

revija za film in televizijo

16170

ekran

letnik LIV
februar – marec 2017



4,90 €



5 najboljših filmov preteklega leta
po izboru filmskih kritikov, kuratorjev in režiserjev

intervjuji Paul Bush, Jerzy Skolimowski
fokus romunski film
TV serije doba žalostnih komedij
ozadja jaz, enkratna filmska projekcija

Festival žanrskega filma



Special Guest
**CHRISTINA
LINDBERG**



KURJA POLT

Kulti, klasike
in žanrski
odpadniki na
35 mm

19.–23. 4. 2017

Slovenska kinoteka &
Kinodvor / Ljubljana

kurjapolt.org



+DS 186642

revija za film in televizijo

ekran



slika na naslovnici
Paterson
(Jim Jarmusch)

Ekran letnik LIV, februar - marec 2017
ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije
izdajatelj Slovenska Kinoteka, zanjo Ivan Nedoh
sofinancira Ministrstvo za kulturo
glavni in odgovorni urednik Ciril Oberstar
urednica teme feminizem v kinu Tina Poglajen
uredništvo Špela Barlič, Marko Bauer, Tina Bernik,
Bojana Bregar, Andrej Gustinčič, Matic Majcen,
Ivana Novak, Maša Peče, Tina Poglajen, Zoran
Smiljanič, Ana Šturm
Mnenja avtorjev so neodvisna od uredništva
jezikovni pregled Mojca Hudolin
svet revije Zdenko Vrdlovec (predsednik),
Aleš Blatnik, Klemen Dvornik, Janez Lapajne,
Polona Petek, Peter Stankovič
oblikovanje Tomaž Perme, Kinetik
tisk Tiskarna Oman, Kranj
marketing info@ekran.si
celoletna naročnina 25 € + poštnina
transakcijski račun 01100-6030377513,
Slovenska kinoteka, Miklošičeva 28, Ljubljana
Naročnina velja do pisnega preklica
naslov Metelkova 6, 1000 Ljubljana
telefon 01/43 42 510, info@ekran.si
splet www.ekran.si
facebook Revija Ekran
twitter @ekranrevija

cena 4,90 €

ISSN 0013-3302

Uvod

- 2 **Najboljši filmi leta 2016** po izboru filmskih kritikov, kuratorjev in režiserjev

Intervjuji

- 10 »Če ne bi bilo umetnosti, bi kar umrl!« (Paul Bush) Tina Poglajen
14 »11 minut« je metafora za sodobno življenje (Jerzy Skolimowski) Matic Majcen

Festivali

- 18 **21. Mednarodni filmski festival v Busanu** Sanja Struna
21 **54. Dunajski mednarodni filmski festival Viennale** Matic Majcen
24 **Festival znanstvene fantastike v Trstu** Igor Krnel
25 **Mednarodni festival dokumentarnega filma v Amsterdamu (IDFA)** Simon Popek

Žanrska produkcija

- 28 **Pospešek za razvoj žanrske produkcije** Aleš Blatnik

Filmske komisije

- 30 »Grozno je, da smo obtičali pri Narniji« Žiga Brdnik

Stoletnica rojstva Jožeta Babiča

- 34 **Manjkajoča četrtna sonca** Luka Jereb

Fokus: romunski film

- 37 »Zgodovina ni narejena iz predpostavk!« Petra Meterc
41 »Najtežja naloga zame je vedno razumevanje, kaj je tista najpomembnejša stvar, o kateri je trenutno treba govoriti« (intervju Christian Mungiu) Petra Meterc

Portret

- 44 **Mož za nove (stare) čase: Adam Driver** Bojana Bregar

Kritika

- 47 **Toni Erdmann (Maren Ade)** Zdenko Vrdlovec
49 **Ona (Paul Verhoeven)** Jasmina Šepetavc
51 **13th (Ava DuVernay)** Ana Šturm
54 **Paterson (Jim Jarmusch)** Anže Okorn
57 **Nočne ptice (Tom Ford)** Andrej Gustinčič
59 **The Wailing (Hong-jin Na)** Jasmina Šepetavc
61 **Rdeča želva (Michaël Dudok de Wit)** Pia Nikolič
63 **Molk (Martin Scorsese)** Dušan Rebolj
66 **Jaz, Daniel Blake (Ken Loach)** Ana Šturm
68 **Nočno življenje (Damjan Kozole)** Polona Petek

Skratka

- 70 **Léthé (Dea Kulumbegashvili)** Bojana Bregar

TV serije

- 71 **Doba žalostnih komedij** Ivana Novak

Podoba glasbe

- 74 **Fant, ki je preveč vedel** Matic Majcen

Ozadja

- 76 **Jaz, enkratna filmska projekcija** Maša Peče

920182205



TRGOVINSKI + IZDAVSKI NESTILO

Najboljši filmi leta 2016

Namesto klasičnega uvodnika tokrat kot uvod v novo filmsko leto objavljamo sezname **5 najboljših filmov preteklega leta** po izboru filmskih kritikov, kuratorjev in režiserjev, ki smo jih s kratkim dopisom povabili k sodelovanju v tej, zdaj že tradicionalni Ekranovi rubriki. Tiste, ki so se vabilu odzvali, smo prosili še za kratko, enostavno utemeljitev izbire vsakega posameznega filma oziroma utemeljitev v enem odstavku za vse izbrane filme skupaj.

Odrekli pa smo se preštevanju glasov in objavi zmagovalcev, saj, kot je pripomnil tokratni Ekranov intervjuvanec Paul Bush, nismo na »konjskih dirkah«.



Toni Erdmann

Špela Barlič

Toni Erdmann (2016, Maren Ade)

Duhovito, ganljivo in na trenutke srhljivo ogledalo našemu času.

Manchester by the Sea (2016, Kenneth Lonergan)

Kdo pravi, da Američani ne znajo več snemati dobrih, srce parajočih dram brez čustvenega kiča?

Ona (Elle, 2016, Paul Verhoeven)

Isabelle Huppert in eden najbolj enigmatičnih ženskih likov, kar jih je kdaj krasilo filmsko platno.

Prihodnost (L'avenir, 2016, Mia Hansen-Løve)

Isabelle Huppert drugič, ponovno v vlogi ženske, ki noče sprejeti vloge žrtve, a s povsem drugačno mentalno matrico.

Jaz, Daniel Blake (I, Daniel Blake, 2016, Ken Loach)

Morda za šilce preveč sentimentalen, a s pravim razlogom. Film s pomembnim sporočilom.

Bojana Bregar

Manchester by the Sea (2016, Kenneth Lonergan)

Subtilno dovršena drama o ljudeh, ki so zmagali v življenju že samo zato, ker jim uspe še naprej živeti. Cassey Affleck kraljuje nad vlogami ranljivih moških likov in njegova sicer zadržano tragična prezenca filmu dodaja nepričakovano optimistično dimenzijo v na videz brezupnih trenutkih.

Ameriška ljubica (American Honey, 2016, Andrea Arnold)

Neskončni pejzaži ameriškega blišča in bede se v dolgem *roadtripu* zvrstijo pred našimi očmi. Tista druga Amerika leži pred nami, razgaljena in boleče drugačna, kot smo je vajeni. A vse to nima za glavno junakinjo filma nobenega pomena. Vse, kar ona vidi, je Shia LeBeouf.

Ave, Cezar! (Hail, Caesar!, 2016, Joel & Ethan Coen)

»Would that it were so simple.«

Léthé (2016, Dea Kulumbegashvili)

Prečudovito kratko delo gruzijske režiserke, ki na film ujame čas in spomin v stilu starih mojstrov, pri tem pa pogumno gleda v prihodnost.

Europe She Loves (2016, Jan Gassman)

Dokumentarec mladega švicarskega režiserja, ki ga pri nas sicer (še?) nismo imeli priložnosti videti, ampak res upam, da se bo kmalu znašel na kakšnem platnu. Zgodbe različnih parov, ki živijo v različnih evropskih mestih, pripovedujejo o tem, kako so naše izkušnje ljubezni, partnerstva, vsakodnevnih bojov in veselja povsem primerljive – kar nas loči, so zgolj okoliščine.

Ingrid Kovač Brus

Toni Erdmann (2016, Maren Ade)

Izvirna, divje komična in globoko ganljiva slika zahodnega urbanega življenja in slavospev očetovski ljubezni.

Sieranevada (2016, Cristi Puiu)

Do podrobnosti izdelana drama, ki se skorajda odvija v resničnem času v zaprtem stanovanju in ponudi širok, tudi duhovit vpogled v zapletene družinske odnose.

Odrpto morje (Fuocoammare, 2016, Gianfranco Rosi)

Minimalistična, iskrena dokumentarna pripoved o otoku Lampedusa in njegovih prebivalcih, ki vsakodnevno rešujejo in sprejemajo begunce.

Ustava Republike Hrvaške (Ustav Republike Hrvatske, 2016, Rajko Grlić)

Film, ki gledalca zapelje in presune, ni le slika sodobne Hrvaške in njenih predsodkov, ampak tudi podoba njene severne sosedice.

Prihodnost (L'avenir, 2016, Mia Hansen Løve)

Francosko lahkoten prikaz krize srednjih let, ki jo pooseblja profesorica filozofije in urednica – v filmu Isabelle Huppert.



Jaz, Daniel Blake

Klemen Dvornik

Jaz, Daniel Blake (I, Daniel Blake, 2016, Ken Loach)

Trgovski potnik (Forushande, 2016, Asghar Farhadi)

Služkinja (Ah-ga-ssi, 2016, Park Chan-wook)

Manchester by the Sea (2016, Kenneth Lonergan)

Prihod (Arrival, 2016, Denis Villeneuve)

Nimam stavkov, ker so me ti filmi pustili brez besed.

Tesa Drev

Toni Erdmann (2016, Maren Ade)

Maren Ade je specialistka za filme o težavnih odnosih, ki se ne boji niti močnih čustev niti bizarnih, a zato nič manj realističnih situacij, je pripoved o osvobajanju iz sveta biznisa v sodobni družbi ovila v čustveno intenzivno zgodbo o odtujenem odnosu med očetom in hčerjo.

Dežela La La (La La Land, 2016, Damien Chazelle)

Dežela La La si upa biti romantična in se dotakne bistva filmskega medija kot sveta, v katerem smemo upati in kjer čustva uspejo spremeniti zakone bivanja.

Rdeča želva (La Tortue rouge, 2016, Michaël Dudok de Wit)

V film Rdeča želva je na nenavaden in drzen način vpeljana čarobnost, poleg tega pa je eden najlepših filmov o ljubezni, ki uspe preseči antropocentričen pogled na svet.

Moja divja noč (Mi gran noche, 2015, Alex de la Iglesia)

Filmska burleska s prijemom kontrastiranja pokaže na vrsto težav, s katerimi se bo morala spopasti zahodna družba.

Paterson (2016, Jim Jarmusch)

Jarmusch zvesto svojemu slogu portretira človeka, ki na videz živi nezanimivo življenje, v resnici pa je umetnik.

Slovenski: **Houston, imamo problem!** (2016, Žiga Virč)

Ker s fiktivno zgodbo pokaže na marsikatero resnico nekdanje skupne države.

Rok Govednik

1001 noč: Nemiren, Obupan, Začaran (As Mil e Uma Noites:

O Inquieto, O Desolado, O Encantado, 2015, Miguel Gomes)

Tristo petinosemdeset minut parafraze o sistemu, človeški neumnosti in žalosti *al dente o Português*.

In the Last Days of the City (Akher ayam el madina, 2016, Tamer El Said)

Filmska intimka o Kairu, ki se ruši, o prijateljih, ki se razhajajo, in o upanju, ki se ne more izgraditi iz razbitih opek.

Ona (Elle, 2016, Paul Verhoeven)

Resignacija enostavno ni mogoča, po ogledu odzvanja čudovito: Isa-belle-elle.

Endless Poetry (Poesía sin fin, 2016, Alejandro Jodorowsky)

Nesrečni Jodorowsky se je rodil za avantgardo in za Svetom, kar najčudovitejše objokuje.

The Holy Biker (Reza a Lenda, 2016, Homero Olivetto) in **Dogs**

(Câini, 2016, Bogdan Mirica)

Prvenca. Žanrski bombi. Odpadnika. Prvi motorizira brazilsko puščavo (!?), drugi po coenovsko s trilerjem seznanja novi romunski val.

Andrej Gustinčič

Dober državljan (A Good American, 2015, Friedrich Moser)

Ker nam pokaže, kako bi se enainvajseto stoletje lahko začelo zelo drugače.

Houston, imamo problem! (2016, Žiga Virč)

Ker je briljantno sestavljena jugo-proti-nostalgija.

Nočne ptice (Nocturnal Animals, 2016, Tom Ford)

Ker je močan film o spopadu dveh svetov v Ameriki.

Savlov sin (Saul fia, 2015, László Nemes)

Ker je dokazal, da je še vedno mogoče posneti izviren film o holokavstu.

Toni Erdmann (2016, Maren Ade)

Ali kako živimo danes.



Dežela La La



Manchester by the Sea

Igor Harb

Prihod (Arrival, 2016, Denis Villeneuve)

ZF je moj najljubši žanr, Prihod pa najbolj inteligenten in čustven film žanra v tem desetletju.

Nočne ptice (Nocturnal Animals, 2016, Tom Ford)

Preplet zgodb in likov ob brezhibni podobi opazno preseže posamezne sestavine filma in zapusti močan vtis.

Ljubezenska čarovnica (Love Witch, 2016, Anna Biller)

Jasno sporočilo, podano skozi poklon šundu, skrbno izbrane teme in presunljive podobe, ki se zažgejo v retino.

Čarovnica (The Witch, 2015, Robert Eggers)

Edina grozljivka, ki me je v zadnjih letih dodobra prestrašila in pretresla.

Deadpool (2016, Tim Miller)

Če je kateri žanr potreboval dobro dozo Monty Pythonov, so bili to stripovski spektakli.

Tanja Hladnik

Jaz, Daniel Blake (I, Daniel Blake, 2016, Ken Loach)

Meje (2016, Damjan Kozole)

Manchester by the Sea (2016, Kenneth Lonergan)

Ne glej mi v krožnik (Ne gledaj mi u pijat, 2016, Hana Jušič)

Zora (Ausma, 2015, Laila Pakalnina)

Ne nujno izbor najboljših filmov preteklega leta, ampak abecedni seznam nekaterih, ki jih je leto 2016 najbolj potrebovalo. Zgornja filmska dela kljub zelo različni kilometrini ustvarjalcev nedvomno odlikujeta obrtniška veščost in izpiljen avtorski izraz, celo v primeru režiserjeve navidezne odsotnosti. A silovitost njihove moči se posebej kaže v pronicljivem seciranju stanja človeškosti v ednini, dvojini ali množini. So dediščina časa zgrešenih ideologij in kolektivnih zablod, rušenja socialne družbe in skoraj izgubljene vere v zmožnost osebne odrešitve, ki dopušča le redke utrinke trpkega humorja.

Matevž Jerman

Ameriška ljubica (American Honey, 2016, Andrea Arnold)

Jaz Daniel Blake (I, Daniel Blake, 2016, Ken Loach)

Mirni zaliv (Ma Loute, 2016, Bruno Dumont)

Ne glej mi v krožnik (Ne gledaj mi u pijat, 2016, Hana Jušič)

Toni Erdmann (2016, Maren Ade)

Bonus: **Čudovito telo** (The Exquisite Corpse, 2015, Peter Tscherkassky)

+ **Rick & Morty**, 2. sezona (2015, Adult Swim)

Leto 2016 je radodarno postreglo s kupom omembe vrednih filmskih naslovov in pričujoči seznam je tako samo vrh ledene gore. Izbrani in po abecednem vrstnem redu urejeni filmi niso nujno najbolj dovršeni, so pa morda prav zato na mnogotere načine najbolj dosledno zrcalili (ter obenem nujno tudi presejali) tendence našega prostora in časa.

Ana Jurc

Nočne ptice (Nocturnal Animals, 2016, Tom Ford)

Provokativna, v vseh pogledih ekscesna mojstrovina, ki s srhljivo natančnostjo pokaže, kako lahko dober pisatelj prozo uporabi kot terapijo in hkrati kot oster nož za obračun z bližnjimi.

Paterson (2016, Jim Jarmusch)

Eksistencialna meditacija. Skozi Jarmuschevo optiko postane majhno, neizstopajoče življenje samo po sebi najbolj umetniška in velikopotezna gesta, kar jih je.

Služkinja (Ah-ga-ssi, 2016, Park Chan-wook)

Park Chan-wook svoje junake po bojnem polju seksualnosti in maščevanja premika kot v partiji peklenskega šaha. Služkinjo prepoji z morbidnim humorjem in čutno seksualnostjo: bolj erotičnega filma in močnejših ženskih likov lani na platnu nismo videli.

Ona (Elle, 2016, Paul Verhoeven)

Ona se v formatu detektivske kriminalke spogleduje s temami posilstva, nasilja, nezvestobe in množičnega pokola, a pri tem nikoli ne izgubi tona hladne, klinične distanciranosti; v svoji amoralnosti nekajkrat izdolbe celo prostor za humor. Kontroverzna študija človeške psihe, uzrte skozi prizmo moči in erotike.

Toni Erdmann (2016, Maren Ade)

Peter Simonischek in Sandra Hüller blestita kot odtujena oče in hči, ujeta v ples zavrnitev, depresije in korporativnega sveta. Komedija? Že mogoče, a nasmešek je grenak.



Ona

Damjan Kozole

Evolution (Évolution, 2015, Lucile Hadžihalilović)

O čudežu življenja, avtorsko najbolj pogumen film lanskega leta.

Odprto morje (Fuocoammare, 2016, Gianfranco Rosi)

Ker se je tudi v filmih treba zavedati, v kakšnem svetu živimo.

Toni Erdmann (2016, Maren Ade)

O filmu je bilo toliko povedanega, da nimam kaj dodati.

Certain Women (2016, Kelly Reichardt)

Karakterji.

Matura (Bacalaureat, 2016, Cristian Mungiu)

Lahko je biti načelen in moralen, dokler gre za druge.

Matic Majcen

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

Biblična parabola, epsko pripovedovanje.

Zero Days (2016, Alex Gibney)

Prihodnost je zdaj.

Kapitan Fantastični (Captain Fantastic, 2016, Matt Ross)

Odkriti govor je največja subverzija.

Paterson (2016, Jim Jarmusch)

Umetnost ne potrebuje družbenih omrežij.

Tangerine (2015, Sean S. Baker)

Spomenik drugi digitalni revoluciji.

Slovenski: **Houston, imamo problem!** (2016, Žiga Virč) in **Pr'Hostar** (2016, Luka Marčetič)

Jure Matičič

Po abecednem vrstnem redu razporejeni filmi, ki so me ujeli, fascinirali in me povlekli k (več) ponovnim ogledom. Film, ki spodbujajo razmislek in sprožajo dolge debate. Vsi so z rednega programa našega kina. Krivica je sicer storjena še najmanj desetim, ki so mi bili skoraj tako všeč kot peterica na seznamu.

Čisto nova zaveza (Le tout nouveau testament, 2015, Jaco Van Dormael)

Prezrta komedija leta, ki s pronicljivim zasukom postavi na glavo marsikaj in marsikoga.

Dežela La La (La La Land, 2016, Damien Chazelle)

Cinemaskopsko razkošje, vrnitev k formi, film, ki ga lahko z odprtimi usti gledaš znova in znova.

Mustang (2015, Deniz Gamze Ergüven)

Ne samo zgodba o odraščanju in turški družbi, ampak testament svobode.

Paterson (2016, Jim Jarmusch)

Oda vsakdanu, drobnim detajlom, ljubeznim in železnim navadam, največji med najbolj intimnimi filmi leta.

Prihod (Arrival, 2016, Denis Villeneuve)

ZF spektakel, ki se bolj kot z vesoljci ukvarja z ljudmi; pa še prvič se je zgodilo, da jezikoslovka rešuje svet.



Jurij Meden

Homeland (Iraq Year Zero) (2015, Abbas Fahdel)

Mama (2016, Vlado Škafar)

Paris est une fête - un film en 18 vagues (2016, Sylvain George)

Productive Frustration (2016, Tara Najd Ahmadi)

Shin Godzilla (Shin Gojira, 2016, Hideaki Anno, Shinji Higuchi)

Svojo izbiro petih najboljših filmov v 2016 lahko pojasnim le z razširjenim izborom avdiovizualnih del, ki so se mi zdela presežna in jih prav tako toplem priporočam v ogled: **Ameriška ljubica** (American Honey, 2016, Andrea Arnold), **Prihodnost** (L'avenir, 2016, Mia Hansen-Løve), **Black Mirror, 3. sezona** (2016, Charlie Brooker), **Certain Women** (2016, Kelly Reichardt), **Horace and Pete** (2016, Louis C.K.), **HyperNormalisation** (2016, Adam Curtis), **O.J.: Made in America** (2016, Ezra Edelman), **Rihanna: Needed Me** (2016, Harmony Korine), **Twilight Zone** (2016, Josh Rimpf), **Three** (San ren xing, 2016, Johnnie To), **Short Stay** (2016, Ted Fendt).

Urša Menart

Toni Erdmann (2016, Maren Ade)

Meni ni predlog.

The Love Witch (2016, Anna Biller) / **The VVitch: A New-England**

Folktale (2015, Robert Eggers)

Dva povsem različna, ekstremno avtorska in obsesivno natančna žanrska eksperimenta, eden skoraj črno-bel, drugi kričeče pisan, oba o čarovništvu kot edini možnosti upora.

Matura (Bacalaureat, 2016, Cristian Mungiu)

Spominja me na *Zresni se* (2009, A Serious Man) bratov Coen, če bi judovsko mitologijo zamenjala mitologija vseobsegajoče romunske korupcije. Zame najboljši film romunskega novega vala do zdaj.

Prihodnost (L'avenir, 2016, Mia Hansen-Løve)

Mia Hansen-Løve svojim melanholičnim razmišljanjem o minevanju časa in življenju doda nekaj ostrih vprašanj o načelih, teoriji in praksi.

Wiener-Dog (2016, Todd Solondz)

Ne pozabimo, da so tudi profesorji na AGRFT samo ljudje. P.S.: Tudi Kelly Reichardt, ki ji je Solondz ukradel prvi kader, je letos naredila odličen film.

Bonus: **Lemonade** (2016, Kahlil Joseph, Beyoncé Knowles)

Brez dvoma muzikal leta.

Neva Mužič

Bučko (Ma vie de Courgette, 2016, Claude Barras)

Z minimalnimi sredstvi in optimizmom posreduje velika družbeno-etična vprašanja.

Mina (Mina Walking, 2015, Yosef Baraki)

Na meji dokumentarnega mlad režiser spregovori o široki paleti vzrokov za revščino in izkoriščanje brez pridige, a zareže globoko.

Mladi levi (2016, Dejan Batočanin)

S tem filmom se slovenska glasbena scena postavi ob bok velikanom glasbenega dokumentarca.

Pod gladino (2016, Klemen Dvornik)

Odličen scenarij, zanimivo kadriran film, žanrsko na višini, dobra igra, kakovosten in gledljiv.

Smrt v Sarajevu (Smrt u Sarajevu, 2016, Danis Tanović)

Mojstrsko posnet film o vsebinskih vzporednicah med bližnjo zgodovino in sedanostjo, z moralno-etičnim poudarkom na posamezniku.

Marko Naberšnik

Za vsako ceno (Hell or High Water, 2016, David Mackenzie)

Ameriška folklor, ki se skriva za kuliso srečne nacije. Odlični igralci, odlična glasba, odlična režija. Popolno.

Oči moje matere (The Eyes of My Mother, 2016, Nicolas Pesce)

Manj je več. Izjemna grozljivka, domišljena pripoved, dobra režija in izvrstna zvočna kulisa.

Houston, imamo problem! (2016, Žiga Virc)

Kaj je resnica in kaj fikcija? Vrhunsko narejen film in izjemen mednarodni uspeh. Globok poklon.

Ona (Elle, 2016, Paul Verhoeven)

Edinstvena Isabelle Huppert in velika vrnitev legendarnega režiserja. Nepremagljiva dvojica v razburjivi igri mačke in miši.

Jaz, Olga Hepnarova (Já, Olga Hepnarová, 2016, Tomás Weinreb, Petr Kazda)

Kdo je kriv za rojstvo množične morilke? Estetsko narejena in dobro odigrana filmska pripoved.

Ivana Novak

Destinacija Srbistan (Logbook_Serbistan, 2015, Želimir Žilnik)

Želimir Žilnik je eden redkih, ki zna pereče probleme nasloviti brez patosa, v nekem pogledu snema najbolj resne, najnujnejše komedije našega časa.

Toni Erdmann (2016, Maren Ade)

Glavna igralka Sandra Hüller je ustvarila lik leta: novodobni stereotip, v katerem je navzoč sterilni, korporativni, žalostni duh časa.

Matura (Bacalaureat, 2016, Cristian Mungiu)

»Majhna« družinsko-socialna drama, ki je tako mojstrsko posneta, da deluje kot velik politični triler.

Maggie ima načrt (Maggie's Plan, 2015, Rebecca Miller)

Feministični zasuk romantične komedije: srečni konec nastopi, ko se junakinja znebi ljubezni/moža, ga vrne, od koder je prišel

(v nekdanji zakon), in postane mati samohranilka.

Lov na divjaka (Hunt for the Wilderpeople, 2016, Taika Waititi)

Že po osnovni premisi je to novodobni »Deček« Charlesa Chaplina: romantična fantazija o popolni anarhiji, bazi skupnosti, ki jo ustvarita dva človeka, ki ju nihče noče.

Na seznam najboljših v letu 2016 bi uvrstila tudi starejši film **Za eno samo uro s teboj** (Un'ora sola ti vorrei, 2002, Alina Marazzi), del programa Kino Otoka 2016. Če ne bi šlo le za seznam filmov, pa bi še pred filme vsekakor dala TV-serije: **Stranger Things** (2016, Matt Duffer, Ross Duffer), **Black Mirror** (2011–, Charlie Brooker) in **Fleabag** (2016).

Anže Okorn

Ona (Elle, 2016, Paul Verhoeven)

Vrhunska Isabelle Huppert onkraj dobrega in zlega, predvsem pa brez sramu, ki nas tako ali tako »nikoli ne odvrne od ničesar, ker je premalo močno čustvo«!

Toni Erdmann (2016, Maren Ade)

Hčerini *meetingi*, *briefingi*, *brunchi*, *team buildingi*, *partyji* in ostali *biggie small talk bullshit* multinacionalnega korporativizma proti očetovi prismojeni pustni protezi.

Paterson (2016, Jim Jarmusch)

Jarmusch postaja William Carlos Williams oziroma Frank O' Hara; filmska oda malenkostim.

11 minut (2015, Jerzy Skolimowski)

Kaj je skrivnostno znamenje na nebu, platnu oziroma ekranu? Mrtvi piksel ali mušji kakec? NLP? Nenamerna packa na akvarelu uličnega slikarja? Slepa pega človeštva? Metafora ne-srečnega naključja?

Prihod (Arrival, 2016, Denis Villeneuve)

Znanstvena fantastika, kot se šika; filmska raziskava jezika; Amy Adams, ki je letos blestela tudi v Fordovih *Nočnih pticah*; ne nazadnje tudi krasen *teaser* za *Iztrebljevalca 2049*.



Houston, imamo problem!



Mustang

Maša Peče

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

Divje samosvoja vizija angažiranega filma. Khavnova »maščevalna odiseja v svetu brez prihodnosti« je edini možen odgovor na kaotično nasilje in perverzno brezvladje v deželi Duterteja.

Jaz, Daniel Blake (I, Daniel Blake, 2016, Ken Loach)

Ko se vse več filmarjev utaplja v bedi blišča in buržoazije, ostaja Loach zavezan tistim, ki jih sistem še vedno najbolj zatira. Bolečina in srd njegovega filma sta pristna.

Nočni razgledi (Nocturama, 2016, Bertrand Bonello)

Bonellov postzombični *Dawn of the Dead* pokaže teroriste, kot jih vidijo policaji (ne le v Fergusonu). Ko vsa nebelska mladež postane teroristična grožnja, so zombiji redundantni.

Vlažna punca v vetru (Kaze ni nureta onna, 2016, Akihiko Shiota)

Japonska kinematografska erotika je še vedno valilnica drzne in originalne avtorske ekspresije. Čestitke studiu Nikkatsu ob 45-letnici porno romana in njegovem *rebootu*.

Vsa severna mesta (Svi severni gradovi, 2016, Dane Komljen)

Komljenov celovečerni prvenec je mojstrovina opazovalnega, počasnega, antinarativnega filma. Živel *slow cinema*!

In peterica, ki bi zlahka zamenjala zgornjo: **Engram vračanja**

(Engram of Returning, 2016, Daichi Saïto) za najboljšo

kinematografsko projekcijo in kratkometražec, **Odprto morje**

(Fuocoammare, 2016, Gianfranco Rosi) za najboljši dokumentarec,

Déjà s'envole la fleur maigre (2016, Paul Meyer) za najlepše odkritje

z retrospektiv, **A Dragon Arrives!** (Ejdeha Vared Mishavad!, 2016,

Mani Haghighi) za izjemno križanje dokumentarca, fantazijske

pravljice in filma noir, **Za vsako ceno** (Hell or High Water, 2016,

David Mackenzie) za film, ki mu ne manjka nič, niti Nick Cave in

Warren Ellis.

Zemira Pečovnik

Toni Erdmann (2016, Maren Ade)

Preseneča z vsakim kadrom in preobratom; kar je na začetku videti kot pregovorno slab nemški smisel za humor, se razvije v inteligentno črnohumorno zgodbo, ki nas spravlja v zadrego na pravih mestih.

Jaz, Daniel Blake (I, Daniel Blake, 2016, Ken Loach)

Kaj bi film brez socialne občutljivosti Kena Loacha, kaj bi brez njegove kot skala trde etike, združene z nadarjenostjo za pripovedovanje napetih zgodb o odrinjenih in revnih.

Dobra žena (Dobra žena, 2016, Mirjana Karanović)

Zahvaljujoč pogumu in talentu Mirjane Karanović smo dobili film o vojni v Jugoslaviji, kakršnega smo čakali. Ne gre za nacionalno mitologijo, gre za grozo vsakdanjega življenja, ki temelji na zamolčanih zločinih.

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

Nežen in hudomušno režiran film o tem, kako vse vložiti v zmago in potem mirno preživeti usoden športni poraz.

Ameriška ljubica (American Honey, 2016, Andrea Arnold)

Film ceste, neuravnovešen, intenziven in strasten kot njegovi protagonisti, nenehno na poti, da bi prodajali stvari, ki ne obstajajo.

Polona Petek

Odprto morje (Fuocoammare, 2016, Gianfranco Rosi)

Ker živimo v časih, ko krvavo potrebujemo zglede človekoljubja in sočutja.

4,1 milje (4.1 Miles, 2016, Daphne Matziaraki)

Ker živimo v časih, ko je filmu pripadlo plemenito poslanstvo, ki ga 4.1 milje prevzema z vso zavzetostjo in odgovornostjo.

Houston, imamo problem (2016, Žiga Virč)

Ker se dobrih starih časov spominja z ravno pravšnjo mero ironičnosti, humorja, kritičnosti in nostalgije.

Trgovski potnik (Forushande, 2016, Asghar Farhadi)

Ker mojstru tudi tokrat ni spodletelo.

Nočno življenje (2016, Damjan Kozole)

Ker imamo mojstre tudi pri nas.

Boris Petković

Smrt v Sarajevu (Smrt u Sarajevu, 2016, Danis Tanović)

Paterson (2016, Jim Jarmusch)

Služkinja (Ah-ga-ssi, 2016, Park Chan-Wook)

Toni Erdmann (2016, Maren Ade)

Matura (Bacalaureat, 2016, Cristian Mungiu)

Vsak izbor najboljših filmov temelji predvsem na dejstvu, katere filme si v preteklem letu sploh uspel pogledati. Moj izbor najboljših prihaja s treh kontinentov in iz petih držav, parametri, na osnovi katerih sem filme izbral, pa se že leta ne spreminjajo: družbena angažiranost, inovativnost poetike in preseganje žanra (ne nujno v tem vrstnem redu).

Igor Prassel

Leto 2016 je bilo na področju celovečernega animiranega filma leto avtorskih presežkov, zato sem med odličnimi (*Anomalisa*, *Rdeča želva*, *Daleč na sever*) izbral dva, ki še posebej izstopata po originalni zgodbi in likovnem stilu – postapokaliptično risano pravljico za odrasle **Psihonauta** (Psiconautas, 2015, Alberto Vazques in Pedro Rivero) ter »slice of life« lutkovno pripoved skozi otroške oči **Bučko** (Ma Vie de courgette, 2016, Claude Barras). Leto 2016 je kot kaže tudi zaključek »zlate dobe« hrvaškega filma, kar potrjujeta »grenko-sladka« drama o nestrpnosti **Ustava Republike Hrvaške** (Ustav Republike Hrvatske, 2016, Rajko Grlić) in družinska drama **Ne glej mi v krožnik** (Ne gledaj mi u pijat, 2016, Hana Jušić) – prvo je režiral doajen, drugo pa režiserka debitantka. In na koncu, še zadnji celovečerni film, ki sem ga gledal v kinu. **Klub** (El club, 2015, Pablo Larrain) je obsodba moralne izprijetosti katoliške cerkve in eden najbolj zagonetno režiranih filmov, kar sem jih videl v letu 2016.

