna vzpostavlja nasproti prostorom civilizacije in razuma. Podoba narave in z njo povezane staroselske kulture še do danes pogosto poenostavlja stereotip neukročene divjine, ki se pojavlja v ozploataciji – avstralski različici eksploatacijskih žanrskih filmov.

Vzporedno z vznikom bojev za ozemeljske pravice in protestnih gibanj proti asimilacijski politiki ter diskriminaciji nastane tudi prvi film staroselskega režiserja Brucea McGuinessa **Blackfire** (1972), krajši dokumentarec, ki prevprašuje antropološke in politične ideje časa glede staroselskega vprašanja. McGuinessov drugi film **A Time to Dream** (1974) je spremljal udeležence projekta Black Theatre na prvi nacionalni seminar aboridžinskih umetnosti. Projekt, ki je stremel k spodbujanju staroselske samoreprezentacije v gledališki in filmski umetnosti, je takrat pospešil produkcijo nizkopračunskih filmov, ki so govorili prek alternativne perspektive in zgodovine. V osemdesetih je k razvoju pripomogla tudi ustanovitev osrednje-avstralskega aboridžinskega medijskega združenja v Alice Springsu, vendar so vse do začetka novega tisočletja staroselski režiserji ustvarjali na obrobju.

Med danes najbolj znane avstralske staroselske filmske ustvarjalce uvrščamo Rachel Perkins, znano po družinski drami **Radiance** (1998), Ivana Sena, ki je uspel z najstniško pripovedjo **Beneath Clouds** (2002), ter Waynea Blaira, avtorja biografske drame **The Sapphires** (2012). Za prvaka staroselskega filma, zlasti v neizprosni politični držbi, pa lahko zlahka označimo v uvodu omenjenega Thorntona,

ki je za film **Samson & Delilah** (2009) prejel nagrado *caméra d'or* v Cannesu. Omenjeni film ni prikazal le diskriminacije staroselske populacije, kar so storili Sen, Rachel Perkins in Blair, ampak predvsem njihove najbolj skrajne, trajne posledice na družbenem robu. Zgodba Samsona (Rowan McNamara) in Delilah (Marissa Gibson) brez romantičnih vložkov ali potrebe po estetizaciji zareže v adolescenco v senci revščine, zasvojenosti z vdihavanjem bencina ter posledične izključenosti – v tisto, kar so v avstralski javni sferi dolgo zgolj postransko omenjali kot »aboridžinski problem«. Film, ki premore le nekaj izrečenih stavkov, uspe družbeno kritiko zastaviti v moreče ponavljajočem vsakdanu odrinjenih iz družbe, pa tudi iz staroselske skupnosti, v kakršni je odraščal sam Thornton.

Tudi z naslednjim režiserskim izdelkom Thornton ostane pri svoji skupnosti in Severnem teritoriju – njegov najnovejši izdelek *Prijazna dežela* pa pravzaprav išče zgodovinske okvire sodobnosti, prikazane v filmu *Samson & Delilah*. Neovestern *Prijazna dežela* izrabi enega najbolj popularnih kolonialnih žanrov za vzpostavitev novega nacionalnega mita. Tudi prvi avstralski celovečerec, **The Story of the Kelly Gang** (1906) Charlesa Taita, ki je zakoreninil avstralsko mitologijo lika Neda Kellyja, leta 1880 usmrčenega kriminalnega ponarodelega junaka, je bil namreč vestern, Thornton pa je v svojega postavil aboridžinskega junaka po imenu Sam Kelly (Hamilton Morris), ki leta 1929 pride navzkriž z zakonom zaradi uboja belca.

Aboridžinski par, Sam Kelly in njegova žena Lizzie (Natassia Gorey Furber), živi in dela na posestvu duhovnika Freda Smitha (Sam Neill). Slednjega prosi za pomoč pri postavitvi ograje okoli posestva novi sosed Harry March (Ewen Leslie), popadljiv veteran, ki se je ravno vrnil s fronte. Duhovnika prosi, da mu »posodi« staroselca, ki ju poimenuje kar s suženjsko oznako »črna živina« (angl. »black stock«). Smith ga lepo dušno okara, »da so v očeh Boga vsi enaki«, vendar vseeno zagotovi, da mu bosta Sam in Lizzie pomagala, pri čemer se Harry nad njima nasilno znaša. Ko od njega kasneje zaradi nasilja pobegne Philomac (Tremayne Doolan in Trevon Doolan), otrok mešane rase s



sosednjega posestva, se Harryju zdi, da ga skrivata Sam in Lizzie, zato jima pred hišo razjarjen grozi s puško, Sam pa ga v samoobrambi ubije. Sam nato pobegne – ker »je ubil belca«, kot pravi –, na lov za njim pa se podajo lokalna roka zakona, narednik Fletcher (Bryan Brown), aboridžinski tracker² Archie (Gibson John) ter duhovnik Smith.

Lov za Samom in Lizzie v filmu odslikava vzdušje pripovedi o ubežnih sužnjih in lovcih na glave. Ko se lov usmeri v prostrano divjino, najprej v t. i. grmovje, kasneje pa v slano puščavo, Fletcherjeva trma in zaverovanost vase postaneta megalomanska, kar priključuje v spomin **Fitzcarralda** (1982, Werner Herzog). Vendar je kolonialni vstop v grozečo divjino kot predvideno prizorišče nasilja, nerazumskosti in haluciniranja zamejen le na stran nesrečnih belčkov, ki se znajdejo na staroselskem terenu. Narava v *Prijazni deželi* lov otežuje in deluje proti vsiljivcem s povsem razumskim izničenjem njihove avtoritete. Sam in Lizzie sta zaradi poznavanja terena vedno korak pred njimi, in čeprav se morata kasneje vrniti, sta v divjini tako rekoč nedotakljiva.

Dodatno vzdušje povezanosti z naravo in prostranosti divjine Thornton ustvari z uravnoteženjem tišine in vseprijetnih naravnih zvokov, od vetra do stopanja po suhi prsti, po škripajoči solni površini ..., ki v filmu nadomeščajo glasbo, izjemno premišljeno pa je uporabljena tudi naravna svetloba. S tega vidika je med najbolj domiselnimi prizori Harryjev vstop v koč, preden posili Lizzie. Ko se pojavi na vratih, njegova zatemnjena postava za trenutek spomni na ikonično podobo Johna Waynea na vratih v *Iskalcih* (The Searchers, 1956) Johna Forda. Harryjevo počasno zapiranje vrat in oken ter prestrašeni obraz Lizzie v ozadju dajeta gledalcu ob zatemnitvi jasno vedeti, da bo sledilo posilstvo, podoba kavboja pa se razkrije kot simbol agresije in zlorabe. Kasneje Thornton ob predvajanju filma *The Story of the Kelly Gang* na platnu pred lokalnim salonom, ki ga razjarjeni Fletcher po vrnitvi iz puščave jezno prekine, dekonstruirata še avstralski simbol belega priseljenkega razbojništva.

Prijazna dežela napetega vzdušja po vesternovsko ne nagrmadi do končnega dvoboja, temveč se čas v divjini celo upočasnjuje in zamrzne do antiklimaksa skorajšnje smrti Fletcherja v puščavi, iz katere ga reši prav Sam. Pripoved večkrat prekinejo tudi premišljeno odmerjeni *flashbacki* oziroma *flashforwards*, ki zarisujejo obrise preteklih ali prihodnjih usod junakov. Ti delujejo kot slutnje in opomini na z rasizmom podšito in determinirano usodo staroselcev, pa tudi kot zavrnitev linearnega poteka zgodbe, s čimer se poklonijo staroselskemu krožnemu konceptu časa.

Thornton obračuna tudi z zgodovinopisjem. Staroselska pripovedna kultura, zgodovina, ki ni bila nikoli zapisovana, a vedno pripovedovana, iz avstralske zgodovine docela umanjka. Filmska revizija preteklosti poudarja pomen

možnosti pripovedovanja in pričevanja. Dečku Philomacu, ki je uboj v samoobrambi skrit videl iz daljave, v pripovedi pripade vloga pričevalca usode Sama Kellyja. Je edini, ki bi lahko povedal, kaj se je zgodilo – vanj upe polagamo tudi gledalci –, vendar prestrašen ne reče ničesar. Philomac na začetku filma gospodarju ukrade ročno uro, a jo na koncu zaluča v vrzel, kar v filmu izraža zavrnitev tesno povezanih konceptov zgodovine in časa v službi kolonializma. Tudi vera dobronamernega in za enakopravnostjo pred bogom stoječega Freda Smitha je v filmu, ob končnem sojenju Samu in Smithovem naivnem upanju v resnico in dobro, prikazana kot le še eno latentno potrjevanje razmerij moči kolonialnih odnosov.

Prijazno deželo bi lahko glede na filmski popis preteklih krivic do neke mere vzporejali z **Zajčjo ograjo** (Rabbit-Proof Fence, 2002) Phillipa Noycea, filmskim prikazom usode resničnih deklic iz ukradene generacije, ki je uspel predvsem v močno karikiranem prikazu bele avstralske oblasti ter njene blodnjave in shizofrene zavezanosti ideji o sebi kot o naprednejši rasi, precej manj pa z romantiziranjem in jokavim soundtrackom Petra Gabriela. Vseeno gre pri Thorntonu za izrazitejši avtorski pečat, ki ne stavi zgolj na zgodbo, temveč predvsem na žanrsko predruženje, zavezanost pristnosti pri snemanju, igro naturščikov ter zarisovanje antipodov kolonialni umetnosti in zgodovini s pomočjo filmskega časa in podob. V tem smislu bi film lahko pobratili z **Rojstvom naroda** (The Birth of a Nation, 2016) Nata Parkerja, ki se obrača k Griffithovemu istoimenskemu rasističnemu filmu iz leta 1915, ter **Kačjim objemom** (El abrazo de la serpiente, 2015) Cira Guerre, ki odzvanja Herzogove amazonske norije, manjšinsko označbo staroselski film pa nadgradili s širšim pojmom filmskih revizij zgodovine kolonializma prek revizije filmske umetnosti. **E**

¹ Praksa, trajajoča od leta 1905 ter ponekod vse do 70. let preteklega stoletja. Avstralska vlada je še na začetku novega tisočletja znikala njen obseg ter se v imenu avstralskega naroda zanjo uradno opravičila šele leta 2008.

² Aboridžinski *trackerji* (v prevodu sledilci) so v službi britanskih kolonialnih oblasti od konca 18. do sredine 20. stoletja pomagali z vodenjem prek avstralske pokrajine ob prilaščanju zemlje, iskanju hrane in vode, pogosto pa tudi pri iskanju pogrešanih oseb oziroma ubežnih sužnjev. V filmih pogosto nastopajo kot pomočniki ob prisvajanju divjine in zatiranju staroselcev.

Rafiki, 2018



Jasmina Šepetavc

Vaje v raznolikih podobah malih utopij: Rafiki

Rafiki

leto **2018**

režija **Wanuri Kahiu**

država **Kenija**

dolžina **83'**

Nigerijsko-ganska pisateljica Taiye Selasi, ki je nedavno gostovala na ljubljanskem festivalu Fabula, je leta 2015 v britanskem časopisu *The Guardian* napisala članek z naslovom *Stop pigeonholing African writers*. V članku se loti oznak »prave afriškosti«: tega, kako vidimo Afriko na naši strani pomenjanja ter kako se poskušajo Afrika in njene države same predstaviti svetu. Umetnost, ki prihaja z afriškega kontinenta in je navadno monolitno označena kot »afriška« – brez upoštevanja nacionalnih mej in družbeno-kulturnih razlik med državami – je v zadnjih nekaj letih dobila enako globalno izpostavljenost, kot sta jo pred njo uživali »indijska« in »bližnjevzhodna« umetnost. Podobno velja tudi za redke primere filmov, ki pridejo do velikih evropskih festivalov z afriške celine: »Afriška umetnost,« pravi Taiye Selasi, je podvržena skrbnemu proučevanju. Prisiljena je igrati namenjeno ji antropološko vlogo. Kritizirana je, če odpira rane kontinenta, a tudi če jih ne. »...

[T]e kritike postanejo vrsta zapovedi: tu so teme, o katerih lahko pišeš (ne preveč revščine! ne preveč privilegijev!), tu je ustrezen način za pisanje o njih.« Če je druga globalno znana nigerijska pisateljica, Chimamanda Ngozi Adichie, pred leti svarila pred nevarnostjo »ene zgodbe«, ki afriško celino v zahodnjaškem imaginariju zaznamuje z revščino, lakoto, boleznijo, vojnami in prvinskostjo, lahko tudi dobronamerna kritika in skrben nadzor nad »avtentičnostjo« dela oziroma podobe ustvarja novo homogeno podobo celine in utiša mnoge glasove tistih, ki v (samo)reprezentacijo posameznih držav in celine ne spadajo.

Kontekst letošnjega kenijskega filma **Rafiki** (2018) režiserke Wanuri Kahiu je dober primer konstrukcije nacionalne samoreprezentacije z izključevanjem nekaterih glasov in dober primer pritiska na umetnost, da bi prikazovala »prave«, »avtentične« in »spodobne« podobe naroda. Film se dogaja v skromnem predmestju Nairobi, kjer se večina življenja odvija na živahnih ulicah in v malih kioskih, pod nadzorom skupnosti, ki jo uteleša lokalna opravljivka Mama Atim (Muthoni Gathecha). Kena (Samantha Mugatsia) in Ziki (Sheila Munyiva) sta vsaka po svoje drugačni od večine: prva je nezmotljivi *tomboy* (pobalinka) in pred vpisom na zdravstveno fakulteto čaka na rezultate izpitov (želi si postati medicinska sestra). Medtem svojemu očetu, ki kandidira na prihajajočih volitvah, pomaga pri delu v njegovem kiosku ter s fanti igra nogomet. Ziki, ki s svojimi pastelnimi dredri spominja na futuristične podobe *cybergotha*, s prijateljicami brezskrbno pleše na nairobijskih ulicah in odšteva dneve do trenutka, ko bo lahko začela potovati po svetu. Čeprav sta njuna očeta na volitvah glavna tekmeča, se dekleti kmalu zblížata. Ker nobena od njiju ne želi »tipičnega kenijskega življenja« (»pranja perila, rojevanja otrok in delanja čapartijev«), druga v drugi najdeta oporo v uporu patriarhalni skupnosti in družbi, ki si za dekleta ne more predstavljati

drugačne življenjske poti kot »tipično kenijske«. Dekleti se kmalu zaljubita, kradeta nedolžne poljube in dotike na neonski zabavi, v zapuščenem kombiju, okrašenem s svečami, na strehah nad mestom. A v zasanjano romantično kmalu zareže realnost lokalnega nadzora in družbe, v kateri je homoseksualnost videna kot greh, zlo in zločin, kaznovan s štirinajstletno zaporno kaznijo.