Dušan Rebolj

Bolj kot kadarkoli bi moralo biti filmu vseeno za »zgodbe posameznikov«, »upodobitve zapletenih partnerskih odnosov«, »izseke nekega življenja« in podobne obstranskosti. Izpostavljam tiste filme iz preteklega leta, ki se jim je posrečilo jasno odraziti poglobitveni motiv svojega časa – preplet nepomirljive sprtosti in neodpravljljive ujetosti v istem prostoru.

The Childhood of a Leader (2015, Brady Corbet)

Molk (Silence, 2016, Martin Scorsese)

Podlih osem (The Hateful Eight, 2015, Quentin Tarantino)

Stolpnica (High-Rise, 2015, Ben Wheatley)

Upor klobasic (Sausage Party, 2016, Greg Tiernan, Conrad Vernon)

Zoran Smiljanić

Prihod (Arrival, 2016, Denis Villeneuve)

Obvezen ogled za vse, ki ne znajo komunicirati.

Jastog (The Lobster, 2015, Yorgos Lanthimos)

Obvezen ogled za vse, ki se nameravajo ločiti.

Za vsako ceno (Hell or High Water, 2016, David Mackenzie)

Obvezen ogled za vse uslužbenke bank, s poudarkom na kreditnem oddelku.

Jaz, Daniel Blake (I, Daniel Blake, 2016, Ken Loach)

Obvezen ogled za vse uslužbenke socialnih služb.

Nočne ptice (Nocturnal Animals, 2016, Tom Ford)

Obvezen ogled za vse.



Prihod

Marcel Štefančič, jr.

Savlov sin (Saul fia, 2015, László Nemes)

Neskončni veliki plan nacističnega holokavsta.

Povratnik (The Revenant, 2015, Alejandro González Iñárritu)

Kapitalizem je stradanje, zmrzovanje, puščanje krvi, spirala nasilja.

Toni Erdmann (2016, Maren Ade)

Brezhibna slika družbe, ki je vzgojo otrok prepustila neoliberalizmu.

Prihod (Arrival, 2016, Denis Villeneuve)

Teško boste našli film, v katerem bi se oblasti tako trudile, da bi razumele »druge«.

Carol (2015, Todd Haynes)

Špeganje v film, ki špega v lezbično utopijo.

Ana Šturm

Jaz, Daniel Blake (I, Daniel Blake, 2016, Ken Loach)

Od človeka za človeka.

2045 (2016, Rátneek)

Najbolj razburljivo filmsko odkritje in začetek lepega prijateljstva.

Certain Women (2016, Kelly Reichardt)

Tri zgodbe, tankočutno ujete v pokrajino, veter, tišino in bolečino.

The Fits (2015, Anna Rose Holmer)

Močne podobe, sveži obrazi in drzna vizija.

Kapitan Fantastični (Captain Fantastic, 2016, Matt Ross), **Ta nora**

80a (Everybody Wants Some!!, 2016, Richard Linklater) in **Lov na**

divjaka (Hunt for the Wilderpeople, 2016, Taika Waititi)

3 x čista cinefilska subverzivna pozitivna energija.

Nina Ukmar

Toni Erdmann (2016, Maren Ade)

Z odličnim humorjem prežeta vera v humanizem; film v katerem se huronski smeh začne valiti kot snežna kepa v dolino v kinodvorani.

Mustang (2015, Deniz Gamze Ergüven)

Poletje sprememb v življenju sester nas navdahne z zavedanjem moči upora, ki raste iz notranje moči vsakega od nas (zlasti žensk v svetu drugačne kulture).

Baden Baden (2016, Rachel Lang)

Mešanica komičnih in melanholičnih trenutkov v času poznega odraščanja, povezana s subtilno močjo fotografije; film, ki nam pokaže, kako kompleksna bitja smo ljudje.

Tukaj sem (Es esmu šeit, 2016, Renars Vimba)

Ali zgodilo se je čisto blizu vas/nas, čisto navadni sedemnajstletnici; film, ki ti ne pusti (za)spati.

Pojdi z mano (2016, Igor Šterk)

Odlična mladinska srhljivka! Ostaja upanje, da se bodo mladi še vračali v kinodvorane!

Mateja Valentinčič

Matura (Bacalaureat, 2016, Cristian Mungiu)

Režijsko in tematsko kompleksen film o življenjskih kompromisih, ki niso le stvar skorumpiranih tranzicijskih, postkomunističnih družb.

Jaz, Daniel Blake (I, Daniel Blake, 2016, Ken Loach)

Tezni, a nič manj silovit film o ljudeh, ki so v neoliberalistični državi preprosto odveč.

Ameriška ljubica (American Honey, 2016, Andrea Arnold)

Neodvisna britanska obdukcija ameriških sanj, naturalistični *road movie* v slogu jazzovske improvizacije, film o tistih neprivilegiranih mladih, ki so stigmatizirani kot *white trash*.

Klub (El club, 2015, Pablo Larraín)

Eden najbolj provokativnih in klavstrofobičnih filmov lanskega leta o krivdi in zanikanju v cerkveni instituciji, o korupciji na katoliški način. Mučen vpogled v delovanje sistema, ki ideološko maliči posameznike.

Toni Erdmann (2016, Maren Ade)

Film, za katerega se zdi, da je črna komedija o očetovem ponovnem učlovečevanju hčere, korporativne karieristke, obleži na duši kot grenka satira o svetu, v katerem danes živimo vsi.

Houston, imamo problem! (2016, Žiga Virč)

Najboljši slovenski mokumentarec vseh časov, ki skozi fikcijo prikaže resnico o propadu Jugoslavije.

Nina Zagoričnik

Jaz, Daniel Blake (I, Daniel Blake, 2016, Ken Loach)

Ker Loach s svojim filmom opozarja in pove več o socialnem družbenem sistemu kot vsi mediji skupaj!

Paterson (2016, Jim Jarmusch)

Čista filmska poezija.

Dežela La La (La La Land, 2016, Damien Chazelle)

Film me je začaral, predvsem pa me je očaral režiser, saj takih filmov ne snemajo več.

Luč sredi morja (The Light Between Oceans, 2016, Derek M. Cianfrance)

Zaradi osupljive scenografije in vrhunske igre obeh protagonistov, Michaela Fassbenderja in Alicie Vikander.

REM: Rem Koolhaas Documentary (2016, Tomas Koolhaas)

Zaradi načina, kako je režiser, posnel 'notranjo perspektivo pokrajine' svojega očeta, enega najvplivnejših sodobnih arhitektov, njegov način razmišljanja in ustvarjanja.

Veronika Zakonjšek

Toni Erdmann (2016, Maren Ade)

Situacijska komedija, katere pronicljiv in piker humor nam skozi odtujen odnos med očetom in hčerko nastavlja brezkompromisno ogledalo sodobne, z neoliberalistično logiko prepojene družbe.

Kapitan Fantastični (Captain Fantastic, 2016, Matt Ross)

Inspirativna drama o vzgoji, starševstvu in življenju onkraj kapitalizma, ki namesto denarja in na potrošniški kulturi temelječih praznikov glorificira sodobne intelektualce in dobro izobrazbo.

Certain Women (2016, Kelly Reichardt)

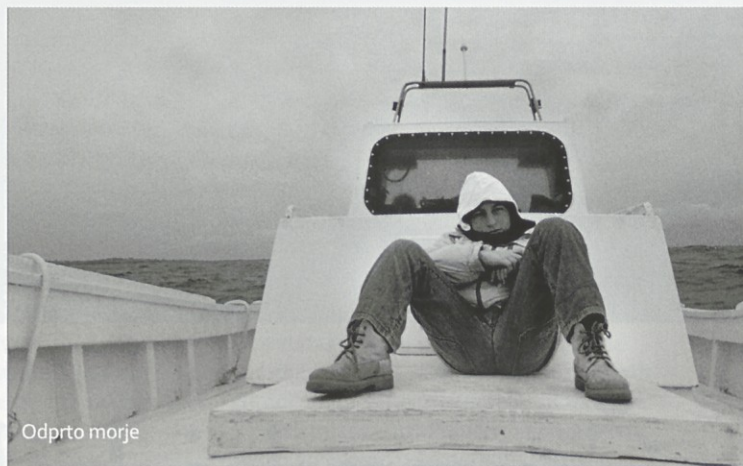
Melanholičen in s tišino prežet portret treh ohlapno povezanih ženskih zgodb, ki jih povezujeta predvsem osamljenost in hrepenenje po razburljivšem, bolj izpolnjujočem, ljubezni polnem življenju.

Matura (Bacalaureat, 2016, Cristian Mungiu)

Moralna drama, ki skozi starševsko vzgojo in njihovo brezsravno vmešavanje v življenje adolescentne hčerke preizprašuje in razgalja delovanje celotne romunske družbe.

Paterson (2016, Jim Jarmusch)

Minimalističen portret rutinskega vsakdana pripadnika delavskega razreda, ki nam s svojo ljubeznijo do poezije pričara nenavadno simbiozo med vsakdanjim življenjem malega človeka in njegovo neomejeno ustvarjalnostjo.



Odrpto morje

Nace Zavrl

Ona (Elle, 2016, Paul Verhoeven)

Verhoevenov prvi celovečerec po desetih letih je morda njegov najprodornejši v karieri.

Despite the Night (Malgré la nuit, 2015, Philippe Grandrieux)

Grandrieux gledalca zavije v prisilni jopič – in mu centimeter pred očmi predvaja snuff; Gaspar Noé za darkerje in ponočnjake.

The Illinois Parables (2016, Deborah Stratman)

Enajst mitoloških prilik, izkopanih globoko izpod illinojske prsti; Stratman je filmska esejistka v najsvetlejšem pomenu besede.

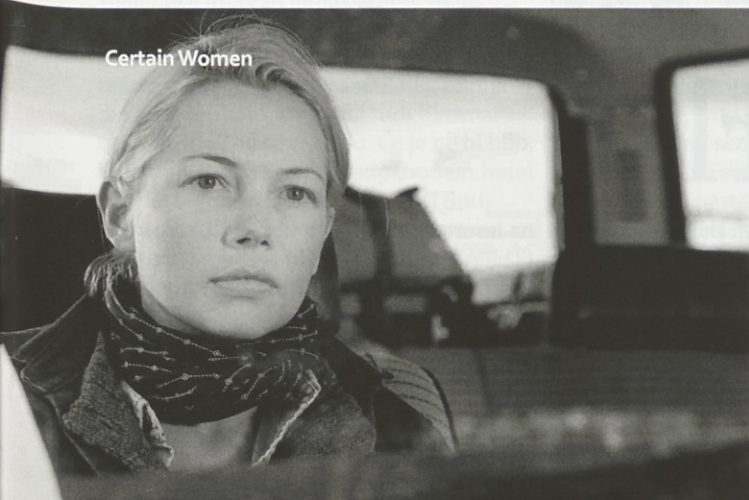
The Death of Louis XIV (La mort de Louis XIV, 2016, Albert Serra)

Albert Serra le še potrjuje svoj status kot eden najposebnejših avtorjev artfilmske periferije.

Toni Erdmann (2016, Maren Ade)

Neizprosni napad na neoliberalno razčlovečevanje, spretno zakamufliran v formo komedije.

Certain Women





Albatros

intervju Paul Bush

Tina Poglajen

»Če ne bi bilo umetnosti, bi kar umrl!«

Britanski animator, eksperimentalni filmar in profesor vizualnih umetnosti na National Film and Television School v Londonu Paul Bush pravi, da se je filmskega ustvarjanja priučil sam, saj na filmsko šolo, na kateri zdaj poučuje,

kot študent ni bil sprejet. Bush je pionir animirane tehnike, pri kateri barve proizvede zgolj s praskanjem vsake sličice filmskega traku posebej, s čimer z njega odlušči različne barvne plasti. Tako ustvarja animacije, ki spominjajo

na lesorez, na primer v filmu **Albatros** (The Albatross, 1998), ki vsebuje besedilo pesmi »The Rime of the Ancient Mariner« S. T. Coleridgea, ali v **Njegovi komediji** (His Comedy, 1994), ki priključuje Dantejevo Božansko komedijo.

Poleg številnih književnih referenc v svojih filmih, ki jih je začel ustvarjati v osemdesetih, Paul Bush arhivsko gradivo (denimo klasična dela slikarske umetnosti) združuje s pristopom, ki ga zelo zaznamuje osredotočenost na formo, da bi tako gledalcu pokazal, da je film pravzaprav le iluzija. Leta 2011 je posnel svoj prvi celovečerec, filmski esej **Babeldom** (2011), znanstvenofantastični dokumentarec, ki uvodoma pokaže delno animirani Babilonski stolp Pietra Bruegela starejšega. Film je minimalistična pripoved o futurističnem mestu, vendar so vse podobe v njem pravzaprav arhivska gradiva s področja sodobne arhitekture, znanosti in tehnologije. Tako kot režiserjevi kratki animirani filmi tudi *Babeldom* predstavlja ekstravaganten formalni eksperiment, ki skozi združevanje klasične umetnosti, banalnih podob življenja 21. stoletja in računalniških animacij deluje kot melanholičen premislek o mestih in urbanem življenju.

Bush je prepoznal tudi po eksperimentalni stop animaciji, pri kateri so animirani predmeti videti, kot da trepetajo, denimo v **Pohištvni poeziji** (Furniture Poetry, 1999) ali filmu **Dr. Jekyll in g. Hyde** (Dr Jekyll and Mr Hyde, 2001), in tako hkrati delujejo kot vizualni eksperiment in campovski komentar k družbi, zgodovini ter književnim, umetnostnim in filozofskim delom. Z njim smo se pogovarjali na jesenski izdaji Animateke v Ljubljani, kamor je bil povabljen kot član glavne žirije.

V filmih veliko uporabljate književne citate in motive iz umetnostne zgodovine. Zakaj vas vedno znova pritegnejo?

Književnost mi je bila kot najstniku zagotovo najpomembnejša. Še danes veliko pišem; če bi lahko izbral, bi bil pisatelj, ampak to življenje je pač zelo žalostno, osamljeno in garaško. Mislim, da nisem iz pravega testa zanj. Poleg branja me je vedno zelo zanimala tudi likovna umetnost. Živel sem zanj. Če je ne bi bilo, bi kar umrl, ali se ubil. Obupano sem hotel biti del tega sveta, četudi čisto pri dnu, to me ni motilo, samo da sem bil zraven. Ugotovil sem namreč, da je umetnostni svet ogromna piramida, kjer sta pri vrhu morda dva znana človeka, veliko drugih pa ne uspe, čeprav se tam spodaj zelo trudijo. Brez njih tudi tistih pri vrhu ne bi bilo.



Babeldom

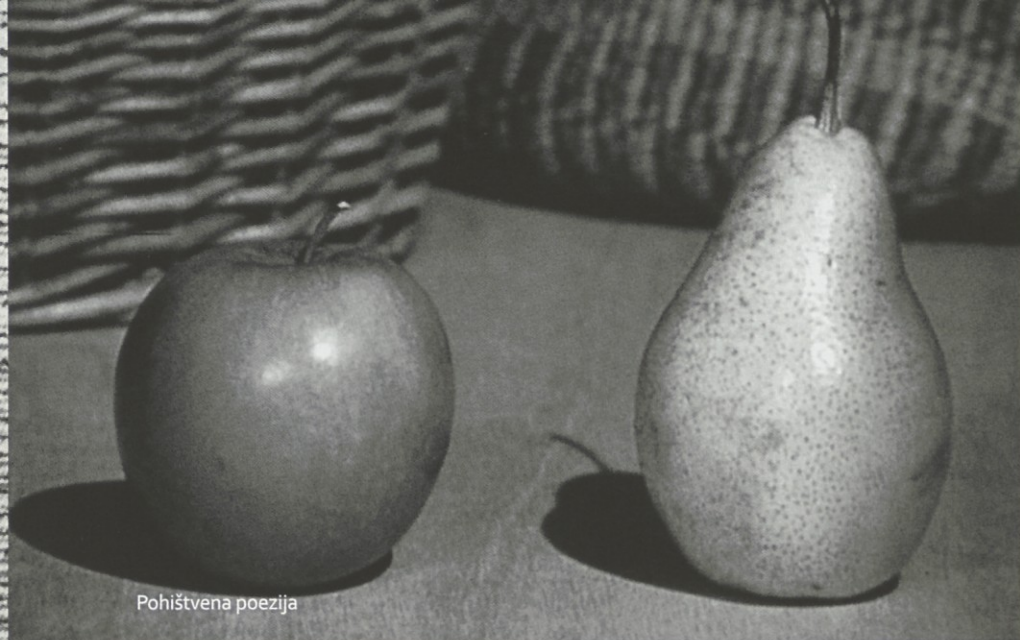
Filmi so bili zame način, kako sem oboje – torej književnost in umetnost – združil. Književnost temelji na času: da prebereš roman, traja. Film ima moč slike. Zanima me, kako zapletene položaje, o katerih bereš v knjigah, upodobiti vizualno, brez besed. V svojih filmih poleg tega uporabljam citate, zato ljudje včasih mislijo, da delam priredbe – za *Njegovo komedijo* na primer pogosto mislijo, da je priredba Božanske komedije. Pa ni. Dantejeva zgodba je takšna, da priključijo veliko podob. Jaz jih uporabljam v filmu, ki je sicer čisto preprost, eksperimentalen. V filmu **Rumour Of True Things** (1996), ki je bolj dokumentarni kot animirani film, sem ustvaril zbirko podob, ki jih nihče ne zbira ali arhivira: slike, ki jih ne vidiš na televiziji, v filmih, ali kje drugje v zabavni industriji, temveč v industriji, znanosti, medicini, vojski; uporabil sem celo nizko-kakovostne slike iz ženitnega posredovanja. To je bilo konec devetdesetih, zdelo se mi je, da lahko portret družbe narediš tako, da si namesto njihovega uradnega predstavnika ogledaš njihove smeti, torej tisto, kar ljudje mečejo stran. Takrat so bile digitalizacija in digitalne podobe del *zeitgeista*, zato je bil ta moj film kar uspešen. Citiral sem Walterja Benjamina, ki je rekel, da na svetu ni več modrosti, le še tisto, kar je nastalo, ko je propadla. Ena izmed teh stvari je nespametnost, ki ima včasih lažni videz modrosti, a nič njenega bistva. Druga je govorica o tem, da obstaja resnica. To je napisal sredi prejšnjega stoletja, meni pa se zdi citat zelo ustrezen tudi za današnji čas. Pogosto mislimo, da

nekdo ve vse, najsibo najnovejši umetnik ali pisatelj, znanstvenik ali kakršen koli intelektualec. Vsi mislimo, da nekje obstaja modrost. Celó sam imam od tega koristi. Če si toliko star kot jaz in ustvarjaš filme, ljudje mislijo, da si moder.

Potem sem naredil tudi filme, kot je *Pohištvna poezija*, ki ga je zelo težko opisati, ker gre samo za animacijo različnih predmetov. V njem ni nobenih književnih citatov, mi je pa vseeno zelo všeč, ker pokaže svet tako, kot ga lahko vidiš izključno skozi filmsko kamero.

Ali ni to film, ki se začne z Wittgensteinovim citatom?

Ja, vendar po tem ni nobene književne reference več. Za razliko od mojih drugih filmov na ničemer ne temelji, ni narejen s praskanjem – pri *Pohištvni poeziji* res težko govorimo o čemerkoli. Predstavljajte si, kako je bilo pisati scenosled: na mizi je navaden kozarec, ki se spremeni v kozarec za vino, pa spet v navaden kozarec, pa spet v kozarec za vino ... Nobenega smisla nima. Vendar sem za gledalce vseeno hotel splesti nekakšno pripoved, zato sem predmete postavil v eno samo hišo. Zgradili smo jo z oblikovanjem zvoka: nekaj je bilo umeščeno spredaj, nekaj zadaj. Slišimo ljudi, ki so v hiši, in vse skupaj naj bi delovalo tako, da se predmeti začnejo spreminjati, ko oni gledajo stran. Gre torej za tipični filozofski solipsizem: ali stvari še vedno obstajajo, kadar jih ne vidiš? Zanimivo je, da filozofi v teh razglabljanjih večinoma omenjajo pohištvo: mize, stole, omare, vsake toliko



Pohištvena poezija

časa jim pride na misel kakšno drevo, potem pa se spet vrnejo k stolom in mizam.

Vaša animacijska tehnika je zasnovana tako, da naj bi izpostavila umetno naravo filma. Lahko o tem poveste kaj več?

To sem prvič videl pri Godardovih filmih, ki so mi zelo pri srcu. V njih najdeš vse, česar filmarji ponavadi ne počnejo. V enem se Jean-Paul Belmondo in Jean Seberg sprehajata po Elizejskih poljanah, pri tem pa vsi gledajo v kamero – predvsem mimoidoči, vendar nekajkrat pogleda tudi Belmondo. Veliko *jump-cutov* imamo. Nato se v nekem drugem filmu glavna junaka pogovarjata, a ves čas slišimo samo polovico dialoga – najprej z ene strani, nato z druge. Film torej ne skriva, da ga je nekdo naredil, četudi Jean-Paul Belmondo igra zelo seksi, zelo privlačen lik in je njegova teatralna smrt kljub vsemu zelo žalostna.

V filmski igri sem z občinstvom rad zarotniški. Pristanejo na to, da bodo verjeli neverjetnemu, kar mi daje občutek sofisticiranosti. Pri gledanju takšne animacije prihaja do spora med obema polovicama možganov: ena bere zaporedje slik kot gibanje, druga pa vztraja pri tem, da gre za zaporedje slik. Na splošno svet dojemamo po kosih, ki jih naši možgani sestavijo v smiselno celoto. Pri tem morajo zelo poenostavljati, bolj leni opazovalci

sveta smo. Pri mojem filmu se tako ena polovica tistega, kar vidi, loti racionalno, in sporoči, da vidimo zaporedje slik. Vmeša se druga, ki pravi, glej, nekdo hodi! Nato se spet oglasi prva in reče, ne, to je samo veliko različnih fotografij. In tako naprej. Na ta način občinstvo veliko bolj postane del filma, njihovi možgani morajo garati. To je lahko utrudljivo, zato so moji filmi kratki.

Bi rekli, da film svojo umetno naravo skriva bolje kot druge umetnostne zvrsti?

Film ima z resničnostjo zelo zapleten odnos, ki je pravzaprav zelo naiven. To dokazuje že beseda, kot je »realizem«. V svetu filma in filmske tehnologije je še vedno zelo močno gibanje, ki zagovarja popolno poustvarjanje resničnosti. Danes imamo tehnologijo, ki se ji reče *immersive experience*; z njo lahko gledamo film kot resnični svet. Na nek način je to lahko zelo nevarno, ravno zato, ker je zelo učinkovito. Z isto tehnologijo trenirajo vojsko in policijo, ko se učijo streljanja. Takšna tehnologija lahko spreminja način, na katerega vidimo svet. Mene to ne zanima zares, zdi se mi, da se v drug svet lahko potopiš tudi z branjem knjige, le da ga oblikuješ sam, ni potrebe po tem, da bi ti kdo v ušesa in obraz rinil svoje podobe. Dejstvo pa je, da je filmska tehnologija že od nekdaj zbirka ukan in trikov, s katerimi se trudijo prelističiti naše dojetanje. Ne vem pa, ali to zares odpira možnosti tudi

za presunljive umetniške dosežke, vsaj jaz jih še nisem videl. Mislim, da je glavni namen zabava.

Lahko poveste kaj o tehniki praskanja na film, s katero v svojih animacijah ustvarjate barve?

Eksperimentalne filme delam že zelo dolgo in sproti sem se tudi učil novih tehnik. A kot sem rekel, sem bil zelo dolgo pri dnu piramide. Za film sem bil prvič plačan šele leta 1992. Spraskane filme sem videl že prej, potem pa sem si ogledal A TV Dante (1990) Petra Greenawayja, ki je temeljil na Dantejevem peklu. Šlo je za zelo drago produkcijo, narejeno s tehnologijo, ki je bila v tistem času dostopna le zelo ozkemu krogu izbrancev. Greenaway je takrat začel razglašati, da je film mrtev, in z njim se je strinjalo tudi veliko drugih ljudi. Jaz pa sem začel razmišljati, da je mogoče toliko narediti tudi brez vseh teh dragih posebnih učinkov, na zelo preprost način, zgolj s praskanjem plasti filmskega traku.

Imam knjigo z grafikami Gustava Doréja in zamislil sem si, da jih bom fotografiral v makro posnetkih, nato pa na film natisnil v zelo zelo temni različici in spraskal vse, kar je bilo v izvorniku belo. Delal bi isto kot lesorezi, kot Doré: on je risal na papir, potem pa to prenesel na les, na katerem je nato toliko časa rezljal okrog črnih črt, da je bil lesorez videti kot narisan. Pomemben dejavnik je tudi, da sem bil, kot že rečeno, brez denarja, to početje pa je bilo zelo poceni. Filmski trak je zgrajen iz različnih plasti, ponavadi treh. Najvišje je rdeča plast, potem modra in najnižje rumena. Če popraskaš čisto malo, se znebiš rdeče in tako iz modre in rumene dobiš zeleno, če greš čisto do konca, pa belo. Vedel sem, da obstaja zaloga filmskega traku, ki ima zaradi različnih tehničnih razlogov na vrhu rumeno, in da bi iz nje lahko dobil zelo lepe modre barvne odtenke. Gre za stoddstotno nasičene barve filmskega traku, zato se oči, ko to gledaš na filmu, tako nasičijo ene barve, da pri preklopu na drugo nastane zares dramatičen učinek. Na DCP-ju to ni tako opazno. Žal mi je bilo edino, da nisem našel trakov, iz katerih bi lahko dobil tudi rdeče in oranžne barve. Na koncu sem z modro in zeleno paletto praskal v negativu, saj obrnjeni postaneta oranžnordeča in modrovijolična. Gre, skratka, za zelo nadzorovan postopek, ki ga danes ni mogoče zares ponoviti, zato ima Peter

Greenaway končno prav, četudi trideset let pozneje. Seveda se šalim, ampak nekaterih stvari res ne moremo več početi tako kot včasih.

Rekli ste, da je animacija bolj svobodna kot igrani film, ker lahko stisne čas. Je torej tudi primernejša za filmsko eksperimentiranje?

Pri konvencionalni animaciji imamo lahko zaradi različnih razlogov daljšo pripoved, ki v krajšem času pove več. Pretirava lahko s hitrostjo dogajanja, preskakuje in tako naprej. Tudi pri 2D animaciji zgodbe lahko povemo hitreje kot z lutkami, ker morajo te upoštevati fizikalne zakone. Če moraš hoditi čez sobo, moraš do tja pač prehoditi vse korake, razen če se poigraš z realnostjo.

Vedno sta me zanimali obe skrajnosti časa v filmu: najkrajši moment filma, ena sličica, in najdaljši, kader-sekvenca. Ko gledamo dolgo kader-sekvenco, je napetost med občinstvom in filmom največja; trditve o realizmu in o tem, kaj zares gledamo na platno – resničnost ali nekaj, kar je nekdo izumil –, so na preizkušnji. Moji prvi filmi so imeli veliko dolgih kadrov. V enem sem dva dni sledil kravi, ki se je sprehajala po polju. Prvi dan v tem filmu traja pol ure, drugi pa deset minut. Gre za povzetek dogajanja: ne zgodi se nič, hkrati pa se zgodi vse. Zdaj sem se lotil nasprotja dolgih kader-sekvenc, torej posameznih sličic. V igranem filmu je najmanjša enota kader, ki skupaj z drugimi oblikuje sekvenco, te pa zgodbo. Pri animiranem greš lahko globlje in kot najmanjšo enoto vzameš posamezno sličico. Animacija in montaža postaneta ista stvar. Ko posamezne sličice montiram skupaj, se druga drugi ponavadi ne prilegajo, zato se moram vračati in spreminjati razmerja med njimi. Tarkovski je rekel, da *Zrcala* (Zerkalo, 1975) ne more zmontirati, ker bi bilo to, kot da bi poskušal priviti skupaj pipe različnih premerov, čas pa bi pri tem skozi kadre uhajal različno hitro, kot voda (uporabljena metafora bi bolj kot njemu pristajala sovjetskemu realistu, ki bi snemal filme o proletariatu, četudi mu morda delam krivico – namreč dvomim, da je kdaj delal kot vodovodar). Tudi jaz imam pogosto ta problem. Sličice je težko spraviti skupaj, uporabiti moraš trike, na primer zvok, da lažje stečejo. Tako je zlasti pri arhivskih posnetkih, s katerimi sem delal pri *Babeldomu*. Niso narejeni



Muzej v petih minutah

za to, da bi jih združevali, kot pri igranem filmu, kjer en igralec hodi iz enega kadra v drugega in s seboj nese čas, zato je to hkrati težko in zanimivo početje.

Pri vašem delu se izraža zanimivo protislovje: delate z arhivskimi posnetki, dokumenti, ki naj bi pričali o resničnem svetu, hkrati pa se jih lotite čisto formalistično.

Čilski režiser Raúl Ruiz je naredil film iz izobraževalnih zgodovinskih filmov, ki so jih vrteli v francoskih šolah. Ideja se sliši bolje od dejanskega filma. No, na nek način je genialen, ker prikazuje zgodovino Francije, vendar se v njej pojavljajo vedno isti igralci. Isti tip igra Louisa XIV., potem pa še Napoleona in Charlesa de Gaulla. Všeč mi je ideja, da lahko vzameš nekaj, kar ni bila zgodba, pa jo iz tega vseeno narediš, ali vsaj predrugačiš. Zato sem britanski televiziji predlagal, da bi zanje vsak dan naredil enominutni film, ki bi ga pokazali na koncu dnevnega programa (to je bilo v času, ko se je televizijski program v Veliki Britaniji zaključil ob polnoči ali enih zjutraj). Cel dan sem torej gledal televizijo in potem naredil zbirko najljubših podob, ki so bile dolge le sekundo ali dve. Šlo je za slike brez posebnega pomena, recimo kot pri intervjujih, ko med posnetke ljudi, ki govorijo, kar tako tja v en dan zmontirajo še nekaj drugih stvari. Neverjetno je, da je bil največji izziv pri prepričevanju televizijcev to, da so mi ob koncu programa naklonili minuto tišine.

Na letošnji Animateki naj bi zadnjič sodelovali v žiriji. Kako to?

Umetnost ni konjska dirka. To vsi vemo – zakaj torej potrebujemo nagrade? Zato, ker delajo reklamo. Sponzorji jih imajo radi, novinarji tudi, zelo so priljubljene. Z njimi umetnost postane srečelov, kot pri piramidi, ki sem jo omenjal na začetku; tak diskurz javnost zlahka razume in potem govorijo o genijih, kot so bili Picasso, Matisse ali da Vinci. Ne vidijo, da ti ljudje ne bi obstajali brez tisočih drugih umetnikov, da je umetnostni svet ogromen in zapleten. V njem nihče ni zmogovalec, torej naj vsaj načeloma niti poražencev ne bi bilo.

V osemdesetih sem bil na razstavi slikarjev psihiatričnih bolnikov v galeriji Heyward v Angliji. Razstava, naslovljena z »Onkraj razuma«, nam je pokazala in nas spomnila, da je umetnost nekaj, kar človek kot vrsta pač počne, tudi takrat, ko tega ne bo nihče videl in ko ni nikakršne možnosti za slavo, kaj šele za denar. Izražanje je človeška potreba, ki jo udejanjimo tako ali drugače. Tudi ko učim svoje študente, so mi zoprne iste stvari: ne maram ocenjevanja. Koga naj ocenim bolje – tistega, ki se je najbolj izboljšal, tistega, ki najbolj trdo dela in vse koncepte razume pravilno, ali tistega, ki mu je po naključju uspelo najboljše delo? To se namreč velikokrat zgodi. Umetnost je pač takšna.



11 minut

intervju Jerzy Skolimowski

Matic Majcen

»11 minut« je metafora za sodobno življenje

Poljski režiser Jerzy Skolimowski je v zadnjem desetletju uprizoril spektakularno vrnitev na filmsko sceno. Po 17 letih popolnega odmika od filmskega ustvarjanja je leta 2008 filmskemu občinstvu ponudil film **Štiri noči z Ano** (Cztery noce z Anna), ki mu je nato leta 2010 dodal še

eksistencialistični triler **Nujno ubijanje** (Essential Killing). Prav pri slednjem se je zdelo, da se je Skolimowski vrnil k svoji večni tematiki družbenih outsiderjev, ki jo obdeluje že vse od svojih zgodnjih filmov iz 60. let, nastalih v takratni komunistični Poljski. Ko so ga leta 1967 po provokativnem in v

izvirniku nikoli izdanem filmu **Roke kvišku!** (Rece do góry) poljske oblasti dobesedno izgnale iz domovine, se je motiv izgnanca dokončno uveljavil kot osrednji motiv njegovega ustvarjanja, ki ga je izpopolnjeval med dolgoletnim bivanjem v Angliji. Tu je svojo kariero gradil z različnim uspehom, posnel je

mojstrovine, kakršna je **Globina** (Deep End, 1970), a tudi film **Gerardove pustolovščine** (The Adventures of Gerard, 1970), ki ga je sam razglasil za fiasko. Nihče pa ni bil pripravljen na tisto, kar je Skolimowski ponudil s svojim nedavnim filmom. **11 minut** (2015) je 81-minutni *tour de force* inteligentnega pripovedovanja, silno intenziven kolaž raznolikih likov in pripovedi, nekakšen žanrski poklon sodobni liniji inteligentnega Hollywooda ter vsekakor film, ki ni podoben ničemur, kar je v svoji več kot 50-letni karieri gledalcem ponudil ta 78-letni cineast. Izjava, da *11 minut* morda predstavlja celo vrhunec režiserjeve filmske kariere, nikakor ni pretirana, film pa zaradi intenzivnega naslanjanja na simbolni, metaforični in filozofski register terja nekaj dodatnih pojasnil iz ust poljskega mojstra samega.