Malo pred premiero na letošnjem canskem festivalu je bil film v državi nastanka prepovedan – če citiramo cenzorje, zaradi »teme homoseksualnosti in jasne namere promocije lezbištva v Keniji, kar je v neskladju z zakonom in vrednotami Kenijcev«. Medtem ko je Kenija potrdila konstruirano nacionalno zgodbo in meje (ne)pripadanja po svoje, se je v Cannesu dogajala drugačna vrsta redefinicije festivala, ki je skušal dolgoletnim kritikom dokazati, da razpira svoje meje za raznolike – predvsem ženske – glasove. In v tej beri se je znašel tudi *Rafiki*, prvi kenijski film v festivalski zgodovini, ki ima kot filmsko delo svoje napake, mogoče tudi take, ki bi mu kdaj prej zaprle zlata canska vrata: precej konvencionalna zgodba o prvi ljubezni med dvema dekletoma ponudi mestoma nedodelano zgodbo in odnose, predvidljive zaplete ter klišejske reakcije skupnosti in staršev na homoseksualnost. A *Rafiki* je tudi ena tistih podob afriške celine in Kenije, ki je navadno ne vidimo: je polna smeha in barv, ljubezni in romantike, barvitih vozil, oblek in sodavic, smejočih se otrok, ki okoli pasov vrtijo obroče, deklet, ki na ulicah koreografirano plešejo na lokalne pop komade ... Podobe so poudarjene z iznajdljivo fotografijo, ki zna izkoristiti tisto, kar ji nairobijske ulice ponujajo: ekscentrične podrobnosti, izjemne kombinacije barv in sonce. Poseben stil in atmosfera filma sta eklektično kul – sta mešanica lokalnih vplivov in inkorporacije globalnega »hipster« šika –, predvsem pa ponujata podobe, drugačne od tiste ene zgodbe Afrike, ki jo poznamo v različnih preoblikah že od kolonialnih časov. Kahiю poseben stil svojih del imenuje *afrobubblegum*: oznaka se je sprva navezovala na ime medijskega kolektiva, ki ga je soustanovila, a je kmalu postala mnogo več. Danes je *afrobubblegum* gibanje, način življenja, poseben stil: označuje dela, ki so zabavna, se ne jemljejo preveč resno in so v tem brezkompromisna. Wanuri Kahiю v svojih intervjujih in TED predavanju opisuje potrebo afriških umetnikov mlajše generacije, da si prisvojijo pravico do neresnosti, da ne nastopajo v vlogi antropologa celine, kot bi rekla Taiye Selasi, temveč raziskujejo razpon človeških emocij in podob, ki so bile Afričanom največkrat zanikane. *Afrobubblegum* je tako oblikovanje lastne zabavne pop kulture, afriških Dr. Seussov in Andyjev Warholov. To ne pomeni, da je pop kultura *afrobubbleguma* apolitična: festivale, ki se označujejo kot *afrobubblegum*, na primer umetniški festival *Africa Nouveau* (<http://africanouveau.com/>), obiskovalci, umetniki in kritiki opisujejo kot varno

mesto za nekonvencionalne življenjske stile in spolne izraze, ki so drugje preganjani. Podobno Wanuri Kahiю svoje filme na eni strani umesti v trdo realnost sodobnih problemov svoje države in celine, a hkrati zgodbo od te realnosti tudi umakne, da bi naredila prostor utopičnemu. Njen znanstvenofantastični prvenec *Pumzi* (2009) – o političnem pomenu afrofuturizma je v prejšnji številki Ekрана obširno pisala Petra Meterc – govori o svetu po tretji svetovni vojni, v kateri se je človeštvo bojevalo za vodo, in o raziskovalki, ki se v iskanju te redke tekočine poda na onesnaženo površje zemlje. Čeprav je *Rafiki* predvsem romantični film o prvi ljubezni, pa se ne izogne temi nasilne homofobije v Keniji, a se ji tudi nikoli apatično ne vda.

Taiye Selasi, Chimamanda Adichie in Wanuri Kahiю na svoje načine pozivajo k isti stvari: potrebujemo več zgodb o več ljudeh, ne manj. Kliše, da svet ni črno-bel, v procesih pomenjanja velikokrat ne drži. Opozicije med nami in njimi – v katerih je v večjem delu imperialne zgodovine ravno »Afrika« (kot homogeni blok projiciranih pomenov, podobno kot črno in homoseksualnost) predstavljala tisti drugi del opozicije – so zaznamovale večji del naše domišljije, ki je v zamišljanju raznolikosti življenja največkrat izjemno omejena. Tako *afrobubblegum* Kahiю in raznolike zgodbe »afriške« literature, filma, glasbe, mode ... počasi in vztrajno korigirajo binarizme, v njih vnašajo kompleksnosti in ambivalentnosti, ki pomembno zamajajo nasilne definicije, vsiljene bodisi s strani skupnosti in nacij, bodisi s strani zahodnjakega imaginarija glede tega, kaj naj bi »Afrika« sploh bila. *Rafiki* je ravno v tem pomenu pomemben film: ne le ker je eden redkih s tematiko homoseksualnosti z afriške celine in zato, ker je med redkimi z drugačnimi podobami afriških držav in ljudi, ki mu je uspel prodor do verjetno najpomembnejšega svetovnega filmskega festivala, temveč zato, ker obračuna s homogenizacijo ljudi tako v državi izvora kot tudi v soočenju z gledalci v Evropi. Hkrati pa optimistično ponudi nekakšen zemljevid za drugačno prihodnost – tako, ki uhaja temu, kar je »tipično«. **E**

Viri:

- Taiye Selasi (2015): Stop pigeonholing African writers. Dostopno prek: <https://www.theguardian.com/books/2015/jul/04/taiye-selasi-stop-pigeonholing-african-writers>
- Chimamanda Adichie (2009): The danger of a single story. Dostopno prek: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>
- Wanuri Kahiю (2017): Fun, fierce and fantastical African art. Dostopno prek: https://www.youtube.com/watch?v=a_avBsX60-s

Peter Žargi

Portret vztrajne umetnice

Grace Jones | **Grace Jones: Bloodlight and Bami**
leto 2017
režija **Sophie Fiennes**
država **Velika Britanija, Irska**
dolžina **116'**

Grace Jones in Sophie Fiennes, ki je posnela slovita **Perverznežev filmski vodnik** (The Pervert's Guide to Cinema, 2006) in **Perverznežev vodnik po ideologiji** (The Pervert's Guide to Ideology, 2012), sta se spoznali na projekciji dokumentarnega filma **Hoover Street Revival** (2002), nizkopračunskega, intenzivnega portreta, ki ga je Sophie Fiennes posnela o pridigarju Noelu Jonesu, bratu Grace Jones, in njegovi binkoštni mega-cerkvi v Los Angelesu. Pevki se je zdelo, da bi njuno sodelovanje lahko obrodilo povsem drugačen film od biografij, za kakršne so jo bili snubili do tedaj, in režiserka je nato ob njej pet let nabirala gradivo in spremljala Grace Jones po hotelih,

klubih, cerkvah, hotelskih sobah, koncertnih prizoriščih, TV-šovih, studiih, letališčih, zaodrh in pod tušem.

Grace Jones: Bloodlight and Bami (2017) je v medijih pogosto označen za *cinéma vérité*, a Sophie Fiennes zavzame pozicijo muhe na zidu le, ko to zahteva scena, in ne pusti filmu, da se odvrti sam od sebe. Večina diskretnih, nevsiljivih scen iz pevkinega življenja je videti kot naključni domači videoposnetek iz devetdesetih – ne le ko pevka z ljubečo in zabavno družino večerja ali potuje po rodni Jamajki, temveč tudi ko se pogaja, vpije na nesposobne producente, miri oboževalce, se pritožuje nad žurersko kapaciteto mladih dandanes, občasno pa v krznem plašču zajtrkuje šampanjec. Fiennesova se povsem skriva v ozadje, brez kakršnegakoli sugeriranja ali izpraševanja, in pusti, da kadri govorijo zase. A tovrstne scene vseskozi taktično prepleta s posnetki pevkinе turneje Hurricane iz leta 2009 ter film z odlično skonstruiranimi poetičnimi elementi: zapelje stran od nepotrebnega realizma.

Predvsem pa se režija konkretno odmakne od večine ustaljenih principov biografskega dokumentarca, zlasti od gojenja kulta. Tako gledalec nikoli ne izve, zakaj Grace Jones tolikokrat označujemo za divo, glasbeno ikono, modno ikono, gejevsko ikono, transvestitsko ikono; za new wave *trailblazerko*, ki je utirala pot Madonni, Annie Lennox in Beyonce, med prvimi združevala toliko različnih glasbenih stilov, modo in popart ter predstavljala enega prvih avdiovizualnih paketov. Sophie Fiennes ve, da noben

Grace Jones, 2018



Grace Jones, 2018



ozaveščen gledalec ne potrebuje kopice govorečih glav, ki bi izkazovale svoje navdušenje nad pevko in oznanjale njen vpliv na kasnejše generacije umetnikov.

Film seveda ni povsem ne-razlagalen, kljub manku konteksta in eksplicitne naracije. Predvsem uspešno (a ne direktno) demantira stereotip ekscesne, divje, bipolarne dive oziroma prikaže, kaj se za njim skriva, ne da bi Grace Jones kadarkoli prikazal kot žrtev. Čeprav je odraščanje ob nasilnem babičinem možu, pridigarju »Mas P-ju«, občutno zaznamovalo njeno odrsko persono (predvsem zlovešč, predirajoč pogled), Fiennesova tega nikoli ne predstavi kot razodetje, temveč pusti preteklosti in sedanjosti, da se spontano prepletata. Film se, ne glede na razburkano življenje portretiranke, niti za trenutek ne prelevi v čustveno-izsiljevalski *rollercoaster*, temveč enostavno gradi kompleksen portret vztrajne umetnice, ki je integriteto pogosto plačala z odtujenostjo in razočaranjem ter nezaljubljenimi oznakami in poenostavitvami svoje osebnosti.

V ozadju zgodbe Grace Jones se sicer ponuja mnogo niti, ki bi jih bilo vredno vzeti pod drobnogled – glede na to, da je bila med glasbeniki in glasbenicami ena prvih, pri katerih je imel seštevek vizualne plati, odrske impozantnosti in konteksta večji vpliv od glasbe same. Velik del njenega repertoarja na začetku kariere so bile predvsem priredbe, avtorski komadi pa večinoma niso presegali novovalovskih vrhuncev. A vseeno je predstavljala umetniško centrifugo, v kateri se z novovalovsko estetiko še bolj kategorično, dostopno in popovsko mešajo dub, reggae in funk, predvsem pa je njena podoba zaznamovala *mainstream* popularno kulturo začetka 80. let bolj kot večina sodobnikov.

A če bi si želeli konstruktivno secirati umetniško ozadje Grace Jones, bi se morali osredotočiti na pojem, ki ga pionir sodobne elektronske glasbe Brian Eno uporablja kot kontrast geniju – »scenius«. Po Enovem gre za »inteligenco celote«, kulturo kot rezultat »ekologije idej«, torej produkt kultiviranega, plodovitega okolja, ne pa le nenavadno nadarjenih posameznikov. In glasba Grace Jones je bila vseeno amalgam najbolj večjih piscev (David Bowie, Iggy Pop, Brian Ferry, Sting) in glasbenikov (Sly and Robbie, Mikey Chung, Wally Badarou)

tistega časa, njena ikonična podoba pa v veliki meri zasluža slovitega francoskega oblikovalca, ilustratorja in fotografa Jean-Paula Gouda. Tisto, v čemer je pevka najbolj zaznamovala naslednjih nekaj desetletij, je tako predvsem ideja interdisciplinarnega pop-umetnika, ki iz različnih elementov popularne kulture oblikuje novo celoto: gre za pot, ki jo je že deset let pred Jonesovo začrtal David Bowie in še danes, v dobrem in slabem, dobiva nove razsežnosti.

A Sophie Fiennes ne zanima zgodovina, temveč karakter, predvsem pa se zaveda, da lahko interpretacija in razlaga segata le do neke meje; dokumentarec nikoli ni *vérité* v pravem pomenu besede, torej *resnica* – s trenutkom svojega spočetja postane vodena, pristranska zgodba, in le poetika jo lahko pripelje še dlje od dejstev. Tako je tudi Jean-Paul Goude v eno izmed najmočnejših scen filma umeščen nevsiljivo, ne toliko kot legendarni oblikovalec, temveč kot pevkini bivši partner. Kar bi sprva lahko imeli za le še enega izmed mnogih pogovorov v filmu, se izkaže za skoraj neopazno mojstrski prizor, ki film popelje proti čudovito zaokroženemu epilogu. Čeprav režiserka nikoli ne poskuša stilistično parirati Grace Jones, njen lastni izraz kljub dokumentaristični podrejenosti valovi skozi ves film. Navidezno ohlapna režija je v resnici premišljeno sestavljena in z odličnim tempiranjem prepletanja DIY realizma ter meditativnih pejzažev dobro odmeri svoje udarce. Tako na primer naturalistično zvočnost filma nenadoma pretrga prizor, v katerem Grace Jones pleše v klubu, gledalec pa sliši le nasičeno, trgajoče šumenje premočnega signala, ki se postopoma prelevi v posnetek iz studia, v katerem pulzira minimalni del ritem sekcije, dokler ne vidimo le še utripajoče rdeče luči iz naslova dokumentarca.

Bloodlight and bami za razliko od mnogih biografij ne gradi kulta, dekonstruira pa ga le do mere, kjer pokaže, da resnično zanimivi ljudje ostanejo zanimivi, tudi če razblinimo tančico skrivnosti, ki jih obdaja. V filmu le redko kdo spregovori o talentu ali zapuščini Grace Jones, arhivski posnetki, kontekst in pripovedovalec pa so popolnoma izpuščeni. Fiennesova ne čuti potrebe po vsiljevanju legendarnega statusa in pomembnosti; ne govori tistega, kar že vemo ali domnevamo in kar lahko – kot pravi režiserka sama – najdemo na Wikipediji. Prav tako ne parazitira na vzponih in padcih svoje portretiranke, čeprav bi bilo precej lahko posneti *underdogovski* kliše o dvanajstletni žrtvi nasilja, ki se pridruži izseljenim staršem v ZDA, povsem preveč izstopa v šoli in se nato prek manekenske kariere prelevi iz izobčenke v legendarno amazonko, zapeljivko in plenilko – igralko, katere filmske vloge bojevnic so le blede senca njene realnosti. A režiserka se raje osredotoči na človečnost in naslika portret, ki bi bil – kot vsak dober portret – zanimiv tudi, če bi bila Grace Jones povsem ne-relevantna umetnica. **E**

Tovarna nič, 2017



Petra Meterc

Portret sodobne tovarne

Tovarna nič | A Fábrica de Nada

leto 2017

režija Pedro Pinho

država Portugalska

dolžina 186'

Če je Miguel Gomes s šesturno trilogijo **1001 noč** – Nemiren, Obupan, Začaran (*As Mil e uma Noites*, 2015) portretiral portugalski narod v luči ukrepov zataganja pasu, lahko za **Tovarno nič** (*A Fábrica de Nada*, 2017) dokumentarista Pedra Pinha rečemo, da gre za portret osrednje ustanove pod udarom varčevanja: tovarne. *Tovarna nič*, ki jo je bilo letos mogoče videti na festivalu Kino otok v Izoli, zagotovo ni tako monumentalna kot omenjena trilogija, a jo s *1001 nočjo* poleg očitne tematske sorodnosti veže tudi kopica žanrskih poskusov, ki v tri ure trajajočem celovečercu variirajo od socialnega realizma in pol-dokumentarnega do eksperimentalnega, muzikala in še česa.

V prvi uri se Pinho s filmsko govorico še najbolj približa socialnemu realizmu, kot smo ga denimo vajeni iz zgodnjih filmov bratov Dardenne, le da je pri Pinhu v zadržanem ritmu

čutiti tudi odmev portugalskih prvakov počasnega filma, saj so prizori dolgi in neobremenjeni z dogajanjem, ki bi logično vodilo v predvideno sosledje. Delavce spremljamo, ko se zavejo, da vodstvo tovarne pod geslom prevelikih stroškov vzdrževanja želi preseliti proizvodnjo. Ko pogodbeniki po naročilu vodstva ponoči iz tovarne odvažajo stroje, jim skupina delavcev selitev prepreči, nato pa se še upre vodstvu, ki jim pokroviteljsko začne ponujati rešitev za »obojestransko dobro«. Čeprav nimajo naročil in surovin, s katerimi bi jih lahko izpolnili, delovni čas preživljajo v tovarni, prikovani na svojih delovnih mestih, da jih ne bi mogli odpustiti. A če smo pri bratih Dardenne vajeni, da se film usmeri v enega junaka in njegovo s socialnimi pogoji podšito brezizhodno moralno dilemo, ki se slej ko prej pojavi kot odločilna za razvoj pripovedi, Pinho pozornost enakomerno odmerja vsem, pa tudi Zé (Jose Smith Vargas), eden mlajših delavcev, katerega osebno življenje sicer zapolni večji del prizorov zunaj tovarne, je pretežno običajen lik z običajnim življenjem.

V filmu sicer spremljamo Zéjev odnos s Carlo (Carla Galvão) ter njenim sinom, a poudarjen je predvsem prikaz običajnosti delavskega življenja in dejstva, da ne gre sočustvovati z delavci le takrat, ko so že popolnoma zlomljeni, obubožani ali potisnjeni v skrajne situacije boja za preživetje. Osebni odnosi v luči delavskega boja niso romantizirani, ampak zgolj so. Zarezi v običajnost vsakdana zaradi situacije v tovarni so logični, toda ko v začetnem prizoru telefonski klic iz tovarne sredi noči prekine ljubljenje Zéja in Carle, je jasno, da se za slednjo Zé v isti sekundi ne prelevi v marmornatega junaka delavskega razreda.

Pinho začne kmalu po uvodni predstavitvi situacije kolažirati filmske pristope. Dolgi statični kadri delavcev, ki postopajo na mestu, slonijo na strojih, nemirno sedijo, zamišljeno strmijo v prazno, prizori ne-premikanja strojev ter izpraznjenih prostorov delujejo kot dokumentarni *tableaux vivant*, reportaža o varčevalnih ukrepih v proizvodnem sektorju. Ko so delavci drug za drugim poklicani na razgovor z mladim dekletom iz kadrovske službe, ki ga zapolnijo govornice o pozitivnih spremembah, novih priložnostih, cenejših stroških na Kitajskem in odpravnini, se zgodi prelom – eden izmed njih vklopi stroje, ti zadušijo tišino, in četudi tečejo v prazno, simbolno zavrnejo podreditev vodstvu.

Začnejo se prevpraševanja odločitve za stavko in zasedbo tovarne ter trenja ob ponujenih odpravninah tistim, ki jih želijo sprejeti. Vendar spori med delavci samimi niso dramatični, režiserja ne zanima presojanje morale na stičišču solidarnosti z osebnim, tehtane možnosti nadaljnega postopanja pa se zdijo vse po vrsti tvegane. Kot dodatno sredstvo za spodbuditev proletarske debate se v filmu pojavi neznani dolgolasec, ki s pripovedjo v *offu* teoretsko podkrepi argumente za in proti delavskemu samoupravljanju, pojasnjuje zgodovino neoliberalizma ... Podobno že na začetku filma ženski glas na radiu opredeli krizo Evrope kot stalno, kot trajnostno apokalipso. Kasneje iz sprejemnika ob podobi tovarne v mraku z Zéjevega okna poslušamo novinarski prispevek o stanju v državi.

Omenjeni dolgolasec, italijanski režiser Daniele Incalcaterra, v filmu igra sebe in se pod pretvezo aktivista, ki želi pomagati z nasveti, delavcem približa v upanju, da bo pričla še enemu eksperimentu, kakršnega je s filmom **FaSinPat** (2004) sam posnel v Argentini, kjer so delavci v tovarni Zanon uvedli samoupravljanje. Jasno je, da Pinho z

vpeljava lika režiserja do neke mere nastavi ogledalo sebi. Ko se ob ognju na nočni straži delavci denimo pogovarjajo o običajnih rečeh iz vsakdanjega življenja, na določeni točki Daniele nejevoljno vkoraka v kader in jih prosi, naj se pogovarjajo o čem bolj »nujnem«. V naslednjem prizoru se za mizo med delavci odvije izrazito teoretska diskusija o rešitvah onkraj kapitalizma, ki se zdi umetno odigrana na željo znotraj- in zunajfilmskega režiserja. Bolj kot teoretski premisleki se kot radikalno dejanje izkaže odziv Zéjevega očeta ribiča, ko ga ta prosi, da mu posodi denar – slednji z argumentom, da se izkoriščanje ne bo končalo kar tako, odkoplje svojo staro zalogo orožja in mu jo ponudi.

Najbolj razgibana je zagotovo zadnja ura filma, ki dobi zagon v igrivem podenju delavcev po tovarni z ročnimi viličarji ter nenadno koreografirano plesno-pevsko točko v stilu neorealističnega muzikala s ponavljanjem refrena »delati nič« in hvalnico poosebljenim strojem, ki jih kličejo k delu. Ko delavci dobijo klic z naročilom in ponudbo predujma iz Argentine, se situacija zopet prevesi v diskutiranje o možnosti samoupravljanja. Zéju je jasno, da je bil, tako kot muzikal, tudi klic morda zrežiran – Danielu ob koncu filma predoči, da bodo tovrstni eksperimenti morda res zanimivi njegovim cinefilskim kolegom v Franciji, vendar si delavci te tovarne ne želijo samoupravljanja, ampak zgolj delo.

Tovarna nič je delavska pripoved na eni strani, na drugi pa predvsem kritika piscev tovrstnih pripovedi in Pinhovega filma samega. Mnogovrstni filmski pristopi gledalca sicer držijo v pričakovanju nekakšnega preobrata, a se ta na koncu zgodi le na ravničasne vpeljave novega žanra – tako poskusi prilaščanja kot potujitve delavske pripovedi na filmski ravni pa utelešajo zgrešene pristope k zapolnjevanju ničnosti njihovega položaja v sodobnem času. **E**

Tovarna nič, 2017



Jernej Trebežnik

Zorni koti prištevnosti

Unsane

leto **2018**

režija **Steven Soderbergh**

država **ZDA**

dolžina **98'**

Vsaj malce krivično bi se zdelo, če bi **Unsane** (2018, Steven Soderbergh) postal znan kot »tisti film, ki ga je Soderbergh posnel z iPhoneom«. Triler je namreč dovolj spretno zrežiran, da ga tehnika ne bi smela zasenčiti, in preveč vsebine ima, da bi jo v korist oblike povsem zanemarili. Po drugi strani pa je težko prezreti, da je prav Soderbergh eden tistih, ki vsebino svojih filmov pogosto črpa ravno iz tehničnih in stilističnih izbir. Če na primer vemo, da je v filmu **Seks, laži in videotakovi** (*Sex, lies and videotape*, 1989) zvok, ki mestoma namerno ni bil zmontiran povsem v skladu s sliko, odseval svojevrstno vdiranje v zasebnost, da je v **Preprodajalcih** (*Traffic*, 2000) režiser različne zgodbe med

seboj ločeval kar z različnimi barvnimi lečami ali pa da je v **Oceanovih** (na primer v *Ocean's Eleven*, 2001) montaža igrala ključno vlogo pri stopnjevanju napetosti, potem ni težko ugotoviti, da tudi iPhone 7+ tokrat ne bo le pasivni »snemalec«. Prava vprašanja o izbiri tega formata za snemanje se zato odprejo šele na ravni filmske sporočilnosti oziroma ustreznosti glede na obravnavano temo.

Unsane je zgodba o Valentini Sawyer, dekletu, ki se je v strahu pred zasledovalcem preselilo daleč od doma, a začne pospešeno dvomiti v lastno prištevnost, ko jo prisilno zaprejo v psihiatrično bolnišnico, kjer še dodatno izgublja svobodo in nadzor nad lastnim življenjem. Film torej na raznih koncih svojega – sorazmerno konvencionalnega – dramaturškega loka trči na teme zasledovanja, zasebnosti, zdravstvenih institucij ..., a gre v prvi vrsti še vedno predvsem za osebno zgodbo, ki doživi vrhunce v subjektivnih izrazih negotove, mentalno ranljive osrednje junakinje. iPhone in delo »kamere« glavno vlogo odigrata prav pri dodatni subjektivizaciji njenega pogleda, ko sprva v službi in nato tudi v bolnišnici deluje še povsem mirna in obvladana. To daje vedeti že izstopajoča statičnost večine posnetkov – ko pa začne (prisilno) izgubljati tla pod nogami, začnejo presenečati nenavadni snemalni koti in velikost planov, hkrati pa tudi posnetki postajajo vse bolj nemirni. Ko se dekletu zazdi, da je soočena z zasledovalcem, sta oba prikazana v izstopajoče velikih planih, kar daje zadušljiv, utesnjujoč občutek in ustvarja dodatno napetost.

Unsane, 2018



Ko pa dobi novo, preveliko mešanico zdravil, zmešnjavo v njeni glavi odseva tresočna kamera, podprta z dvojno in celo večkratno ekspozicijo. Zgodba ves čas ostaja dvoumna. Film v slogu velikih slavnih (psiholoških) trilerjev, **Kluba golih pesti** (Fight Club, 1999, David Fincher) ali **Mementa** (2000, Christopher Nolan), dolgo ne izda resnice o duševnem stanju protagonistke ali o resničnosti njenih strahov ter na ta način poudarja misel o krhkosti spomina in uma na splošno. Zdi se, da se glavni čar filma skriva prav v binarnih opozicijah, kakršna je tista med skrajno bližnjimi posnetki Valentine in tistimi, ki jo opazujejo od daleč, tudi prek raznih ovir. Še bolj morda v opoziciji med izstopajoče statičnimi in dinamičnimi posnetki, ki postanejo skorajda vrtoglavi, ko ji začnejo stvari uhajati izpod nadzora. Ob vsem tem pa je, kot smo pri Soderberghu morda že vajeni, čutiti tudi malce ekshibicionizma.

Kljub temu se režija večino časa vendarle zdi zadovoljna v službi pripovedništva in nikoli ne izpade le kot prazen umetnostni izraz. Tudi tokrat zvok večkrat spretno »prehiteva« slika in nas za trenutek ali dva pusti v uganju o govorniku ali kontekstu izjavljanja. Zdi se, da raba zamaknjenege zvoka v filmu o zasledovanju namiguje na »prisotnosti brez prisotnosti«, s čimer meri na občutek, ki Valentino nenehno obremenjuje. Poleg tega smo skozi občasne omembe in prikaze družabnih omrežij opozorjeni, da bi lahko pravzaprav bremenil vse nas. V času škandalov s prisluškovanjem in z ilegalnim zbiranjem podatkov je tudi zalezovanje lahko odraz širše slike. Na podoben način zgodba oplazi problematiko (spolnega) nadlegovanja na delovnem mestu, zavarovalniških prevar ... A občutka netransparentnosti ne ustvarja le zvok, temveč tudi kamera, ki pogosto ostaja skrita in še zdaleč ni vsevedna, saj skrivnosti razkriva premeteno in počasi. Na ta način deluje tudi scenarij, ki odgovorov ne razkrije prezgodaj in prefinjeno ustvarja suspenz. Proti koncu filma se kljub temu zazdi, da filmarjem stvari vsaj malce uidejo izpod nadzora.

V skladu s Soderberghovim eliptičnim pripovednim stilom se skrivnosti sicer razkrivajo za nazaj, kar prinese lep vpogled v težavno menjavo življenja, v katero je prisiljena protagonistka, a tokrat je Soderberghov stil do neke mere tudi odveč. Ko so na primer odgovori na vsa glavna vprašanja že podani in skrivnosti razjasnjene ter film vstopi v zadnjo tretjino, režiser v srce pospešujočem zaključku še vedno išče prostor za vizualno sporočilnost in preseneča z nenavadnimi zornimi koti snemanja, čeprav je tu napetost že izgubljena, psihološki triler pa vsaj v smislu pripovednih zasukov vstopi v polje bolj generičnih akcijskih dram. Tudi zaključni prizor, ki nas postavi v čas nekaj mesecev po videni zgodbi, je z nerazrešenim zapletom podobno kot zaključek filma **Sramota** (Shame, 2011, Steve McQueen) za gledalca frustrirajoč. Morda je v luči kriminalnega in

akcijskega dogajanja tovrsten, v psihologijo likov zagledan zaključek, vendarle nekoliko manj primeren. Umik iz družbene sfere je za *Unsane* simptomatičen, saj grenak priokus pustita morda ravno (za režiserja presenetljiva) relativna neambicioznost in umik v zasebno sfero, pri čemer film v celoti stavi na značaje svojih likov. Toda kljub prepričljivi igri Claire Foy v vlogi čustveno pretresene Valentine Sawyer, Joshue Leonarda v vlogi kompleksnega negativca in morda predvsem Jaya Pharaoha, ki kot dekletov iznajdljivi zaveznik pusti globok vtis, se film v psihologijo likov ne spusti dovolj, da bi lahko nadomestil odsotnost konkretnjših družbenih poant in globljih tehničnih eksperimentov. Če bi torej pričakovali poglobljen, »foucaultovski« vpogled v kompleksna razmerja moči zdravstvenih institucij v slogu **Leta nad kukavičjim gnezd** (One Flew Over The Cuckoo's Nest, 1975, Miloš Forman) ali manj prilagojen in nepričakovan zaplet v smislu norišničnega filma **12 opic** (12 Monkeys, 1995, Terry Gilliam), bi ostali vsaj nekoliko razočarani. Po drugi strani pa je prav umik od pompoznosti sicer zabavnega in zelo dodelanega **Zloveščega otoka** (Shutter's Island, 2010, Martin Scorsese) in podobnih hollywoodskih uspešnic lahko tudi Soderberghova prednost.