V filmu 11 minut ste se poslužili zelo kompleksne pripovedne strukture, kakršne od vas nismo bili vajeni. Zakaj ste se oprijeli takšnega načina pripovedovanja in kaj vam je to prineslo kot režiserju?

Kot režiserju mi je to prineslo element discipline. Moral sem se omejiti samo na teh 11 minut dogajanja. Uporabiti nisem smel nobenih *flashbackov*. Tak pristop je dvorezen. Po eni strani ti disciplina olajša delo, po drugi pa je delo bolj zahtevno, ker moraš imeti izračunano praktično vsako sekundo dogajanja. Pozoren moraš biti na like in vse skupaj mora imeti smisel. Izziv je bil v tem, da smo imeli 8 različnih zgodb, zato sem vedel, da bom imel pri montaži na voljo veliko različnih možnosti. Zavedal sem se, da lahko s temi kartami igram na več načinov, če lahko tako rečem. Na koncu smo po montaži dobili 65 različic filma. Lahko si predstavljate, kako težko je pri takem filmu delo v montažni sobi.

Kateri del ustvarjanja te kompleksne strukture je bil najtežji?

Pisanje scenarija. Morda ne zveni najbolj estetsko, ampak rekel bi, da sem scenarij za *11 minut* kar izbruhal. Od tam naprej je šlo vse precej hitro. Poljski filmski inštitut se je nemudoma odzval. Rekli so, da gre za odličen projekt, in so takoj ponudili sofinanciranje. Osnovni proračun sem tako imel pri roki, organiziral pa sem še koprodukcijo z



Deep End

Irsko. Šlo je hitro. V nekaj mesecih smo začeli snemati. Samo snemanje pa je bilo precej prijetno.

Film ima za razliko od vašega prejšnjega dela vsaj na prvi pogled bolj mainstreamovski pridih, kot da bi šlo za žanrski film.

Mislite tako? To je vsekakor dobro. (smeh)

Zelo spominja na okvir kognitivnega filma in t. i. inteligentnega Hollywooda. Na filme, kot so Memento (2000, Christopher Nolan), Izvor (Inception, 2010, Christopher Nolan) ali Večno sonce brezmadežnega uma (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004, Michel Gondry). So vam tovrstni filmi všeč in ste se pri ustvarjanju 11 minut zgledovali po njih?

Zelo so mi všeč. Dandanes ni veliko inteligentnih filmov, in ko vidiš kaj takega, je zelo zadovoljujoče. In filmi, ki jih omenjate, so vsekakor zelo inteligentni. Dodal bi še film **Biti John Malkovich** (Being John Malkovich, 1999, Spike Jonze). To so krasni filmi.

11 minut je tudi vizualno zelo drugačen film, bolj tehnološko posodobljen od vaših prejšnjih del. V njem celo uporabite video in posnetke z mobilnimi napravami. Če film zajema samo 11 minut dogajanja, potem potrebuješ kratek uvod, da gledalec izve nekaj več o teh likih, in hotel sem, da je ta prolog čim krajši. Moral je biti drugačen od osrednjega dela filma, zato je posnet z laptopom

in iPadom, v manjšem formatu, in tudi kakovost je slabša.

Zakaj ste izbrali ravno te like, ki jih vidimo v filmu? Ali so vzeti iz resničnega življenja?

Na začetku pisanja scenarija sem imel zgolj idejo, kako se bo film končal. Ker sem vedel, kakšen bo konec, sem potreboval vso paletu likov, po možnosti zelo različnih, ki sem jih moral pripeljati na določen kraj ob istem času. Na nek način sem vse delal vzvratno. Razmišljati sem moral začetni, kakšna oseba bi lahko bila tam v tistem trenutku. Zamislil sem si, da bi lahko bil nekdo z motorjem. V redu, dobra ideja. A kdo bo to? Študent na motorju? Kaj lahko povem o tem študentu? To se mi ni zdelo preveč zanimivo. Potem sem pomislil na kurirja. Da – kurir lahko stopi v stik z drugimi ljudmi. A kakšen kurir? Potem sem prišel do ideje, da dostavlja mamila. Sledil sem takšni liniji. Vse je bilo podrejeno temu, kdo bi lahko iz različnih smeri prišel na tisto mesto točno ob 11. minuti.

Ste imeli kakšne posebne kriterije, ko ste izbirali igralce?

Nekaj sem jih imel v mislih že med pisanjem scenarija. Denimo prodajalca hot-dogov (Andrzej Chyra, op. a.), ki je eden najboljših igralcev na Poljskem. Njega sem zagotovo imel v mislih. Ostali so šli skozi običajen proces kastinga. Mlada dama (Paulina Chapko op. a.) je bila praktično moje odkritje. Pred tem je bila igralka v provincialnem gledališču. Na avdicijo smo jo poklicali za povsem drugo vlogo, potem pa sem

jo videl in se mi je zdelo, da bi bila zelo dobra v tej vlogi. Tudi njena angleščina je bila precej dobra, zato sem ji vlogo lahko ponudil. Izkazalo se je, da je bila odlična.

Film lahko kljub žanrskemu videzu beremo tudi kot globoko filozofskega. So pri tem na vas konkretno vplivali koncepti Friedricha Nietzscheja?

Ne bi rekel. Sicer sem prebral skoraj vse, kar je Nietzsche napisal, vendar ne mislim, da sem zavestno uporabil kakšen vidik njegovih idej. Načeloma ves film jemljem kot metaforo za sodobno življenje. Ta element nevarnosti, občutka, da nam vseskozi nekaj preti.

Ste želeli z njim izpostaviti zaskrbljenost zaradi nadziranja prebivalstva, kar je postalo aktualno po 11. septembru?

Odgovor je že v vašem vprašanju. Res je. Cena nadzora je zelo, zelo visoka. Zasebnost je veliko bolj dragocena vrednota kot pa varnost, ki jo zagotavlja sistem velikega brata.

Vidite ta motiv nadzorovanja v 11 minutah kot neke vrste ponavljanje vsega, kar se je dogajalo v času

komunizma v teku vaše mladosti na Poljskem?

Mislilo, da ta film obravnava samo tematiko sodobne družbe.

Je letalo, ki leti ob nebotičnikih, namenska referenca na 11. september?

Zavedal sem se, da bi lahko gledalci vsaj deloma to brali na ta način. A zame je letalo predvsem pokazatelj časa v pripovedi – točno 5 minut čez peto uro. Letalo je tam samo zato, da spomnim gledalce, kje se nahajamo v zgodbi in kako se različne epizode povežejo točno v tistem trenutku. Letalo je bilo zame funkcionalen prijem, ne pa metaforičen.

Na kakšen način ste se v obdobju, ko niste ustvarjali filmov, spremenili kot ustvarjalec? Ste po 17-letnem premoru začeli drugače gledati na film?

Veste, v času, ko sem nehal delati filme, sem bil zelo nesrečen. To je bilo po filmu *30 Door Key* (1991), s katerim nisem bil zadovoljen. Posnet je bil po predlogi slavnega poljskega pisatelja Witolda Gombrowicza. Prepričal sem se, da je bilo uprizarjanje njegovega dela napačna ideja, kajti bistvo in kakovost njegove knjige leži prav v uporabi jezika.

Gombrowicz ni bil pripovedovalec zgodb, bil je bolj intelektualec, ki se igra z besedami. Že to je bilo torej narobe, potem pa sem se odločil še, da bo film v angleščini, s čimer sem izgubil možnost, da bi uporabil njegove fineše pri uporabi poljskega jezika v dialogih. Naslednja napačna odločitev je bila, da je film dobil obliko evropudinga. Najel sem namreč dve francoski igralki (Judith Godrèche in Fabienne Babe, op. a.) in enega škotskega (Iain Glen, op. a.). Skratka, vse skupaj je bilo narobe. Takrat sem vedel, da se moram ustavit. Izgubljal sem se s tem, ko sem delal nek nesmiseln film. Rekel sem, da moram za nekaj časa nehati snemati filme. Na nek način sem se moral najti, in to obdobje sem namenil slikanju, za kar prej nikoli nisem imel dovolj časa. Verjamem, da mi je zato uspelo kot slikarju. Nedavno so mi podelili častni doktorat na akademiji umetnosti, zaradi česar se tudi dejansko počutim kot profesionalni slikar. Nisem načrtoval, da bo premor trajal 17 let. Na začetku sem mislil, da bi si vzel 3 ali 4 leta. A slikarstvo me je povsem prevzelo. Začel sem razstavljal. Slike so se začele prodajati. V umetniškem smislu je bilo to zame zelo dobro obdobje. Verjetno bi res lahko rekel, da sem se kot ustvarjalec prerodil.

Kaj vas je potem pripeljalo nazaj k filmu? Je bilo kaj takega, kar ste si zelo želeli povedati skozi ta medij?

V tistih 17 letih sem imel nekaj idej za filme. Poskušal sem jih razvijati, a v to nisem vložil velikega truda. Postopoma pa ... Pravzaprav gre za zelo dolgočasno zgodbo, nočem vas preveč moriti s tem. *(smeh)* Name se je obrnila slavna igralka, ki je imela idejo za projekt, za katerega je hotela, da ga režiram jaz. Temeljil je na knjigi Susan Sontag. Ta igralka je bila Isabelle Huppert. Producent je izračunal, da bi projekt stal kakšnih 20 milijonov evrov. Jaz sem že začel pisati scenarij in videti je bilo precej dobro. Začeli smo s kastingom – v filmu bi moral igrati Harvey Keitel, tudi Dennis Hopper in še nekaj drugih. Šlo je za precej veliko zadevo. Potem pa je producent rekel, da bo z mano kot režiserjem težko zbral 20 milijonov evrov in da naj film oklestim na 15 milijonov in nato še na 12 milijonov. To sem tudi naredil. Preprosto sem iztrgal

11 minut



nekaj strani iz scenarija. Potem mi je rekel, da ne more zbrati niti 12 milijonov in da moramo iti pod 10. Iztrgal sem še več strani. Potem je rekel, da jih z mano na projektu ne more dobiti niti 8, razen če bi najprej storil nekaj drugega – na hitro posnel drug, manjši film, samo zato, da bi pokazal, da sem sposoben narediti večji projekt. Rekel sem, »v redu«. Podpisali smo novo pogodbo za zelo malo denarja, a sem nato praktično pozabil nanjo. Rekel sem si, da se bom raje še naprej ukvarjal s slikarstvom. Toda potem me je ta producent poklical in mi rekel: »Poslušaj, leto je mimo. Ali mi boš dostavil dogovorjeni scenarij ali pa mi vrni denar.« Rekel sem si, »o moj bog, saj ta denar sem že zapravil; bolje bo, da scenarij res napišem«. Tako je nastal film *Štiri noči z Ano*. To je bil ta mali film, ki naj bi dokazal, da sem še sposoben snemati večje filme. Po tem filmu mi je producent rekel, »posnemiva zdaj tistega velikega«, a sem mu odvrnil: »Ne, ne, ne. Nisem pripravljen na velike filme. Raje bom ostal pri svojih majhnih projektih.«

Je *11 minut* še ena izmed priprav na ta veliki film?

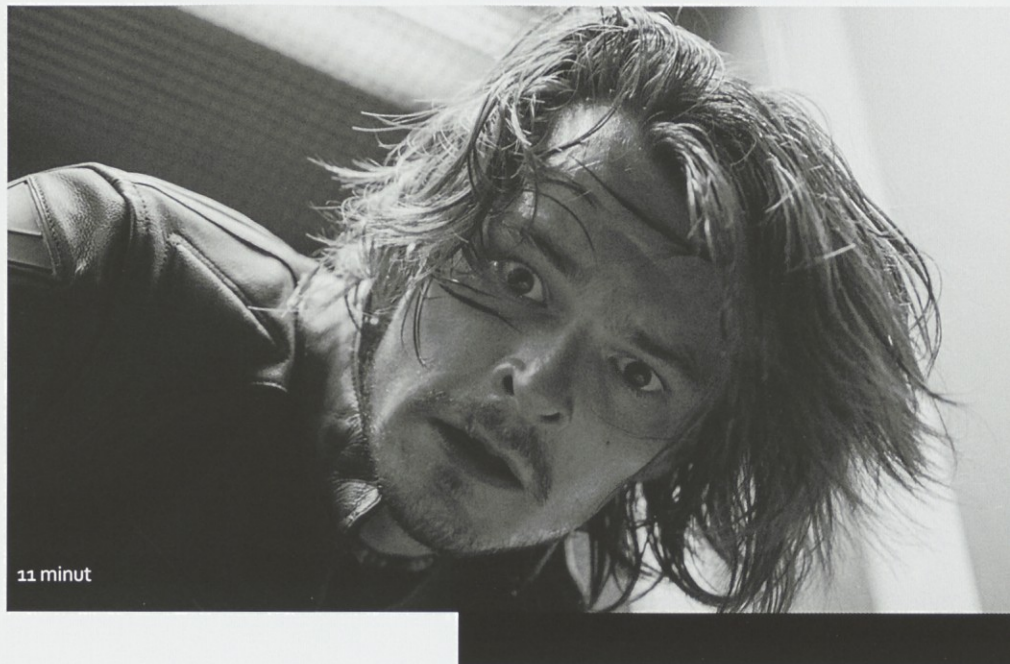
Ne. Takšna velikost mi povsem ustreza. Trenutno nimam nobene potrebe, da bi posnel karkoli večjega, kot je *11 minut*.

Večkrat smo vas lahko videli tudi kot igralca v hollywoodskih blockbusterjih, kakršna sta Mars napada (*Mars Attacks*, 1996, Tim Burton) ali Maščevalci (*The Avengers*, 2012, Joss Whedon). S kakšnim motivom ste sprejeli te vloge?

Hja ... To so dobro plačane službe. (*smeh*) Ne vem, kaj naj drugega rečem o tem.

Torej je predvsem slikarstvo tista umetnost, ki ob filmu še naprej igra glavno vlogo v vašem življenju. Na kakšen način vaš slikarski slog vpliva na vas kot filmskega režiserja – in obratno?

Naj vam najprej povem, da so tiste slike, ki jih v *11 minutah* vidite v režiserjevem hotelskem apartmaju, moje delo. Kako vpliva slikarstvo name kot režiserja? Mislim, da se obe umetnosti prepletata, a ju hkrati dojemam kot dve povsem ločeni stvari. Ko slikam, sem slikar. Slikarstvo je negibna umetnost. Film je



11 minut

gibanje in gre za popolnoma drugačen tip umetnosti. Slika je popolnoma moja. Tam nimam ekipe, niti glasbe ali dialogov. Ko delaš film, si že takoj prisiljen v sprejemanje kompromisov. Zato se veliko bolj udobno počutim pred slikarskim platnom, kjer ni nobenih kompromisov. Slikam samo zase. Vsak kvadratni centimeter ustvarim sam. Ne zato, da bi sliko prodal, ampak samo zato, da zadovoljim sebe v estetskem smislu. Zaradi tega slikarstvo vsekakor občutim kot bolj osebno. Gre tudi za drugačno vrste zadovoljstva, ki je popolnoma moje in mi ga ni treba deliti z nikomer drugim. (*smeh*)

Ste s tisto packo, ki se slikarju po nesreči nariše na platno, imeli v mislih kakšno filozofsko referenco ali koncept, ali je šlo zgolj za naključno zamisel?

Bila je bolj naključna ideja.

Se tudi vam to dogaja med slikanjem – da vam črnilo kapne na platno, vam pa ob tem v glavo šine kakšna briljantna ideja?

Oh da, velikokrat. Včasih je lahko to zelo dobra nesreča. (*smeh*)



festivali

Sanja Struna

21. Mednarodni filmski festival v Busanu, 6. – 15. oktober 2016

Tajfun v Busanu

Leto 2016 je v svetu pustilo veliko sledi ter obilico gradiva za bodoče filme, zlasti politične – in to velja tudi za Južno Korejo. Njihova predsednica Park Geun-hye je trenutno v procesu odstavitve zaradi politične kuharije na več področjih, tudi v filmski industriji; med drugim je nevarno zamajala usodo mednarodnega filmskega festivala v Busanu (BIFF).

Obeti za 21. izvedbo festivala so bili zelo slabi; vse se je začelo z dokumentarcem, kritičnim do oblasti, ki je bil kljub grožnjam politikov predvajan leta 2014, med 19. izvedbo festivala; nato je bila ne glede na ostre sankcije s strani mestnih oblasti leta 2015 uspešno izvedena okrogla 20. edicija. Kljub temu je bil dotedanji direktor festivala BIFF, Lee Yong-kwan, februarja 2016 prisiljen v odstop, kar je dodatno razbesnilo filmsko industrijo: 9 korejskih filmskih

zdrženj, z Združenjem korejskih filmskih režiserjev na čelu, je v znak protesta proti vmešavanju politike napovedalo bojkot festivala. Kljub temu si je peščica zvestih sodelavcev in prostovoljcev še naprej prizadevala, da z resnico o Sewolu ne bi potonil¹ tudi največji azijski filmski festival.

Zaradi novih finančnih omejitev je s treh glavnih lokacij v mestu BIFF svojo 21. izvedbo omejil na dve – glavno lokacijo v orjaškem Busanskem filmskem centru (Busan Film Centre) in na slavno filmsko vas Haeundae, kjer so projekcije in s festivalom povezani dogodki od prvega festivala dalje potekali na

¹ Mednarodni naslov dokumentarnega filma o potopitvi trajekta Sewol, s katerim se je začela kriza festivala BIFF, je **The Truth Shall Not Sink with Sewol** (Da-ee-binh-bell, 2014, Ahn Hae-ryong, Lee Sang-ho).

najlepši južnokorejski plaži Haeundae v vzhodnem Busanu. Nato pa se je 4. oktobra 2016 za svojevrsten bojkot festivala odločila še narava in s tajfunom dobesedno izbrisala festivalsko vas z oblička zemlje. 6. oktober 2016, otvoritveni dan festivala, je tako BIFF pričakal dobesedno na kolenih.

Tihe sanje

Ne glede na finančne omejitve in bojkot so bili v tradicionalnih 9 dneh festivala letos prikazani samo trije filmi manj kot lani: 301 iz 69 držav. Festival je odprl film **A Quiet Dream** (Chun-mong, 2016) korejsko-kitajskega režiserja Zhang Luja. Nekdanji profesor kitajske književnosti in literat je režiser postal zaradi stave – v sporu z nekim filmskim režiserjem je zatrnil, da lahko »vsak posname film«, nato pa je leta 2001 s pomočjo prijateljev



A Quiet Dream



The Net

iz filmske industrije ustvaril svoj prvi kratki film **Eleven** in ga predstavil na festivalu v Benetkah. Temu je sledila serija čedalje bolj ambicioznih projektov, pogosto z motivi o življenju priseljencev. Za razliko od eksperimentalnega in meta-filmskega omnibusa **Love and ...**, s katerim se je Zhang Lu evropskemu občinstvu predstavil na lanskem Festivalu korejskega filma v Londonu, je *A Quiet Dream* za gledalca veliko prijaznejša izkušnja, poudarek filma pa je znova na tematiki priseljenstva. Korejsko-kitajska lastnica zakotnega bara v Seulu (Han Ye-ri) se poda v na videz enostavno romantično dramedijo s tremi snubci, ki jih igrajo trije priznani južnokorejski igralci-režiserji. Najprej je tu iskreni severnokorejski prebežnik Jeong-beom (Park Jung-bum), drugi je neprilagojeni bivši gangster Ik-june (Yang Ik-june), kot tretji jo osvaja še otročji Jong-bin (Yoon Jong-bin), za Ye-rino srce pa se poteguje tudi ženska (Lee Joo-yeong). V ospredju so odnosi med četverico in njihovo skupno preživljanje prostega časa, od gledanja filmov do pitja in branja poezije. Film je skorajda v celoti črno-bel, s počasnim in pogosto zasanjanim tempom zgodbe, smešnimi dialogi in z nekaj intimnimi prizori, ki ob sicer glasnem izražanju četverice pričajo o njihovih tihih sanjah.

Gala filmi

V sekciji »Gala predstavitev« (Gala Presentation) sta letos najbolj izstopala

ameriški film **Bleed for This** (2016, Ben Younger) in japonski animirani **Your Name** (Kimi no Na wa, 2016, Makoto Shinkai). Mitsuha (glas: Mone Kamishiraishi) je srednješolka s podeželja, ki si na večer zvezdnih utrinkov zaželi, da bi bila v prihodnjem življenju fant v Tokiu. Taki (glas: Ryunosuke Kamiki) je srednješolec, ki živi v Tokiu in se nekega dne zbudi – v Mitsuhinem telesu. Kar bi bila lahko tipična komedija o menjavi identitet, se spremeni v romanco, ki premaguje prostor in čas – vse v očarljivem paketu neverjetne animacije, ki je vredna več kot samo enega ogleda; projekcije filma so bile v Busanu popolnoma razprodane, v času po festivalu pa je film po svetovnih predvajanjih postal ljubljenec vseh ljubiteljev animiranega (zlasti japonskega) filma. Prejel je celo oskarjevsko nominacijo, Makoto Shinkaija pa so vsi kritiki že navdušeno proglasili za »novega Miyazakija«.

Novi tokovi azijskega filma

V tekmovalni sekciji »Novi tokovi« sta si nagrado za najboljši film delila dva mlada kitajska režiserja – Wang Xuebo za film **Knife in the Clear Water** (Qingshui Li De Daozi, 2016) ter Zang Qiwu za film **Doner** (Juan Zeng Zhe, 2016). Prvi pripoveduje zgodbo o moškem in njegovi kravi, ki bi jo morali po smrti njegove žene obredno žrtvovati, vendar mož tega ne želi, ker se mu zdi,

da je stara krava skorajda del njegove družine. V filmu *Doner* pa se Yang Ba (Ni Dahong) odloči za prodajo ledvice, da bi zagotovil denar za šolanje svojega sina. Ker ženska, ki naj bi ledvico prejela, meni, da je Yang Ba prestar za darovalca, predlaga, da bi ledvico daroval kar njegov sin. To je za Yang Baje nesprejemljivo, vendar pa se s predlogom strinja njegov sin Bao. Film se poda v mračne vode preprodaje organov in nepopustljivo prikazuje dejanske socialne razlike na Kitajskem in njihove posledice.

Korejski filmi naprej in nazaj

Čeprav je bilo pomanjkanje večjih domačih produkcij zaradi bojkota očitno, se je za udeležbo v znak podpore festivalu vseeno odločilo kar nekaj zvencev imen; nekateri so se festivala udeležili tudi osebno. Med njimi je bil tudi legendarni (in za nekatere kritike zloglasni) režiser Kim Ki-duk, ki se je udeležil premierne projekcije svojega filma **The Net** (Geumul, 2016) in sodeloval v pogovoru z občinstvom ter celo na nekaterih spremljevalnih dogodkih. Poleg odlične **Služkinje** (Ah-ga-ssi, 2016), s katero je seznam letos predvajanih sodobnih korejskih filmov dopolnil še en slavni južnokorejski režiser Park Chan-wook, sta med novimi produkcijami izstopala še dva filma z zgodbami iz časa japonske okupacije Koreje: **Age of Shadows** (Miljeong, 2016, Kim Jee-won), vohunski triler, in **The Last Princess** (Deokhye-



In Between Seasons

ongju, 2016, Hur Jin-ho). Namesto japonskih vohunov in vojakov sta zle duhove in demone preganjala **Black Priests** (Geomeun Sajedeu, 2016, Jang Jae-hyun) ter policist Jong-goo (Kwak Do-won) v grozljivki **The Wailing** (Gokseong, 2016, Na Hong-jin) – več o njej si lahko preberete tudi v tej številki Ekрана.



Foto: Sanja Struna



Foto: Sanja Struna

Med korejskimi filmi, ki so bili predstavljeni v sekciji »Novi tokovi«, je najbolj izstopal (prejel je tudi eno od nagrad festivala) film **In Between Seasons** (Hwan-jeol-gi, 2016, Lee Dong-eun). Zgodba se začne s prometno nesrečo, nato pa pripoved skače med preteklostjo in sedanostjo. V ospredju zgodbe je Mee-kyung (Bae Jong-ok), ženska srednjih let; njen mož dela v tujini, medtem ko ona vzgaja njunega sina Soo-hyuna (Ji Yoon-ho). Ko je sin še v srednji šoli, domov pripelje prijatelja Yong-joona (Lee Won-geun). Mee-kyung je zadržani Yong-joon všeč in kmalu postane njegova druga mama. Ko se zgodba premika proti sedanosti, je mogoče opazovati, kako Yong-joon počasi postaja nekakšen most med zaprto Mee-kyung in svobodomiselnim Soo-hyunom. Nato izvemo, da sta bila v nesrečo z začetka filma vpletena Soo-hyun in Yong-joon; Soo-hyunove poškodbe so bile tako hude, da je pristal v komi. V času po nesreči se Mee-kyung naprej loči od svojega vedno odsotnega moža, nato pa ugotovi, da je sin pred njo skrival precejšen del svojega življenja in da je Yong-joon več kot samo njegov najboljši prijatelj. V nadaljevanju spremljamo Mee-kyung in Yong-joona: izgubila sta svojo življenjsko osredotočenost, spopadata se z bolečino, najprej vsak zase, nato pa se počasi in previdno, s spečim Soo-hyunom v sredini, ponovno zbližata in previdno začneta z gradnjo novega, veliko bolj odkritega odnosa.

Čeprav je film režijski prvenec scenarista in študenta filmske režije, Lee Dong-euna, ima vrhunsko igralsko zasedbo – Bae Jong-ok, slavna korejska igralka, je briljantna v vlogi samozadostne Mee-yung, ravno tako pa je veliko pozornosti pritegnil Lee Won-geun kot Yong-joon (21. BIFF ga je predstavil tudi v eni od glavnih vlog Kim Ki-dukove *The Net*). Film na čuteč in popolnoma realističen način prikazuje čustveno zorenje in preizkušnje obeh glavnih likov, istočasno pa vpelje temo homoseksualnosti na popolnoma nevsiljiv način in je nikoli ne potisne preveč v ospredje; tudi sicer v korejski filmski produkciji LGBT tematike skoraj nikoli ne zaidejo v *mainstream*. Vendar pa film še vedno nosi subtilno sporočilo, da je ljubezen pač ljubezen, ne glede na spol vpletenih. Med intervjujem je režiser Lee Dong-eun povedal, da so med produkcijskimi sestanki razmišljali, ali bi morala biti LGBT problematika v filmu bolj izpostavljena – tako bi namreč film postal bolj senzacionalen. »Vendar sem temu nasprotoval in iz tega nisem želel delati senzacije; res sem se želel osredotočiti na medčloveške odnose in medosebno razumevanje. Poleg tega so LGBT ljudje med nami, čeprav so v manjšini, in imeti bi morali več filmov, ki se ukvarjajo s to tematiko. Mislil sem, da je to zgodba, ki jo je vredno povedati.«

Prihodnost festivala

Ne glede na ovire, ki so se vrstile, je 21. mednarodni filmski festival v Busanu 15. oktobra 2016 uspešno zaprl svoja vrata. Predsednica Park Geun-hye in njeni podporniki so v procesu zapuščanja oblasti, zato je žarek upanja posijal tudi na 22. edicijo festivala. Datumi so že objavljeni, in med 12. in 21. oktobrom bodo Busanu – ne glede na finančne razmere, politiko in ekstremne vremenske pogoje – ponovno vladali filmi.



Manchester By The Sea

festivali

Matic Majcen

54. Dunajski mednarodni filmski festival Viennale,
20. oktober – 2. november 2016

54. Viennale: Bogastvo cinefilskih užitkov

Številke gledanosti nikoli niso najpomembnejši dejavnik pri ocenjevanju vrednosti dogodkov, kakršen je Viennale, a zavoljo primerjav z nam bližjimi festivali vseeno začnimo z njimi. Organizatorji so letošnjo edicijo zaključili z informacijo, da je Dunajski filmski festival zabeležil rahel padec obiskanosti. V primerjavi z lanskimi 94.100 ga je letos obiskalo 92.300 gledalcev, s čimer se organizatorji nekoliko oddaljujejo od svoje večno neizpolnjene želje, da bi enkrat vendarle prebili magično mejo 100 tisoč. Vseeno pa je bil ta padec zgolj navidezen. Razlog zanj je bil, da so zaradi prerazporeditev terminov izdali

kar 8000 vstopnic manj kot lani, kar daje vedeti, da se je nominalna gledanost morda res znižala, relativna pa se je celo zvišala. Lani je bilo namreč zapoljenih 76,4 % kinodvoran, letos pa se je ta odstotek zvišal na 82,3 %. Število razprodanih projekcij se je z lanskih 123 povzpelo na 154.

Razlog, zakaj za organizatorje festivala te številke prej sodijo v rubriko »zanimivo«, kot pa da bi predstavljale osrednji del ekonomskega računa, je ta, da je njihov festival bistveno manj odvisen od prodaje vstopnic kot pa, denimo, ljubljanski Liffe. Viennale se namreč ob dvakratniku zabeleženih gledalcev Liffa ponaša kar s sedemkratnikom njegovega proračuna: proračun letošnjega ljubljanskega festivala

je bil 360.000 evrov, dunajskega pa kar 2,7 milijona evrov. Dobršen del tega proračuna prihaja od mestnih oblasti, kar organizatorjem omogoča stalnost in precejšnje udobje pri kreiranju programa. Rezultat na blagajni je torej zgolj eden izmed pokazateljev zadovoljstva gledalcev, ne pa odločilni ekonomski dejavnik.

Festivalu je tudi tokrat dal največjo odmevnost tradicionalni koncept osrednjega gosta, ki pa letos ni bil tako izrazit. Program je najavljal tri eminentna imena iz sveta filma: Johna Carpenterja, predstavil naj bi se z mini filmsko retrospektivo in s koncertom filmskih tem, Kennetha Lonergana,



Landscape (For Manon)



Three Landscapes

njegov film **Manchester By The Sea** (2016) je prav tako pospremila manjša retrospektiva, ter Abela Ferraro, ki je prišel namesto Christopherja Walkena, osrednjega gosta, ki se mu je poklonil letošnji festival. Naštetim lahko dodamo še Patti Smith, ki je festival začinila z akustičnim koncertom ter s fotografsko razstavo. Ob Walkenovi odsotnosti je na koncu zbolel še Carpenter, tako da je bila tokratna edicija zaznamovana z odsotnostjo dveh velikih gostov, kar je velika škoda, ne glede na to, da gre bolj za medijsko kot za cinefilsko plat festivala.

Jedro cinefilskega dela letošnjega festivala pa je bilo znova v odpiranju arhivov, kakršnemu v Srednji Evropi

bržkone ni para. V primeru Viennala sicer ne gre za tako ozko usmeritev programa, kakršna je denimo na festivalu nemega filma v Pordenonu, temveč za bolj priložnostno izbrane epizode iz zgodovine in tudi geografije filma. V tem slogu je bilo letos v središču prikazovanje **Noticierosov**, kubanskih novičarskih filmov oziroma obzornikov med letoma 1960 in 1970. **ICAIC Latinoamericano** je bil naslov tedenskega obzornika na Kubi, ki je, primerljivo z ostalimi tovrstnimi filmi drugod po svetu, prebivalce v kinih obveščal o dogajanju po državi in svetu. Obzornike so začeli snemati že dobro leto po tistem, ko je Castro leta 1959 prevzel oblast, tradicija rednega

izhajanja pa je trajala polna tri desetletja, kar priča o njihovi pomembnosti za takratno kubansko družbo. Filme so večinoma predvajali pred celovečerci in jih snemali v 16-mm in 35-mm formatu, odvisno od priložnosti predvajanja – bodisi v običajnem bodisi v mobilnem kinu. Skupaj so posneli 1493 oddaj v trajanju med 7 in 10 minut, skupno 250 ur gradiva. Te trakove so hranili v kubanskih filmskih arhivih, vendar jim je zaradi skromnih standardov hranjenja grozil razkroj. Leta 2012 je vmes stopil francoski avdiovizualni inštitut (INA), ki je z izdajateljem, Kubanskim inštitutom filmske umetnosti in industrije (ICAIC), podpisal pogodbo o sodelovanju, v sklopu katere se je INA zavezala, da bo *Noticierose* digitalizirala, s tem pa pridobila tudi pravico za njihovo prikazovanje. Projekt še ni končan in na tokratnem Viennalu so na ogled ponudili zgolj prvega izmed treh sklopov, od katerih vsak obsega eno desetletje. Kot običajno so se tudi ti novičarski filmi osredotočali na politiko, kulturo, tehnologijo, šport in vsakdanje življenje, v tem primeru pa so merili na občinstvo vse Latinske Amerike. Z zgodovinske perspektive gre za dragocen vir o vpogledu v takratno družbeno realnost, saj obzorniki nudijo izčrpen in sistematično urejen vir informacij o dogodkih po kubanski revoluciji, ki so pogosto predstavljeni večplastno. In čeprav današnji gledalci takoj opazijo ideološko zaznamovano pogled, skozi katerega se kaže takratna družba in vključuje močno interpretacijo dogajanja, iz gradiva vseeno žari živa navzočnost časa, ki je ne bi mogel pričarati noben sodobni



Noticieros



Der Fluch



Ich küsse ihre Hand, Madame

zgodovinsko usmerjen dokumentarec ali igrani film iz tistega obdobja. Maria Giovanna Vagenas v spremni besedi festivalskega kataloga ugotavlja:

»Fascinacija teh podob izhaja iz dejstva, da se te slike še naprej upirajo in ostajajo neodvisne ter da same ustvarjajo svoj smisel – onkraj pripovedovane besede, onkraj naratorja, ki razlaga, strukturira in interpretira ter s tem celo presega uradne govore in izjave politikov. Zdi se, da se podobe upirajo, če tako rečemo; zdi se, da povedano nekaj onkraj tistega, kar je povedano, še več, da celo povedo nekaj popolnoma drugega.« Obzornike so zaradi gospodarskih težav Kube prenehali snemati poleti leta 1990, leta 2009 pa so jih razglasili za nacionalno zapuščino in so tudi zaščiteni pri Unescovem programu svetovne dediščine.