Pri tem se poraja še vprašanje, kakšno vlogo ob manj izraziti zgodbi igrajo majhnost, neznatnost in bežnost »kamere«, ki z osredotočanjem na obraze in intimo ter z nekoliko slabšo kakovostjo posnetkov ob nizki osvetlitvi dopušča občutek, da spremljamo manjšo produkcijo – čeprav nizkocenovnega načina snemanja brez predhodnih informacij morda sploh ne bi prepoznali. Kot (naj)bolj izraziti in prelomen primer celovečernega snemanja z iPhonom tako še vedno lahko prepoznamo gverilski film **Tangerine** (2015, Sean Baker), ki je s pripovedjo o ljudeh z roba družbe in z vstopanjem v njihovo intimo ob pomoči telefona lažje deloval naravno in neprisiljeno. Tokrat, ko spremljamo dobro situirane like ameriškega srednjega razreda, pa se lahko za glavno prednost snemanja s telefonom izkaže izstopajoča kinetičnost, dinamičnost, s katero se tudi Soderbergh po krajšem premoru vrača nekoliko revitaliziran in še vedno precej vznemirljiv. Po eni strani scenarij proti koncu filma postaja preveč konkreten in oseben, a hkrati se zdi, da filmu do najvišjih ocen manjka le nekaj ideoklastične nepredvidljivosti **Schizopolisa** (1996) ali pa antropološke radovednosti in družbene aplikabilnosti **Seksa, laži in videotakov** (Sex, Lies, and Videotape, 1989), torej kontroverznih, neprilagojenih filmov, ki jih je Soderbergh za razliko od *Unsane* napisal sam. **E**

Nadina Štefančič

Sanje o Victorju Frankensteinu

Mary Shelley

leto 2017

režija Haifaa Al-Mansour

država Velika Britanija, ZDA, Luksemburg

dolžina 120'

Mary Shelley se je najbrž prebudila sunkovito. Njena od vina razbolela glava je udarila ob jutro z velikim sunkom, a si je oddahnila. Končno! V sanjah je ujela zgodbo, s katero se lahko pridruži vikend-izzivu, ki ga je predlagal lord Byron – tekmovanju, kdo bo napisal najboljšo grozljivko.

Nekaj časa se je še premetavala po postelji in z enim odprtih očesom skozi okno opazovala Alpe. Bila je v vili Diodati ob Ženevskem jezeru, na poletnih počitnicah pri Lordu Byronu, skupaj z ljubimcem, takrat že poznanim romantičnim pesnikom Percyjem Shelleyjem, in mlajšo polsestro Claire Clairmont. Gledala je spečega moškega, ki ji je obljubljal ljubezen, zaradi katere je zapustila dom v Londonu in postala izobčenka. 21-letnega moškega, ki je zapustil ženo in hčer in jo še ne polnoletno odpeljal na romantično popivanje po kontinentalni Evropi. Trije odpadniki, z novorojenčkom v culi, so že dve leti romali po Italiji, Franciji in Nemčiji, bili so zadolženi in zapiti in vsakemu njihovemu premiku je sledil vonj po svežih truplih. V Angliji 19. stoletja je petnajst odstotkov otrok umrlo pred prvim letom starosti. Shelleyja sta na potovanju pokopala prvega otroka, kmalu po ženevskem poletju pa je umrl tudi njun drugi otrok, in zatem še naslednji. V sosednji sobi sta ležala noseča šestnajstletna Claire in Byron – tudi njun otrok ne bo dolgo živ. Kmalu za otroki bosta umrla tudi oba velika angleška romantična pesnika.

Mary Wollstonecraft Godwin, kasneje Shelley, je imela več mrtvih kot živih družinskih članov. Od njenih štirih otrok je preživel le eden. Njena mama, feministična pisateljica in filozofinja Mary Wollstonecraft, avtorica del *Zagovor pravic žensk* in (ironično) *Vzgoja hčera*, je umrla takoj po porodu, zaradi poporodne mrzlice. Njena starejša polsestra Fanny je potem, ko sta obe sestri pobegnili od doma k romantičnim pesnikom, storila samomor. Na poti k Byronu so protohipiji Mary, Claire in Percy zato obiskali nemški grad Frankenstein, kjer je Johann Conrad Dippel v 15. stoletju eksperimental s kadavri v iskanju eliksirja življenja.

Obsedala jih je misel na oživljanje mrtvih. Navduševali so se nad galvanizacijo, postopkom, s katerim je italijanski bioelektričar Luigi Galvani poskušal oživljati mrtvo mišično tkivo.

Na potovanje je Mary Shelley s seboj vzela tekst *Elementi filozofije kemije*, ki ga je napisal njen oče, politični filozof, pisatelj, novinar in prvi sodobni zagovornik anarhizma William Godwin. Ko je šestnajstletna začela nezakonsko razmerje s Shelleyjem, je oče z njo kljub prošnjam in moledovanjem prekinil stike. S Shelleyjem sta veljala za kontroverzen par in se po samomoru njegove žene tudi poročila, a ji je večkrat povedal, da je ljubezen svobodna in odtaval k drugim ženskam.

Ob Ženevskem jezeru so se njena otrplost po pokopu otroka, mrtvega uda njenega telesa, njen občutek krivde zaradi materine smrti in osama po izgonu iz družine razpustili v sanje o znanstveniku Victorju Frankensteinu, ki lahko kot Galvani iz kosov trupel oživi skupaj sešito telo. Ko se je Mary Shelley sunkovito prebudila iz preroških sanj o Frankensteinu, je njena groza nenadoma spremenila kod – postala je žanr.

Zgodovine tisto poletje ni pisala le Mary Shelley. Član ženevskega krožka je bil še Byronov osebni zdravnik John Polidori, ki je za izziv »naj grozljivka« napisal zgodbo z naslovom *Vampir*, na kateri je kasneje irski klasik Bram Stoker osnoval *Drakulo*. Ja, leta 1816 so radikalne okoliščine iz skupine najstniških in postnajstniških piscev iztisnile klasično literaturo. Recimo, da je zgodovinski trenutek razumela tudi narava, ki je poskrbela za tako imenovano »leto brez poletja«, kar je pomenilo, da je dneve in noči deževalo, bilo temno in hladno, in jih poletje ni vabilo iz hiše, njihovo pisanje pa je imelo primerno gotsko spremljavo.

Mary Shelley je po sanjah o Frankensteinu s stavki izginjala v sanjano kreaturo, črke njenega imena so odpadle. Začela je pisati roman, naslovljen *Frankenstein ali Sodobni Prometej*, ki z marsičim sporoča, da gre za njeno znanstvenofantastično avtobiografijo. Protagonistka prvoosebne pripovedi je brezmaterna anonimna pošast z očetom znanstvenikom/stvarnikom/GODwinom, ki svoj humanoidni izrodek sestavi iz mrtvih udov različnih ljudi, ga oživi, nato pa zavrže. Zapuščeni nestvor začne iz ihta pobijati vse Frankensteinu ljube ljudi, ob čimer razvija notranji monolog o etiki in odgovornosti in bere romana osamljenosti, Goethejevo *Trpljenje mladega Wertherja* ter Miltonov *Izgubljeni raj*.

Roman je Mary Shelley v slogu pošasti brez imena tudi izdala anonimno, pred natanko dvesto leti. Knjiga je postala prva zaveza med znanostjo in fikcijo, prvi znanstvenofantastični roman, popikona med literarnimi žanri in literarna predloga več kot 130 filmom – enega od njih je posnel celo Thomas Edison, najbolj slavno pa je pošast zrežiral James Whale. Razgrabili so jo tudi akademiki, za



teorije o Oppenheimerju in atomski bombi, o abolicionizmu, moderni tehnologiji, bioetiki, bioinženiringu in industrijski revoluciji. Učinek Frankenstein je v naravoslovju postal sinonim za dvomljiv napredek v genetiki, in vitro oploditvah in umetni inteligenci.

Manj pa v zgodovini idej odmeva, da pisateljica v romanu demonstrira radikalno različico distopije, ki nastopi, ko ženske ni več mogoče kontrolirati. V nasprotju z deli antiutopičarke Margaret Atwood (*Deklina zgodba*) in »utopika« Francisa Bacona (*Nova Atlantida*) roman Frankenstein opozarja, da nas razmerja moči med spoloma ne razpolavljajo in ne obkrožajo, temveč spreminjajo – v pošasti. Mary Shelley s Frankensteinovo pošastjo vpelje ženski lik, ki ga ni mogoče brzdati s pomočjo znanosti (Baconova ponudba) ali nasilja (strah Atwoodove). Ženska potem, ko jo moški zgodovinsko, družbeno in znanstveno izda, postane pošast, ki uničuje mesta in ljudi, in raste, vedno bolj strašna in neobvladljiva. Postaja grožnja, pred katero trepetata znanstvena metoda, saj prevzema nadzor nad tem, kdo bo živel in kdo umrl, se izmika fetišizaciji, ker je kot pošast postala spolno nerazpoznavna, in uhaja jeziku, ker je anonimna.

Stavek »It's alive« lahko zato beremo kot »ni pasivna«, »ni objekt«. Kot takšno jo interpretira biografski film **Mary Shelley** (2017), ki ga je lani posnela savdska filmarka Haifa Al Mansour, prva režiserka v Savdski Arabiji – državi, v kateri je kino prepovedano. Pri svojem prvencu **Zeleno kolo** (Wadjda, 2012) je vztrajala pri snemanju na savdskih lokacijah, čeprav je morala filmsko ekipo voditi po voki-tokiju, skrita v kombiju. Ustvarila je prvi celovečerni film, v celoti posnet v Savdski Arabiji, v središče pa postavila deklico Vadžo, ki vozi kolo, čeprav je to za punce prepovedano. Junakinja njenega drugega filma *Mary Shelley* je pisateljica, ki na novo definira žanr, obenem pa vpiše notranje življenje v anonimnost drugega spola in s svojim vstopom v literaturo zamaje zahodno romantično misel. Haifa Al Mansour se je, kot pravi, odločila prispevati k »svetu, v katerem se bo ženska lahko maskulinizirala« – zasedla spolne vloge, ki jo izključujejo, in spodnesla strukturni red prvega in drugega spola.

Film *Mary Shelley*, gracilna kostumska drama, žensko zgodovinsko osamo diagnosticira skozi prikaz družjenja angleških romantičnih pesnikov. Režiserka nedotakljive genije prikaže kot antijunake – zapite, z dolgočasene, črnosrčne sleparje, ki živijo na tuj račun in na zavajanju nežnih punc gradijo kult genija, zahodnega alfamoškega. Znane vzorce žanra odromantizira, razgali kostumsko dramo kot kolaborantko z zgodovino, razpraska oči moškemu pogledu nase in evropsko romantično sliko začini z vonjem po gnilobi, po kateri se vonj zakadi vse do **Zaljubljenega Shakespeara** (*Shakespeare in Love*, 1998, John Madden) in njegovih kolegov. Ko kamera usmerja pogled v te fante, postavlja isto vprašanje kot Aronofsky v grozljivki **Mati!** (*Mother!*, 2017): »Kako osamljena je morala biti ženska ob teh genijih?« No, Ana Jelovšek bi verjetno samo utrujeno zavzdihnila.

Pisateljico igra Elle Fanning, a bi delovala bolj prepričljivo biografsko, če bi jo igrala Rose McGowan, reinkarnacija Mary Shelley in njene pošastno razjarjene ženske. Osemnajstletna Mary je tiste noči ob Ženevskem jezeru sanjala pošast, ki jo z elektriko oživlja nori znanstvenik. Rose McGowan je paradigmo obrnila, skozi električne tvite je prikricala v leto 2017 s transparentom: »Nisem jaz pošast, on je pošast, Harvey Weinstein je pošast,« in teologijo Mary Shelley, v kateri je stvarnik (znanstvenik, producent, avtor) za svoje podlosti kaznovan, odpeljala v naslednji ovinek. Zhuang Zi ni vedel, ali je on sam sanjal, da je bil metulj, ali je metulj sanjal, da je bil Zhuang Zi. Mary Shelley je mislila, da je pošast, ki sanja stvarnika, a je bila pravzaprav prihodnost, ki jo je sanjala stvarnica. **E**

Veronika Zakonjšek

Fantastična ženska in pravica do žalovanja kot politični akt

Fantastična ženska | Una mujer fantástica

leto 2017

režija **Sebastián Lelio**

država **Čile, ZDA, Nemčija, Španija**

dolžina 104'

Fantastična ženska (Una mujer fantástica, 2017) čilskega režiserja Sebastiána Lelia se uspešno izmika žanrskim konvencijam, tako kot se uspe izogniti tudi spolni determinaciji protagonistke, transseksualne igralka Daniele Vega, ki v debitantski vlogi z magnetično prepričljivostjo upodobi fantastično Marino Vidal. Film niha med romantično dramo, zgodbo duhov in žalovanja ter študijo značaja, na trenutke vključuje elemente muzikala in se približa lynchevsko misterioznemu trilerju, pri čemer vsa narativna konstrukcija odseva in dopolnjuje glavni lik.

Ko se prvič seznanimo z Marino, je ta v ljubečem in nadvse konvencionalnem odnosu z Orlandom, starejšim lastnikom tekstilne tovarne, s katerim si delita psa in stanovanje. Njen rojstni dan kot vsak arhetipski heteroseksualni par praznujeta ob torti, serenadi in kozarcu vina ter s svojo že skoraj dolgočasno normalnostjo povsem ignorirata dejstvo, da je njuna zveza za mnoge še vedno dojeta kot tabu. Prepovedane, nesprejemljive in tabuizirane ljubezenske zveze so teme, ki jih režiser rad postavlja v srce svojih, na močnih in brezkompromisnih ženskah temelječih filmov. Med njimi gre izpostaviti predvsem odlično, v Berlinu nagrajeno **Glorio** (2013), film o ljubezenskem in seksualnem prebujenju 58-letne ločenke, ki ne pristane na to, da bi jo leta ali družbena pričakovanja definirala ter prikrajšala za užitke življenja. Tako kot Gloria se tudi Marina in Orlando ne ozirata na mnenje okolice ali na to, kako bi percepcija zunanjega sveta lahko vplivala na njun odnos. V ljubezni med njima ni prostora za predsodke in stigmo, in tako oba na prvi pogled spretno manevrirata skozi življenje neodobravajočih pogledov in očitkov Orlando-ve družine. A Orlando umre in Marina se nenadoma znajde sama proti vsem, ki njeno identiteto dojemajo kot grozljivo in nenaravno perverzijo ter ji v skladu s tem zanikajo pravico do žalovanja in slovesa od pokojnega.

»Brez možnosti žalovanja izgubimo tisti občutek smisla za življenje, ki ga potrebujemo za upor proti nasilju,« Judith Butler zapiše v *Prekarnem življenju*⁴, delu, ki se eksplicitno ukvarja z močjo (in pravico do) žalovanja in nasilja. Z vprašanjem žalovanja (za kom in kdo lahko žaluje) se sicer ukvarja v kontekstu terorističnega napada, zapora Guantanamo



in destruktivne vojne na Bližnjem vzhodu, a vendarle lahko njena etična vprašanja o tem, katera izgubljena življenja so vredna žalovanja in katera so zgolj dehumanizirana, prenesemo tudi na Marinino situacijo, če ne celo na vso čilsko zgodovino. Zgodovino terorja, ko je pod Pinochetovo diktaturo izginilo na tisoče ljudi, od katerih se družine, podobno kot Marina, niso imele možnosti posloviti ali za njimi javno žalovati. Film, ki se zaveda zgodovine svoje države ter kolektivne travme, ki jo ta še vedno nosi, tako senzibilno pristopa do teme žalovanja, ki se kljub žanrski fluidnosti izpostavi kot njegova glavna premisa. Marinino življenje namreč spada med tista, za katerimi družba ne žaluje, v svojem zanikanju humanosti pa ji tudi ne pusti žalovati za nekom, ki je pred srečanjem z njo igral vse pričakovane družbene vloge: moža, očeta, uspešnega podjetnika.

Fantastično žensko prevevajo žive in kontrastne barve, vredne primerjave s filmi Pedra Almodóvarja, a barvna paleta zgolj poudarja kontrast med »lepim« in vljudnim površjem čilske družbe z njenimi ustaljenimi odnosi na eni strani, na drugi pa s prikritim nasiljem in dnevno dozo agresije, s katerima se spopada Marina kot predstavnica marginaliziranega in stigmatiziranega socialnega roba. Mikroagresivni odzivi se sprva pojavljajo pri državnih delavcih in uradnikih: zdravniku, ki sumničavo preverja njen odnos s pokojnim Orlandom; policistu, ki jo ob pregledu osebnega dokumenta privoščljivo naslovi v moškem spolu; in detektivki, ki jo pod krinko skrbi za njeno zdravje prepriča v ponižujoč zdravniški pregled (ta je posnet premišljeno in senzibilno ter se v nobeni instanci ne sprevrže v eksploatacijo transseksualnega telesa). Kamera, ki v omenjenem kadru ostaja na Marininem obrazu, otopelem od ponižanja in vdanosti v usodo, nikoli ne zaide v pozicijo pogleda, ki objektificira; pogleda, ki definira in ji na podlagi spolnih organov pripisuje družbeni spol. Marini film s tem odstopi prostor, da se nam predstavi v humani podobi ženske, ki svojo neoporečno fantastičnost dosega predvsem z neapologetsko vztrajnostjo obstoja v družbi, ta pa njeno izmuzljivost običajni definiciji spola zavrača kot nečloveško.

Nasilje in agresija, sprva zapakirana v analogije, ki ostajajo odprte za interpretacijo, pa dosežeta povsem novo raven, ko v Marinino življenje vdre Orlandova družina. Ta personificira čilsko buržoazijo, ki se v svoji kulturno-ekonomski in intelektualni vzvišenosti ne zaveda lastne okrutnosti proti vsemu, kar izstopa iz konvencionalnega in »normalnega« – vsemu, kar ogroža obstoječi družbeni red, s tem pa njihovo utrjeno in privilegirano pozicijo v njem. Kot ji zabrusi Orlandova bivša žena, ob pogledu nanjo ne ve, kaj gleda, svoj očitni gnus pa zaključí z mislijo, da jo pravzaprav še najbolj spominja na himero: na nekaj pošastnega, nečloveškega, grozljivo animalističnega. Marina ob vsem tem ostaja tiho: njen obraz je brezizrazen in njene oči prazno zrejo predse, vajene kon-

frontacije z ljudmi, ki jo zavračajo. A njene tišine vendarle ne gre brati kot znak podreditve ali privolitve v situacijo, ki ji s svojo močno transfobno konotacijo skuša odvzeti še zadnji kanček človeškosti. Do sebe ima preveč spoštovanja, da bi se komurkoli dokazovala, ter se tovrstnim srečanjem praviloma izogiba. Njena strategija preživetja med drugim vključuje beg iz sovražno nastrojenih situacij, kakršna po Orlandovi smrti nastopi v bolnišnici; konfrontacijo z njegovim sinom, ki nepričakovano in arogantno vdre v njeno stanovanje; ter srečanje z njegovo bivšo ženo v srhljivo prazni garažni hiši, v kateri okrutnost njenih besed, predsodkov in sovraštva še dodatno odmeva med betonskimi stenami. Marina, ki v tovrstnih situacijah redko, če sploh, pokaže svoja čustva, se po vsaki ponižujoči epizodi vrača v zavetje svojega doma in tam na boksarski vreči preigra udarce, ki jih je še malo prej, čeravno simbolno, prejela iz okolice. Ponotranjenje dnevne doze agresije, pa tudi osnovnih človeških čustev, je zanj že nekaj povsem naravnega, boksarska vreča pa s tem ostaja edino orodje, ki ji omogoča vsaj del bolečine izraziti v zunanjem svetu.

Film se odpre s sliko slapov Iguazu, enega izmed »svetovnih čudes«, ki se mogočno razlivajo na argentinsko-brazilski meji. Gre za naravni pojav v najbolj fantastični in spektakularni obliki – in ni težko ujeti, da Orlandove oči Marino ujemajo s prav enako mero nejeverje, ljubezni in očaranosti. Njun romantični izlet na slapove, ki ga začrta začetno rojstnodnevno praznovanje, se zaradi Orlandove nenadne smrti nikoli ne realizira, a povezava Marine in mogočnih slapov ter vode, ki si počasi, a vztrajno, utira in dolbe pot skozi trde, nepremične skale, ostaja navzoča skozi vso zgodbo. V filmski industriji, kjer portretiranje trans oseb še vedno množično prevzema cis igralka zasedba, kot smo še nedavno videli v filmih **Dansko dekle** (The Danish Girl, 2015, Tom Hopper), **Klub zdravja Dallas** (Dallas Buyers Club, 2013, Jean-Marc Vallée) in v televizijski seriji **Transparent** (2014–, Jill Soloway), že sama vključitev trans igralke in njena aktivna vpetost v nastajanje scenarija delujeta kot močna politična gesta, kakršna je do zdaj uspela le nepričakovani *indie* uspešnici **Tangerine** (2015, Sean Baker). A *Fantastična ženska* vendarle zajame veliko širši spekter tega, kaj pomeni biti oseba v tranziciji, ter se podobno kot protagonistka ne pusti enostavno ujeti v okvir identitetnih politik. Gre za film o vsakodnevnem boju za svobodo prostega gibanja, osebno avtonomijo in obstoj v družbi, ki te doživlja kot perverzno anomalijo. Gre za film o pravici do ljubezni, izgube, žalovanja in javnega obreda slovesa. **E**

¹ Butler, Judith. 2006. *Prearious Life: The Powers of Mourning and Violence*. 26. London: Verso.

Anže Lebinger

Superjunak internetne dobe #deadpool

Deadpool 2

leto **2018**

režija **David Leitch**

država **ZDA**

dolžina **111'**

Akcijska komedija **Deadpool 2** (2018, David Leitch) je nadaljevanje, ki deluje zato, ker povsem razume, zakaj je pred dvema letoma deloval prvenec. Ker razume, da obstaja v dobi interneta in internetnega humorja. V dobi, ko je vse dovoljeno in takoj dostopno. In ker je vse takoj dostopno, moraš biti vedno na voljo. Na spletu moraš biti večopravilen, zato Deadpool tudi tvita. Je enovrstičen in moralno nepetičen. V isti sapi nišen in *mainstream*. Obenem nasilen in senzibilen. Hkrati obešenjaški in prostaški. Primitiven in progresiven. Popkulturn in obskuren. Maničen in depresiven. Ima Ryana Reynoldsa in Celine Dion. Genialen par in odlični piar. Marketinško poezijo in medmrežno vizijo.

A če so filmarji razumeli filmski prvenec iz leta 2016, so morali prej razumeti stripovsko podlago. Brez nepotrebne dolgovozenja: ustanovni oče antijunaka, oblečenega v črno-rdeče usnje (rdeče zato, da barabe ne vidijo, kako krvavi) je bil mladi in samozavestni Rob Liefeld. Nadarjeni stripar si je na krilih uspeha pri šefih Marvela pri rosnih dvajsetih izbral pravico, da začrta novega hišnega junaka, navdih za kostum in zafrkantsko osebnost pa je dobil kar pri prijaznem sosedu Spider-Manu. Deadpool je bil na začetku zamišljen kot neuravnovešen pajkomož. Kot idiotska verzija najstniškega junaka. S katanama in bereto. *Frat-boy*. Trol s foruma.

Manjkalo je še pero Fabiana Nicieze. Argentinski pisec je znal ceniti svobodo doslej nezamisljivega junaka, ki je ob splovitvi leta 1991 s svojim humorjem štrlel iz panteona marvelovskih superjunakov še bistveno bolj kot danes. »Brez filtra in obžalovanj.« *Deadpool* je bil seveda instantni hit, a vseeno nišen. Popkulturne reference, prebijanje četrtega zidu, obešenjaški humor, fleksibilna seksualnost, estetizirano nasilje in satirizacija so prišli kasneje in so skupek idej različnih piscev, ki so si dali duška, ker so jim dovolili. *Deadpool* je v 27 letih obstoja postal nekakšen morilski Robin Williams, dobil kvirovski predznak, postal ikona obstrancev,

medtem pa preživel številne vzpone in padce stripovske industrije, vključno z bankrotnimi leti sredine devetdesetih. Jasno, čakal je. Nalagal se je.

Ne glede na kulturni status in širok spekter zanesenjakov, ki berejo stripe in se na geekovskih konvencijah oblačijo v gobezdavega plačanca, zelena luč za film ni prišla zlahka. Brez projekta predanega Ryana Reynoldsa, ki je z lobiranjem pri producentih pričel najkasneje leta 2004, filmske verzije po vsej verjetnosti ne bi bilo. Kljub neutrudnim poskusom in osnutkom scenarija je po desetih letih upanja ostalo resnično malo. No, vsaj do poletnega julija 2014, ko se je na medmrežju skrivnostno pojavil testni posnetek avtocestnega pregona (eden uvodnih prizorov). Kdo in kako ni važno. Internet je zgrabil vabo, ker je imela vaba v dednem zapisu enice in ničle. Svoji prepoznajo svoje. Čez nekaj mesecev je produkcijska hiša Fox 2000 požegnala projekt s skromnim proračunom 58 milijonov dolarjev. Junak z najlepšimi stegni v Hollywoodu je ob izidu rušil vikend rekorde in v blagajno hvaležno navrgel čez 780 milijonov ameriških zelandcev.

Seveda uspeh ni bil tako samoumeven, kot se morda bere. Razumeti je treba, da *Deadpool* kljub napisanemu še zdaleč ni popkulturna entiteta v rangu *Vojne zvezd*. Torej velikanska blagovna znamka s tolikšno fenovsko bazo, da se lahko piarovskih kampanj loteva docela tradicionalno (beri nenavdihnjeno) in vseeno pride do takšnih števil. *Deadpool* ni tovrsten gigant, temveč čudaški stripovski malček, ki se je moral za silen (in nenadejan) uspeh močno preznajiti. *Deadpool* je za razliko od mogočnejših vrstnikov potreboval nekaj drugačnega. Moral je okupirati informacijske kanale na čelu s socialnimi omrežji, kot jih je. Ne nazadnje brez njih ne bi nastal. Internet ga je ustoličil, zato mora na internetu živeti. Agresivno in učinkovito. Potreben je bil le še poslednji *push*. Zadnji zagon, ki je sprožil plaz in naposled postavil precedens, kako naj bo videti moderno transmedijsko pripovedništvo. Okej, brezzavorni marketing.

Začelo se je z reprizo poze, v kateri je bralke (in bralce) Cosmopolitana daljnega leta 1972 v Adamovi obleki pričakal ameriški žrebec Burt Reynolds. Torej vsaj eden izmed Reynoldsov odločitve ni obžaloval. Sledili so falični posterji, mokre sanje o Wayneu Rooneyju, homoerotična masaža s televizijskim voditeljem Conanom O'Brienom in pustovanje z mini možmi X. *Deadpool* je moško publiko nagovarjal, naj si redno pregleduje testise, ženski del pa prepričeval, da je njegov film tudi ljubezenska zgodba. V drugo ni bilo nič manj drzno in erektilno. Od nastopa v južnokorejski glasbeni oddaji v maski samoroga, tvitanja o evroviziji, glutenskih vicev in opravičila Davidu Beckhamu do YouTube avdicije s kanadsko divo Celine Dion, ki je zanj posnela izjemno uvodno balado, naslovljeno *Ashes*. Štos je v tem, da tričetrť promocije sploh ni neposredno vezane na film,



temveč služi gojenju kulta internetne, intermedijske persone. Deadpool je namreč že zdavnaj franšiza z napovedanimi *sequeli*. Napoveduje jih *box office*, kdo pa drug. Drugi del pa je družinski film.

In ker želi biti nadaljevanje prvencu iz leta 2016 to, kar je bil **Boter 2** prvemu **Botru** (The Godfather, 1972, Francis Ford Coppola), je edino logično, da je hiperaktivni *Deadpool 2* verižni, minuto manj kot dve uri dolg geg. Filmski 9gag.com z genialno glasbeno montažo. Velikoplatenski *standup*. Je progresiven, saj ima spolno nevtralno ekipo superjunakov X-Force. Je vulgaren, ko imitira Sharon Stone iz **Prvinskega nagona** (Basic Instinct, 1992, Paul Verhoeven). Je kvirovski, ker ni povsem heteroseksualen. Je metafilmski, ker ve, da je Josh Brolin hkrati terminator Cable in eksterminator Thanos. Je satiričen, ko mikasti žanrske konvencije, posmehljiv, ko jih parodira, in farsičen, ko pretirava. Ki torej deluje ravno zato, ker je v vseh možnih pogledih fluiden. Je manifestacija popkulture in hkrati njena subverzija. Je reverzibilen in gnetljiv, toda vseeno del točno določene ekonomske in družbene logike. Gledalec je zato sicer ob njem lahko moralno fleksibilen, a med njima vseeno velja tihi konsenz, kje so meje dopustnega. No, saj jih tudi prestopa, a vselej s humorjem, ki mu je v briljantni scenaristični izvedbi podrejeno vse, tudi akcija. Jasno, da je kandidat za komedijo leta. Raznim prepovedanim -izmom se lahko prepustimo, ker so del potrošniške fantazije in ker ostajamo anonimni. Ker prepovedano izreka nekdo drug. Po principu interneta torej.

V tem pogledu je *Deadpool* v svojih registrih seveda čisti

oksimoron. Je politično nekorekten korektnož in nerasističen rasist. Ko recimo Deadpool svojega indijskega taksista naslavlja z rjavi prijatelj, je samoumevno, da tega ne bomo poskusili zunaj kinodvorane. Ko se norčuje iz svoje slepe in temnopolte sostanovalke, vemo, da jo ima hkrati rad. Sprejmemo dejstvo, da Deadpool deluje, kot bi še vedno bil na internetu. Kot bebavi spletni komentar. Kot da med možgani in usti nima filtra. Ta nesposobnost biti tiho, ta humorna impulzivnost, spontana asociativnost in nebrzdano popkulturno referenciranje, vse ima seveda znake hipertekstualnega. Brezfokusnega preklapljanja med zavihki. Kroničnega internetnega pomanjkanja osredotočenosti.