Drug zanimiv program je bil program filmov eksperimentalnega režiserja Petra Huttona, ki je preminil lani, star 71 let. Huttona je zaznamovala povsem unikatna filmska pot. Bil je sin mornarja in je, osemnajstleten, tudi sam postal pomorec. Začel je potovati po svetu, vmes pa vztrajno snemal srednje in kratkometražne filme, iz katerih so dunajski kuratorji sestavili več programskih sklopov. Pri tem nikakor ne gre za turistične razglednice, saj je Hutton svoje bogate izkušnje z različnih koncev sveta na film preslikal z velikim občutkom za estetiko in za pogled kamere. Njegove večinoma neme filme, kakršni so denimo **New York Portrait I-III** (1979–1990), **Landscape (For Manon)** (1987), **In Titan's Goblet** (1991) ali **Study of a River** (1996),

krasijo veličastni portreti narave, ki prek uporabe črno-bele kulise pričarajo občutek neopisljive preteklosti, kakršno sicer vidimo zgolj v nemih filmih iz prvih dveh desetletij minulega stoletja. Huttona so vedno zanimali majhni dogodki in stanja, ki so na filmu videti kot orodje meditacije in čistega estetskega užitka. Kot je zapisal Tom Gunning, je kamera podobno kot pri Benningu tudi tu »orodje meditacije«, ki svet vidi »skozi široko zaprte oči«. Natančneje: »Huttonovi filmi so na svet gledali s čistostjo pogleda, ki se je razprl na prizore z občutkom za lepoto in brez težnje po dodajanju tistemu, kar je ležalo pred njim. Njegova kamera je osebna, uravnana z njegovim vidom in telesom, a se nikoli ne zdi subjektivna, nikoli ni poskušala vsiliti pogleda ali prenesti točno definirane čustva.«

V festivalskem programu je vsekakor treba izpostaviti še serijo filmov avstrijsko-češkega režiserja Roberta Landa (1887–1940). Uradna predstavitev ga je označila za »eno velikih neznank nemško govorečega filma iz obdobja med obema vojnama«. Med letoma 1926 in 1933 je v nemških kinih igralo 20 njegovih filmov, ki so večinoma kombinacija komercialnih in bolj umetniško inspiriranih del. Landovo ime je bilo poznano predvsem v Avstriji in nato tudi v Nemčiji, kjer je denimo dvakrat sodeloval z Marlene Dietrich in ostalimi zvezdami takratnega nemškega filma. Filmi Roberta Landa so pogosto načenjali zgodovinske teme judovstva, denimo v **Die Jüdin von Toledo** (1919) ali **Der Fluch** (1925), sicer pa so

pripovedovali ljubezenske zgodbe, preko katerih je avtor odpiral tematiko sodobne ženske, na primer v **Venus im Frack** (1927), **Die Kleine Veronika** (1930) ali **24 Stunden aus dem Leben einer Frau** (1931). Dobra polovica njegovih 28 filmov je do nedavnega veljala za izgubljene, zato je Avstrijski filmski arhiv v zadnjih letih vodil intenzivno raziskavo o režiserju, ki se je zaključila z najdbo velikega števila zelo dobro ohranjenih celovečercer, vključno s povsem novo najdbo njegovega igranega filma **Unschuld** iz leta 1929. Zaključek Landove poklicne zgodbe je bil tragičen. Ob vzponu nacionalsocializma so mu kot judovskemu režiserju prepovedali ustvarjati. Leta 1938 sta s soprogo prebegnila v Pariz v upanju, da bo tam lahko delal še naprej, vendar je imel težave s pridobivanjem vize, zato sta zakonca zabredla v dolgove. Land je umrl leta 1940 v milo rešeno sumljivih okoliščinah; vzrok smrti še danes ni znan. Njegova žena je bila leta 1944 deportirana v Auschwitz, kjer je tudi umrla. Na Viennalu so se Robertu Landu poklonili z 11 prikazanimi celovečerci in dvema fragmentoma.

Na koncu dodajmo še, da so bogat cinefilski program Viennala zaokrožili še pokloni Jacquesu Rivettu, skupini The Kinks (na festivalu je gostoval Julian Temple) in pa izredno bogat nabor filmov, predvajanih s filmskega traku, ki ga je festival organiziral s tradicionalnim partnerjem, Avstrijskim filmskim muzejem. Vrhunec te sekcije je bilo predvajanje 70-mm kopije Tatijeve mojstrovine **Playtime** (1967) na posebni matinejski projekciji v Gartenbaukinu.



Moonwalkers

festivali
Igor Kernel

Festival znanstvene fantastike v Trstu, 1. – 6. november 2016

Distopična prihodnost in teorije zarote

Tržaški festival fantastike, v prvi vrsti znanstvene, je bil tudi letos razdeljen na več sekcij, v katerih so bili poleg tekmovalnih (nagrada *asteroid* in *Méliès d'Argent*) prikazani nekateri klasični, pa tudi izobraževalni filmi za najmlajše gledalce, oblikovana je bila posebna sekcija z naslovom »Okolje prihodnosti« (*Future Environment*) in narejen izbor zelo zanimivih kratkometražnih filmov, odprte so bile razstave, od katerih omenimo le dve, o priljubljenem junaku *Nathanu Neverju*, z izvirnimi stripovskimi tablami, in *Pulp Magazines Story*, s številnimi razstavljenimi primerki iz zbirke Riccharda Valle (1942 – 2013), velikega poznavalca tovrstne literature. Če je lani največjo pozornost požel nastop skupine *Goblin*, pa je letos s svojo prisotnostjo vse druge goste zasenčil Rutger Hauer, ki je prejel nagrado *srebrna urania* za življenjsko delo.


Tudi tokrat so bili predvajani filmi, ki spadajo bolj v okviru grozljivke in ne znanstvene fantastike, vendar prav slednji pripadata motiva distopične prihodnosti in teorij zarote, ki še posebej izstopata.

O nič kaj spodbudni prihodnosti govori *The Open* (2016) Marca Lahoreja, *Embers* (2015) Claire Carré (nagrada *asteroid*) in *Vulcania* (2015) Joséja Skafa, ki so vsi po vrsti resnobne postapokaliptične drame. Tehnologiji, ki je ušla izpod nadzora, so posvečeni *Virtual Revolution* (2015) Guy-Rogerja Duverta, *Creative Control* (2015) Benamina Dickinsona in *Kill Command* (2015) Steva Gomeza, »telesom prihodnosti« pa *Realive* (2016) Matea Gila in *Morgan* (2016) Luka Scotta – prvi govori o problemu kriogenike, drugi pa o genetski manipulaciji človeškega telesa.

Presenečenje je bil gotovo *Moonwalkers* (2015) Antoina Bardou-Jacqueta, eden najbolj zabavnih filmov festivala in eno najbolj duhovitih znanstvenofantastičnih del, posnetih v zadnjih letih. Gre za klasično »teorijo zarote«, namreč z zgodbo o tem, da Američani v resnici niso nikoli pristali na Luni, temveč naj bi ves »dogodek« posneli v studiu. In posnel naj ga ne bi

kdorkoli, temveč kar *the big man* osebno – mislimo seveda na Stanleyja Kubricka. Ustvarjalec *Odiseje 2001* (2001: *A Space Odyssey*, 1968) je seveda zanikal te trditve (to je med svojim javnim nastopom – zelo kategorično – storil tudi Kubrickov producent Jan Harlan, ko je bil julija lani častni gost Grossmannovega festivala), a ta zgodba ima kljub vsemu še vedno številne zagovornike, pravzaprav se je po zaslugi svetovnega spleta še dodatno razširila. Ron Perlman, ki nastopi v vlogi agenta Cie, zadolženega za organizacijo skrivnega projekta, se je izkazal z izrednim smislom za komedijo, to pa velja tudi za vso ostalo ekipo in film, ki ga odlikujejo dober scenarij in radoživi dialogi, drži tempo od začetka do konca, nazadnje pa je tudi zaslužen dobitel nagrado občinstva.

Zaključni slovesnosti in podelitvi nagrad je sledila še projekcija ameriškega filma *Zero Days* (2016) Alexa Gibneyja. Gre za precej srhljiv dokumentarec na temo »kibervojne«, ki so jo sprožili Američani in Izraelci na začetku iranskega jedrskega programa. Takrat so ustvarili računalniški virus *stuxnet*, čigar prvotni namen je bil onеспособiti programsko podporo centrifug, ki jih Iranci uporabljajo za bogatenje jedrskega goriva, tega pa je potem moč uporabiti tudi za jedrsko orožje. Američani in Izraelci so bili na začetku pri tem dokaj uspešni, a kar so začeli, je potem kmalu ušlo nadzoru. Nasprotniki obeh držav so sorazmerno hitro ugotovili, za kaj gre, in začeli tudi sami razvijati kibernetična orožja, osnovala na *stuxnetu*, s tem pa se je začela prikrita vojna brez vsakih pravil, saj nobena država noče uradno priznati, da se zares odvija. Najbolj nevarno pri tem je, da se *stuxnet* »razmnožuje« sam in se lahko nenadzorovano seli z računalnika na računalnik, pri tem pa vdira v ključne sisteme, na katerih temelji vsa infrastruktura sodobnih držav: zaustavi lahko delovanje elektrarn, onespособi ali zastrupi vodovodne zbiralnike in napeljave, povzroči lahko katastrofalno zmedo v cestnem in letalskem prometu, posledica tega pa so lahko milijoni mrtvih v katerikoli državi na svetu. Zelo umestno je, da so organizatorji prav ta film prihranili za konec festivala. Kot bi hoteli reči: zabave je konec, čas je, da se zresnimo. Resničnost je še enkrat prekosila fantastiko.



Moja hči Nora

festivali

Simon Popsek

Mednarodni festival dokumentarnega filma v Amsterdamu (IDFA)
16. – 27. november 2016

Med intimnim in političnim

Amsterdamski festival dokumentarnega filma se kot največji festival te vrste hitro odziva na trende v sodobni dokumentaristiki, in trend – če je verjeti selektorjem – se je v zadnjem letu izrazito nagnil na stran džihadizma, Islamske države in številnih podpomenk, ki jih problematika ponuja.

Sam sem ujel štiri filme na to temo in vsi so bili vsaj spodobni, če ne odlični. Za najbolj problematičnega se je izkazal **Dugma: The Button** (2016, Paul Salahadin Refsdal); govori o dveh mladih džihadistih, ki se za Islamsko državo borita v Siriji in čakata na samomorilsko misijo, ki ju bo popeljala v nebesa. Ob tovrstnih filmih, kjer ima avtor

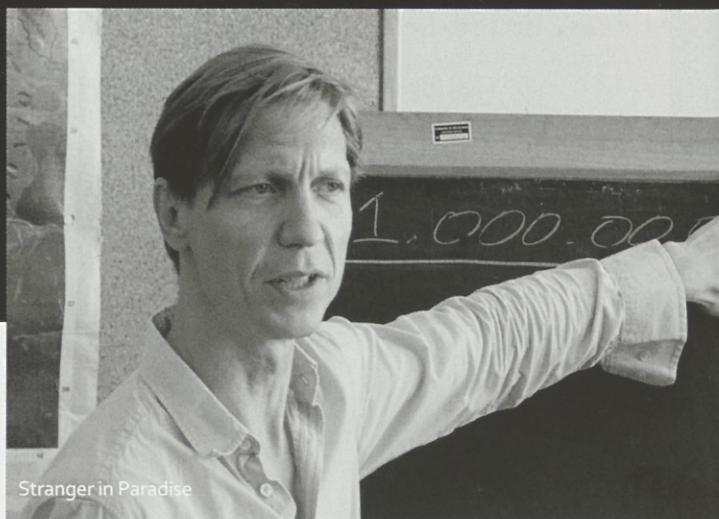
neomejen dostop do izrazito radikalne skupine, se vedno poraja vprašanje etike in eksploatacije; no, Refsdalov film pa ima še druge probleme, na primer pomanjkanje kritične distance ali vsaj minimalne konfrontacije s subjektoma. Tako film v precejšnji meri izpade kot glorifikacija prepevajočih mladeničev, ki čakata na svojo priložnost ... in 72 devic.

Veliko bolj trezen je **Isis: Deserters Speak Out** (2016, Thomas Dandois in Francois-Xavier Tregan), film o skupini dezertarjev Islamske države, ki so se odločili povedati resnico o ISIS in njihovih metodah; tam ni iskrene vere v islam, zgolj brutalnost, hipokrizija in

osebni interesi, trdijo zamaskirani obrazi s popačenimi glasovi. Še posebej izkoriščajo tuje borce, ki nasedajo lažnemu idealu o pravični Islamski državi. Na jugovzhodu Turčije tako deluje skupina anti-ISIS borcev, ki skušajo te odpadnike spraviti iz Sirije in jim zagotoviti varnost, čeprav se zavedajo, da bi bili med njimi lahko vohuni. Film francoskih avtorjev vseskozi lovi ravnotežje med relevantnostjo in eksploatacijo. Avtentični prizori metod Islamske države se zdijo v tem kontekstu popolnoma nepotrebni, saj so dovolj nazorni in šokantni že plastični opisi dezertarjev.



Prazna soba



Stranger in Paradise

Kot najbolj zgovorni in čustveno zreli se znova kažejo filmi slovenske dokumentaristke Jasne Krajinovič, ki živi in dela v Belgiji. Lani je na temo džihadizma in njegovih posledic za navadne ljudi na Zahodu posnela dva filma, oba odlična. **Moja hči Nora** (Ma fille Nora, 2016) je šestnajstminutno delo, ki lepo pokaže, kaj se zgodi, ko izveš, da je najstarejša hči nenadoma zapustila dom in odšla v Sirijo, da bi se borila proti nevernikom. To izkušnjo doživi Samira, muslimanka iz Belgije, ki je ob odločitvi hčerke nemočna; od odhoda sta minili dve leti, Samira pa skuša s hčerko na vsak način vzpostaviti stik. Sijajna miniaturna o džihadu in vplivu na življenja navadnih ljudi pove več kot sto eksplicitnih dokumentarcev.

Prazna soba (La chambre vide, 2015) naslika portret še ene belgijske muslimanke, matere štirih otrok, katere devetnajstletni sin je pred tremi leti prav tako odšel v Sirijo, kjer je nekaj mesecev kasneje umrl. O svoji nameri ni nikomur sporočil ničesar, film Jasne Krajinovič pa slikovito pokaže, kako usode zavedenih najstniških borcev tiho prenaša navadni Zahodnjak. *Prazna soba* fokus preusmeri na civilno gibanje, ki je na Zahodu (zlasti v Franciji in Belgiji) vse številčnejše, čeprav je njihov glas komajda slišen. Saliha se namreč skupaj z drugimi starši bori za svoje pravice; rada bi dosegla, da bi bila sinova smrt uradno priznana in da bi lahko primerno žalovala. Vendar evropski zakoni ne razumejo oziroma

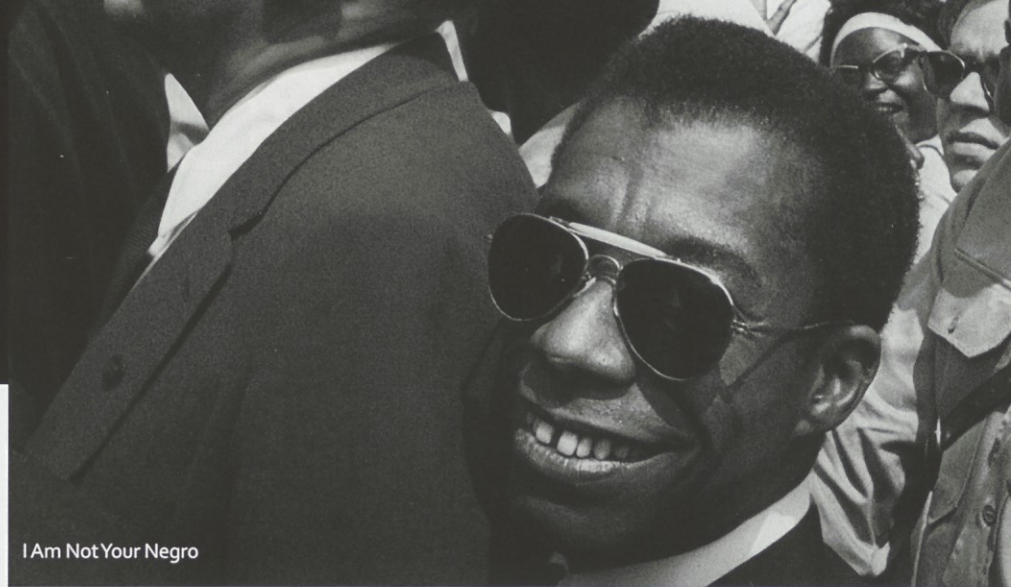
nočejo razumeti staršev indoktriniranih mladeničev, ki se gredo bojevat na Bližnji vzhod; menijo, da so si sami krivi, »ker so šli neumno umret za džihad«, čeprav gre v resnici za dobro organizirano mrežo skrajnežev, ki ugrabljajo mladino ter jih z lažno propagando in obljubami novačijo za sveto vojno.

Drugo stran problematike Islamske države seveda prispevajo ZDA, kar nazorno pokaže **National Bird** (2016) režiserke Sonie Kennebeck, film o treh Američanih (dveh ženskah in enem fantu), ki so sodelovali pri napadih z droni, med drugim na nedolžne civilne žrtve. Zdaj so se odločili spregovoriti o popolnoma nenačrtovanih oziroma neargumentiranih napadih. Ti največkrat temeljijo na domnevah neizkušenih vojakov, ki ukazujejo bombardiranje »teroristov«, med drugim otrok in žensk. Ti trije vojaki so morali za računalniškim zaslonom in z miško v roki nekje v puščavi Nevade izpolnjevati ukaze (Harun Farocki je temu rekel »čista, daljinsko vodena vojna«), skratka, niso bili fizično prisotni na bojišču, kar pa ne pomeni, da zdaj ne trpijo za posttravmatskim sindromom. To je zgodba kriminalnega ravnanja ameriške vojske in administracije pod predsednikom Obamo, ki še vedno trdi, da so napadi izjemno natančni in usmerjeni.

Eden najboljših dokumentarcev na temo iraške vojne bo za zgodovino

brez dvoma ostal **Homeland: Iraq Year Zero** (2015) Abbasa Fahdela, mamutski, skoraj šesturni film v dveh delih, ki ga je Fahdel snemal dve leti; najprej leto dni pred ameriško invazijo na Irak spomladi leta 2003, ko je Busheva administracija tam (brez uspeha) iskala orožje za množično uničevanje, potem pa še leto dni po invaziji. Prvi del je fascinanten v slikanju podeželske idile v krogu Fahdelove družine in bližnjih prijateljev, neobremenjenega, sproščenega, resigniranega pričakovanja vojne (»trideset let nam že grozijo«), ki med drugim lepo pokaže očaranost z likom Sadama Husseina. Njegova osebnost (pa tudi propaganda, ki je vse bolj očitna) še posebej navdušuje mladino (oči povedo marsikaj). Hussein je bil diktator, toda mnogi ljudje v Iraku so pred vojno živeli v harmoniji in dobrososedskih odnosih; sankcije so jih udarile po žepu, a s solidarnostjo so Iraci premagali še tako težke ekonomske razmere.

Drugi del filma (po invaziji) prikazuje razsulo Iraka, kaos in anarhijo, neskončne vrste za hrano ali bencin, grozljive življenjske razmere ljudi, ki po bombardiranju Američanov živijo v tako rekoč paleolitskih razmerah, ropanje in pobijanje organiziranih band, ki so v smislu sejanja strahu v celoti nadomestile Sadamov režim. Iraci zdaj živijo v »demokraciji« in »svobodi«, ki so ju prinesle ZDA, strah pred nekdanjim režimom je zamenjal strah pred vsakodnevnim urbanim nasiljem. V tem kontekstu je težko reči, kaj je manjše zlo.



Kot kaže, begunska tematika pri dokumentaristih še dolgo ne bo izgubila primata. **Stranger in Paradise** (2016, Guido Hendriks) prinaša nekaj svežega, ker se ne zanaša na humanistično noto in filantropski diskurz, temveč raje izbere igriv pristop, ob katerem ne trivializira problematike. Hendriksov film aktualno evropsko imigrantsko politiko popelje v polje političnega teatra. Film v treh poglavjih in epilogu predstavi nizozemskega priseljskega uradnika, ki nekje na evropskem jugu – »vratih raja« – sprejema migrante z vsega sveta, od Pakistana, Indije in Afganistana do Somalije, Malija in Slonokoščene obale. V prvem poglavju jih sprejme s tipično desničarsko retoriko, migrante prikazuje kot strošek za Evropsko unijo, sporoča jim, da jih »nočemo v svojih vrstah«. Drugo skupino sprejme kot liberalni aktivist in jim ponuja roko v prepričanju, da bodo z delom v EU lahko prispevali h gradnji nove, strpnejše Evrope. V tretjem delu tujcem z birokratsko distanco razloži pravila igre imigrantske politike, nariše jim pogoje za pridobitev dovoljenja za bivanje in jih seznanja z dejstvom, da bo večina prošelj zavrnenih. Epilog potem prinese še presenečenje, igriv, kiarostamijski pogled na kočljivo temo, metafilmski obrat, ki pa je enako pomenljiv kot prijemi prvih treh poglavij.

Naj omenim še tri zvezdniška imena dokumentaristike, ki so z novimi filmi

različno navdušila. Raymond Depardon je z **Rezidenti** (Les habitants, 2016) skušal na izviren način nanizati podobe sodobne francoske province. Nabavil je staro kamp prikolico, vanjo namestil kamero in mikrofone ter se z njo odpravil po deželi. Ustavljal se je po različnih krajih in vanjo vabil različne pare. Tam so izbrani ljudje potem po mili volji – in na poljubno temo – debatirali o sebi, vsakdanjih problemih, svojih pogledih na svet. Prikolica je postala neke vrste spovednica, ljudje namreč povečini debatirajo o lastnih problemih, razmerjih s partnerji, vzgoji otrok, zarokah, porokah in razvezah, preživninah in plačah. Depardonov namen je bil ujeti Francijo in Francoze, kar mu je do neke mere uspelo. Malo manj pa mu je uspelo ujeti poglede na francosko družbo, saj se le peščica »rezidentov« (povabil je 180 ljudi, razkrije sklepna špica, v filmu jih je ostala približno tretjina) spusti v debato o družbenih, rasnih ali verskih problemih.

I Am Not Your Negro (2016) haitijskega maestra Raoula Pecka je dokumentarec o zgodovini rasizma v ZDA, ki ga je pisatelj, pesnik in aktivist James Baldwin (1924–1987) konec sedemdesetih želel obdelati v knjigi *Remember This House*, vendar je nikoli ni dokončal. Baldwin je želel srdito obračunati z ameriškim belim suprematizmom, vezno tkivo pa naj bi bilo njegovo prijateljstvo s tremi aktivisti, ki so v šestdesetih končali

pod streli atentatorjev: Medgar Evers (1963), Malcolm X (1965) in Martin Luther King Jr. (1968). Peck je za potrebe filma uporabil Baldwinov izvorni tekst ter številne arhivske posnetke njegovih nastopov, v katerih je prepričljivo razlagal principe ideološkega populizma in sistematičnega nasilja nad temnopolto populacijo, ki danes ne le da ni izkoreninjeno, temveč je poudarjeno, kar potrjujejo nedavni izgredi v Fergusonu in drugod, vse v času predsedovanja Baracka Obame.

Ruski režiser Vitalij Manskij počasi postaja pomembno (in zelo produktivno) ime evropskega dokumentarca, kar potrjujejo **Družinska razmerja** (Rodnie, 2016), film, ki igrivo združi politično in intimno. Manskij se je med majem 2014 in majem 2015 podal na pot k sorodnikom – v Ukrajino, kjer mama, tete, strici in dedki živijo raztreseni na vseh koncih in zgodovinsko-ideoloških prelomnicah, od »svetovljanskega« Lvova na zahodu in »proruskega« Donjecka na vzhodu do Sevastopola na Krimu, ki so ga Putinove čete zasedle v času snemanja dokumentarca. To ni le prepričljiv družinski portret, temveč tudi sijajna sociološka študija ljudi na politično nemirnem območju, kjer se prepirajoči družinski člani nikoli ne morejo zediniti okrog vprašanj, kje in s kom živeti, kje se začne Ukrajina in kje je ni več, in ali »čisti« Ukrajinci sploh še obstajajo.



žanrska produkcija
Aleš Blatnik

Pospešek za razvoj žanrske produkcije

V Trstu so v okviru festivala Science+Fiction Festival, v organizaciji La Capella Underground, izvedli prvo edicijo koprodukcijskega foruma Fantastic Film Forum. Organizatorji so dejali, da gre v bistvu za »nulto edicijo«, saj se forum še oblikuje, njegov namen pa je spodbujanje regionalne žanrske produkcije, predstavitev možnosti, ki jih filmarjem ponuja regija, in povezovanje filmskih profesionalcev, ki se mu v sodobnem žargonu reče »networking«. Svet produkcije, kljub vzniku sodobne tehnologije ali prav zaradi tega, postaja vedno bolj zahteven in bolj kot kadarkoli prej so pomembna strateška partnerstva in mednarodna povezovanja na celotni poti filma: od začetka produkcije do končne distribucije, ki se je v samo nekaj zadnjih letih korenito spremenila.

Vodja Forumu Luca Evangelisti pravi, da hočejo biti s Forumom čim bolj konkretni in izhajati iz dejstev: predstavljali bodo najboljše primere in študije iz prakse in podajali informacije, ki bodo filmarjem v dejansko praktično pomoč pri snovanju projektov.

Kaj je bilo torej moč videti in slišati na tej nulti ediciji Fantastic Film Forum? Program je bil zasnovan premišljeno in domiselno, »primeri«, oziroma predavanja, pa so bili dejansko izredno raznoliki.

Bližnja okolica: idealna regija za žanrske filme

Predstavniki regijskih skladov so govorili o spodbudah, ki so na voljo, in o tem, kako je namen teh skladov tudi z javnimi sredstvi podpreti prav žanrske filme in regijske filmarje, ter kako so se osredotočili v glavnem na razvoj projektov. Na hitro je bil predstavljen koprodukcijski market When East Meets West, ki prav tako poteka v Trstu, omenili so ko-razvojni sklad RE-ACT, ki deluje v navezi s Slovenijo in Hrvaško in naj bi bil v nekem smislu že nekakšen porok kakovosti: projekti, ki jih podpira, imajo kasneje izredno uspešno pot pridobivanja sredstev v razpisih Ustvarjalne Evrope. Omenjen pa je bil tudi sklad Nordic TV and Television

Fund, ki ima poseben program za žanrski film. Kar nekaj govora je bilo o tem, kakšna sredstva so na voljo, če producenti uporabijo lokalne filmske ekipe. Veliko je bilo narejenega tudi za predstavitev filmskih lokacij; tako so v okviru festivala, pa tudi zunaj njegovih okvirov potekali vodeni ogledi najbolj znanih filmskih lokacij. Trst je kot filmska lokacija verjetno najbolj znan po tem, da so tam snemali prizore za drugi del *Botra* in *Angleškega pacienta*. Friuli Venezia Giulia Film Commission ima sicer v svoji bazi filmskih lokacij več kot 35.000 fotografij, s katerimi lahko producentom pomagajo pri iskanju zanje kar najbolj primernih lokacij.

Vsekakor koristni podatki in predstavitve, a za filmske ustvarjalce na začetku poti so morda bolj zanimivi primeri filmarjev samih.

Izkušnje ameriškega mikroproračunca: *Embers*

Charles Spano, soproducent filma *Embers* (2015, Claire Carré), je dejal, da se je v času

predprodukcije svojega celovečernega prvenca večkrat zalotil, kako je zavidal evropskim producentom, ker imajo na voljo razne državne razpise in koprodukcijske možnosti, ki jih v ZDA ne poznajo. A je dodal, da je kasneje ugotovil, da bi to bistveno upočasnilo nastajanje filma, saj bi šlo preveč časa za birokracijo, namesto za dejansko ustvarjanje. To je podkrepil z lastnim primerom: za produkcijo filma *Embers* so porabili približno dve leti, medtem ko bo neki drug projekt, posnet po njegovem scenariju, a po »evropskem sistemu«, dokončan šele po sedmih letih razvoja, predprodukcije in zbiranja sredstev preko raznih razpisov. Da pri produkciji filma *Embers* ni bilo treba čakati na državna sredstva, se je izkazalo za prednost.

Skupaj z režiserko in soproducentko Claire Carré sta torej govorila predvsem o tem, kako danes deluje ameriški neodvisni trg, kako so napraskali začetna sredstva od prijateljev in kasneje našli domiselne načine, da so k produkciji filma privabili partnerje, ki so sodelovali s storitvami ali celo »sredstvi«, za katera sami niso vedeli, kaj z njimi: nekemu podjetju so dali na primer delež v filmu, da so unovčili njihove odvečne letalske točke zvestobe za prevoz ekipe. Del filma so posneli na Poljskem in tako vključili tudi poljsko produkcijsko firmo. Ker sta vedela, da sredstev ne bosta dobila naenkrat, sta film razdelila na sklope oziroma sta si izmislila več paralelnih zgodb in ga tako tudi snemala: po sklopih. Ko sta nabrala denar za naslednji sklop, sta projekt nadaljevala. Nekonvencionalno, a produkcijo sta na tak način spravila pod streho.

Poudarila sta, da se vsako leto na festival neodvisnega filma Sundance prijavi že preko 4000 filmov, da jih v program uvrstijo okoli 120, od katerih jih potem kakšnih 100 najde kakšno obliko distribucije. Drugi filmi načeloma potonejo in izginejo, saj glede neodvisnih produkcij zlasti v Ameriki festivali še vedno določajo, kaj občinstvo gleda.

Zaokrožila sta s tem, kar je dobro znano vsem neodvisnim filmarjem: čim več moraš narediti sam, saj denarja za drage sodelavce večinoma ni. Ponosno sta sicer povedala, da so na njuni produkciji

vsi delali iz ljubezni do filma, ne zaradi denarja, da pa so bili vseeno vsi plačani.

Trud se jim že obrestuje, saj je prav *Embers* na festivalu Trieste Science+Fiction dobil nagrado asteroide za najboljši celovečerec, film pa je že tudi uspešno distribuiran na spletu.

Kaj imata skupnega Srbija in Južna Koreja? ZF film *Prehod*.

Producent Milan Todorović in režiser Dejan Zečević iz Srbije sta predstavila svojo izkušnjo z mednarodnimi koprodukcijami in razložila, kako so posneli film v angleščini, *Prehod* (The Rift, 2016, Dejan Zečević), v katerem igra tudi slovenska igralka Katarina Čas. Ker je bil njihov predhodni film, *Nymph* (Mamula, 2015), produkcijsko tako impresiven, se jim je za sodelovanje pri naslednjem projektu sama ponudila južnokorejska produkcijska hiša, v kateri so mislili, da so za produkcijo porabili desetkrat več sredstev, kot je bil končni znesek.

Todorović je pri tem poudaril, da so za manjše produkcije, predvsem žanrske, še vedno izjemno pomembni prav festivali, saj opravijo pomembno promocijsko funkcijo. Pri tem je naštel prav Trieste Science+Fiction Fest, slovenskega Grossmanna in hrvaški Fantastic Zagreb. Dejal je, da so za žanrski film vedno bolj pomembne koprodukcije. Za komedije se da dobiti denar, ker ga dostikrat prispevajo TV-postaje, ki jih rade uvrščajo na spored, za žanrski film pa je to težje, zato je dobro imeti znanega igralca, ki film »proda«.

Razložil je tudi svoje izkušnje, kako se je trg spremenil v vsega skupaj nekaj letih: DVD-trg, ki je bil prej zanesljiv vir prihodkov zlasti za žanrske filme, skoraj več ne obstaja. Čas, v katerem tudi komercialno uspešni filmi povrnejo svoj vložek, se je tako podaljšal.

Festival in Forum v službi promotorja produkcije

Da so bile zastopane skoraj vse produkcijske kombinatorike, so predstavili svojo »zgodbo« še italijanski filmarji, ki so posneli film *Monolith* (2016, Ivan Silvestrini) z ameriško ekipo.

Pripravili so tudi predavanje na temo množicanja (*crowdfunding*), veteran neodvisne scene Rugero Deodato, ki je na festu gostoval s svojim novim filmom *Ballad in Blood* (2016), pa je postregel z vpogledom, kako se je skozi desetletja spreminjala produkcijska slika.

Forum torej ne skriva svojih ambicij, da namerava vprašanja, ki se porajajo regijskim filmarjem, pokriti z vseh vidikov. V premoru med predavanji so organizirali kosilo, kjer so si udeleženci lahko izmenjali poglede in izkušnje ter se seveda nekoliko bolje spoznali: Forum je namreč mišljen tudi kot povezovalni prostor za vse goste festivala. Avtor tega prispevka se je tako recimo znašel v pogovoru z legendarnim zf-avtorjem Bruceom Sterlingom.

Gospod Evangelisti pravi, da je bil Forum logičen naslednji korak za festival: v zadnjih letih je namreč festival izredno zrasel in žanje ogromno zanimanje gledalcev. Mikroproračunski film *Embers*, avtorja sta sodelovala na Forumu, je recimo napolnil dvorano z 900 sedeži. A samo prikazovanje filmov ni več dovolj. Filme lahko danes gledajo gledalci povsod, dostikrat doma celo prej kot na festivalih, in organizacija posebnih dogodkov, med katerimi je tudi Forum, je poteza za obogatitev programa, ki bo festival še bolj utrdil. Pri tem je Evangelisti poudaril, da Forum ne namerava konkurirati raznim »filmskim trgom«, saj to zaradi majhnosti prostora ne bi bilo smiselno, ampak jih želi dopolnjevati. Eden takšnih, ki se zdaj obeta, bo novi koprodukcijski trg v Vidmu aprila prihodnje leto v okviru Far East Film Festivala – v glavnem za projekte iz Evrope, ki pa se bodo trudili dobiti distribucijo v Aziji. Na ta način želijo zgraditi platformo, ki bo pospešila razvoj žanrskega filma. Pri tem je poudaril, da gre za tržno zelo zanimive filme.

V našem bližnjem okolju torej trenutno kar brbota od aktivnosti in ni naključje, da se tako rojevajo novi specializirani dogodki, namenjeni točno določeni filmski javnosti. Vprašanja za filmarje, ne glede na to, od kod prihajajo, so namreč vedno bolj enaka: kako priti do sredstev, kako priti do distribucije in kako priti do občinstva. Fantastic Film Forum zna biti dobrodošel sopotnik pri iskanju odgovorov.



Snemanje filma Dama v zlatu

filmske komisije

Žiga Brdnik

»Grozno je, da smo obtičali pri Narniji«

Slovenija je lani sprejela novelo zakona o Slovenskem filmskem centru, ki od februarja naprej vpeljuje povrnitev stroškov v vrednosti četrtrtine porabljenih sredstev za gostujoče filmske produkcije. Z Alešem Goriškom, projektnim vodjem Filmske komisije, smo se pogovarjali, kakšne učinke bi ob dobri izpeljavi to lahko imelo na slovenski filmski turizem. Ta se zaenkrat še vedno lahko pohvali le z enim odmevnejšim filmskim gostovanjem – Narnijo, medtem ko pri naših južnih in severnih sosedih gostujejo veleprodukcije, kot so: Igra prestolov, Vojska zvezd, Misija nemogoče in James Bond. »Če se

primerjamo s Hrvati in Avstrijci, je najbolj bistvena stvar prav denarno povračilo, ki bo zdaj na voljo tudi pri nas. Resen tuj producent pričakuje, da tak mehanizem obstaja. Zanj je to zagotovilo kakovosti. Prav na Hrvaškem se lepo vidi odskok, ki se je zgodil po sprejetju povračila,« napoveduje Gorišek.

Kako to deluje na mestni ravni in kakopak v bistveno boljših pogojih, je razkril obisk Dunaja. Ta vedno bolj postaja tudi filmska prestolnica, ki je v vrsti večjih mednarodnih projektov v zadnjih letih gostila svetovno premiero hollywoodske uspešnice **Misija:**

nemogoče – Odpadniška nacija (Mission: Impossible – Rogue Nation, 2015, Christopher McQuarrie), ob tem pa tudi snemalne ekipe filmov, kot so: **Dama v zlatu** (Woman in Gold, 2014, Simon Curtis) z oskarjevko Helen Mirren, **Rush** (2013, Ron Howard), bollywoodska uspešnica **Ae Dil Hai Mushkil** (2015, Caran Johar) in **Nevarna metoda** (A Dangerous Method, 2011, David Cronenberg). Mesto ima lasten filmski sklad (Vienna Film Fund) z okvirno 11 milijoni evrov letnih sredstev za podporo pretežno domačih filmskih projektov, a tudi mednarodnih koprodukcij, ki so z izbiro lokacij ali vsebino vezani na Dunaj. Hkrati ima mesto t. i. Dunajsko filmsko

komisijo (Vienna Film Commission), ki je predlani 534 filmskim projektom zagotovila organizacijsko, promocijsko in administrativno podporo ter urejanje snemalnih lokacij.

Nekaj deset resnih projektov letno

Filmska komisija Slovenije svoje aktivnosti izvaja štiri leta. Komisija ni samostojna pravna oseba kakor je na Dunaju, ampak deluje v okviru Slovenskega filmskega centra. »Naziv je izbran, ker je tako tudi tujim filmskim delavcem jasno, za kakšne aktivnosti gre,« pojasnjuje projektni vodja Aleš Gorišek. Slovenski filmski center ima z zakonom predpisano nalogo, da promovira tudi filmske lokacije, kar je prva od pglavitnih dejavnosti komisije. »Število prošenj za pomoč pri nas je zmerno, govorimo o nekaj deset resnih projektih na leto.« Najbolj zaželene lokacije so Bled, Piran, Mangart, Predjamski grad in Ljubljana. »Imamo močan stik s Slovensko turistično organizacijo. Promocija filmskih lokacij ima namreč tudi turistični učinek, in to neposreden. Ne gre le za promocijo lokacije, ki bi pritegnila turiste. Filmska ekipa, po navadi nekaj deset ljudi, spi v hotelu, se vozi s taksiji in uporablja gostinske storitve.«

»Povpraševanja iz tujine prihajajo iz Združenih držav Amerike, Nemčije, Italije, Avstrije, Srbije, tudi iz indijskega Bollywooda,« našteje Gorišek. »Publiciteta okrog Bollywooda nam koristi, ker ljudje razmišljajo o tem, da ima promocija filmskih lokacij smisel. Je pa res, da zaenkrat večjega učinka še ni bilo, saj visokoproračunske indijske produkcije pri nas še nismo gostili.« Ovira, pravi Gorišek, je bila do zdaj v tem, da Slovenija ni ponujala finančne spodbude za filmske producente in delavce. To se je spremenilo s februarjem, ko je stopila v veljavo novela zakona o Slovenskem filmskem centru, ki letos predvideva povračila v okvirni vrednosti milijon evrov.

Grajenje zaupanja

Namen komisije je tudi v omogočanju dela slovenskim filmskim profesionalcem, saj lahko tuje produkcije najamejo ustvarjalce, tehnično podporo ali opremo



Aleš Gorišek.

iz sproti osveženega kataloga filmskih delavcev in ponudnikov storitev. »Napačna je percepcija, da smo tukaj za tujce, v prvi vrsti smo za Slovence. Tujec, ki pri nas snema, porabi ta sredstva za slovenske profesionalce in storitve.« Komisija tujim producentom pomaga pri informacijah o slovenskih podjetjih in obratno, preverja, kdo bi rad s Slovenijo sodeloval in če je zanesljiv partner. »Gremo celo tako daleč, da prek diplomatskih kanalov pridobimo podatke o podjetju, ki želi najeti storitev pri nas. Da zavarujemo naša podjetja.« Hkrati pa kot institucija skrbijo tudi za grajenje zaupanja do slovenskih ustvarjalcev, podjetij in filmske industrije. »Ko vidijo, da je zraven nacionalna institucija, takoj pokažejo večje spoštovanje. Nekateri so do uradnikov sprva nezaupljivi. Ko jim pojasnimo, da smo plačani, da jim pomagamo in smo tukaj za njih, je pravi stik vzpostavljen. Tako dokažemo proaktivno držo in pokažemo, da jih res želimo v Sloveniji. Posledično dobijo tudi boljši občutek glede naših podjetij in producentov.«

Visok filmski multiplikator

Pogosto se postavlja vprašanje, koliko tujci sploh najemajo naše kadre in storitve, ter obratno, ali imamo sploh kapacitete, da zadovoljimo potrebe neke večje produkcije. »To je sicer hipotetično, ampak če bi res prišel nek velik projekt, dvomim, da je v Sloveniji dovolj

kapacitet. Je pa dejstvo, da so filmske ekipe zelo mobilne. V razdalji 250 kilometrov so tukaj Hrvaška, Avstrija, Italija. Tudi iz nekdanjih jugoslovanskih republik lahko zelo hitro dobimo filmske delavce. Zaenkrat še nimamo teh težav, ko pa bomo prišli tako daleč, da za dober denar nekdo ne bo mogel dobiti ekipe, bo to sladek problem.« Podatkov, koliko slovenskih kadrov in storitev tuje produkcije pri nas dejansko najemajo, komisija nima, saj jim jih niso dolžni posredovati. Če so Dunajčani izračunali, da se z vsakim v film vloženi evrom v mestno gospodarstvo povrnejo trije, slovenska komisija s temi podatki še ne operira. A znano je, da imajo vlaganja v kulturo in kreativno industrijo enega najvišjih multiplikatorjev vloženi sredstev. Med 63 sektorji, ki jih je v svojo analizo lani vključil kulturni ekonomist Andrej Srakar, jih je med prvimi 15 šest iz kulturne in kreativne industrije, med njimi pa je z »izjemno visokim« multiplikatorjem tudi film. »To razmišljanje je smiselno in na tem gotovo je nekaj, a v Sloveniji smo trenutno tako podhranjeni, da moramo to najprej sploh postaviti na noge,« dodaja Gorišek.

Dunajčani s petimi zaposlenimi, Slovenija s pol človeka

Medtem ko ima dunajska filmska komisija za svoje delovanje na voljo 580.000 evrov letnega proračuna in pet zaposlenih, slovensko komisijo

poganja »manj kot pol človeka«. Tudi Gorišek je namreč zunanji sodelavec Slovenskega filmskega centra, ki se z delom komisije ukvarja manj kot polovico svojega delovnega časa. Točnih stroškov za delovanje agencije, ker ni ločena institucija, nima, a pravi, da se merijo v nekaj tisoč evrih na leto, kolikor je stala na primer izdelava brošure *Filming in Slovenia* in spletne strani. Primerjava slovenske komisije z avstrijskim sistemom, ki se je začel postavljati že leta 1986 z ustanovitvijo Avstrijske filmske komisije, tako ni najbolj na mestu, dodaja Gorišek. A kljub temu avstrijski primer nedvomno priča o koristnosti takšnih aktivnosti in institucij. Avstrijci so začeli z nacionalno komisijo, nadaljevali z regionalnimi, ki so financirane s sredstvi, namenjenimi turizmu (Tirolska, Koroška, Štajerska), zdaj pa so na mestni ravni – dunajski se je lani pridružila še graška filmska komisija. Pri nas trenutno to raven sporadično rešujejo posamične občinske agencije. Primer je Mariborska razvojna agencija, ki je pred tremi leti v okviru projekta Euroscreen zbirala filmske lokacije in profesionalce v Mariboru in širši okolici.

Ljubljana komisije nima, ima pa sprejete posebne odloke, ki olajšujejo delo filmskih ekip, na primer neodplačna uporaba nepremičnine v mestni lasti. Sicer pa je vezni člen med mestnimi uradniki in tujimi producenti naša nacionalna komisija, ki skrbi tudi za to, da interesenti čim prej preskočijo birokratske postopke, kot so pridobivanja dovoljenj. »Filmska ekipa se na nas obrne z željami, kje bi radi snemali, in mi jih takoj skušamo povezati s pristojnimi uslužbenci na lokalni ravni, zato da stvari čim bolj pospešimo. In ljudje se res radi potrudijo.« Komisija sodeluje tudi z ministrstvom za delo, družino, socialne zadeve in enake možnosti, Policijo, Državno agencijo za ceste in drugimi institucijami, da pomaga filmarjem pri zbiranju pravnih informacij in zastavljanju pravnih vprašanj.

Ko se snežna krogla začne kotaliti ...

V referencah filmske komisije je navedena le ena odmevnejša stvar: to je še vedno snemanje hollywoodskega visokopračunskega filma Narnija.

»Kar grozno je, da smo dejansko obtičali pri Narniji,« pravi Gorišek. In kaj nam manjka, da bomo lahko tako kot južni sosedi gostili *Igro prestolov* ali kot severni *Jamesa Bonda* in *Misijo: Nemogoče*? Lepe in edinstvene lokacije, na katere smo tako ponosni, niso dovolj, pravi Gorišek, saj tudi turški, ukrajinski in drugi katalogi ponujajo dih jemajočo naravo in zgodovino. »Bistvena stvar je prav denarno povračilo. Računam na to, da se bomo pri nas znali pravilno organizirati in za producente ne bo nepotrebnih zapletov. Za to je potrebna tudi kadrovska okrepitev filmskega centra, da lahko normalno izvaja aktivnosti. Tako bomo pridobili tudi zaupanje in posledično tudi več projektov. In ko se enkrat začne ta snežna krogla kotaliti, je vedno večja. Hrvaška je postala modni hit. A po drugi strani v Dubrovnik hrvaški državljan ne more več normalno na kavo. Moramo se tudi zavedati, če in v kolikšni meri si tega želimo pri nas.« Vsekakor je treba ob prednostih povečanega obsega tujih filmskih gostovanj upoštevati tudi ščitenje kulturne in naravne dediščine. »Film o vietnamski vojni bi lahko posneli na Cerkniskem jezeru, a nekaj deset ali sto članov ekipe in vsa snemalna oprema bi gotovo pustili posledice na okolju. Kaj bi porekli okoljevarstveniki, kaj okoliški prebivalci? Vse te stvari je treba premisliti,« je pojasnil Gorišek.

Mediator med branžo in administracijo

Dunajsko filmsko komisijo so mestne oblasti ustanovile leta 2009. Ima pet partnerjev: kulturni oddelek mesta, Dunajski filmski sklad, Dunajsko gospodarsko zbornico, Dunajsko poslovno agencijo in Dunajsko turistično organizacijo. »Tako je prav, saj imajo vse te institucije koristi od našega dela. Vendar sem srečna, da smo samostojna institucija,« je pojasnila direktorica komisije Marijana Stoisits in se nasmehnila. Glavna naloga komisije je urejanje in podpora pri pridobivanju dovoljenj za snemanje, lani so obravnavali okrog 900 prošenj. »Smo nekakšen mediator, stik med filmsko branžo in mestno administracijo, kar se je izkazalo za uspešno in potrebno. Pred komisijo ni bilo jasnih struktur, v

mestni upravi je sedel uradnik, ki se je včasih čutil dolžnega, da to ureja, včasih pa ne.« Producentom tudi pomagajo poiskati in izbrati primerne lokacije ter zanesljive partnerje, sodelujejo pa pri organizaciji in promociji filmskih dogodkov v mestu. A komisija ni le nevtralno administrativno telo, njena naloga je prav tako lobiranje za filmski turizem v mestni politiki in preprečevanje meščanov, da je to za mesto in njegovo gospodarstvo dobro, čeprav lahko včasih povzročajo neljube zaplete z zaprtimi cestami in lokacijami. »Močno podpiramo tudi študente filmske akademije, ker je to naša prihodnost,« dodaja direktorica.

Za 100 milijonov promocije

Tako kot navznoter pa komisija tudi navzven promovira Dunaj kot filmsko lokacijo, med drugim vsako leto na festivalih v Berlinu in Cannesu ter v svetovni filmski prestolnici Los Angelesu. Največji uspeh, pravi direktorica, je bila svetovna premiera hollywoodske uspešnice *Misija: Nemogoče – Odpadniška nacija* leta 2014. »Deset dni so snemali v mestu, za štiri dni smo zaprli Ring. Tako zadovoljni so bili z Dunajem, da so se odločili tukaj izvesti svetovno premiero, kar je izjemno, saj se takšni dogodki po navadi odvijajo v Londonu ali New Yorku. To je bil mogoče celo višek moje kariere. Režiser se mi je na odru osebno zahvalil.« Mesto si je s snemanjem in premiero zagotovilo dvojno publiciteto mednarodnih razsežnosti. Strokovnjak za odnose z javnostjo, ki je pri projektu sodeloval s komisijo, naj bi ocenil, da je le snemanje filma mestu prineslo promocijo v vrednosti 100 milijonov evrov. Finančne podpore od mesta tovrstne produkcije še ne dobivajo. »Borim se, da bi se to spremenilo. Nekatero državo in mesto že dajejo finančno podporo, saj filmske ekipe potrošijo veliko več denarja, kot ga počrpajo.« Tudi Avstrija tuje produkcije podpira na nacionalni ravni s podobno shemo, kot jo zdaj uvaja Slovenija. Če tuje produkcije v Avstriji porabijo vsaj milijon evrov in najamejo avstrijsko produkcijsko podjetje ter filmske delavce, jim država povrne do 25 odstotkov vrednosti. Misija nemogoče je

na primer prejela 750.000 evrov vračila od države, a je v desetih snemalnih dneh na Dunaju zapravila skoraj 4 milijone evrov. Zanimivo je, da se direktorici komisije zdi proračun petih milijonov, ki ga za to letno namenja država, »majhna« podpora, čeprav je petkrat večja kot bo letošnja slovenska.

Za razliko od naših severnih sosedov je bil v Sloveniji v zadnji različici pravilnika o spodbujanju vlaganj v avdiovizualno produkcijo člen, ki je predvideval določitev spodnje meje pri nas porabljenih sredstev, umaknjen. Posledično bo vsaki filmski produkciji, ne glede na to, kakšen znesek bo vložila v Sloveniji, vrnjenih 25 odstotkov pri nas porabljenih sredstev. Filmski projekt bo, da se lahko poteguje zanje, moral prestati »kulturni test« in druge pogoje, določene z vsakoletnim pozivom. Glavni kriteriji so: da ima urejene avtorske pravice za projekt; da je prijavitelj v obdobju preteklih treh let imel vsaj en projekt, ki je bil predvajan v kinematografski distribuciji ali v medijih, skladno z zakonom, ki ureja avdiovizualne medijske storitve; in da izkaže izdatke, porabljene v Republiki Sloveniji za namen projekta, ter ima poravnane obveznosti iz naslova davkov in prispevkov v Republiki Sloveniji in v državi, kjer ima sedež ali stalno prebivališče. Kulturni test bo opravila komisija v okviru Slovenskega filmskega centra, ki bo vsebinsko presodila projekt na podlagi kulturnega pomena filma ali avdiovizualnega dela za Republiko Slovenijo ali drugo državo članico Evropske unije, uporabe slovenskih produkcijskih in postprodukcijskih storitev in sodelovanja slovenskih filmskih profesionalcev.

Do povračila so upravičeni vse dolžine, zvrsti in žanri filmske produkcije in produkcija televizijskih nadaljevanj, serij in filmov (razen *sitcomov* in *žajfnic*), ne pa tudi oglasi, videospoti in pornografija. Goriška smo povprašali, ali imajo tudi manjše, neodvisne produkcije možnost za povračilo ali pa je to namenjeno le večjim, komercialnim projektom in je postopek pridobitve za manjše produkcije prezapleten. »Želimo si, da bi bil postopek čim manj zahteven, je pa treba pripraviti vso ustrežno dokumentacijo. Vsekakor



Na snemanju filma *Nevarna metoda* na Dunaju

imajo možnost tudi manjše produkcije,« je pojasnil. Za podporo se bodo lahko potegovali tudi slovenske koprodukcije z mednarodnimi partnerji. Ker gre za poziv, se bo ta zaključil, ko bodo porabljena vsa letna sredstva. V primeru za Slovenijo zanimivih projektov, ki bi ta rok zamudili ali potrebovali več sredstev, bi ministrstvo za kulturo v sodelovanju z ministrstvom za finance poskusilo najti dodatna sredstva. »Nekje je treba začeti, za prihodnje leto se zato načrtuje milijon evrov. Če bo shema uspešna, verjamemo, da se bo tudi država ustrežno odzvala in proračun v prihodnjih letih povečala,« dodaja Gorišek.

Tesno sodelovanje za utrditev Dunaja kot filmskega mesta

Kot kaže, je boj Stoisitseve že nekoliko obrodil sadove. Sodeč po odgovorih, ki smo jih prejeli od direktorice Dunajskega filmskega sklada Gerlinde Seitner, se sklad, doslej pretežno namenjen avstrijski produkciji, vsaj v določenih segmentih že odpira tudi za koprodukcije, ki so locirane na Dunaju ali vsebinsko povezane z njim. »Za podporo koprodukcije je priporočljivo, da se snema na Dunaju ali da sloni na lokalni vsebini. Tudi projekti z zelo močnim regionalnim učinkom so lahko zanimivi. Ocenjujemo pa tudi umetniško vrednost projekta: režiserja, scenarista, direktorja fotografije, igralsko zasedbo in filmsko ekipo,« je pojasnila. Slovenskih koprodukcij

ali projektov za zdaj še niso podprli. Dejansko slovenska sodelovanja s severnimi sosedmi praktično ne obstajajo, nam je pojasnil režiser Marko Naberšnik. Je eden redkih, ki je tesno sodeloval z Avstrijci v večinski avstrijski produkciji **Gozdovi so še vedno zeleni** (*Die Wälder sind noch Grün*, 2014). A financial jo je zasebni producent brez podpore javnih sredstev in filmskih komisij, saj je želel film dokončati ob 100-letnici prve svetovne vojne in ni želel biti vezan na birokratske oddajne roke in postopke.

Letni proračun dunajskega sklada je sicer okrog 11 milijonov evrov, ki jih zagotavlja mesto, razdelijo pa ga med približno 50 do 60 produkcij. Polovica podprtih projektov je filmskih in polovica televizijskih, za prve je namenjenih okrog sedem milijonov letno, za druge pa dva. »Tako lokalno gospodarstvo kot mesto imata koristi od filmskih podpor. Vsak evro, ki ga vložimo, se približno trikratno povrne,« ocenjuje Gerlinda Seitner. Da sredstva dejansko ostanejo v mestu, je učinek na regionalno gospodarstvo eden od pomembnih razpisnih kriterijev. Sklad tesno sodeluje s komisijo in najbolji prepoznavnima festivaloma v mestu – Viennalom in mednarodnim festivalom kratkih filmov Vienna Shorts; ta je letos postal tudi festival, ki daje predloge za oskarje. »Da utrdimo Dunaj kot mesto mednarodne filmske in televizijske produkcije in prispevamo h kulturni raznolikosti Evrope,« je zaključila sogovornica.



Jože Babič na snemanju filma *Tri četrtine sonca*

Manjkajoča četrtnina sonca

stoletnica rojstva Jožeta Babiča

Luka Jereb

Vodja Stalnega gledališča v Trstu, oče novogoriškega gledališča in navsezadnje tudi filmski režiser Jože Babič bi letos praznoval okroglih sto let. Čeprav je svoje življenje zapisal gledališču in svoji vlogi v filmskem svetu posvetil znatno manj časa, je kljub temu pustil opazen pečat tako v slovenski kot tudi v jugoslovanski kinematografiji.

Babič se je s filmom začel ukvarjati v drugi polovici 50. let, njegov prvenec **Tri četrtine sonca** je bil premierno predvajan leta 1959. Scenarij zanj je po svojem razširjenem sinopsisu iz leta 1948 z naslovom *Vlak, ki pelje enkrat*

v življenju (Vlak, ktoý ide raz za živót) napisal Slovak Leopold Lahola, ki je po odhodu iz Slovaške leta 1949 iskal svoj prostor pod soncem in ga za kratek čas našel tudi v Jugoslaviji, natančneje v Ljubljani, kjer se je kot sodelavec Triglav filma pridružil prijatelju Františku Čapu. Babičev prvenec je zadnji celovečerni slovenski film, posnet v petdesetih letih, in kot delo o povojnem dogajanju izrazito preseka monotono tendenco snemanja partizanskih filmov s »slabimi« in »dobrimi« fanti, ki je prevladovala v tistem času tako v jugoslovanskem kot srednjeevropskem prostoru. V filmu so v ospredje

postavljene zgodbe ljudi, zaznamovanih z izkustvom koncentracijskega taborišča. Čeprav si je *Tri četrtine sonca* v Ljubljani premierno ogledalo slabih 18.000 gledalcev, kar je bila do tistega časa najslabša gledanost domačega celovečerca, je Babič na Festivalu jugoslovanskega filma v Pulju prejel nagrado za najboljšo režijo, film pa je bil razglašen za drugi najboljši film na festivalu.

Babič je v maniri »individualizacije« kolektivnega dojemanja druge svetovne vojne in povojnega življenja svojo filmsko pot nadaljeval s filmom *Veselica* (1960), ki zaradi neolepšanega prikaza življenja v



Tri četrtine sonca



Veselica

takratni socialistični družbi in zaradi zgodbe nekdanjega odlikovanega partizanskega kurirja, ki tudi po vojni še vedno dela kot kurir, velja za predhodnika razvpitega jugoslovanskega gibanja, znanega kot črni film. Po *Veselici* je Babič deloval tudi v hrvaškem in bosanskem filmskem prostoru, za prvega je posnel **Trčenje na vzporednicah** (Sudar na paralelama, 1961), za slednjega pa **V spopadu** (U sukobu, 1963). V Slovenijo se je vrnil z dvema celovečercema, **Po isti poti se ne vračaj** (1965) in **Poslednja postaja** (1971), ki pa niti pri kritikih niti v javnosti nista požela podobnih uspehov kot njegova prva dva filma. Omeniti velja tudi Babičovo sodelovanje s televizijo; kot režiser je poleg vrste TV-iger zaslužen za slovensko humoristično nadaljevanko **Ščuke pa ni, ščuke pa ne** (1980).

Tri četrtine sonca

Babič je iz gledaliških vod v filmske prvič zaplul s celovečercem *Tri četrtine sonca*, ki je bil posnet konec 50. let, ko je pri slovenskem filmu prevladoval trend koprodukcij. Spodbujal jih je direktor Triglav filma Branimir Tuma, ki je v njih iskal rešitev za neaktualnost slovenskega filma. V Slovenijo je zato začel vabiti tuje filmarje in scenariste, med katerimi se je znašel tudi Leopold Lahola, ki je v Babičevem prvencu odigral vlogo scenarista. Ta film je za Babiča ključen, ne predstavlja le odskočne deske v svet filma, ampak se v njem že povsem jasno zariše tudi njegov specifičen filmski

slog, ki ga je v nadaljnjem filmskem ustvarjanju le še mojstril.

Da je Babič svoj prvenec posnel prav po scenariju Leopolda Lahole, je zanimivo zaradi več različnih vidikov. Oba sta v svojem ustvarjanju izražala težnjo po individualizaciji posameznika, temelječi na presejanju kolektivnega mišljenja in neolepšanem prikazovanju stvari, takšnih, kakršne v resnici so – nikoli povsem črnih, nikoli povsem belih. Laholov scenarij spada med njegove prve poskuse pisanja za film, dejavnost, ki je kasneje postala njegov osnovni poklic. Tako kot Babič se je tudi Lahola ukvarjal z dramatikom in gledališčem. Njegova najbolj znana drama *Atentat* (1949) mu je zaradi vsebine prinesla tudi grobo kritiko režima. Drama naj bi izražala škodljive buržoazne ideje, ki so seveda veljale za protidržavne in protirevolucijske. Lahola je bil obtožen eksistencializma – v času grajenja komunizma in kolektivne zavesti precej nezaželen nazor. Slovaško je Lahola kljub temu zapustil zaradi osebnih razlogov, ki so bili le delno povezani s pritiskom režima in takratnim družbenim ozračjem. Še en pomemben podatek, zaradi katerega je sodelovanje te dvojice posebej zanimivo, je izkušnja koncentracijskega taborišča. Oba sta na lastni koži doživela zatiranje človeškega duha, ta »odvzem četrtine sonca«, kot v filmu razloži Francoz Jacques, ki hrepeni po vrnitvi domov, kjer bi njegovo sonce zopet lahko v polnosti zasijalo. In tako Lahola kot Babič sta se brez dvoma zavedala, da je človek, ki je preživel

vojno in koncentracijsko taborišče, pravzaprav človek, ki živi še naprej po lastni smrti in mora storiti vse, kar je v njegovi moči, da bi življenju, svetu in sebi povrnil človeškost.

Film *Tri četrtine sonca* je umeščen v čas po drugi svetovni vojni. Železniške postaje so bile tedaj (pre)polne preživelih taboriščnikov. V majhno obmejno češko mesto Mosty tako pripešači skupina taboriščnikov vseh narodnosti, ki išče vlak, da bi jih odpeljal domov. (Večina filma je bila posneta na novogoriški železniški postaji, za prizore iz Mostyja pa so Novemu mestu vdahnili vtis povojnega češkega kraja.) Vendar taboriščniki ob prihodu na železniško postajo razočarani ugotovijo, da so vsi načrtovani transporti za prevoz že odšli. Njihovo že tako krhko duševno stanje in razpoloženje se začneta še bolj krhati. V krčeviti želji, da bi se vrnili domov, se vkrcajo na prvi vlak, ki pripelje na postajo, kar pa se izkaže za jalov poskus, saj njihov vagon odklopijo, še preden zapustijo postajo. Tako se za nekaj časa znajdejo v nekakšnih »vichah«, na poti iz pekla v nebesa, kjer se v utesnjujočem ozračju prično razpletati njihove osebne zgodbe. Babič spretno prikaže posledice, ki jih koncentracijsko taborišče pusti na človeku. V filmu je najbolj izrazit imperativ vrnitve domov, ki se dokončno izkristalizira v srh vzbujajočem prizoru, kjer Francoz Jacques postajenačelniku pove, kaj so počeli z njim, in dodaja, da zanj sijejo samo tri četrtine sonca, s



foto: Slovenska kinoteka

Na vzporednicah



foto: Slovenska kinoteka

V spopadu



foto: Slovenska kinoteka

Po isti poti se ne vračaj



foto: Slovenska kinoteka

Poslednja postaja

čimer pojasni naslov filma. V neizmerni želji po vrnitvi pa se vendarle skriva tudi tiha bojazen pred tem, kaj, če sploh kaj, jih čaka doma. Druga svetovna vojna je svet obrnila na glavo in ga pustila v razvalinah, zato tudi njihov strah ni tako nerazumljiv.

Mariji, ki je zanosila med prisilnim delom v esesovskem bordelu, vsak trenutek čakanja na vrnitev domov povečuje bojazen, kakšen bo odziv njenega moža in okolice na rezultat zverinskega početja, ki ga nosi pod svojim srcem. Bojazen še stopnjujejo nekateri sopotniki, ki se ji posmehujejo in jo ponižujejo; vse bolj drsi v brezup, v katerem je pripravljena tudi na samomor, čeprav sama ni kriva za nastalo situacijo. Protiutež imperativu vrnitve domov najdemo v strahu nasprotni strani, torej pri

nemških ječarjih, ki se bojijo povojnega preganjanja in zato v naglici zapuščajo svoj »dom«; med taboriščniki se namreč skriva preoblečeni esesovec. Ko razkrijejo njegovo pravo identiteto, ga našenejo iz vagona, češ da naj se pobere – roka pravice ga bo tako ali tako dosegla vsepovsod.

Eno bolj temačnih not filma predstavlja ljubezensko razmerje med Slavom in Heleno. Zaljubita se, čeprav ima Slavo doma zaročenko, za katero ne ve, da je mrtva. Na koncu se zaradi zvestobe zaročenki odpove Heleni in se odpravi proti domu. Tudi minsko polje, na katerega zaide, ga ne ustavi. Ironija je v tem, da ga prav Helena, s katero bi morda lahko ponovno zaživel normalno življenje, reši z minskega polja in ga pospremi na vlak, ki ga bo odpeljal stran od nje in tragični resnici naproti.

Če Laholovo idejo, da zaradi izkustva razčlovečenja in poniževanja na taboriščnika sijejo le še tri četrtine sonca, vzamemo zares, potem je odrešitev, v tem primeru vrnitev domov, pravzaprav iluzija. In morda se ključ in edini način za odrešitev in povrnitev izgubljene četrtine sonca skriva v Jacquesovi usodi. Potem ko se peš odpravi domov, ga na tirih najdejo mrtvega. Tako ga na »zadnjo pot« z žalostinko pospremi eden od taboriščnikov: »Salut, mon frère! Ubilo te je hrepenenje, hrepenenje po domu, po Franciji. Zdaj si našel sonce, ki si za njim tako hrepenel. Ves si obsijan. Na poti domov te bo spremljalo in spečega pod vrbo žalujko te bo varovalo. Zdaj si našel tisto sonce, ki so ti ga vzeli. Z nami greš, pa si že daleč pred nami. Pozdravljen Jacques!«



Položaj otroka

fokus: romunski film

Petra Meterc

»Zgodovina ni narejena iz predpostavk!«

Romunski film je v zadnjih nekaj več kot desetih letih postal svojevrstna arthouse nacionalna filmska znamka. Težko bi našli festival, ki na vsakoletni repertoar ne umesti vsaj enega romunskega izdelka tekočega leta, še težje pa cinefila, ki o omenjeni nacionalni produkciji ne bi imel mnenja. Tako tudi Liffe v svoj revijalni izbor in na svoj program že vrsto let redno umešča prvake romunskega

sodobnega filma, letos pa je romunska kinematografija prvič dobila tudi lastno sekcijo *Fokus: Romunija* s kar petimi romunskimi filmi. Raznolikost nabora in avtorskih govoric filmov letnika 2016 nas je prepričala, da vsaj deloma poskušamo odgovoriti na vprašanje, kam se sodobni romunski film usmerja, pa tudi kaj se dogaja s t. i. romunskim novim valom, v kolikor je ta sploh kdaj obstajal.