Prav zaradi tega *Deadpool* deluje kot nekdo, ki je digitalen, medtem ko so vsi ostali še analogni. Zaradi tega ni nič čudno, da superherojski žanr dekonstruira, a ga sočasno obožuje. Da razume njegovo absurdnost, a je hkrati zadovoljno njegova spektakularna atrakcija. Ga zasmehuje in spreminja. Bi brez **Deadpoola** sploh dobili Mangoldovega odraslega Logana in Waititijevega norčavega Thora (*Ragnarok*)? Ali je lahko njegova supermoč sploh kaj drugega kot Wolverinova regeneracija? Kar je na spletu, nikoli zares ne umre. Torej ni čudno, da je ekstradijetski brez 3D učinkov in brez doplačila. Da soobstaja z gledalcem in da se postprodukcija odvija kar pred našimi očmi. *Deadpool* vpričo nas montira; ustavlja, sestavlja in revidira. Že res, da je *Deadpool* Reynoldsovo remek delo, a je tudi filmska imitacija spleta, apoteoza interneta. **E**

Telo Donalda Gloverja

»To ni nekaj, kar zadeva le ZDA. To zadeva ves svet.«
Spike Lee

Že na meji komičnosti je – vsekakor pa skrajno ironično –, da nam v ameriški pop kulturi zgodbe o represiji Afro-američanov drugo za drugo prodajajo glasbeni, modni in filmski multimilijonarji, ki so se v svojih večinoma zelo mladih karierah hitro dokopali do tistega ameriškega sna, o nedostopnosti katerega pripovedujejo. Obraz in telo Donalda Gloverja se nam v videospotu *This Is America* (2018, Hira Murai) predstavljata kot utelešenje trpljenja manjšinske etnije v luči nenehnih množičnih pobojev in policijske brutalnosti. Prav tisti Glover, ki vzporedno z zelo donosno pogodbo služi pri studiu Disney in ga lahko istočasno kot v tem videospotu gledamo tudi v filmu **Solo: Zgodba Vojne zvezd** (*Solo: A Star Wars Story*, 2018, Ron Howard), kako svojemu globalnemu konglomeratu pomaga izžeti še zadnje dolarje iz že tako opustošene franšize; in isti Glover, ki bo zdaj za Disney začel snemati še novo različico *Levjega kralja*.

This Is America, ceneni šoker Hira Muraija, iz Gavrasovega videospota *Born Free* (2010) potegne vse tisto, kar je mogoče didaktično predstaviti ameriškemu *mainstreamu*, stran pa vrže njegovo resnično politično noto, s katero je omenjeni video pred 8 leti postal tako kontroverzen primer politikano zavestne pop kulture. *Born Free* za posredovanje svojega sporočila ni potreboval obraza Maye Arulpragasam, obenem pa je pripovedoval zgodbo, ki jo je bilo s sugeriranimi konteksti prej mogoče povezati s kritiko globalnega razmerja moči kot pa s katero od partikularnih zgodb svetovnega centra. *Born Free* je bil s citiranjem Watkinsove **Vojne igre** (*The War Game*, 1965) akt ne samo političnega upora v

sferi pop kulture, temveč narativno in estetsko obračanje hrbta zahtevam *mainstreamovske* mašinerije, ki tako nujno kot crackovski odvisniki potrebuje podobo zvezdniskega razgaljanja. *This Is America* privzema aktivistično noto zgolj kot dodatek, s katerim za svoj primarni potrošniški namen aproprira resnične aktivizme.

Obstaja namreč še en, mnogo širši razlog, zakaj *This Is America* za razliko od *Born Free* tako nujno potrebuje golo telo. Njegov ples, privlačen in sijajen, kakršen morda na neki površinski ravni tudi je, udejanja eno temeljnih strategij ameriškega popkulturnega imperializma. Če ameriška vojaška mašinerija po svetu uveljavlja trdo obliko moči, potem, kakor pravi Matthew Fraser, pop idoli, kakršen je Glover, preko popularne kulture v imenu svoje države na mednarodnem odru predstavljajo njen mehkejši obraz. »Kjer trda moč grozi, mehka moč *zapeljuje*.¹« Popolnoma nobenega drugega razloga ni, zakaj bi takšno sporočilo o represiji in nasilju potrebovalo tovrstni element zvezdniskega narcizma, razen tega, da s figo v žepu prodaja svojo domnevno politično pokončnost. Osnovna poteza današnjega ameriškega *hip hopa* v njegovi najbolj komercialni različici je, da za razliko od klasičnega zvezdnistva ne ponuja preprostega čaščenja brezhibno lepih in nadarjenih posameznikov, značilnih za klasični Hollywood, temveč svetu posreduje svoje probleme, ki nas s pomočjo multinacionalnih medijskih konglomeratov na »mehak« način prepričujejo, da so ameriški problemi tudi *naši*. Ali kot sta to bolje povedala Pierre Bourdieu in Loïc Wacquant: »Kulturni imperializem temelji na moči, s katero lahko univerzalizira partikularizme, povezane s konkretno zgodovinsko tradicijo na način, da je ne prepoznamo več kot takšne.« S tem pa so »številne teme, povezane z značilnostmi ameriške družbe, v očitno dehistorizirani obliki vsiljene vsemu planetu.«²

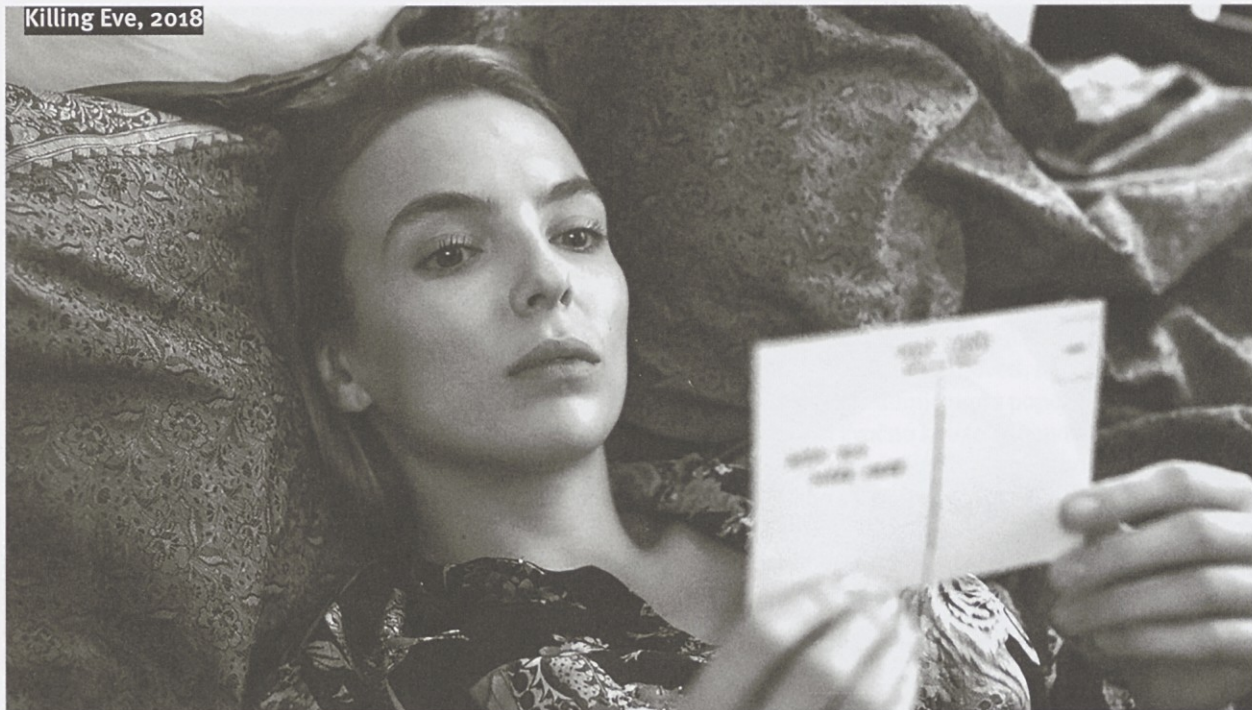
Sta rasizem in nasilje, o katerih govori Glover, relevantna tudi za preostali svet? Ali lahko plešoč telo Disneyjevega igralca enako kot boj afroameriške skupnosti enakovredno predstavlja stisko sirskih beguncev, borcev za palestinsko neodvisnost ali Kurdov v Turčiji? Ni bolj prepričljive poteze, s katero si imperij skuša izboriti kulturno in posledično ideološko nadvlado v svetu, kot je ta, da pod podobo privlačnosti predstavi problem, katerega rešitev se kaže kot nujni imperativ, čeprav ta svet pozna pomembnejše antagonizme. Telo Donalda Gloverja je izraz nasilja, mehkejša oblika potrošniškega udejanjanja trde roke nekega imperija v provincah sveta. **E**



¹ Fraser, Matthew (2003): *Weapons of Mass Distraction: Soft Power and American Empire*. Toronto: Key Porter Books.

² Bourdieu, Pierre in Wacquant, Loïc (1999): »On the Cunning of Imperialist Reason«. *Theory, Culture and Society* 16, str. 41–58.

Killing Eve, 2018



Jasmina Šepetavc

Užitki v žanrskih subverzijah: Killing Eve

Killing Eve

leto 2018

režija **Phoebe Waller-Bridge**

država **ZDA, Velika Britanija**

dolžina **8 x 45'**

Televizijska nadaljevanka **Killing Eve** (2018, Phoebe Waller-Bridge), nova produkcija hiše BBC America, ima pičlih osem delov, a ji je v kratkem času osmih tednov uspel preboj iz relativno obskurnega gledalskega dogodka, ki bi se med »velikimi« lahko kaj kmalu izgubil, v najbolj tvitano produkcijo sezone (s tem je *Killing Eve* prehitela najbolj priljubljeno serijo na spletnih omrežjih, HBO-jevo drugo sezono distopične androidske sage *Westworld*). »KILLING EVE: The rare pleasure of watching a cast and crew that gets everything--every little thing--absolutely right«¹ (Stephen King na Twitterju).

Kot pritiče premisi serije – o njej malo več pozneje – je *Killing Eve* uspela pritegniti skorajda obsedeno občinstvo zasvojenih gledalk in gledalcev, ki kljub pravkar končani prvi sezoni nestrpno pričakujejo že potrjeno drugo. Ko sem za serijo iz zakotne internetne recenzije izvedela sama, je bila že sredi predvajanja, in če nas je Netflixov model takojšnje zadostitve gledalskih nagonov po pretiranem zauživanju razvadil do te mere, da se v serijo zaljubimo, se z njo smejimo, trpimo, dolgočasimo, ponovno zaljubimo, dokler se nismo od nje prisiljeni ločiti – vse to v istem dnevu, sploh če imamo kritiško kondicijo –, je bilo čakanje na vedno nov ponedeljek (štiri ponedeljke, če smo natančni), ko je prišla na internet nova epizoda *Killing Eve*, nova doza zapletov in napetih nedokončanih zaključkov, mučenje, ki ga nismo več navajeni. Kako pretkano genialno je, si mislim danes, da nadaljevanka med gledalkami in gledalci producira isto obsedenost in hrepenenje, ki ga na ekranu prikazuje, kako subtilno ji uspe podvojiti v fikciji in realnosti isto čustveno manipulacijo, igro zasledovanja in skrivanja, in plejado kontradiktornih čustev – od občudovanja in ljubezni do sovraštva in gnusa.

Eve, junakinja serije, ki je kljub naslovu še kako živa, ima dolgočasno birokratsko službo na britanski obveščevalni agenciji MI5, je srečno poročena s prijetnim možem, ki rad peče britansko pastirsko pito, in na začetku prvega dela najbolj razburljiv dogodek doživi takrat, ko se na sobotno jutro zbudi s krikom, ker sta ji zaspali obe roki. Ne, Eve ni agentka, ki bi jo preganjale nočne more in stari duhovi, zapita, brezsrčna, cinična ženska brez iluzij. Če ta kliše

Killing Eve, 2018



zveni znano, je tako zato, ker je večina (tistih redkih) žensk, ki se pojavijo v vlogi zasledovalk zločincev, napisanih na isti način, kot je napisana vloga za (veliko bolj pogostega) moškega agenta; tega pa po navadi zaznamuje nekakšna travma, preveč rad pije viski, je ločen in živi svoj vsakdan v moralni sivini. Sicer je tudi res, da ženske vsaj od filma **Ko jagenjčki obmolknejo** (The Silence of the Lambs, 1991, Jonathan Demme), v zadnjih letih pa vse pogosteje, nazadnje na primer v priznani seriji **Lov** (The Fall, 2013–), prav tako zmorejo uspešno loviti zločince, predvsem serijske morilce, s katerimi včasih spletejo posebno (seksualizirano) vez, čeravno ti isti morilci vmes razkosavajo druge ženske, kar od agentke, predvsem pa gledalke, vedno znova zahteva dobro mero mazohističnega truda, ki navsezadnje pusti svoj grenak priokus *bullshita*. Drugi del enačbe žanra – serijski morilec – je zato v Killing Eve še toliko bolj presenetljiv: morilka Villanelle je nedvomno psihopatka, vredna vstopa v kanon popularne kulture in njenih morilskih pošasti, je inteligentna, neizmerno uspešna in kot pravo milenijsko dekle kreativna v tem, kar počne – zaposluje jo skrivna organizacija, za katero ubija ljudi –, je seksi, ne da bi bila seksualizirana, in je za nameček vedno stilsko dovršena – tudi v svojih umorih, pri katerih na primer uporabi vse od drage lasne igle do parfuma –, je strašljiva, a hkrati iskrivo humorna. Ne zmoreš je zares sovražiti, v resnici jo celo občuduješ in maraš, kar je presenetljivo, ker hkrati vsako žrtev (spolno nediskriminatorno, za razliko od filmskih morilcev) ubije na individualen način in s prav

posebnim zanosom – rada ima žrtve, ki so zadihane, med umorom jih z užitkom gleda v oči, za morilski ambient so ji vseč kopalnice, njen podpis in način osvajanja pa je kastracija –, kar v seriji kot opomin, s kom imamo opraviti, izzveni tako grozljivo, kot bi bilo, če bi Villanelle srečali v živo. Malo binarizma med obema ženskama na začetku ne škodi: Eve in Villanelle na prvi pogled ne bi mogli biti bolj različni, čeprav si prva po tiho želi več razburljivosti v svoji domačijski sivini in fascinirana nad psihopatkami zbira dosjeje o ženskih morilkah, druga pa sanjari, da bi kdo v njenem bohemskem stanovanju v Parizu ostal vsaj par ur in z njo gledal filme. A nobenega od likov ne moremo zares dokončno zagrabiti, temveč se ženski skozi vsako epizodo transformirata. Villanelle ni samo psihopatka, ki vadi »normalno« obnašanje v različnih interakcijah, dokler ji ne popustijo zavore »nenormalnosti«, Eve pa se pomika iz jasno začrtanih okvirov vsakdana proti nevarni spirali kaosa in obsedenosti.