Novovalovsko poimenovanje namreč že od samega začetka označbe s seboj nosi podobno vprašanje kot eden prvih filmov, ki je bil vanj umeščen. Film *12:08 Vzhodno od Bukarešte* (A fost sau n-a fost?, Porumboiu, 2006) se namreč sprašuje, ali se je revolucija v nekem mestecu zunaj Bukarešte sploh zgodila, filmski kritiki in drugi poznavalci pa presojujejo, ali se je



4 meseci, 3 tedni in 2 dneva

romunski novi val sploh zgodil. Nekateri raje govorijo o »novem romunskem filmu«, spet drugi o »novem novem valu«. Ker romunski novi val ni nastal kot načrtno ustvarjanje podobno usmerjene skupine avtorjev, ki bi bodisi sledili določenemu mentorju, manifestu ali dogmam, se interpretacije izvora usmerjajo na skupno zgodovinsko-politično izkušnjo in/ali na slabe produkcijske pogoje na začetku 21. stoletja v Romuniji.

Če vzamemo prve ali druge celovečerce simbolnih očetov vala, **Smrt gospoda Lazarescuja** Christija Puiuja (Moartea domnului Lăzărescu, 2005), *12:08 Vzhodno od Bukarešte* Cornelia Porumbouija ter **4 meseci, 3 tedni in 2 dneva** Christiana Mungiuja (4 luni, 3 saptamăni si 2 zile, 2007), lahko hitro določimo glavne skupne vsebinske in formalne značilnosti filmov. Vsi se tako ali drugače ubadajo z zapuščino komunizma in nacionalno samopodobo; izrekajo se o tematikah, o katerih se poprej ni smelo direktno govoriti (Mungiu v prvencu odpre tematiko prepovedi splava v času komunizma), o državno-birokratski koruptivni zapuščini (Puiu o problematiki koruptivnega, nefunkcionalnega zdravstva) ter o razočaranju nad tovrstno zapuščino in splošneje nad tranzicijo. V filmih prevladuje hiperrealizem, ki v enotnosti prostora in časa, brez elips v pripovedi snema dolgočasne življenjske detajle, vsakovrstno prokrastinacijo, monotonost in mrtev čas. Zgodbe se vzpostavljajo

počasi, vzdusje in počasno odkrivanje psiholoških profilov protagonistov pa prevladujeta nad dogajanjem, ki zaradi situacijskosti mestoma deluje humorno in absurdno. Gre za drame posameznikov in ne (njihovih) dejanj, intervencije v dramsko strukturo pa prav zaradi te premise niso potrebne.

K hiperrealizmu pripomore tudi *lo-fi* pristop k snemanju, ki se poleg želje po približevanju realnosti oziroma »naravnosti« tolmači tudi s pomanjkljivim financiranjem filmske produkcije v Romuniji v obdobju nastajanja novega vala. Kamera iz roke običajno trmasto vztraja v statičnosti, a se vseeno trese. Dolgi posnetki nenasičenih barv, ki skoraj ne potrebujejo montaže, so usmerjeni v določeno gledališče, ki deluje, kot da je naključno izbrano, prav tako naključno je postavljena kamera, v katere vidno polje se akterji naključno pomikajo ali iz nje izstopajo. Gre torej za svojstven minimalizem, v marsičem podoben Dogmi 95, a ne povsem. Glasbe v filmih ni oziroma se pojavlja le diegetsko (glasba na radiu v avtu, zvonjenje telefona), dialogi so sila običajni in pogosto vključujejo vsakdanji *small-talk*. Igra je realistična in občasno improvizirana, a daleč od amaterske; pri večini režiserjev pa kot v kakšnem gledališkem igralskem ansamblu v osrednjih vlogah nastopajo bolj ali manj isti igralci.

Za razliko od Trier-Vinterbergovih dogmatskih pravil so avtorski posegi veliko bolj očitni in usklajeni z vsebino, čeprav omenjeni filmi skušajo sled

režiserja zavoljo realizma čim bolj zabrisati. Takšni so denimo teatraličnost snemanja v majhnih prostorih, tableaujevsko uokvirjanje kompozicij, pa tudi meta-odmiki od filma bodisi navzven (h gledalcu) ali v zrcalno sliko – *mise en abyme* (v televizijo ali film v filmu). Kljub dokumentarnosti in »domačnosti« kamere se pogosto zdi, da ta v določenih trenutkih posebej filmski pogled nekakšne vseprisotne in čuječne avtoritete. Vsi filmi tudi specifično umeščajo protagoniste v nesppektakularen, a simbolen urbani prostor – pomanjša jih denimo umestitev med grozeča siva blokovska naselja, ujame jih klavstrofobičnost stanovanj, avtov, monotonost pisarn ...

Najti finance za film v Romuniji je bila pred desetimi leti izjemno zahtevna naloga, a produkcijski pogoji so se v zadnjih letih z zakonskimi ureditvami vsaj malce izboljšali, k razvoju in razširitvi možnosti romunskega sodobnega filma pa so pripomogli predvsem uspehi režiserjev v tujini. Romunski sodobni film je, ko ga je posvojil Cannes, postal eden najbolj prepoznavnih nacionalnih kulturnih izvoznih produktov, že pregovorno pa je bolj cenjen v tujini kot doma. Če so romunski režiserji pred vzponom pomagali tujim priznanim režiserjem (Coppola, Gavras ...) pri nizkocenovnem snemanju filmov v Romuniji, so kmalu sami postali podobno priznana avtorska imena. *Smrt gospoda Lazarescuja* je v Cannesu dobil priznanje posebni pogled, *12:08 Vzhodno od Bukarešte* si je naslednje leto prislužil nagrado zlata kamera, le leto kasneje pa je Mungiu s filmom *4 meseci, 3 tedni in 2 dneva* Romuniji prinesel tudi prvo zlato palmo. Prek Cannesa je romunski film vzela za svojega tudi ostala festivalska srenja, nastale so močne povezave in neodvisne produkcijske hiše, začele so se mednarodne koprodukcije, okrepila so se rivalstva med avtorji (najbolj očitno med Puiujem, ki ga imajo kritiki pogosto za začetnika in s tem pravzaprav nekakšnega avtorja vala, ter Mungiujem, ki naj bi ga s palmo iz Cannesa dokončno vzpostavil).

Tudi mediji so poročanje o romunskih filmih iz lanskoletnega Cannesa tako ali drugače zastavili kot tekmovanje med Mungiujevim filmom **Matura** (Bacalaureat, 2016) in Puiujevim

Sieronevado (Sieranevada, 2016), ki sta nemara največ pozornosti prejela tudi med petimi filmi Liffovega fokusa. Za *Maturo*, ki je bila v Cannesu nagrajena z nagrado za najboljšega režiserja, bi lahko rekli, da je dovršen festivalski izdelek. Po vzorcu Netzerjevega

Položaja otroka (Pozitia copilului, 2013), v katerem mama uporabi svoj družbeni položaj in zveze za reševanje sina pred roko zakona, Mungiu zastavi zgodbo očeta Romea (Adrian Titieni), ki se po poskusu posilstva hčerke (Maria-Victoria Dragus) na podobno »neuraden« način trudi zagotoviti, da bi naslednjega dne na maturi vseeno dosegla želene točke za študij v tujini. Film tako poleg drugih romunskih sodobnih del načena problematiko korupcije in preizprašuje avtoritete, ki se v tranziciji niso zares spremenile – če je **Policijski, pridevnik** (Politist, Adjectiv, 2009, Corneliu Porumboiu) usmerjal pogled v policijsko postajo, *Smrt gospoda Lazarescuja* v zdravstvo, *Matura* skupaj z omenjenima področjema javnega sektorja v prepletu sistema medsebojnih uslug prikaže še izobraževanje.

Minimalizem je v filmu omiljen, kamera ni več povsem statična in bolj kot na dogme zaradi pogostih zasledovanj junakov spominja na realizem bratov Dardenne (sicer koproducentov filma). V narativ se vpleta množica postranskih zgodb, ki morda delujejo priljudno, a hkrati film hitro nasičijo. V ospredju je torej oče, po poklicu zdravnik (težko najdemo sodoben romunski film brez zdravnika v vsaj eni izmed vlog), katerega načela se v trenutni situaciji povsem prilagodijo »preživetvenim« načinom, ki jih sicer v romunski družbi kritizira in zaradi katerih svoje upe polaga v hčerkin odhod v tujino. Sin avtoritativni materi v *Položaju otroka* na začetku filma v obraz zabrusi, da bi njena generacija (tista, ki se je vzpostavila v času tranzicije) morala izginiti z zemlje, obenem pa je sam očitno popolnoma odvisen od staršev, izgubljen, brez lastnega mesta v družbi, v teku filma se pravzaprav povsem prepusti njenemu nadzoru in prevzemanju odgovornosti. V *Maturi* generacijski prepad naredi preskok – hčerka sicer resda večino filma nemo in brezvoljno opazuje očetov trud in

popolno zavrnitev možnosti njenega samoodločanja, a se bolj kot ona v filmu zdi izgubljen prav oče sam, ko na koncu dojame, da je hčerka situacijo kljub njegovemu trudu rešila po svoje in s tem povsem izničila njegovo avtoriteto.

Tudi v Puiujevi *Sieranevadi* se dogajanje vrtinči okoli osrednje avtoritete, ki pa je pravzaprav prisotna le še v duhu – razširjena družina se 40 dni po smrti očeta zbere na ortodoksnem obredu obeležanja smrti ter na večerji. Značajsko različni družinski člani vseh generacij se tako popoldne začno zbirati v majhnem blokovskem stanovanju, a obred in obrok se zaradi takšnih in drugačnih zamujanj, ekscesov ter zavlačevanj kar ne začne. Puiu je v posnetkih izredno potrpežljiv, dialogi pa pogosto mejijo na pronicljiv črni humor. Nekakšno romunsko čakanje Godota, v katerem se družinska pogrebna črna komedija prek medgeneracijskih in med-družinskih z alkoholom podkrepjenih napetosti, zamer, melodramatičnih izpovedi, psevdo-intelektualnih debat ter političnih komentiranj (balasta torej ne manjka) razvije v triuren »slice of life« v zamejenem prostoru. Kamera se pomika iz ene sobice v drugo, pred njo in za njo se zapirajo vrata, preriva se skozi ozke in temne hodnike, prek ramen in glav, vse skupaj pa občasno zaradi nezmožnosti pobega udeleženi deluje neprijetno in vsiljivo, a se hkrati še toliko bolj zdi, da filmski pogled usmerja že odsotna avtoriteta, *pater familias*, ob čigar odsotnosti bi vsi kar naenkrat radi obelodanili svoje »resnice«, tudi glede zgodovine – podobno kot se o tovrstni »resnici« prek filmov izreka nova generacija romunskih režiserjev. V zagovor realizma tako v eni izmed boljših scen filma starejša tetka, še vedno trmasto zaprisežena komunistka, zmagoslavno izreče: »Zgodovina ni narejena iz predpostavk!«, kar bi lahko nemara postal nekakšen novovalovski moto.

Z izrekanjem o resnici se konča tudi prijetno vzdušje družinske večerje v filmu *Nezakonito* Adriana Sitaruja (*Illegitimate*, 2016). Očeta, po poklicu zopet zdravnika (tako kot v *Maturi* ga tudi tu igra Adrien Titieni), odrasli otroci na večerji namreč soočijo z



očitkom, da je v času komunizma sodeloval z oblastjo ter prijavljala ženske, ki so izvajale nelegalne splave. Otroci so zgroženi, eden izmed sinov se z očetom celo stepe, pravi družinski *clusterfuck* bi se lahko reklo, a oče, ki je še malo prej ob večerji pametoval o Platonu in filozofiji, zatrdi, da se ne čuti odgovornega, saj se mu splav, tako takrat kot danes, zdi skregan z moralno. Sitaru je torej zastavil še en romunski film o problematiki dekreta 770, ki ga je leta 1967 uveljavil Ceaușescu in z njim prepovedoval splav v kakršnikoli obliki za vse ženske, mlajše od 40 let. Zato je veliko nezaželenih otrok, tudi ob rojstvu močno invalidnih in zaostalih v razvoju, pristalo v zloglasnih romunskih sirotišnicah, o čemer je bil posnet prav tako zloglasen film **Otroci dekreta** (*Născuți la comandă – Decreței*, 2005, Georgescu Iepan).

Generacija novovalovskih režiserjev je glede na starost prav generacija tega dekreta. A če je Mungiu v svojem izvrstnem *4 Meseci, 3 tedni in 2 dneva* prikazal posledice omenjene biopolitike v času komunizma, se Sitaru umesti v sedanost. Oče od večerje odvihra, še prej pa otrokoma dvojčkoma, hčerki in sinu, navrže, da sta tudi onadva nezaželena otroka – otroka dekreta.

A film kaj kmalu fokus od očeta obrne na dvojčka, med katerima se je razvila incestna ljubezen, nepredvidnost pa ju sooči tudi z zanositvijo. *Nezakonito* zaradi omenjene teme v Romuniji ni dobil financiranja, zato je bil posnet z minimalnimi sredstvi, v dveh tednih, večinoma v enem stanovanju. Tako kot začetni filmi novega vala je pomanjkanje sredstev rodilo surov, neobdelan in mestoma slabo premišljen realizem. Veliko je odvečnih pogovorov, posnetki



Ranjena srca

se včasih zdijo amaterski, dialogi pa so bili namenoma improvizirani. Očetova morala je na preizkušnji – bo ob incestu zagovarjal splav ali ne? Če film *4 Meseci, 3 tedni in 2 dneva* v filmu ne prikaže posilstva (kamera je takrat usmerjena v drugo sobo), a z vso nazornostjo vsaj pol minute kaže krvav zarodek, *Nezakonito* nazorno prikaže akt incesta, splav pa – se sploh ne zgodi. Če se je v prejšnjih filmih romunskega novega vala zdelo, da ženska nikoli nima pravice do samoodločanja – tudi v *Maturi* si oče vzame pravico do odločanja namesto hčerke, gledalec pa presoja o njegovih dobrih ali slabih odločitvah, namesto o sami problematiki avtoritarnega odločanja –, *Nezakonito* avtoriteti že od samega začetka odvzame pravico odločanja in jo prisili, da se sprijazni z odločitvijo ženske ter hkrati z odločitvijo nove generacije.

Če so torej ženske prej rojevale (ali nelegalno splavljale) nezaželene otroke dekreta, se zdaj fokus obrne stran od avtoritete, k mlajši generaciji, in rodi se želen otrok incesta. V primerljivem filmskem jeziku, kot je to z zgodbo o splavu zastavil Mungiu, je torej Sitaru t. i. »paradigmo 4, 3, 2«, z neposrednimi referencami na Mungiuja s tableaujevsko postavitvijo »zadnje večerje« po splavu oziroma rojstvu, pa tudi s končnim pogledom glavne junakinje v kamero, prevzel in aproriiral.

Film *Psi* (Caine, 2016) Bogdana Mirice se prav tako drži nekakšnih osnovnih novovalovskih koordinat – čeprav gre za žanrski hibrid, ki realizem postavi v okvir počasnega trilerja, tudi tu, kljub tematiki kriminala, nasilja in popolne odsotnosti

vrednot, poudarek ni na dogajanju, temveč na ozračju in razpoloženju, ki ga gradi film. Podeželski mafijski posli, ki jih odkriva nedolžen fant iz mesta, zdaj dedič dedkove hiše na obrobju Romunije, in se vanje kljub lastnim drugačnim načelom vplete tudi sam, spominjajo na film *Ni prostora za starce* (No Country for Old Men, 2007, Joel Coen in Ethan Coen). Vesternovska atmosfera, »kjer ni nikogar, delaš po svoje«, se gradi na dolgih, statičnih prizorih, na suspenzu, a obenem so širokoplanski prizori pogosto vsaj malce stilizirani; bodisi simetrični ali uokvirjeni. Zgodba je tokrat eliptična, veliko dogajanja se zgodi zunaj pogleda kamere, k suspenzu pa pripomore glasba. Zgodbi prava nit deloma umanjka oziroma je predvsem nepovezana, zato pa so toliko bolj dodelani in poudarjeni protagonisti. Scene brezdelja na policijski postaji kljub množici podobnih v romunskih filmih zares izstopajo, občasni naredi-sam »CSI« trenutki glavnega policista, ko doma najdeno človeško nogo skuša spraviti iz čevlja, pa pes, ki nosi ime Policija in ne izpolnjuje ukazov drugemu kot mafijskemu stricu, ter podobni prizori, ki v sebi nosijo kanček absurda. Žal pa razen omenjenih izstopanj večina filmske pripovedi ob koncu filma izzveni v prazno, podobno kot je izpraznjena pokrajina, ki jo snema.

Kot zadnji je bil v naboru Liffovega fokusa predvajan film Rada Judeja *Ranjena srca* (Inimi Cicatrizate, 2016), ki med izbranimi izstopa tako po vsebini kot formi. Radu Jude ga je snemal istočasno s filmom *Bravo!*

(Aferim!, 2015) in je tudi tokrat posegel po bolj oddaljeni zgodovini. *Ranjena srca* ohlapno povzemajo zgodbo romunskega pisatelja Maxa Blecherja, ki je na začetku 20. stoletja svoj prezgodnji konec dočakal v obmorskem sanatoriju pri Črnem morju, kjer je bil na zdravljenju zaradi tuberkuloze hrbtenice. Film je poln nazornih prizorov zdravljenja, pri katerih uporabljajo zdravstvene pripomočke iz tistega obdobja, ki zato bolj kot na medicinsko opremo spominjajo na mučilne naprave. Veliko je železja, škripanja, predvsem pa mučne neokretnosti bolnikov. Med mestoma neprepričljivo zgodbo, ki prehaja od zdravljenja k pijanim zabavam, ljubezenskim zapletom ter pijanim intelektualiziranjem o aktualni politični situaciji vzpona evropskega antisemitizma, se izpisani z belo na črni podlagi prikazujejo odlomki iz pravih Blecherjevih zapiskov, a ti filmski ritem žal prekinjajo in gledalca popolnoma odrežejo od vpetosti v pripoved. V filmu se pojavlja tudi kopica aluzij in citiranj, ki otežijo razumevanje povedanega, saj gre predvsem za imena iz romunskega konteksta.

Film na 35 milimetrih spremlja bolnike v sanatoriju, vse po vrsti ulete v nepremične ležeče položaje. Statična kamera tako v različne barvite prizore lovi nasprotja med estetiziranimi vodoravno ujetimi telesi na bolniških posteljah ter kvadratnim, mehko obrobjenim filmom. In četudi so nekateri povsem slikarski prizori izjemni, spet drugi izjemno humoristični, se druge vizualne reference (denimo na Rembrandtovo »Učno uro anatomije«) zdijo preveč očitne in gledalca vsaj malce podcenjujejo.

Sodobni romunski film je veliko več kot le romunski novi val, kar je dokazal tudi *Fokus: Romunija* na Liffu. Prvaki smeri, naj val priznavajo ali ne, ostajajo zvesti svojemu filmskemu jeziku ter realizmu, v katerem še vedno precej protestno ustvarjajo v opoziciji do metaforičnega vzgojnega »realizma« filmov, posnetih v času komunizma. Vseeno pa se tematsko pomikajo v širše sfere ter začenjajo z dekonstrukcijo ali izpraznitvijo poprej središčnih avtoritarnih pozicij (javna uprava, moški, generacija dekreta). Pri malce mlajši generaciji so pogostejši premiki v estetiki, manjši so predsodki pred približevanjem žanrom. Ali bo ta estetika v primerjavi s starejšo generacijo splavila ali obrodila, pa bo pokazala prihodnost.



4 meseci, 3 tedni in 2 dneva

fokus: romunski film

intervju Christian Mungiu

Petra Meterc

»Najtežja naloga zame je vedno razumevanje, kaj je tista najpomembnejša stvar, o kateri je trenutno treba govoriti«

Christian Mungiu je eden najuspešnejših romunskih režiserjev zadnjega desetletja. Po študiju angleške literature je nekaj časa delal kot učitelj in novinar, nato pa se vpisal na filmsko šolo in doštudiral režijo. Čeprav je bil že njegov prvenec *Occident* (2002) prikazan na festivalu

v Cannesu, je slavo, ki ga je ustoličila kot enega izmed očetov romunskega novega vala, požel leta 2007 z drznim **4 meseci, 3 tedni in 2 dneva** (4 luni, 3 saptamani si 2 zile), za katerega je prejel prestižno zlato palmo. Z Mungiujem smo o njegovem ustvarjanju

ter o romunskem filmu splošneje spregovorili ob slovenski premieri njegovega zadnjega dela *Matura* (2016). Ker se zaradi vremenskih nevšečnosti Mungiu projekcije v Kinodvoru ni mogel udeležiti osebno, smo se z njim zavoljo razmer pogovorili dopisno.



Matura

Spregovoriva najprej o samem pojmu »romunskega novega vala«. Izraz je v preteklosti izzval že precej diskusij in refleksij, nekateri se z njim strinjajo, spet drugi ga popolnoma zavračajo. Kakšen je vaš pogled na to? Ali »romunski novi val« obstaja, in če je tako, kako se je razvil v zadnjih letih, odkar ste vi in vaši režiserski kolegi začeli z ustvarjanjem?

Ljubši mi je izraz novi romunski film, saj menim, da ni bilo starega vala, a konec koncev ni pomembno, kako temu rečete – in kakorkoli, to je preokupacija kritikov, ne filmskih ustvarjalcev. Pomembno je, da so ljudje v zadnjih 15 letih kar naenkrat začeli govoriti o romunskem filmu – kar se prej nikoli ni zgodilo, četudi smo od časa do časa imeli režiserje ali filme, ki so dobili nagrade na prestižnih festivalih. A ta *val* se nanaša na precej pomembno število filmskih ustvarjalcev iste generacije: študirali so po padcu komunizma in nato drug za drugim začeli snemati prvence, ki so vsi dobili priznanja na pomembnih festivalih, še posebej v Cannesu. Ta skupina režiserjev se je ves čas posvečala premislekom o mejah filma kot umetnosti, o njegovi specifičnosti in o etiki, ki je povezana z uporabo sredstev te vrste umetnosti. Rezultat je bil filmski jezik, drugačen od norme, drugačen od *mainstreama*, drugačen od konvencionalnih načinov filmskega ustvarjanja. Zdaj, kakšnih 15 let kasneje, je izziv za te filmarje, da osvežijo svoj jezik, ne da bi ta izgubil specifičnost; za še mlajšo generacijo romunskih filmarjev – ki jim je pozornost, usmerjena v romunski film, koristila – pa je izziv, da najdejo lasten, osebni jezik.

Kako vidite stanje sodobnega romunskega filma? Kakšne so razlike med zahodno in romunsko filmsko kritiko v odnosu do romunskega filma?

Včasih imam občutek, da so romunski filmi veliko bolje sprejeti v tujini kot doma – tako pri gledalcih kot pri kritikih. Romunsko občinstvo ima raje ameriški film in jim realistična dela niso najbolj blizu, medtem ko je nekaj preostalih romunskih filmskih kritikov postalo precej radikalnih in imajo svoje ideje o tem, kaj *naj bi* filmski ustvarjalci počeli. Pri tem jih ne zanima zares, kaj bi radi počeli filmarji sami. In njihova splošna ideja je, da je tisto, kar pri filmu šteje, eksperimentiranje in stalno preizkušanje novih stvari – kar naj bi razširilo meje razumevanja filma. Tako je zanje poseganje po že obstoječem jeziku za pripoved popolna izguba časa.

Nam lahko razložite, kako so se pogoji filmske produkcije v Romuniji razvili v zadnjih 15 letih? Kako je bilo s financiranjem filma včasih in ali se je situacija izboljšala? Kako je s financiranjem pri najmlajši generaciji režiserjev?

Od leta 1997 imamo nov zakon o filmu in pomembno je prispeval k temu, kar danes poznamo kot »romunski novi val«. Točka obrata je nastopila nekje v letu 2003, ko je ta generacija filmskih ustvarjalcev prvič (in zadnjič) javno spregovorila o nepravilnosti sistema financiranja. Rezultat je bila vpeljava novih regulacij, ki so financiranje povezale z dosežki prejšnjih filmov. Omenjena regulacija je omogočila financiranje vseh filmskih del, ki so v zadnjih 15 letih prišla iz Romunije. Kljub

temu si je treba še naprej prizadevati za izboljšave, saj bo v vsaki filmski skupnosti vedno več povprečnih režiserjev kot filmskih ustvarjalcev s pomembnimi dosežki. Skozi vsa ta leta smo veliko časa posvetili ohranjanju poštenega sistema financiranja. Lani smo na primer zakon o filmu spisali na novo, vendar še ni jasno, ali je politika romunskemu filmu trenutno sploh pripravljena pomagati. Žalostno je tudi, da kljub mednarodni prepoznavnosti romunskega filma v zadnjih 15 letih uradniki niso storili nič za ohranitev mreže kinematografov – zdaj je mreža popolnoma razpadla.

Zdi se mi, da so romunski filmi zelo pogosto zaposleni s situacijo in realnostjo generacije, ki je doživela tako komunizem kot tudi obdobje tranzicije. V *Maturi* je tak primer glavni lik. Kako ste se lotili prikaza njegovega odnosa do hčere? Kako drugačne se vam zdijo izkušnje in realnost te nove generacije?

Večina romunskih filmov je bila preveč okupirana z realizmom v filmu in realizem je nekako povezan s sedanostjo – s stvarmi, ki jih opazuješ, tako da realnost in življenje vzameš kot model za film. Ne bi rekel, da so romunski filmi preveč okupirani neposredno z zapuščino komunizma; pripovedujejo predvsem zgodbe sedanosti, opazujejo ljudi v vsakdanjih situacijah – tu je razlika v poudarku.

Mislim, da je generacijski prepad neizbežen, to je del življenja, del refleksije pripadanja določeni skupini, s katero deliš določene vrednote. Ne mislim, da so mladi genetično boljši ali slabši, kot smo bili mi. Najbolj pomembna je izobrazba – ta jih spremeni v boljše državljane, ali pa jih ne. In ena izmed tem v *Maturi* je prav ta: kako naj bodo drugačni od nas, če smo mi tisti, ki jim dajemo izobrazbo – in zelo pogosto jih učimo istih neetičnih mehanizmov preživetja, ki smo jih uporabljali za izboljšanje svojih možnosti življenja v tej družbi.

V *Maturi* oče želi povsem nadzorovati usodo svoje hčerke in je celo jezen na ženo, ker mu ni povedala, da njuna hči ni več nedolžna. Zelo pokroviteljski je tudi

do žene, prav tako do svoje ljubice. V vašem filmu *4 meseci, 3 tedni in 2 dneva* in v *Preko hribov* (2012), pa tudi zdaj v *Maturi*, je usoda ženskih likov v rokah takšne ali drugačne moške avtoritete. Kako vidite položaj žensk v vaših zgodbah?

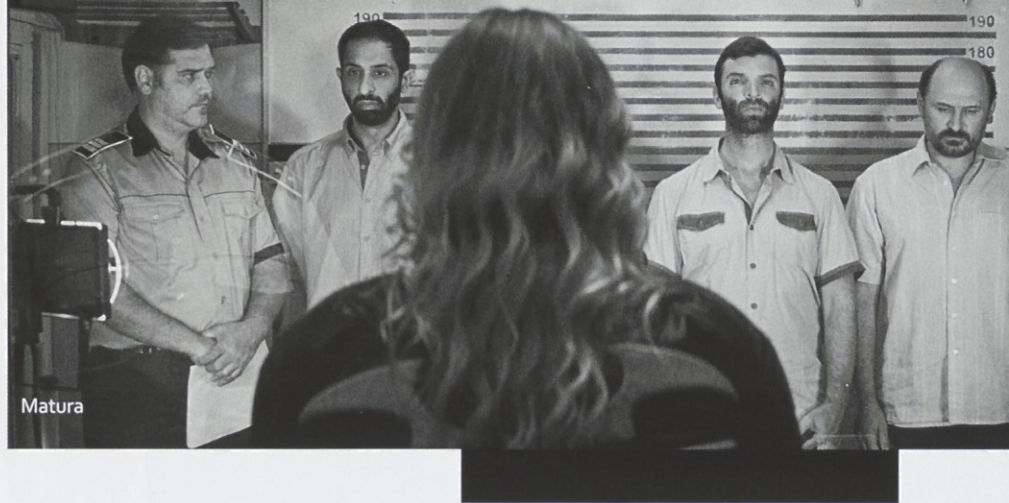
Iskreno, ne razmišljam preveč o delitvi na moške in ženske; mislim na ljudi, na karakterje, najbolj pa razmišljam o zgodbi – ali ta povzema realnost na verjeten način ali ne. Politična korektnost je velika nevarnost za umetnost in še posebej za realizem v filmu. Umetnost bi morala opazovati realnost, kakršna je, in jo reflektirati z vsemi netočnostmi in približki. Če ne ustreza trenutno uveljavljenim družbenim vrednotam, je ne bi smeli preveč »organizirati«, ji dodajati moralnega smisla in je »popravljeni«.

Matura in tudi nekateri drugi romunski filmi, ki smo jih lahko v preteklosti videli, se ukvarjajo z določeno izgubo vrednot in morale v družbi. Kljub temu se večinoma posvečajo »običajnemu človeku« in tematiko morale načenjajo prek psiholoških profiliranj. Ste razmišljali, da bi kdaj naredili film, ki bi upodabljal širše, bodisi družbene ali državne (nad-)mehanizme, ki vplivajo na običajne ljudi?

Mislim, da *Matura* govori prav o tem, kako se splošna koruptivnost družbe priplazi v osebno življenje in kako na koncu tudi sam sprejmeš kompromis, saj si toleriral korupcijo povsod okoli sebe, ne da bi zares reagiral proti njej oziroma jo poskušal ustaviti. Mislim, da ima s stališča humanosti prikazovanje individualnih majhnih zgodb povprečnih ljudi večjo vrednost kot bolj splošno portretiranje družbe – to je naloga drugačnega tipa filmov, morda televizijskih dokumentarcev.

Vsak od vaših filmov prinaša močne izjave in načjenja izjemno kompleksne tematike. Kako so ti filmi sprejeti pri romunskih gledalcih? Ali spodbudijo odmevne javne polemike in debate?

Matura je razprodala veliko projekcij v Romuniji, predvsem tistih, na katerih sem bil prisoten in na voljo za razpravo – in nekateri pogovori po filmu so bili



še posebej intenzivni. A ne glede na to, kako polemičen želim biti, film vseeno ni dovolj močno gonilo (vsaj ne v Romuniji) za sprožanje odmevnih javnih debat. Filmski in kulturni mediji so izgubljeni, veriga kinematografov z enim platnom je uničena, starejši ljudje sploh ne gredo v kino, medtem ko mlajši raje gledajo ameriške filme. Torej je težko. A film konec koncev ne more začeti revolucije, dovolj je, če doseže določeno občinstvo in če pride do intelektualne in čustvene izmenjave med filmskim ustvarjalcem in gledalci – s pomočjo idej in čustev v filmu. Hkrati pa je na nek čuden način tako, da so nagrade, ki so jih moji filmi dobili, nekako ubile polemični aspekt – ljudje so se začeli bolj posvečati javnim uspehom filma kot vsebini, ki bi lahko bila razlog za polemiko.

Kako na vaš filmski jezik ter način snemanja vplivata vsebina in zgodba, ki ju s filmom želite prikazati?

Bolj kot na filmski jezik vplivata na ritem filma. S tem filmom sem nadaljeval prejšnje delo, upošteval sem podobno »slovnico« in podobna pravila: sodobna zgodba, posredovana iz subjektivne perspektive protagonista, ki je prisoten v vseh posnetkih. Kar se stila tiče, še vedno najraje posnamem eno sceno v enem posnetku, brez montiranja, brez nediegetične glasbe, brez smešnih kotov snemanja in brez premikanja kamere, razen v primeru, ko ta sledi protagonistu, ki odhaja iz scene. Notranji ritem zgodbe seveda močno vpliva na ritem filma – kamera je le priča, ki sledi zelo preprosti logiki: če je situacija statična, je kamera pri miru, če gre za gibanje, mu kamera sledi. Zdi se sila preprosto, a ta logika zahteva izjemno zapleteno in natančno

koreografijo. A vseeno bi rekel, da ima zgodba večji vpliv na občutek, ki si ga gledalec ustvari ob gledanju filma, verjetno precej večjega kot sama režija.

V Maturi vidimo veliko prizorov, ki so posneti v avtomobilih, pa tudi tistih, ki so posneti med blokovskimi naselji. Kako vidite vlogo prostora v vaših filmih?

Glede prostora poskušam biti predvsem jasan. Ustvariti želim različne identitete, tako da je gledalcu takoj jasno, kje se kaj dogaja. Zavedam se, da tisto, kar je jasno nekomu, ki film dela, morda sploh ne bo jasno gledalcu, ki ne pozna prostora, kjer snemaš. V *Maturi*, na primer, je bil odnos med cesto, kjer oče zjutraj odloži hčerko, gradbiščem, čez katerega gre proti šoli, in šolo, ki je na drugi strani, a bi morala biti vidna v istem posnetku, zame izjemno pomemben. In ker takšne konfiguracije nismo našli, smo gradbišče postavili na tem križišču v tem mestu, kjer so nam ljudje dovolili, da zavoljo snemanja filma za en teden ustavimo promet. Poleg tega vedno iščem določeno geometrijo, določeno čistost in plastičnost prizorišča oziroma lokacije, kjer snemam – še vedno uporabljam tudi scope format.

Kateri del ustvarjalnega procesa je bil pri filmu Matura za vas najtežji?

Sestavljanje zgodbe, kot vedno – zgodbe, ki bi spregovorila o staranju, o kompromisih, izobrazbi, starševstvu, generacijah, upih in resnici. Najtežja naloga zame je vedno razumevanje, kaj je tista najpomembnejša stvar, o kateri je trenutno treba govoriti.