Ko v prvi epizodi ubijejo nekega tihotapca belega blaga, Eve takoj posumi, da je storilka ženska – navsezadnje je nevarna morilka zadnje, kar bi pričakoval moški, ki živi od zlorab nemočnih žensk. Tako postane vodja skrivne ekipe v lovu za Villanelle, ki vse bolj obseda Evine misli: »Stalno mislim nate, premišljuje o tem, kaj imaš oblečeno in kaj počneš in s kom, premišljuje, kakšne prijatelje imaš, kaj ješ, preden greš delat, ali kateri šampon uporabljaš, kaj se je zgodilo v tvoji družini. Mislim na tvoje oči in usta in kaj čutiš, ko nekoga ubiješ, mislim na to, kaj ješ za zajtrk, hočem vedeti vse ...«

prizna Eve Villanelle v enem od njunih napetih srečanj. Če vam to zveni kot ljubezensko priznanje, imate na neki način prav – *Killing Eve* gre natančno tja, kamor je šel na primer tudi že *Lov*, kjer se brezsrčna, cinična agentka seksualno naveže na lepega serijskega morilca. A *Killing Eve* hkrati tako spretno sprevača gledalska pričakovanja in pričakovanja svojih likov, da kliše sočasno brezsrčno vzame za svojega, a ga že v naslednjem trenutku transformira v nekaj, česar pred tem še nismo videli. Če ni dovolj, da so praktično vsi pomembni liki v seriji ženske in da so odnosi med ženskami in moškimi postavljeni na stranski tir, je fiktivni svet *Killing Eve* zapeljivo *queer*. Obsedenost med ženskama je vzajemna, Villanelle je že od začetka vzpostavljena kot biseksualen lik, njene obsesije pa se ukvarjajo predvsem s starejšimi ženskami s »čudovitimi lasmi«, ki jim dvori z luksuznimi oblekami, parfumi, pismi in občasno kastracijo moških v njihovi bližini.

Velik del relativno preproste žanrske premise s premišljeno zamenjavo spolov je nepredvidljiv in zabaven scenarij. Ustvarjalka serije, Phoebe Waller-Bridge, ki je najbolj zaslovela z originalno serijo o malo zavoženem življenju mlade 20+ ženske, **Fleabag** (2016–), trenutno pa jo lahko v kinu (na neki način) gledamo kot droida L3 v filmu **Solo: Zgodba Vojne zvezd** (*Solo: A Star Wars Story*, 2018, Ron Howard), uspe v svojih delih mešati izjemne komične poudarke tam, kjer jih ne bi pričakovali (boljši med njimi je na primer Villanellin odgovor na Evino opisano priznanje: »Tudi jaz veliko mislim nate. Mislim, veliko masturbiram nate«), z vso emocionalno resnostjo, ki pritiče situaciji brutalnih umorov in razpada življenj. Drugi razlog, da *Killing Eve* deluje tako dobro, je natančno dodelana igra. Igralka Sandra Oh je po vrsti stranskih vlog – domače občinstvo jo verjetno najbolj pozna po vlogi ambiciozne kirurginje Cristine Yang v **Talenth v belem** (*Gray's Anatomy* 2005–) – glavno vlogo Eve dobila v svojih poznih štiridesetih. Če so se črnske ženske že uspele počasi prebiti do vsaj nekaj vodilnih in kompleksnih vlog na filmu in televiziji, se zdi, da se raznolikost na ekranu ustavi ali pa premika bolj počasi, ko pridemo do likov azijskega porekla. Sandra Oh je

izjemno izrazna igralka, njen obraz je kot platno emocij, ki se z vsakim tikom obraznih mišic hipno spremeni, in bi v idealnem svetu dobivala glavne vloge že desetletja prej. Britanska igralka Jodie Comer na drugi strani uravnovesi emocionalno in izrazno Eve s karizmatično hladno morilko, ki ima trenutke maničnih izpadov in humornih vložkov, ne da bi kadarkoli postala karikatura »ženske norosti«.

Stephen King ima prav, *Killing Eve* uspe narediti vse (ali vsaj večino stvari) prav: scena je eklektično fascinantna, obleke in lokacije skrbno izbrane, predvsem pa noben prizor v seriji ni odvečno mašilo. Častno omembo si zasluži še glasba, predvsem band *Unloved*, ki daje seriji s svojimi rock pop komadi, navdihnjenimi s popom šestdesetih, konsistentno in seksi zvočno kuliso. V bendu so glasbeniki, ki jih poznamo iz drugih kulturnih serij in filmov: Keefus Ciancia je naredil glasbo za seriji **Pravi detektiv** (*True Detective* 2014–) in *Lov*, David Holmes za **Oceanovih 11** (*Ocean's 11*, 2001, Steven Soderbergh), pevka in tekstopiska Jade Vincent pa komadom prispeva čuten in prepoznaven vokal.

Ženske smo vajene gledati moške serije. Žanre, v katerih moški lovijo druge moške, ženske pa so njihove žive in mrtve žrtve, smo se naučile brati na kreativne načine, iz katerih dobimo nekakšen užitek, čeravno ta ni verjetno nikoli tisto, kar bi lahko bil, če bi bila sodobna vizualna kultura naša in povedana iz naših zornih kotov. Vsaka od nas je po svoje piska scenarija, vsaka režiserka, vsaj v svoji glavi, kjer zgodbe priredimo, dopolnimo in jih naredimo svoje. *Killing Eve* brez slabe vesti zaplava v središče najbolj maskulinih žanrov, klišejev, stereotipov in užitkov popularne kulture, le da ji uspe hkrati upoštevati staro filmsko feministično mantra: ženske morajo še izumiti svoj filmski jezik, najti svoje užitke. *Killing Eve* je le eden od možnih odgovorov na ta izziv, a je čudovito zabaven. **E**



¹ KILLING EVE: Redek užitek opazovanja igralcev in ekipe, ki jim uspe vse – vsako malo podrobno – narediti popolnoma prav.

Nace Zavrl

Čista resnica: The Fourth Estate Liz Garbus

The fourth estate

leto 2018

režija Liz Garbus

država ZDA

dolžina 90'

Začnimo s preprosto trditvijo, o kateri danes žvrgolijo že vrabci: raziskovalno novinarstvo je mrtvo, nekdanje slave ne bo uživalo več nikoli, pokončal pa ga je lastni brat in tesni zaveznik, namreč nefikcijski film. S tiskanih strani časopisov se resne in poglobljene razprave – zaradi propada papirnatih medijev, porasta digitalne dokumentarnosti ter spremenjenih načinov kulturne potrošnje – zdaj selijo na platna, še pogosteje pa na elektronske zaslone (glavni finančni podporniki nefikcije so namreč že več desetletij televizijske postaje, vse večkrat pa to vlogo prevzemajo spletne platforme, denimo Netflix in podobni portali videa na zahtevo).

Ravno zato je nedavna eksplozija filmskih upodobitev novinarstva – njegovih osebnosti, institucij in afer – več kot le malce ironična. Tako fikcijski kot dokumentarni filmi se trenutno radi lotevajo zgodovine klasičnega časnikarstva, prvi na primer s preboji tipa **V žarišču** (Spotlight, 2015, Tom McCarthy) in **Zamolčani dokumenti** (The Post, 2017, Steven Spielberg), drugi pa s poplavo medlih velikopoteznih poskusov, od katerih lahko omenimo festivalski **All Governments Lie: Truth, Deception, and the Spirit of I.F. Stone** (2016, Fred Peabody) in Netflixov **Nobody Speak: Trials of the Free Press** (2017, Brian Knappenberger). Takšna komemoracija velikih časopisnih zgodb in imen, tudi ko je upodobljena v pretežno slabih izdelkih, je za film vselej dobičkonosna. Raziskovalno novinarstvo, postavljeno v položaj objekta, mora filmu priznati premoč. Z razgaljanjem mehanizmov in delovnih postopkov te ali one medijske ustanove postane predmet raziskovanja *sámo novinarstvo*, s tem pa filmu uspe uzurpirati metodo, ki je nekoč pripadala prvemu. Kar je včasih počel tradicionalni žurnalizem, zdaj dela dokumentarec, vrhunec zgodovinske ironije pa nastopi, ko si film za objekt obravnave izbere lastnega predhodnika (tistega, ki ga je sam spodkopal, tistega, čigar pristop si je prilastil). Ko k dokumentarnim prikazom novinarstva dodamo še nostalgijo, je umor dokončen in popoln. Film s pomočjo romantiziranja utrjuje svojo prevlado nad mrtvim medijem tiska. Novinarstvo tu ne nastopa več v vlogi *izvajalca* preiskave, pač pa kot njen predmet – njegova usoda je tako zapečatená.

The Fourth Estate, 2018



A kako naj potemtakem razumemo množico filmov, ki raziskovalnega novinarstva, svojega študijskega objekta, ne prečesavajo, marveč ga ljubezensko slavijo, glorificirajo, poskušajo vrniti med žive ter dokazati, da pisana beseda v svetu še vedno igra vlogo? Ena od tovrstnih stvaritev je štiridelna serija **The Fourth Estate** (2018, Liz Garbus), produkcija televizijske vile Showtime, ki je dočakala premiero na newyorškem filmskem festivalu Tribeca. Ameriška dokumentaristka Liz Garbus, sicer slavna po številnih biografskih portretih – omenimo le filme **Bobby Fischer Against the World** (2011), **Love, Marilyn** (2012) in **What Happened, Miss Simone?** (2015) – je tokrat ustvarila televizijsko-kinematografski hibrid: zdaj že standardno pol-filmsko formo. Prva epizoda, prirejena za dvoransko predvajanje, šteje celovečernih devetdeset minut, preostale tri pa slabih petdeset.

The Fourth Estate, simptomatični izdelek sodobne avdi-ovizualne krajine, se spoprijema s pomembnim izveskom četrte veje oblasti: s časopisno (vse bolj pa tudi internetno) hišo *The New York Times*. Zahvaljujoč neomejenemu dostopu do glavnih akterjev ter pisarn – tako na newyorškem sedežu kot v washingtonski podružnici – nas Liz Garbus popelje v drobovje, v samo sredico severnoameriškega reportažnega novinarstva (in to ravno v obdobju, ko svoj mandat začenja predsednik, čigar vsa filozofija je osnovana na sovraštvu do medijev, dejstev ter resnice). Režiserkine kamere so na delavce politične redakcije – na njihove pisalne procese, profesionalne zagate, mestoma pa tudi na zasebna življenja – usmerjene že od dne Trumpove inavguracije, torej od 20. januarja 2017. Zaključni prizor, zajet na vrhuncu peripetij s Stormy Daniels, pa je ustvarjalce presenetil le štiri tedne pred uradnim lansiranjem serije, torej aprila 2018. V vsej zgodovini ustanove bi si režiserka težko izbrala primernejši čas za opazovanje epicentra svobodnega tiska, ki že od septembrske številke 1896 objavlja »all the news that's fit to print«, »vse novice, ki so primerne za tisk«, kakor oznanja slavni moto, ki do danes krasi naslovnico. Kronološka razdelitev dogajanja v štiri sklope, od katerih vsak pokriva nekaj mesecev, se izkaže za produktivno. Vsak koledarski odsek Trumpovega vladanja za seboj pušča svojo spletko, svoj emblematični škandal, Liz Garbus pa iz tega informacijskega kaosa uspe izluščiti bistvo.

Tradicionalno tiskano novinarstvo v svetu serije *The Fourth Estate* zavzema nelagodno vlogo. V letu 2018 naj bi *The New York Times* privabljal več bralcev kot kadarkoli prej, sočasno pa mora del svoje stolpnice (dvainpetdesetnadstropne pošasti) oddajati v podnajem. Sodelujoči to podjetje opisujejo kot živo in živahno tvorbo (kot kralja svetovnega časopisja), hkrati pa tiskano izdajo zapazimo le v enem samcatem kadru, in še to le za sekundo ali dve. Poročevalcem, komentatorjem ter dopisnikom s terena je



pripisana neizmerna moč, vendar ta moč v trenutku izpuhti, če za samopromocijo svojih člankov niso pripravljene nastopati na raznovrstnih *podcastih* ter na nacionalni televiziji (tudi v desku samega *Timesa* mrgoli sprejemnikov, od jutra do večera priklopljenih na postajo CNN). Liz Garbus tako hote ali nehote uspe zajeti srž sodobnega časnikarstva, razpetega ne le med več tehnologijami (tiskarna, računalnik, televizija, svetovni splet), marveč tudi med principi prostega dostopa ter stroge monetizacije, implementirane prek tako imenovanih *paywallov* (plačilnih zidov). *The New York Times*, »siva dama« severnoameriške tiskane scene, z večjimi in bogatejšimi časniki – denimo z *Washington Postom*, čigar lastnik je od oktobra 2013 Amazonov multimilijarder Jeff Bezos – preprosto ne more tekmovati.

Tako vsaj trdijo vodilni uslužbenci *Timesa* z odgovornim urednikom Deanom Baquetom na čelu. Ravno tu pa v štiriurni seriji lahko lociramo problem: v zameno za sociološki, strukturni diskurz nam *The Fourth Estate* postreže z mlačnim, izčiščenim, anekdotičnim pogledom na novinarstvo in novičarstvo v času Trumpa (s perspektive piscev samih). O vsakršni filozofiji za fenomenom *fake news* omrežij, o analizi predsednikovega odnosa do bojda »lažnivega« *mainstream* tiska, zlasti pa o kartiranju prepada med globalno alt desnico ter liberalnim establišmentom (čigar ključni predstavnik je kajpak newyorški *Times*), v filmu ni govora. *The Fourth Estate*, četudi sem ter tja dih jemajoč in fascinanten, ostane zasidran na dnu (natančneje: na visoki gori) institucionalnega, korporativnega, zgolj in samo nominalno levega žurnalizma, ki prepada med *Hillary* levico in *rustbelt* desnico – prepada, ki ga Angela Nagle v svoji kratki knjigi *Kill All Normies* raziskuje hladno in lucidno – nikakor ne premosti, marveč ga pogloblja. Rezultat, kljub nekaj močnim atributom, ni nič več kot ljubeznivi, pokroviteljski, zasanjani slavospev, ki do te ameriške medijske hiše – pomembne, a tudi problematične pojave – ne zna pristopiti trezno. Liz Garbus in njeni ekipi je, v umanjkanju vsakršne samorefleksije, projekt milo rečeno spodletel, raziskovalno novinarstvo pa svojega rešitelja zato še čaka; pri Showtime dokumentarcih ga očitno ne bo našel. **E**

Tekmujmo, kdo ima večji upor

Tribuna – veseli upor (2018, Janez Burger), težko pričakovani dokumentarec o politično, kritično, teoretsko in umetniško pomembnem časopisu študentskih generacij vse od šestdesetih let dalje, za katerega bi si vsi želeli, da bi nastal (zaradi teme), in za katerega nihče ni vedel, da dejansko nastaja, je končno tu in dostopen širši javnosti na RTV-jevem portalu, kjer je uspel nabrati celih 35 ogledov (10 je verjetno naših). Tema dokumentarca je časopis *Tribuna* in njegova turbulentna zgodovina. Dovolj preprosto, da ne bi smelo biti večjih težav pri spodobni izvedbi ... bi si mislili ...