Frances Ha

portret

Bojana Bregar

Mož za nove (stare) čase:

Adam Driver

Zelo dobro se spominjam trenutka, ko sem prvič videla Adama Driverja. Zagotovo si ta prvi spomin delim s tisoči ljudi, ki so tako kot jaz uživali v prvi epizodi serije **Punce** (*Girls*, 2012–), v kateri se je Adam nato pojavil pogosto, saj je igral veliko prvo ljubezen Hannah Horvath, protagonistke serije, ter kasneje postal *persona non grata* (a še vedno redno prisoten lik v seriji), ko sta se čez nekaj sezon dramatično razšla. Trenutek, ko sem ga prvič videla, mi je ostal v spominu zato, ker me je med gledanjem dejansko tako zmedel, da sem za hip izstopila iz okvirja zgrajene TV-realnosti, tega »suspension of disbelief«, predvsem ker se nisem mogla odločiti, ali je igralec izjemno grd, čudno lep ali preprosto

samo čuden. Iz epizode v epizodo se je ta dilema opazno stalila ob vročini, ki jo je izžareval nenavaden odnos med Hannah in Adamom, iz samega dejstva, da sta se zdela povsem neprimerna drug za drugega – pravzaprav za kogarkoli, ki ni popolnoma nevrotičen in hiperaktiven in mejno obsesiven in ga povrh vsega pesti še vsaj deset namišljenih bolezní, ki izvirajo iz osnovne narcisoidne motnje (ali nekaj takega, nimam diplome iz psihologije, tako da me prosim ne jemljite preveč resno). Moja poanta je ta: lik Adam v seriji je bil nekdo, ki ga gledalci še nikoli prej nismo videli. Ne le da je s svojimi štrlečimi ušesi in nekam nesorazmernimi telesnimi proporcij

izgledal nekonvencionalno; bilo ga je težko spraviti v katero koli kategorijo obstoječih fiktivnih likov. Ni bil zgolj še en »dežurni čudak«. Bilo je skoraj tako, kot da je preveč nenavaden, da bi si ga lahko izmislili.

Po eni strani samotarski, nergav in obupno nepredvidljiv, toda hkrati odgovoren, razumevajoč, zaščitniški. Dober z rokami. V smislu, da zna sam montirati police in variti železo. Vljuden do starih ženic na cesti in v trgovini. Nezaupljiv do osnovnih družbenih konvencij, a ne v kul uporniškem smislu, temveč prej na zaskrbljujoč, napol psihotičen način. Živčen kot ujeta žival. Skoraj nevaren, ko si v enem zamahu



Vojne zvezd: Sila se prebuja



Paterson

sleče majico in brez posebnih ceremonij ter obzirnosti Hannah prvič privede do orgazma in od takrat naprej nikoli več ne neha biti na njeni strani.

Mislim, da je bilo to še najbolj nenavadno od vsega, tisto, kar nam je bilo najtežje razumeti. Bil je nekdo, ki se je lahko zaljubil v Hannah, v eno najmanj simpatičnih glavnih junakinj TV-serij našega časa. Kako je to mogoče, smo se spraševali. Še nikoli nam ni bil nihče manj razumljiv, a hkrati tako privlačen. Kar je počasi, a zanesljivo postalo jasno tudi medijem. Adam Driver, so hiteli pisati, je postal seks simbol nove generacije hipsterk in hipsterjev, ki komaj čakajo, da se pojavi v novem delu *Punc*, kjer bo najbrž spet slekel majico in morda zgradil kakšno omaro ali stol.

Prevrtimo čas naprej, v leto 2015. Decembra so v kinematografu po vsem svetu poslali prvi del nove trilogije **Vojne zvezd: Sila se prebuja** (Star Wars: The Force Awakens, 2015, Jeffrey Jacob Abrams). Absolutno zlo v galaksiji ima v njem nov obraz. Kylo Ren, vnuk zloglasnega tirana Dartha Vaderja, se na videz ne razlikuje preveč od svojega dedka. A če je bil Darth Vader z glasom Jamesa Earla Jonesa negativec, ki je vedno deloval, roko na srce, komično grozeče, zlasti ob spremstvu dramatičnih fanfar, ki so nakazovale njegov prihod, je Driverjev Kylo Ren tragična, globoko temačna prezenca, ki franšizo lastnoročno prestavi v drugo dimenzijo emocionalnega dosega. Mrk in malce kujav; ko prvič sname svojo črno čelado, se kmalu v izdaji, vredni Shakespearja, izkaže za neizmerno bolj krutega od Vaderja, a še huje je, da se prvič zdi, kot da to zlo lahko razumemo. Zaradi njega je to zlo dobilo človeški obraz.

Povzročil pa je tudi, da s(m)o se morali enkrat in za vselej vprašati, kdo je sploh ta Adam Driver in od kod se je kar naenkrat vzel, s svojim postavnim talentom ter štrlečimi ušesi?

Preden je postal seks simbol laptop generacije, je bil Adam suhljat in ne posebno samozavesten fant, ki je odraščal v majhnem mestu v Indiani, kjer se nikoli ni nič dogajalo, in je zato rad zašel v težave. Igralske ambicije so ga napadle, ko je vabil en samcat stavek za vlogo, ki jo je imel v šolski produkciji muzikala Oklahoma!

Vendar zatem ni odšel v Los Angeles, stregel kave in hodil na avdicije. Vsaj še ne tako hitro.

Naslednji korak v njegovem življenju, za katerega sam trdi, da je zaradi njega postal igralec, kakršnega poznamo, se je za »Brada Pitta hipsterjev« zgodil na najmanj hipsterski način, kar si ga je mogoče zamišljati. Pridružil se je vojski in se pričel uriti za marinca.

V vojski se je znašel po nekaj letih brezcilnega obstoja v domačem mestu, ki mu ni ponujalo perspektive onkraj kariere v prodaji sesalcev od vrat do vrat. Ob napadih na World Trade Center v New Yorku je bil star 17 let, in ker ga leto prej niso sprejeli na študij igre na sloviti šoli Julliard, je spakiral kovčke in osemnajstleten odšel v Kalifornijo na vojaško urjenje. Po skoraj treh letih naj bi se pridružil tisočim, ki so odšli v Irak, in odigral svojo častno vlogo v rušenju diktature Sadama Husseina, česar si je zelo iskreno želel. Toda te priložnosti dobil, saj se je pred odhodom ponesrečil s kolesom in skoraj končal življenje, ki ga je nameraval sicer tvegati za nekaj drugega, nekje drugje. Tako pa so ga v vojski razglasili za nezmožnega

bojevanja in opravljanja poklica marinca – in na svojo grozo se je spet znašel v svetu civilistov. Znova je poskusil s študijem; tokrat je imel v rokavu asa. Kot vojni veteran je imel pravico do kritja šolnine s strani države, zato se je lahko vpisal na študij igre na šoli v Indiani. Situacija, v kateri se je znašel, ni bila brez dobre doze absurda – po dveh letih težaškega fizičnega urjenja, stroge discipline in upoštevanja vojaškega etičnega kodeksa je študentsko življenje med bodočimi igralci najbrž moralo terjati nekoliko prilaganja.

»Ko zapustiš svoje mesto med marinci, se ti zdi, da si zmožen česarkoli. To je bil deloma razlog, da sem se znova preizkusil na avdiciji za Julliard. Mislim sem si: 'V najslabšem primeru vsaj znam preživeti. Če ne bo šlo drugače, bom pač živel v Central Parku.' Občutek imaš, da so vsi problemi civilistov majhni in popolnoma brez pomena, kar pravzaprav še zdaleč ni res, a to je posledica samozavesti, ki jo pridobiš v vojski. Tam te popolnoma razstavijo – fizično, čustveno, verbalno –, tako da se ti zdi, da si preprosto neuničljiv.«¹

Če ga ne bi sprejeli na prestižno igralsko šolo, bi se najverjetneje preselil nazaj k staršem in šel med gasilce. Toda Driverju je uspelo in že med študijem ga je na eni od gledaliških predstav opazil agent, ki mu je po koncu šolanja priskrbel prve vloge. Najprej je igral v nekaj TV-nadaljevanjih, ki nikoli niso zaživele, ter v nekaj filmih, ki jim je šlo precej bolje. Med drugim se je v manjših vlogah pojavil v filmih **J. Edgar** (2011) v režiji Clint Eastwooda ter **Lincoln** (2012), še eni biografski zgodovinski drami, tokrat pod taktirko Stevena Spielberga. Zatam

¹ <http://wwd.com/eye/other/m-the-emergence-of-adam-driver-7700192/>



Molk



Poti

se je udeležil avdicije za vlogo v seriji na HBO, ki jo je ustvarila mlada, takrat še ne tako razvpita scenaristka in režiserka Lena Dunham. Ekipa serije *Punce*, ki so jo poleg Lene povečini sestavljali njeni prijatelji, je bila nad njegovim nastopom navdušena. Surova energija, ki jo je demonstriral kot fant že omenjene junakinje Hannah, je spremenila tok usode, saj naj bi se njegov lik pojavil le enkrat, v pilotu serije, namesto tega pa je Adam takoj po avdiciji napredoval v rednega člana ekipe. Do leta 2012 je bil že tako udomačen v vlogi newyorškega posebneža, da je tudi v svojem naslednjem filmu ostal prav tam. Tokrat ne v Brooklynu, temveč v Kitajski četrti, kjer živi Lev, nesojeni ljubimec naslovne junakinje filma **Frances Ha** (2012, Noah Baumbach). V filmu je nekaj nepozabnih scen odigral s prvo damo neodvisnega filma, Greto Gerwig.

Kmalu zatem se je zdelo, da je v vsakem novem filmu vsaj košček Adama. V **O Llewynu Davisu** (Inside Llewyn Davis, 2013), briljantno mračnem portretu folk scene, sta mu brata Cohen namenila vlogo prostodušnega kitarista Ala Codyja, ki s šopkom naključno zbranih glasbenikov posname radijski hit »Please Mr. Kennedy«. V **Poteh** (Tracks, 2013, John Curran) je bil fotograf, ki za National Geographic portretira Robyn Davidson (Mia Wasikowska), dekle, ki je s štirimi kamelami prepotovala Avstralijo. Resnična zgodba. Nastopil je, tokrat v večji vlogi, v naslednjem projektu režiserja filma Frances Ha: Noah Baumbach ga je rekrutiral v komediji **While We're Young** (2014), kjer ob Benu Stillerju in Naomi Watts upodobi še enega nadležnega hipsterja, ki krade ideje in nenehno citira slavne mrtve ljudi. Isto leto je v filmu **Tu te zapuščam** (This Is Where I Leave You, 2014, Shawn Levy) odigral najmlajšega člana družine,

poleg Jasona Batemana in Tine Fay, ki se pridruži tradicionalnemu židovskemu ritualu bedenja ob umrlem očetu.

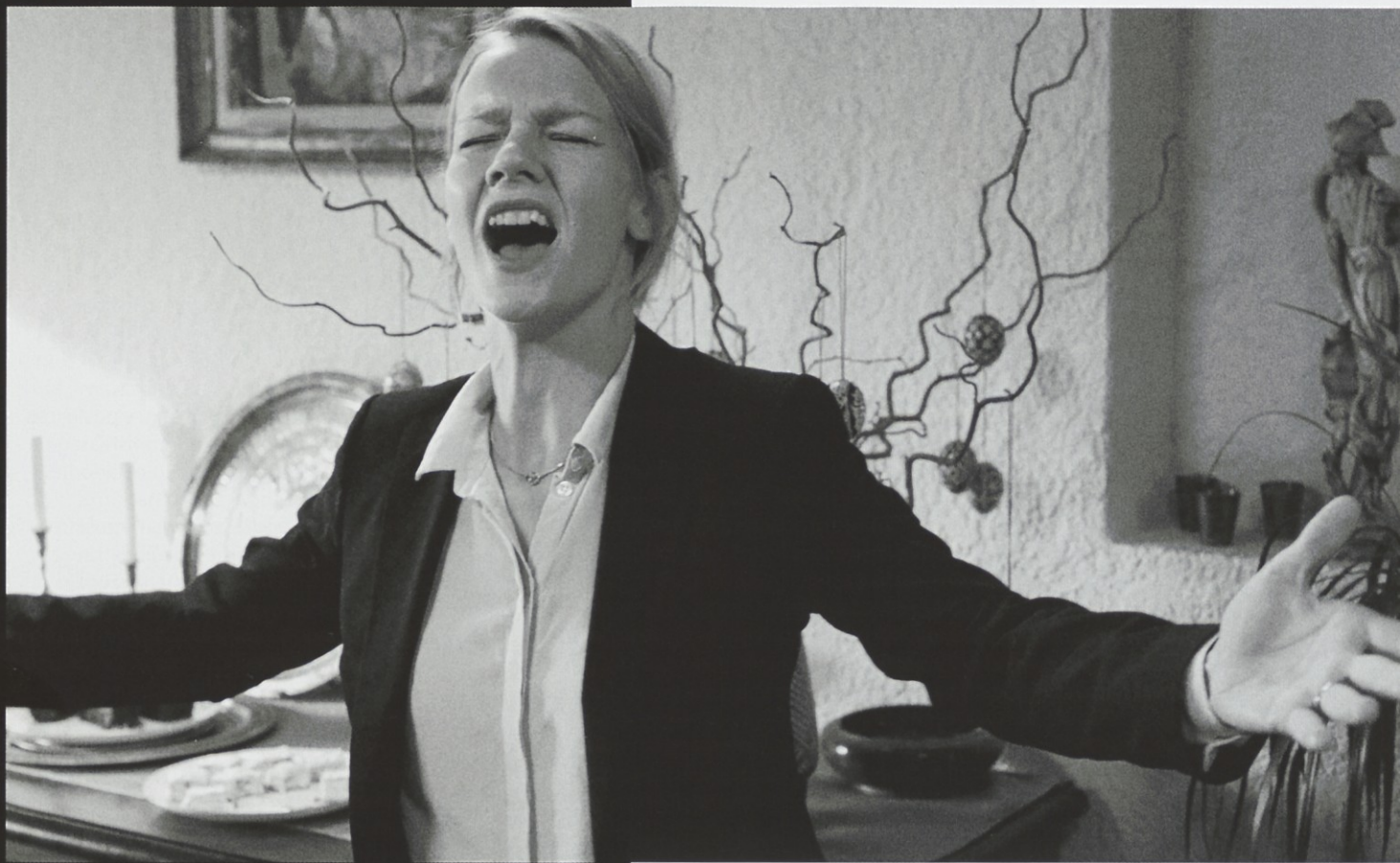
Kaj v njem vidijo režiserji in režiserke?

Po nekaj prebranih intervjujih je očitno, da Adam Driver predstavlja tip igralca, za katerega bi prisegli, da je izumrl pred nekaj desetletji, približno v istem času, ko je formula, ki jo je iznašel novi Hollywood, izgubila čas in so se nad svet zgrnili *blockbusterji*. Ko govorijo o Driverju, ga njegovi igralski kolegi, scenaristi in ostali, ki so delali z njim, primerjajo z Marlonom Brandom, Robertom De Nirom in Alom Pacinom, med drugimi. Opisujejo ga kot izjemno osredotočenega, resnega igralca, ki svojim likom doda element nepredvidljivosti. Zanj pravijo, da je tudi zelo spoštljiv in sam to zelo očitno pripisuje dejstvu, da je več let živel kot vojak, ti pa morajo predvsem znati izpolnjevati ukaze. Precej nenavadna, celo odbijajoča ideja v svetu, ki svojo prednost vidi v svobodnem in avtentičnem izrazu individualnih osebnosti ter stremi k inovacijam, ki nas navajajo na vedno več udobja in na brezštevne možnosti odločanja. Toda morda bi ga lažje razumeli, če pomislimo, da so tudi igralci, s katerimi ga primerjajo, izšli iz drugačnih okoliščin, predvsem pa iz obdobja, v katerem se je vojna ljudi dotaknila in je niso mogli spregledati tako zlahka, kot smo jo sami lahko še pred nekaj leti. Kot De Niro pred njim je tudi Adam Driver videti nekoliko neprilagojen, ne povsem doma v času telefonov, na katere tisti z malce večjimi in malce manj mehкими konicami prstov v resnici še klicati ne morejo. Lahko pa zato zgradijo lastno povišstvo. In če smo iskreni, kaj ni to pravi profil filmskega junaka za nove čase? Mar ni to ideal moškosti, ki se

izrisuje na motnem obzorju prihodnosti, kakršno nam vsak dan slikajo v novicah? Je sploh kdaj v resnici izginil? In če je, kaj to vnovično vstajenje pove o nas in naših željah?

Kakršen koli že naj bo odgovor, Adam Driver zaenkrat ostaja z nami in tudi v prihodnje nam bo dal dovolj povodov, da še naprej reflektiramo naravo našega časa in naših nenavadnih želja. Od januarja se v kinodvoranah predvaja film **Molk** (Silence, 2016), ki obeležuje uspešen zaključek več kot trideset let trajajočega »sanjskega« projekta Martina Scorseseja. Driver in pa Andrew Garfield kot par katoliških misijonarjev, ki išče svojega mentorja na sovražnih japonskih teritorijih, obljublja dobrodošlo vrnitev mojstrskega avtorja. Z Driverjem v filmu pa se vrača še en izjemen režiser, in sicer Steven Soderbergh s komedijo **Logan Lucky**, ki se odvija med dirko NASCAR. In da bo rdeča nit še bolj očitna, je tu tudi Terry Gilliam, ki namerava obuditi dolgo načrtovano snemanje filma **The Man Who Killed Don Quixote** in v njem glavno vlogo, ki je bila pred tem že skoraj v rokah Ewana McGregorja ter Johnnyja Deppa, zdaj oddati v Driverjeve roke. Film bomo predvidoma lahko videli naslednje leto.

Do takrat pa lahko še vedno uživamo v spokojni poeziji Jarmuschevega **Patersona** (2016, Jim Jarmush), v katerem je, nedvomno zavoljo prisrčne besedne igre, voznik avtobusa v istoimenskem mestecu v New Jerseyju, ter se veselite trenutka, ko bo Kylo Ren v naslednjem poglavju sage **Vojne zvezd** snel čelado. Ne pozabimo pa tudi zadnje, zaključne sezone serije *Punce*, ko bo Adam morda razgalil še kaj več – svoja čustva, na primer, če nam bodo TV-bogovi naklonjeni, pa bo morda odvrgel tudi kakšen kos oblčila, ko se bo znova našla priložnost, da pokaže svoje ročne spretnosti. Pravi moški za naše čase, ni kaj.



kritika

Toni Erdmann, 2016, Maren Ade

Oris / Elic, Zdenko Vrdlovec

Isabella Scaravac

Času neprimerni

Če imate pri filmu radi sporočila, jih je tu kar nekaj: o tem, kako odtujena in razosebljena je sodobna družina, saj hoče oče poseči v hčerino življenje prav in samo zato, da bi jo malo počlovečil; ali o tem, kakšne človeške robote proizvaja današnji kapitalizem; ali o neokolonialističnem poslovanju korporacij v deželah, kot je Romunija, kjer jim gre na roko lokalna kompradorska elita; ali bolj »filozofsko« sporočilo o »življenju-ki-zamuja-bolj-ko-hiti-naprej«. V filmu **Toni Erdmann** (2016) nemške režiserke Maren Ade bi lahko našli še več drugih »sporočil«, še huje, lahko bi zabredli v pravcati interpretacijski delirij, a bi vseeno zgrešili njegovo posebnost in edinstvenost. In v čem bi ta bila? Prav tem, da v njem res lahko najdemo vsa ta (in še druga) »sporočila«, toda film se v njih ne izčrpa. Enostavno zato, ker je narejen tako, da v njem šele odkrivamo neki svet, pa naj se nam zdi še tako znan.

Je pa za to potreben tudi osupljiv lik, kot je gospod Winfried Conradi (Peter Simonischek), upokojeni učitelj glasbe in ločenec, ki na začetku prestraši poštarja, potem bolj kot svojo mater šokira gledalca s pripombo, da tudi njej še ni dal smrtne injekcije, zakaj bi jo potem dal svojemu staremu psu, in se na rojstnodnevni zabavi svoje hčerke pri njeni materi pojavi našemljen v zombija. A naj je videti še tak šaljivec, bi gospod Winfried ustrezal tudi nekemu nietzschejanskemu liku. Po Nietzscheju je (v *Času neprimernih premišljevanjih*) namreč resnično sodoben tisti, ki se ne ujema povsem s svojim časom, niti se ne prilagaja njegovim zahtevam, in je zato neaktualen; toda prav zaradi tega odmika in tega anahronizma je bolj kot drugi sposoben zaznati in zapopasti svoj čas. In Winfried je čisti primer anahronizma. Kaj pa je lahko bolj anahronistično kot to, da se danes nekomu, ki je tako smrtno resno predan služenju

firmi, kot je Winfriedova hči, teži z vprašanjem, ali je sploh še človek, in povrh, ali je srečna. »Stari« pač ne ve, da danes v firmi zlahka postaneš odvečen. Kar on misli, da je človeško, je že zastarelo; danes je človeško to, kar lahko postane odvečno.

Toda Winfried ne ostane le pri vprašanjih, ampak svojo hčerko Ines (Sandra Hüller) še preseneti v Bukarešti, kjer je svetovalka pri nekem nemško-romunskem poslu. Ines, obkrožena s poslovneži, ga sprva sicer spregleda, a ga potem ne poskuša zatajiti, le da njegov obisk jemlje kot še eno nalogo, ki jo mora opraviti, in je videti tako poslovna in hladno racionalna, kakor je njen oče v družbi z njenim šefom in drugimi sodelavci klovnovski in komedijantski (še posebej rad si pred vsemi snema in natika zobno protezo).

V prejšnjem filmu Maren Ade, *Vsi drugi* (Alle Anderen, 2009, nagrada žirije na berlinskem festivalu), v razmerju mladega para, Christa in Gitti, ki sta na počitnicah na Sardiniji, začne škripati, ko Christ nezadovoljstvo s samim sabo, pogojeno s frustracijo zaradi neuspeha v poklicu, začne prenašati na Gitti, ta pa se upira z »ekscentričnostjo«, s katero ga poskuša izvleči iz njegove zabubljenosti. Winfriedova »ekscentričnost« v *Toniju Erdmannu* pa je ne le radikalnejša, marveč tudi drugačna, čeprav le v toliko, da si oče želi svojo hčerko dobiti nazaj, medtem ko je Gitti poskušala obdržati ljubezensko razmerje.

Kar zadeva »ekscentričnost«, pa je ta pri Winfriedu nedvomno močnejša, saj jo, kot se zdi, poganja to, da ima Winfried svojo hčerko – namesto da bi bil ponosen na njen poklicni uspeh, kot bi se spodobilo ne le za nemškega, ampak sploh sodobnega očeta – za ugrabljeno. Ali vsaj za alienirano, in to nemara celo v smislu alienacije, kot jo je formuliral marxovski humanizem, ki je v 60. letih prejšnjega stoletja naiskril

študentska gibanja, h kakršnemu bi lahko nekoč pripadal tudi Winfried. In kot da bi bilo to res, se Winfried tedaj, ko se loti svojega »humanističnega projekta«, dejansko našemi v zombijevskega hipija, ki zganja cirkus na dvoru njegovega veličanstva Kapitala. Posledica je tako nekaj burlesknih kot, vsaj za Ines, mučnih momentov, toda prava humorna kvaliteta filma je v tem, da se raje poigrava z raznimi implikacijami, kot da bi zašel v tunel kakšnega motiva. Če pa že omenjamo motiv, bi Winfriedov projekt »humanizacije« hčerke, ki ima, kot je videti, res za učinek redukcijo na njeno človeško goloto, lahko motivirala tudi njegova lastna osamelost (ne le da je upokojenec in ločenec, ampak izgubi še svojega edinega učenca klavirja in nazadnje še psa), ki jo projicira na hčerko. In navsezadnje je Ines s svojimi nervoznimi tiki in grimasami, ki bi lahko bili simptomi »necelosti« njenega uživanja v poslu, res kdaj videti kot upravičen objekt očetovega »humanističnega« projekta. A prav tako se zdi upravičeno tudi njeno nelagodje v vlogi takšnega objekta, čeprav ta vloga ni tako naporna kot tista, v kateri se mora nenehno podrežati svojim moškim šefom in kot korporacijska svetovalka namesto njih opravljati umazane posle. Tako je skoraj nujno, da se Ines v navzkrižju teh dveh vlog spremeni tako, da postane še bolj ista. Tako je vsaj videti v dveh prav vrhunskih prizorih: v tistem, kjer ji oče na obisku pri romunski družini reče, naj nekaj zapoje, in to stori s tolikšno srditostjo in obenem tako dobro, kakor zna biti odločna in neizprosna v svojem delu za firmo in kakor pri tem sama vse bolj postaja puščava; in še bolj v tistem, kjer popolnoma gola (pustimo, kako je do tega prišlo) sprejema svoje goste tako, kot da je to povsem samoumevno za druženje, na katerem naj bi sodelavci krepili medsebojne odnose. Gospod Winfried je torej le opravil svojo vlogo anahronističnega lika ali človeka kot zombija, ki nam pomaga videti in zapopasti naš čas.





Ona / Elle, 2016, Paul Verhoeven

kritika

Jasmina Šepetavc

»Nova ženska« tostran satire vsakdanjih patologij buržoazije

Isabelle Huppert se danes nedvomno lahko pohvali z označbo ene boljših igralk, ki z leti ne zaznava upada dobrih vodilnih vlog, temveč prej nasprotno. Od 70. let prejšnjega stoletja je v izjemni karieri upodobila pester izbor nekonvencionalnih, radikalnih žensk, ki izrazito subvertirajo ženskost na velikem platnu: na primer morilki v Chabrolovih filmih **Violette Nozière** (1978) in **Ceremonija** (La Cérémonie, 1995); žensko, ki začne opravljati ilegalne splave in je na koncu usmrčena z giljotino v **Ženski zadevi** (Une affaire de femmes, 1988, Claude Chabrol); in nepozabno mazohistično učiteljico klavirja v istoimenskem filmu Michaela Hanekeja (La pianiste, 2001). V letu 2016 je

igrala v dveh filmih, ki sta med filmskimi kritiki postala takojšnja hita: **Prihodnost** (L'avenir, 2016, Mia Hansen-Løve) in **Ona** (Elle, 2016, Paul Verhoeven). Če je prvi hvaljen kot subtilna feministična pripoved o ženski, ki jo zapusti mož, ji umre mati in upade akademska kariera, je drugi v praktično vseh kritikah označen za satiro, postfeministični eksces, vendar tako sladek, da se mu pač ni moč upreti.

Ona je zgodba o Michèle, bogati Parižanki in poslovni ženski, ki s svojo edino prijateljico Anno vodi podjetje z videoigrami. Michèle je del privilegiranege sloja; v veliki meščanski hiši živi z

mačko, s katero se še najbolj razume. Njena ekscentrična mati hodi na lepotne operacije in spi z mladim žigolom, s katerim se namerava – na veliko nezadovoljstvo hčere – poročiti, Michèlin sin pa na veliko frustracijo matere noče priznati, da ni oče temnopoltega otroka, ki ga rodi njegova prav kakor on svetlolasa punca.

A kot se za Verhoevna spodobi, je Michèle mnogo bolj kompleksna filmska figura od mnogih humoristnih vložkov v filmu; lik, za katerega še dolgo po koncu zares ne vemo, kako ga sploh začeti obravnavati. Navsezadnje govorimo o režiserju, ki nam je v kolektivni spomin za vedno vtisnil hiperfeminilno satiro (?) premožne zapeljivke Catherine (Sharon Stone), psihopatske biseksualne morilke¹ iz **Prvinskega nagona** (*Basic Instinct*, 1992), za katero bi prav tako kot za Michèle lahko rekli, da je zvesto utelešenje popularnega diskurza postfeminizma. Junakinja *Ona* je ženska, ki podobno kot Catherine zasleduje svoje interese pragmatično in brez veliko čustev: spi s prijateljičinim možem, pri razvijanju videoigre zahteva vedno več nasilja animirane živali nad nemočno žensko (navsezadnje se visceralnost virtualnega posilstva prodaja), ko pa je na svojem domu posiljena sama, mirno pospravi razbitine, iz mednožja spere kri in kupi solzivec.

Tako kot sama Michèle tudi film za kar nekaj časa dejstvo nasilnega dejanja potisne v drugi plan, razen v *flashbackih*, v katerih Michèle podoživlja posilstvo v vedno novih podrobnostih. Osumljencev pa ne manjka, navsezadnje je junakinja nepriljubljena direktorica podjetja, kjer se igralniška moška in še kako šovinistična mladež težko sprijazni z avtoritarno žensko šefico. Ko pa se posilstvo zgodi še enkrat, junakinja izve, da je krivec privlačni sosed (v preteklosti predmet njenih voajerističnih masturbacij).

Tu *Ona* poseže na področje mazohizma, ki ga Isabelle Huppert s precej boljšim učinkom in bolj natančno začrta že v svoji znameniti vlogi Erike v Učiteljici klavirja. Michèle sadistično dejanje nekonsenzualnega nasilja prime za roge in ga sprevrne v nekakšno pogodbeno razmerje mazohizma pod lastnimi pogoji, prevzame nadzor nad samim aktom in pogoji posilstva, ki se v filmu nato zgodi še večkrat. *Ona* tako ne vsebuje niti prvega dela posiljevalsko-maščevalnega žanra (*rape-revenge*), kjer je junakinja ponižana, travmatizirana in jo dojamemo kot žrtev, niti drugega, katarzičnega dela, v katerem se junakinja odpravi na krvavi morilski pohod proti krivcem. Film nakaže, da ima zavračanje obeh vlog, tako žrtve kot maščevalke, veliko opraviti z njenim očetom, množičnim morilcem, ki je za zaključek kariere požgal še družinsko hišo, pri čemer mu je pomagala takrat desetletna hči. In če Deleuze v *Mazohizmu in zakonu* piše, kako mazohist zanika Zakon očeta in poskuša poustvariti predojdipski (materinski) svet, je Michèlin mazohizem še kako zvezan z ojdipsko strukturo in figuro psihopatskega očeta, edinega človeka, s katerim se ima junakinja težavo soočiti.

1 Radi bi si mislili, da je toliko klišejev razen za humorno satiro težko spraviti na kup, a kdo ve, kaj zares misli Verhoeven.

Ko je Isabelle Huppert Michèle, ki ni ne žrtev ne maščevalka, imenovala »nova ženska«, kritiki pa so film skorajda enotno označili kot emancipatorno postfeminističen (ne da bi definirali, kaj zanje postfeminizem sploh pomeni), so s tem mislili na emancipacijo v času *post*, v času, ko so vse razlike bojda izravnane, ko lahko ženska brezkompromisno izraža samo sebe, kaže svojo lepoto, jo ohranja kljub starosti, rodi otroke in vodi svoje podjetje, vse to, ne da bi bila »zoprna feministka«. Če se vse skupaj sliši kot slaba reklama za kremo, ki vam bo zgladila tistih nekaj postfeminističnih gub, je to zato, ker natančno to tudi je. Navsezadnje moč postfeministične ženske pride ravno iz njenega družbenega sloja, in zato je tisto, kar popularna kultura prodaja kot postfeminizem, elitistični koncept, ki pač ne more biti za vse enak. Na način kapitalistične kanibalizacije odpora je del feminizma v postfeministični diskurz spretne in korporiran v slabih sloganih *Girl power!*, očiščenih kompliciranih in dolgočasnih politik in zgodovin. A postfeminizem ni nespravljiv s patriarhatom. Še več, v *Oni* »nova ženskost« ne deluje na pogorišču patriarhata (simbolično pogorele družinske hiše in odsotnega psihopatskega očeta), kot bi si kritiki radi mislili, temveč junakinja kot postfeministična bela buržoazna neoliberalna »nova ženska« uteleša prav patriarhalne vrednote. Ta neapologetska ženska vzame moč, seks in denar kot »pravi« moški in ob tem kot »pravi« moški ne joče; vse to z nezgrešljivo »ženstveno« mikavnostjo. Navsezadnje film ponudi skorajda nevzdržno satiro (?) seksualne emancipacije te »nove ženske«, ko Michèle prevzame nadzor nad posilstvom in ga sprevrne v lasten užitek. Je junakinja psihopatka? Je sociopatka? Ali je v družbeni mimikriji, ki je tako ali tako vsakdan ženskega obstoja, uspešna do te mere, da se je povzpela do natančno tistega statusa in stila, ki se v postfeministični dobi imenuje uspešna ženska? Nič manj patološka ni niti »stara ženskost«, nam pravi film v podobi tradicionalne, religiozno gorečne posiljevalčeve žene, za katero se izkaže, da je vseskozi vedela za moževe represije in temne kleti, ko se Michèle z vljudnim nasmeškom zahvali, da mu je vsaj za kratek čas dala, kar je potreboval.

Med to novo in staro ženskostjo se znajdejo nepripravljeni moški, ki počasi izgubljajo svoje privilegije in se na to odzivajo bolj ali manj destruktivno: Michèlin nekdanji mož je propadli pisatelj z mlado ljubimko, za katero se izkaže, da občuduje nekega drugega pisatelja z istim priimkom; njen ljubimec hoče seksati, čeprav je bila nedavno posiljena, in ne upošteva, da mu Michèle večkrat reče ne; njeno nezainteresiranost med seksom zamenja za Michèlino draženje z igranjem trupla, ko pa ga končno zapusti žena, se zapije; njen sin je nesposoben naivnež; njen sosed pa zatrt katoliški bankir, ki ga vzburja nasilje.