In kako drugače začeti zgodovinsko osvetlitev politične pomembnosti neke publikacije kot z antagonistom, ki pokaže, kaj vse je bilo priborjeno in kaj izgubljeno, kje smo bili in kam smo prišli. Dokumentarec v svoji strukturi ponudi dva taka antagonista: prvega postavi v temeljni okvir filma, ki ga povezuje vrsta impotentnih in slabo zastavljenih vprašanj. Zgodba se začne na Filozofski fakulteti v Ljubljani, kjer anonimno dekle – očitno del filmske ekipe – vpraša nekaj mimoidočih, ali so že kdaj slišali za študentski časopis *Tribuna*. Ti ljudje, ki so ob določeni uri po naključju hodili po fakultetnem hodniku v pritličju, postanejo statistično »dovolj dober« vzorec, da zastopajo celo generacijo. Gledalcem se sploh ni treba spraševati, kakšna je ta generacija, o kateri teče beseda, ker film ponudi absolutno definicijo že na začetku. Naši študentje, po videzu sodeč večinoma dodiplomski (ne izvemo njihovih imen, niti starosti, temveč so pač kodirani kot del anonimne nerazmišljujoče mase), ki so v Ljubljani šele nekaj let, na vprašanje odgovorijo z NE, kar je v filmu montirano skorajda v ritmu komada, ki naznanja propad političnih generacij preteklosti. Poanto, ki na tej točki ne bi mogla biti bolj očitna (film bi lahko zares že skorajda končali), zakoliči še zadnji študent, ki nas popelje v preteklost: »To je zlo star časopis!« In že zadoni pesem »Hej Slovani!«.

»Bratje, mi stojimo trdno, kakor zidi grada, črna zemlja naj pogrezne tega, ki odpada!« poje zbor, medtem ko gledamo jugonostalgične posnetke delovnih brigad in Tita. Seveda so bratje, ki stojijo trdno, Tito, Partija in družba, ki jo je uspaval sen ideologije in zastonjskih stanovanj (res je, sistem je antagonist številka 2), in seveda so tisti, ki jih naj pogrezne črna zemlja, ker odpadajo, Tribunaši, ki jih eden od nekdanjih urednikov (Niko Grafenauer) opiše kot oporečnike, drugačen glas. Tribunaši so pač bili drugačni

od svojih očetov, dolgočasnih birokratov, ki so jim pisali protestna pisma. Kam dlje od preprostega generacijskega konflikta dokumentarec ne gre, ponudi pa humoristični vložek tistega obdobja, posnetek Dimitrija Rupla, ki na arhivskem posnetku takratne oddaje o »današnji mladini« v mašnem gvanu razlaga nekaj o konceptu kritike novinarke, ki se uslužno nasmiha in živčno pogleduje v svoje zapiske – ne zato, ker bi se bala posledic govora mladega oporečnika, ampak ker si je jasno mislila, »da mulc naklada nebuloze«. Dokumentarec bi se lahko na tej točki zazrl sam vase: Rupel, ki govori o kritiki in je retrospektivno verjetno padel najgloblje v politično brezno apatije, je najboljši učni primer tega, da je nekaj samokritike za produkcijo aktualnih vsebin potrebne. Ampak za to ni časa. Grafenauerjevo govorečo glavo zamenja že druga, ki jo pospremi rokovska spremljiva in podobe hipijev: smo v sedemdesetih!

Nekdanji člani *Tribune* smo poskušali z odstopom in svojim delovanjem po njem⁴ s prstom pokazati (poleg vsega drugega) na sodobne mačizme in šo(u)vinizme, ki ne le da strukturirajo vse pore naše vsakdanjosti, temveč so vplivali na delovanje *Tribune* (od zunaj). Pri tem pa je pomembno priznati, da so zaznamovali tudi *Tribunino* delovanje in zgodovino (od znotraj). Filmu na tej točki verjetno najbolj spektakularno spodleti: Boris Cizej se nostalgичno nasmiha, ko govori, kako so imeli v pisarni najboljše žurke, predvsem pa, da so imeli hipiji »najlepše bejbe«. »Bejbe« pač niso bile intelektualni del uredništev, temveč tisti lepi okras, ki se je očitno v tistih časih lepil na hipijaške fante, ki so med kajenjem trave (to pač izpostavi Cizej) pisali še *Tribuno*. Dokumentarec ne pove, da je bila težava tega »progresivnega« časopisa tudi to, da v njegovi več kot šestdesetletni zgodovini skorajda ni bilo nikjer najti urednic, kaj šele glavnih urednic. Politični boji s komunističnimi oblastmi, ki so nekajkrat zasegle *Tribuno* ali ustavile tisk, so bili očitno moška stvar, nekakšna reprodukcija moškega boja, ki se hkrati ni veliko spraševal o drugačnih oblikah dominacije, vrednih naslavljanja. Niti se film tega ne vpraša danes (nadaljevanje sledi).

Potem obdela hipijevska sedemdeseta in zasedbo Filozofske fakultete, funki glasbo zamenja za punk – in že smo v osemdesetih, tretja govoreča glava, Marcel Štefančič jr., pa primerja velikost svojega (uporništva) s prejšnjimi generacijami. Govori o naporu, ki so ga v zgodnjih osemdesetih morali vložiti, da bi sploh dosegli cenzuro, o luzerskih generacijah iz sedemdesetih, ki jim to ni uspelo. Zaplemba je bila takrat znak novega velikega (spet moškega) uporništva tistih časov, v filmu pa cenzura postane zdaj edina, ki podeljuje mandat celotni *Tribunini* zgodovini. Po malo govora o Ojdipu (pač osemdeseta ustoličijo – tudi na račun *Tribune* – slovensko psihoanalitsko šolo) že vidimo moderne izložbe z napisi POPUST. Vsaj malo inovativne

TRIBUNA

zvočne kulise prejšnjih obdobij zamenja slovenska himna in vemo, da smo v obdobju nove države, kjer očitno vlada potrošnja. Devetdeseta film spusti. Res je, da *Tribuna* v tistem času izgublja svojo moč (soscenarist, ki je bil v obdobju po osamosvojitvi bojda del uredništev, bi sicer lahko na temo povedal kaj več) in pod bodočimi direktorji komercialnih televizij postane študentski časopis brez značilne kritičnosti, a z veliko oglasi. Niti ni omenjeno, da vmes neha izhajati in se ponovno obudi leta 2009 ter zopet postane teoretsko in likovno pomembna referenca, dokler v njeno delovanje ne poseže antagonist današnjih časov – kapital, v preobleki karieristov/študentskih funkcionarjev/šovinistov. Niti ni zabeležen upor vseh sodelavk in sodelavcev *Tribune*, ko jim ta isti nadzornik nastavi svojo urednico in jasno poseže v avtonomijo časopisa. Ne, film preprosto preskoči na danes, kjer to isto urednico sprašuje, kaj je zanjo *Tribuna*. Zares sta zadnji govoreči glavi dve, sodelavka *Tribune* Marike Gruber in odgovorna urednica Ana Pavlič. Nekaj generacijske in ženske reprezentacije med naborom starih moških bi pozdravili, če ne bi bili dekleti izkoriščeni v šovinistični maniri za to, da zakoličita tisto, česar samo mrtvec ne bi razbral kot edino idejo filma: nova generacija je apatična, apolitična, nerazmišljujoča, neuporniška, »zadovoljna s tem, da ima internet« (Štefančič), generacija, ki se ni več sposobna postaviti kritično do oblasti ... Medtem ko se mladi ženski nove *Tribune* nekoliko obotavljata – nimata nobene herojske zgodbe, časi so drugačni, uporov je več vrst – ter naivno neumno govorita, kako je *Tribuna*

»prostor za izživiljanje frustracij« in kako sta veseli, da *Tribuna* še obstaja in se približuje študentom (veselje se nadaljuje, četudi brez upora), ju montaža vsakič znova preseka z odgovorom starejših modrih moških, ki so bili pravi revolucionarji in ki so se borili za to, da lahko danes nehvaležno sedimo na riti, zatopljeni v virtualni svet interneta, otopeli od njegovih mikavnih možnosti pobega. Toliko slabše pa vse skupaj izzveni zato, ker sta simbol te generacije, slepe za najhujši scenarij distopičnih romanov (ja, spet Štefančič), dve mladi ženski. Tragikomično zaprtje pripovednega okvirja pride z zadnjim vprašanjem našemu »dovolj dobremu vzorcu«: »Se ti zdi, da si kot študent svoboden?« In naši bruci v zmedi kakopak odgovorijo: JA, lahko si prosto izbirajo predmete, imajo nekaj časa za prostočasne dejavnosti ... skratka, KOT ŠTUDENTJE so svobodni. Pomen formulacije vprašanja urednikom založb ne bi smel biti tuj, pa se izkaže, da jim je. Študentje so pač odgovorili na zastavljeno vprašanje, film, ki je meril na veliko širšo ontološko dilemo, pa je izkoristil njihove opise lastnih urnikov za to, da je dramatično zaključil (uganili ste, spet Štefančič): »Kaj vse, kar počneš, je vredno vse te zgodovine boja in umiranja za svobodo?« Bam!

Uganite kdo – Štefančič je v izjavi ob inavguraciji dokumentarnega filma v Slovenski kinoteki rekel, da *Tribuna* nikoli ni bila objektivna. Štefančič ima prav, toda bodimo, še posebej iz te naše pokopane subjektivne, intimne pozicije, ki nas spaja z zgodovino tega medija, enkrat za spremembo objektivni. Saj sploh ni tako težko. Dokumentarec o časopisu

Tribuna, celo prvi dokument takšne vrste, je preprosto slab.

Pa saj smo vse to vedeli že vnaprej. V izjavi 3tribune² – formacije bivših sodelavcev časopisa *Tribuna* od leta 2009 do 2015 – pred filmsko premiero je bila med drugim podana natančna predikcija: »Zato nas tako preseneča povabilo na čandrovanje ali šouvinistični ples petkovega dopoldneva: Šteger-Čander, še en familjarno-prijateljski klančič. Zgodovinski spomin hitro peša in sumimo, da doku izpod peresa klana Čander z vso silo vžge po tem spominu, da bi še njega potlačil pod rušo.«

Itak da vžge. Vžiga kot ta jalovi označevalec – upor. Dokumentarni film, ki sta ga kot scenarista podpisala Mitja in Maja Čander, režiral pa ga je Janez Burger, je tako enodimenzionalen, da retrospektivno daje poduk cenzorski instituciji bivšega režima, ki je tudi glavni objekt zastavljenega zgodovinjenja.

Film *Tribuna – Veseli upor*, ki sta ga v fazah razvoja financirala tako Slovenski filmski center (hitro guglanje pravi: 15 tisočakov za razvoj projekta in še dodatnih 47 tisočakov za AV produkcijo) kot tudi RTV, je dolg 50 minut, a glede na temeljno idejo in njeno izvedbo bi se lahko brez izgube za gledalce, SFC in RTV ustavil pri dveh minutah. Film oziroma njegovi ustvarjalci so strukturo več kot očitno zastavili že ob prvem pogovoru tipa: »A veš, kaj bi blo fajn nardit ...«, torej še pred raziskavo, še pred prvo zapisano črko scenarija, kljub temu da je proces raziskovanja, če je bil narejen vsaj malo prav, razkril množico različnih interpretacij in zgodovin. Zasedba FF na primer ni bila samo tista v sedemdesetih, temveč tudi tista v letih 2011 in 2012, kjer je bila aktivno vključena prav *Tribuna*; potem je bila še ena »fizična« zasedba, zasedba Borze, kjer se je spet znašla *Tribuna*; sodelavke in sodelavci so kolektivno zapustili *Tribuno* takrat, ko je ŠOU ob sodelovanju Beletrine – dela programskega sveta časopisa – posegel v demokratično izbiro urednika in njegovo avtonomijo; velik del nekdanjih sodelavk in sodelavcev je sodeloval pri obrambi Roga; med nami so aktivistke in aktivisti vseh vrst, ki energijo in delo vlagajo v demonstracije, pisanje, učenje in grajenje skupnosti ...

Največja težava dokumentarca pa niti ni v tem, da je tema slabo zastavljena, da je scenarij nekaj, kar ne bi v tej obliki nikoli smelo iti čez stroge pogoje filmskih financerjev (tudi če predpostavimo, da je Slovenija incestuozno nepotistična tvorba), da je dokumentarec strukturno veliko manj inovativen kot filmski esej osnovnošolskega filmskega kluba, da je potemtakem stal občutno preveč in da je filmsko delo, ki bo potonilo v pozabo, kamor tudi spada. Ne, težava je drugje, in sicer v popolnem umanjkanju samorefleksije, egotripovski blodnji ustvarjalcev/prijateljev, ki niso bili sposobni vzpostaviti nikakršne distance do svoje prve ideje in prepričanja o lastni pomembnosti, svojem revo-

lucionarnem pedigreju, svoji filmski izjemnosti, svojem masturbatornem konstruiranju enoznačne zgodovine in lastne mitologije, svojih binarnih opozicij med modrimi moškimi in neumnimi ženskami, med starimi uporniki in mladimi od interneta hipnotiziranimi masami ... Predvsem pa bi bilo pametno, če bi se stari hipiji, rokerji, punkerji, uredniki in režiserji na koncu te kolektivne blodnje usedli in se vprašali: »Kaj od tega, kar počneš, je vredno vse te zgodovine boja in umiranja?« **E**

¹ <http://www.3buna.si/souvinizem/>.

² <https://radiostudent.si/dru%C5%BEBa/ni-%C5%A1e-gotovo/povabilo-na-%C4%8Dandrovanje-ne-hvala>.

VIENNALE

Vienna International Film Festival



VÉRITÉ

TO BE CONTINUED

VIENNALE-TRAILER 1995-2017

OCTOBER 25 — NOVEMBER 8, 2018

www.viennale.at

ISSN 0013-3302



9 770013 330005

4,90 €

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS

186 642 2018



920184010,3

COBISS

»Priatelj mi je nekoč rekel, da se je resnim temam bolje smejati, kot da ti je zanje vseeno. Za razliko od mojega očeta o političnih temah ne znam govoriti resno. Tudi doba, v kateri živimo, je postala zelo absurdna. Neka vrsta komičnosti je prisotna na vsakem koraku. Če bi na primer posneli film o Islamski državi, sam ne vidim druge perspektive kot komični muzikal. Ker je vse skupaj v povezavi z njimi tako noro. Resen film o Islamski državi ne bi učinkoval. To je edini način, na katerega lahko prikažeš vzdušje teh vidikov družbe.«

Romain Gavras v pogovoru z Maticem Majcnom (str. 3)

»Ne delam s filmi, ki so 'namenjeni' otrokom, saj je moje zanimanje za tovrstne filme dokaj omejeno. Seveda obstajajo odlični filmi za otroke, ampak (...) Umetnost te mora izzvati, šokirati in zmešati, te prisiliti v to, da se z njo soočiš. Če za filmsko vzgojo uporabljaš le filme, ki so uradno odobreni za otroke, jih prikrajšaš za pomembno življenjsko izkušnjo. Po ogledu Žrela (Jaws, 1975, Steven Spielberg) več tednov nisem mogel spati. Film je ostal z mano in moral sem se soočiti z njim. To je moja pedagogika – otroci se morajo soočiti s filmom.«

Alejandro Bachmann v pogovoru z Janom Nalesnikom in Ano Šturm (str. 30)