Karkoli je Verhoeven poskušal narediti s filmom – satiro vsakdanjih patologij buržoazije ali podobo »nove« ženskosti –, si gledalec ob koncu zaželi, da bi bila Michèle kaj več kot nedostopna ženska na meščanski terasi, da bi začutila kaj več kot kapitalistični pragmatik ali vsaj sama pokončala soseda (tako pa še to na koncu naredi njen sin). Ženska oblika norosti in maščevanja, ki bi prišla iz nevzdržnosti šovinizma, bi bila precej bolj slastna oblika katarze na filmu, kot je slaba satira buržoaznih perversnosti, utelešenih v postfeministični Michèle. Sploh v in po letu 2016.



13th, 2016, Ava DuVernay

kritika

Ana Šturm

»Neither slavery nor involuntary servitude, except as a punishment for crime whereof the party shall have been duly convicted, shall exist within the United States, or any place subject to their jurisdiction.«

Trinajsti amandma ustave Združenih držav Amerike je leta 1865 odpravil suženjstvo. Vendar so snovalci v njem pustili pravno »črno luknjo«, ki jo država in kapitalistični sistem še danes izkoriščata v svoj prid. Netflixov dokumentarec **13th** (2016), pod katerega se podpisuje scenaristka in režiserka Ava DuVernay, začrta povezavo med odpravo suženjstva in množičnim naraščanjem števila zapornikov v obljubljeni deželi. Industrijski zaporniški sistem, ki je v Ameriki – predvsem v času Clintonove administracije – postal eden najbolj donosnih poslov, je dediščina suženjstva.

Učna ura

13th letos ni edini vidnejši film, ki bi se obravnave rasizma lotil kot systemskega problema. Odlično družbo mu v kategoriji nominirancev za oskarja za najboljši dokumentarec delata **I Am Not Your Negro** (2016, Raoul Peck), filmski esej, ki se navdihuje pri nedokončanem delu afroameriškega pisatelja in aktivista Jamesa Baldwina, ter monumentalna dokumentarna serija, klinična avtopsija ameriškega pogleda na rasizem **O. J.: Made in America** (2016, Ezra Edelman).

13th si zastavi zahtevno nalogo: v dobri uri in pol predstavi 150 let ameriške zgodovine. Po logični časovni premici ključne dogodke odmerja s kirurško natančnostjo. Čeprav gre – tako v smislu forme kot vsebine – za konvencionalen dokumentarec, je ta narejen vrhunsko. Kopica izjemnih sogovornikov, med njimi tudi legendarna politična aktivistka Angela Davis, izbrano



arhivsko gradivo, ki lepo dopolnjuje in komentira izpiljeno narativo, in učinkovite grafike, kjer številke ne dolgočasijo, pač pa nadgrajujejo kot neizpodbitno dokazno gradivo. Kljub ogromnemu številu podatkov film diha in ostane intriganten od uvodne do zaključne špice.

Fascinantne so že samo številke. ZDA predstavljajo 5 odstotkov vse svetovne populacije, v ameriških zaporih pa je zaprtih 25 odstotkov vseh svetovnih zapornikov. Četrtnina vseh zapornikov je zaprta v deželi svobodnih. Ali drugače, dežela sanj ima najvišje število zapornikov na svetu. Od 70. let 20. stoletja do danes se je zaporniška populacija v Ameriki povečala s 360.000 na 2.300.000 oseb. Afroameriški moški predstavljajo 6,5 odstotkov vse populacije ZDA in 40 odstotkov vseh zapornikov. Vsak tretji Afroameričan se bo na neki točki svojega življenja zelo verjetno znašel v zaporu.

Avo DuVernay v filmu zanima sistemska in zgodovinska kontinuiteta, več kot stoletje trajajoč proces kriminalizacije, zaradi katere je danes v ameriških zaporih več Afroameričanov, kot pa jih je bilo kadarkoli sužnjev. Zanima jo, kako smo prišli do te točke. Režiserka je svojo kariero začela kot novinarka in pripravnica na televiziji CBS, kjer je pokrivala proces proti O. J. Simpsonu, širšo prepoznavnost pa je dosegla s filmom o Martinu Lutherju Kingu **Selma** (2014). Zaradi svojega položaja uspešne afroameriške režiserke in povezanosti z gibanjem #BlackLivesMatter je postala pomemben glas črnske skupnosti v ZDA.

Ključni poudarek dokumentarca *13th* dobimo že na začetku. Suženjstvo je bilo ekonomski sistem. Ko so ga v drugi polovici 19. stoletja ukinili, se je ameriški jug znašel v gospodarski krizi. V tem zgodovinskem trenutku se začne porajati mitologija »nevarnega črnega kriminalca«, divjaka, brutalneža in posiljevalca, ki ga ni mogoče nadzorovati. Z izkoriščanjem na začetku omenjene pravne luknje in pospešeno kriminalizacijo – Afroameričane so množično aretirali za najmanjše prekrške – so si veleposestniki znova zagotovili brezplačno delovno silo. Za to obdobje je značilno tudi linčanje in vzpon Ku Klux Klana, katerega delovanje je spodbudil prvi ameriški »blockbuster« **Rojstvo naroda** (The Birth of a Nation, 1915, D.W. Griffith). Po filmu so pripadniki Ku Klux Klana začeli imitirati zažiganje

križev, česar prej niso počeli. Griffith je goreče križe v film dodal zaradi spektakularnega učinka.

V tem času so številni Afroameričani pred nasiljem in linčanjem migrirali s segregacijskega juga v delavske metropole na sever. V prvi polovici 20. stoletja je v ZDA prevladovala fordistična industrijska ekonomija, za katero so bili Afroameričani nujna delovna sila. Delavci so večinoma živeli v getih, ki so imeli funkcijo »družbenega zapora«. Geto je zagotavljal sistematično izključevanje afroameriške skupnosti, hkrati pa je omogočal izkoriščanje njene delovne sile. V 60. letih v getih pride do krize, ki povzroči val mestnih vstaj. Vlogo geta takrat prevzame zapor.

K že tako izključeni afroameriški skupnosti so dodatno plast prispevali še segregacijski zakoni, ki so zahtevali ločitev belcev in črncev v vseh javnih prostorih. Dober primer segregacijske politike prinaša **Hidden Figures** (2016, Theodore Melfi), film o treh afroameriških matematičarkah, zaposlenih v NASI, ki so odigrale ključno vlogo pri prvih uspehih ameriškega vesoljskega programa. Ker je imela NASA poleg moških in ženskih stranišč tudi ločene toaletne prostore za Afroameričane, je morala Katherine Johnson, genialna matematičarka in naslovna junakinja filma, vsak dan v visokih petah in ozkem krilu, segajočem do gležnjev (tako so velevali uradni predpisi), pešačiti 40 minut do najbližjega stranišča, zaradi česar je bila ponovno obsojena, ker si je v času najbolj napete vesoljske tekme z Rusijo drznila vzeti polurni odmor.

V 60. letih spremljamo tudi vzpon številnih civilnih gibanj, od protivojnih in ženskih iniciativ do gibanja za državljanske pravice, Črnih panterjev ... Vodje in vidnejši predstavniki omenjenih gibanj – Martin Luther King, Malcolm X, Fred Hampton, Angela Davis in drugi – so bili v medijih portretirani kot kriminalci. Televizijo so znala v svoj prid uporabiti tudi civilna gibanja; DuVernay o tem med drugim govori v *Selmi*, saj so prav prek televizije širši javnosti prvič lahko pokazali policijsko nasilje, s katerim so se soočali Afroameričani.

Afroameričani dobijo državljanske pravice šele leta 1964, leto pozneje – in sto let po odpravi suženjstva – pa dobijo tudi volilno pravico. Seveda pa to še ne pomeni popolne enakopravnosti. Leta 1967 so na primer odpravili še prepoved medrasne zakonske zveze, o čemer govori film **Loving** (2016, Jeff Nichols).

Do 70. let 20. stoletja je bilo število zaporniške populacije dokaj konstantno, od 70. let pa začne strmo naraščati. V času Nixonove vlade postane kriminalizacija določenih družbenih skupin močno politično motivirana. Kriminal postane drugo ime za raso. Nixon je bil tudi začetnik t. i. vojne proti drogam, ki je dosegla višek v času Reaganove administracije, ko so Afroameričani za posedovanje *cracka* dobivali bistveno višje kazni kot pa kdorkoli drug za posedovanje kokaina. Vojna proti drogam je bila vojna proti latinskoameriškim in črnskim skupnostim, potekala pa ni samo na ulicah, ampak tudi v medijih. Postala je vsakodneveni spektakel na številnih televizijskih postajah in je vzpostavila ter zakoličila podobo črnskih »superpredatorjev«.

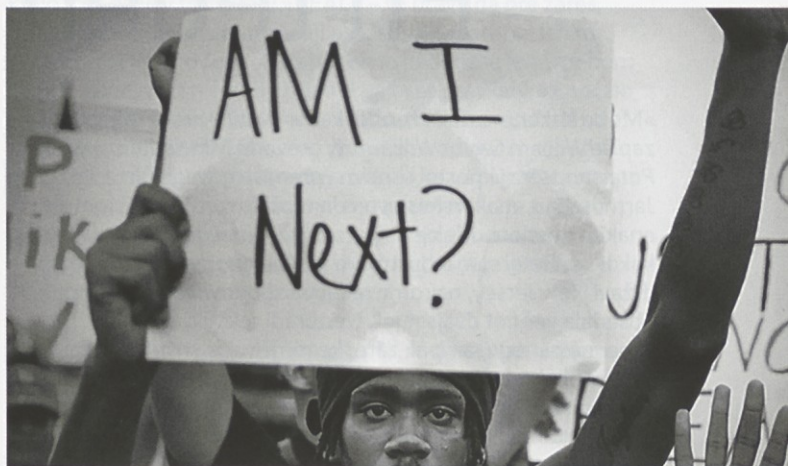
Trda roka v boju proti kriminalu je postala zmagovalna politična karta, s katero je po Nixonu in Reaganu zmagal še George H. W. Bush. Na začetku 90. let se je tudi demokratom posvetilo, da na volitvah lahko zmagajo samo, če spremenijo politiko do boja proti kriminalu. Po zmagi na volitvah je Clinton leta 1994 podpisal enega najbolj škodljivih zakonov, t. i. *Federal Crime Bill*. Kompleks zaporniškega sistema se je s tem enormno povečal in privatiziral. Zaporniška populacija se je podvojila. *13th* v povezavi s privatizacijo zaporov problematizira predvsem dobičke, ki jih kujejo zasebna podjetja na račun slabih pogojev bivanja; od neustrezne hrane do zdravstvene oskrbe ter izkoriščanja zapornikov kot brezplačne delovne sile, ki izdeluje artikle za številne ameriške korporacije, med drugim tudi perilo Victoria's Secret.

Veliko ljudi je v zaporu, ker so prerevni, da bi si plačali varščino. Kar 97 odstotkov zapornikov ne doživi sojenja, pač pa se v zaporu po večini znajdejo zato, ker pristanejo na dogovor s tožilcem. Vsi, ki imajo kartoteko, so izključeni s trga dela, ne morejo najeti kredita, izgubijo volilno pravico. Kar 30 odstotkov odraslih moških v Alabami nima več volilne pravice.

Izključenost, revščina, pomanjkanje izobrazbe, neugodne okoliščine, socialna nepravilnost, policijski nadzor, represija in nasilje so vsakodnevna realnost, v kateri so Afroameričani razvili posebne strategije preživetja. »Ko se s prijateljem v avtu voziva po soseski, imava denarnice vedno na armaturni plošči, saj nama tako – v primeru, da naju ustavi policija – ni treba segati v žep po dokumente, s čimer si lahko rešiva življenje,« v Guardianovem članku *Black Lives Matter: Birth of a Movement* piše Wesley Lowery.

Zadnji del dokumentarca *13th* je posvečen gibanju #BlackLivesMatter, ki zaznamuje novo dobo afroameriškega aktivizma. Gibanje je vzniknilo leta 2014, po incidentu v Fergusonu, v katerem so policisti ustrelili 18-letnega Michaela Browna. #BlackLivesMatter je politična intervencija, ki opozarja na rasne razlike in zahteva spremembe, s katerimi bomo vsi deležni osnovnega človeškega dostojanstva. Gre za afirmacijo afroameriškega prispevka k skupnosti, državi in družbi. S podobnimi temami se je letos ukvarjala kopica zanimivih del, poleg že omenjenih *Hidden Figures* in *Loving* moramo opozoriti še na filme *The Fits* (2015, Anna Rose Holmer), *Moonlight* (2016, Barry Jenkins) in *Fences* (2016, Denzel Washington).

O dostojanstvu govori tudi eden najbolj ganljivih prizorov v filmu *13th*, v katerem spremljamo visokega, elegantnega in ponosnega moškega, oblečenega v ukrojeno obleko, s klobukom na glavi, ki ga – kar tako, ker si je dovolil prečkati cesto – napade skupina belih moških. Brcajo ga, odrivajo, mu z glave zbijajo klobuk, ki ga večkrat pobere in se dostojanstveno odpravi dalje. A nasilneži ne odnehajo. Prizor je izjemno močan, ker ob njem nikakor ne moreš doumeti, od kod izhaja izbruh sovraštva do tega uglajenega in mirnega moškega. Ko se isti prizor pojavi drugič, se po njem preselimo na enega nedavnih Trumpovih političnih shodov, kjer se odvija zelo podobna scena nenadzorovanega nasilja in sovraštva. Ali kot bi rekel Aimé Césaire: »Kolonizator, ki mu preide v naravo, da v drugem vidi žival, in se nauči, natrenira, da ga obravnava kot žival, se objektivno sam spreminja v žival.«





Paterson, 2016, Jim Jarmusch

kritika

Anže Okorn

En teden in *den*

»Moški kakor mesto in ženska kakor cvet / – ki sta zaljubljena« zapiše William Carlos Williams (v prevodu Mihe Avanza) v pesmi *Paterson*. Verz je postal osnovna premisa novega filma Jima Jarmuscha z enakim naslovom in moškim protagonistom z enakim imenom. Malce na prvo žogo: *nomen est omen*: »moški kakor ...« *Paterson*, industrijsko »mestece« v ameriški zvezni državi New Jersey, oziroma njegova zgodovina sta režiserja obsedala več kot dvajset let. Ne zaradi tekstila, njegove osnovne panoge, ampak zato, ker se je v njem rodilo, živelo in tako ali drugače pustilo pečat zavidljivo število slavnih, čisto po Jarmushevem okusu: Alexander Hamilton, eden izmed ustanovnih očetov Združenih držav Amerike; Giuseppe Ciancabilla, italijanski anarhist, ki je konec dvajsetega stoletja emigriral v ZDA; Rubin »Hurikan« (*The Hurricane*, 1999, Norman Jewison) Carter, boksar, ki je po krivem obdolžen

za trojni umor pristal v zaporu; Lou Costello, ki je v dvojcu z Williamom »Budom« Abottom posnel vrsto komedij v zgodnji zlati dobi hollywoodskega filma; predvsem pa beatnik Allen Ginsberg, Robert Smithson, pionir *land arta* oziroma zemeljske ali krajinske umetnosti, ter že omenjeni William Carlos Williams. Ta je bil pediater Ginsberga in Smithsona, slednjemu pa kot pesnik tudi glavni navdih za njegovo prebojno delo z naslovom *Spiral Jetty* (1970), 460 m dolgo in 4,6 m široko skulpturo iz bazaltnega kamenja, blata in kamene soli, ki se boči iz Velikega slanega jezera v Utahu. Navdih spirali je bil ravno aksiom iz zgoraj že citiranega Carlosovega *Patersona* – »ne z idejami, marveč z rečmi« –, ki se ga pri pisanju drži tudi pesnik Ron Padgett. Ta je za Jarmushev film prispeval poezijo, leta 1970 pa skupaj z Davidom Shapirom uredil zbirko *An Anthology of New York*

Poets, se pravi antologijo newyorških pesnikov, ki jo ima režiser Jarmusch še zmeraj za nekakšno biblijo – v upanju, da bo nekoč veljal za njen filmski ekvivalent ...

Williamsovo vodilo v prid reči in ne idej slišimo v filmu v prizoru, ko Paterson postoji pred pralnico ter skrit za vrati vleče na ušesa rapanje Method Mana, člana skupine Wu-Tang Clan, ki je bila ena od inspiracij za Jarmuschev samurajski *in the hood* vestern **Ghost dog: Samurajeva pot** (Ghost Dog: The Way of the Samurai, 1999). Verzi v ritmu bobna pralnega stroja; pena, ki krizga od umazanega perila, riše na steklo nekakšno spiralo, tekočo različico zgoraj omenjene Smithsonove, in učinkuje kot Hitchcockov »vertigo efekt« oziroma »dolly zoom« ter vse Jarmuscheve umetniške reference v filmu; hkrati, ko se nam režiser približa oziroma nam pusti blizu, se tudi oddalji. Manifestni *Personizem* Franka O' Hare sreča *Infinite Jest* Davida Fosterja Wallacea, skoraj tisočstranski špeh sreča kratko osebno sporočilce ali pisemce ... Pesem piši le oni sebi, ne celemu svetu, je svetoval O' Hara. Zaposlen je bil kot kurator v newyorškem Muzeju moderne umetnosti in pesnil med odmori za malico – v prostem času. Kot Wallace Stevens, ki je delal za zavarovalnico, ali Charles Bukowski, ki je delal na pošti. In kot Jarmuschev Paterson, voznik avtobusa, ki ga kot nalašč oziroma meta-filmsko finto igra Adam Driver.

To imensko finto lahko razširimo še na biblijsko; hišico, v kateri Adam oziroma Paterson živi v Evo, pardon, punco Lauro, ki jo igra Golshifteh Farahani, bi lahko primerjali s paradížem. No ja, roko na srce je njuno nekonfliktno in harmonično razmerje **Bolj čudno od raja** (Stranger Than Paradise, Jim Jarmusch, 1984), saj se pogosto zdi, da bo od službe zgarani šofer popizdil od utopičnih idej, ki na dnevni bazi padajo na pamet njegovi naspidirani Lauri! Ampak gre za več kot to, da se nasprotja privlačijo; kot bi imel Paterson s črno-belo dekoracijo, s katero Laura nenehno preureja njuno stanovanje – zavese, stene, obleke, hladilnik, piškote – ves čas predočeno neko vmesnost, ki presega barvi oziroma barve ... Najbrž gre za ljubezen?

Ona sanja, da je rodila dvojčke, on pa jih potem, ko mu to pove, vidi povsod; občinstvo se spreminja v Jarmuschovo dušo dvojčico.

Paterson; filmska oda drobnim odstopanjem od tedenske rutine šoferja avtobusa – proletarskega pesnika – v malo čudnem in nekako pozabljenem mestu blizu New Yorka ... Rutina protagonista ne ubija, ravno nasprotno! Po eni strani je seveda povezana z njegovim zaslužkom in posledično preživetjem, po drugi pa mu kot nekakšna zadnja oporna točka omogoča, da se lahko večino časa popolnoma »svobodno« prepušča poeziji, da ga odnaša ... Gledalci, ki jim je pisanje poklic oziroma se celo z vso muko borijo za to, da bi bil, bodo škripali z zobmi; ustvarjanje literature je že tako vse prevečkrat obravnavano kot hobi, zdaj pa ga med prostočasne dejavnosti uvršča celo njegov veliki oboževalec iz sveta neodvisnega filma? Hja, Jarmusch meni, da umetnost, ki ne vidi, sliši ter tudi ne govori denarja, ne zaudarja po kompromisih – gotovo pa se zaveda, da je Patersonova

rešitev oziroma pot, za katero se je odločil, le ena od ... Njegov posel je onkraj vsakršnega karierizma in bolestone ambicioznosti, zahteva pa veliko odgovornost; nekako je postavljen v ozadje, ampak kot nekakšna kulisa oziroma oder, na katerem nastopa njegova poezija.

Gre za poezijo vsakdanjosti, malih radosti, podrobnosti, ob katerih gledalec pomisli na Jarmuschev nastop v filmski seriji improvizacij **Moder v obraz** (Blue in the Face, 1995), ki sta ga pisatelj in scenarist Paul Auster ter režiser Wayne Wang posnela kot nekakšno nadaljevanje njunega filma **Dim** (Smoke, 1995). Jim v slednjem Harveyju Keitelu z užitkom razlaga o svoji karieri kadilca in poslednji cigareti, za katero se je odločil, da jo bo ugasnil prav v njegovi cigarnici ... »Kava in cigarete,« (**Coffee and Cigarettes**, 2003, Jim Jarmusch) pravi, ko pred zadnjim vdihom čik zadrži pred očmi, kot bi bila v njem zbrana vsa lepota sveta.

Daljni vizualni odmev tega kadilskega poslavljanja je v *Patersonu* prizor, ko protagonist zajtrkuje in v glavi sestavlja *Ljubezensko pesem* s škatlico vžigalic kot osrednjim motivom. Drobniarija in metuljčki v drobu ... Ne smemo pozabiti, da je moški, ki »piše« pesem, kakor mesto. Ko med prsti vrtilično škatlico, se je treba osredotočiti na detajle; na primer na to, da so besede, ki sestavljajo ime znamke Ohio Blue Tip, v obliki megafona. Malenkosti štejejo! Razvijmo metaforo; mesto Paterson v Jarmuschevem filmu morda res izgleda kot iz škatlice; izbrano pa gotovo ni bilo le zato, ker je rojstni kraj tolikim pesnikom. Njegova najbolje ocenjena restavracija se imenuje Aleppo! Mesto se ponaša z eno največjih sirijskih in palestinskih priseljenskih skupnosti v ZDA, polno je latinoameriških gostilnic in indijskih supermarketov. Paterson ima dekle iz Perzije, lastnik najljubšega puba, v katerega zahaja vsak večer, je Afroameričan, kot tudi večina njegovih gostov. »Tukaj je najlepša vžigalica na svetu!«

Drugo, temačnejšo stran tega multi kulti mini mundusa pa na humoren način predstavlja prizor, ko Patersona ogovori tolpa, ki se pripelje mimo v kabrioletu. Najprej ga vprašajo po ceni njegovega buldoga, takoj zatem pa že svarijo pred krajo, češ da je v tem kraju »REAL« – se pravi, da gre zares, da je nevarno: »Govorim o kraji psa, stari!« »Torej se lahko nečesa veselim,« odgovori Paterson in jo odnese le s smehom članov tolpe, v resničnem življenju pa bi se prav lahko končalo tudi drugače. Stopnja kriminala v industrijskih mestih, ki so nekoč cvetela zaradi danes najhitreje propadajočih panog, med katere sodi tudi proizvodnja oblačil, je visoka. Paterson je mesto, ki slovi po nekdanjem boju za delavske pravice, stankah in močnem anarhističnem gibanju – toda danes se slogan »Make America great again!« najglasneje in vsem na obeh dere povsem drug tip človeka ...

Film je poln družbenokritičnih sporočil, le da ta niso izražena eksplicitno; ostanejo na ravni namigov. Pravzaprav v kontekstu poezije spominjajo na Patersonu »bolj ljubo« notranjo rimo, ki ni tako vsiljivo očitna.

Jarmusch potihem gotovo upa, da bodo gledalci, če je seveda še ne poznajo, prebrali Williamsovo pesem, na katero se



film tako močno opira: »Od zgoraj, više od konic zvonikov, celo višje / od pisarniških stolpov, z močvirnih polj, od katerih so ostale le sive lehe bedne trave, / črni ruj, uvela stebelca plevela, / blato in s suhim listjem pomešana goščava – / priteka nad mesto reka in se prevali z roba tesni / v bogatem pršenju in mavričnih meglicah –«. Slap reke Passaic, prizorišče, kjer Jarmuschev protagonist najraje piše ter je bil svojčas kot vir energije osnova za zagon industrije, upočasnjuje neoliberalni tempo ... podira razne družbene lestvice in nebotičnike, gre onkraj službenih napredovanj ter razredni boj zaobjame v nekakšen poetični mehurček-it-out ...

Ljudi mečejo iz stanovanj ..., pesnik pa razmišlja o kupčkih praznih polžjih hišic na barju?

Patersonova izolacija med stranmi »skritega zvezka« ne ostane nedotaknjena. Zakaj bi hodil na branja in debatiral z brati v brechtovskem orožju? »Dober si pa pika,« ga opogumlja Laura, ki si preko spleta naroči kitaro, skupaj z zgoščenkami z navodili, ker si želi postati *country* pevka. Potem ko ji fant odrecitira verze dvanajstletne pesnice, s katero se je med malico mimogrede zapletel v pogovor o poeziji, Laura pripomni, da je pesem kot ena njegovih; pri tem bi moral gledalec pomisliti na otročje oziroma otroško v filmu *Kraljestvo vzhajajoče lune* (Moonrise Kingdom, 2012) Wesla

Andersona, ki se mu Jarmusch v Patersonu tako ljubko pokloni. Namig: anarhista z avtobusa.

Padgettove pesmi se z belimi črkami zapisujejo čez ponavljanje na platnu oziroma ekranu; počasno dogajanje, v stilu igre šaha, ki ga lastnik napol praznega lokala igra sam s seboj; glavni junak, ki kot kak stoik opazuje in posluša »svet naokoli«, je spužva; njegova obrazna mimika razkriva absorpcijo vsakega novega podatka. Driverjeva igra je utelešenje Jarmuschevega filmskega minimalizma, v katerem se vsebina rima s formo.

Tako banalno: ših, nabiralnik, sprehod s psom, vrček piva, »punca, živiva v škatli za čevlje« ... poezija ... »Bi bil rajc riba?«

Brez drame ali akcije; v stilu pištole, ki strelja penaste naboje; pravzaprav se Patersonu v primerjavi z na primer prvo stranjo naključnega časnika ne zgodi nič ... No, skoraj nič – nekaj takega, ob čemer bi tudi pesnika, ki ga navdihujejo predvsem reči, ne pa ideje, lahko prišlo razmišljati o nenavadni grški besedici *den*, ki se, kot zapiše Mladen Dolar v svojem delu *Oficirji, služkinje in dimnikarji*, »izmika alternativni med bit in nič [.] predstavlja [pa] figuro za odprtje dvojega«. Ne nič, temveč ič. Minimalna razlika ... »Aha!«



kritika

Andrej Gustinčič

Nočne ptice / Nocturnal Animals, 2016, Tom Ford

Senca katastrofe

V **Nočnih pticah** (Nocturnal Animals, 2016) nas scenarist in režiser Tom Ford popelje na tisto točko, na kateri je vse, o čemer je človek prepričan, postavljeno pod vprašaj. Tako kot roman pokojnega Austina Wrighta **Tony in Susan** (Tony and Susan, 1993), po katerem je posnet, tudi Fordov film predstavi ameriško moro zverinskega nasilja – nasilja revnih podeželskih belcev, ki jim prekipi zaradi zamere višjemu sloju. Nasilje predstavi kot epicenter, iz katerega se širijo potresni sunki, zmožni sesuti tudi navidezno zaščitena življenja. Nasilno dejanje v središču zgodbe je fiktivno – fikcija v fiksijskem filmu. Čeprav se zgodi v romanu, ki ga bere glavna junakinja, je njegov odmev vseeno uničevalen.

Roman govori o očetu, ki svoje družine ne uspe zaščititi pred nasiljem. Soočena z nerazumno silo se zaščitniška podoba očeta ali matere lahko naenkrat razbije. Dogodek, ki sesuje tisto, v kar samoumevno verjamemo, razkrije človeško nebogljenost in ne pretrese le tistega, ki se mu zgodi, ampak tudi vse okoli njega. Joseph Conrad je v svojem romanu *Lord Jim* (1899) opisal učinek, ki ga ima strahopetno dejanje zgledega mladega mornarja, ne le nanj samega, ampak tudi na tiste, ki so za dejanje zgolj slišali. Posledica takšnega dogodka je po Conradu »nemiren dvom, ki se dviga kot meglica, ki skrito gloda kot črv in ohlaja bolj kakor zavest smrti – dvom v najvišjo in brezpogojno veljavo časti. To je

najtežja ovira, ob katero se človek spotakne, to je stvar, ki rodi vprijavačo se občo grozo in zmedo ter prijetna, majhna, tiha lopovstva; to je senca katastrofe.«¹

Takšen dvom se zbudi v Susan Morrow, junakinji *Nočnih ptic*. Susan, igra jo Amy Adams, je lastnica galerije v Los Angelesu, poročena z nezvestim možem. Črv dvoma se v njenem življenju pojavi prek bivšega moža Edwarda, ki ga je zapustila na posebej grd način in s katerim devetnajst let ni imela nobenih stikov. Nekega dne ji pošlje paket. V njem je rokopis romana, ki je posvečen njej. Tragična usoda glavnega lika Edwardovega romana, Tonyja Hastingsa (Jake Gyllenhaal, ki igra tudi Edwarda v Susaninih spominih), jo pretrese in v njej sproži zavedanje o lastnih življenjskih napakah.

Film *Nočne ptice* je strukturno veliko ambicioznejši od Fordovega prvenca **Osamljeni mož** (A Single Man, 2008), saj se zdi, kot da skuša v njem združiti dva povsem različna tipa filmov, ki hkrati predstavljata dva konfliktna pola ameriške družbe: kulturno elito zahodne in vzhodne obale in revno ameriško podeželje med njima. Ford je agresiven režiser. Gledalca želi dezorientirati in v njem ustvariti

1 Conrad, Joseph (prevod Avgust Petrišič): *Lord Jim*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1975. Str. 42.

občutek negotovosti in nezaščitenosti, kakršnega čutijo liki. V najavni špici vidimo gole obilne ženske, ki plešejo. Ford zanje ne ustvari nikakršnega konteksta – ženske plešejo brez zadrege in zagotovo jih nismo pričakovali na začetku nekega ameriškega filma. Šele v naslednjem prizoru vidimo, da so del umetniške razstave v neki moderni galeriji. Kamera nas vodi po galerijskem prostoru, kjer ženske zdaj stojijo kot kipi ali ležijo na podstavkih kot nagačene živali v kakšnem muzeju, medtem ko se okoli njih premikajo gosti. Susan sedi na enem od podstavkov, zamišljena in očitno nesrečna. Kontrast med ženskami kot plesalkami in istimi ženskami kot objekti v galeriji nam o svetu, v katerem živi Susan, pove ogromno; prav tako primerjava med razigranimi plešočimi ženskami, ki ne ustrezajo standardni definiciji lepote, in lepo nepremično Susan, ki očitno sodi med »lepe ljudi« kulturne elite. S pomočjo Susan nas Ford popelje v svet, ki je v kinematografiji precej znan – filmski svet, v katerem sta premožnost in moderna arhitektura sinonima za osamljenost. Vanj sta nas popeljala že Antonioni in Fellini, bolj nedavno pa film Paola Sorrentina **Neskončna lepota** (La grande bellezza, 2013), katerega vpliv se občasno čuti v *Nočnih pticah*: nasičenost ljudi, ki trpijo sredi glamurja in razkošnih življenjskih razmer. »S kakšno pravico sem nesrečna,« Susan vpraša prijatelja. »Imam vse. Če sem nesrečna, sem nevhvaležna.«

Tako galerija kot hiša iz kamna in stekla, v kateri Susan živi, sta prostora filmske osamljenosti: hiša je prostorna, sodobna in polna senc. Ima ogromno okno, skozi katerega protagonistka osamljeno gleda. Susan ima prijateljice, ki ne ponujajo tolažbe (»Si klicala mojega psihofarmakologa,« jo vpraša ena. »Si? Morala bi ga poklicati. On je genij«) in ki jo gledajo s komaj prikritim sovraštvom. Ima tudi moža, ki veliko potuje in za katerega izve, da jo na svojih potovanjih vara. Prostorne galerije, pisarne in hiše postanejo prostori odtujenosti, ki so po eni strani skorajda privlačni, a po drugi evocirajo duševno votlost glamuroznih ljudi. Tisto, kar daje *Nočnim pticam* neprijeten rob, je druga nit filma: zgodba romana, ki ga je Edward poslal bivši ženi.

Tony, junak Edwardovega romana, je všečen ameriški oče, ki z ženo in hčerko potuje skozi zahodni Teksas. Ko hči izgubi signal za mobilni telefon – nekaj, kar bo vsak gledalec grozljivo razbral kot opozorilo –, oče ostane ravnodušen. »To mi je v zahodnem Teksasu všeč,« pove. »Ni ne ljudi ne telefonov.« Med nočno vožnjo jih skupina razgretih huliganov v dveh avtih začne ogrožati na cesti in jih na koncu z nje izrine.

V tistem, kar sledi, se kaže Fordova mojstrska režija. Ray Marcus (Aaron Taylor-Johnson), vodja nasilnežev, prehodi vse stopnje ustrahovanja. Začne z ogorčenjem (»Veš, da ne smeš zapustiti mesta nesreče; to je zločin«), ki se razvije v navidezno tolaženje (»Gospa, gospa, gospa, umirite se,« pravi Tonyjevi prestrašeni ženi), preden nastopita užaljenost (»Misliš, da sem lažnivec,« kriči na Tonyjevo hčer) in očitna grožnja (»Naj ženski izstopita iz avta«), kar pripelje do tistih besed, ki dokončno potrdijo, da imamo opraviti z nasilnežem, in nakažejo, kako se bo to srečanje končalo – besed, s katerimi Ray opiše Tonyjevo ženo in hčer: »snobovski mrhi«. Tony najprej reagira s prestrašenim poskusom pajdašenja z napadalci in se zatem

skuša izogniti fizični konfrontaciji; ko pa se nasilneži odpeljejo z njegovo ženo in hčerko, je preprosto le še nebogljjen. V tem trenutku Ford iz prizora odstrani zvok. Izjema je le obupan krik hčere, ki jo gledalec skupaj z nepremičnim Tonyjem gleda skozi zadnje okno avta, kako izginja v noč. Ko se ton vrne, slišimo njene krike – očeta kliče na pomoč.

Ford režijsko obvlada tako prikazovanje življenja kulturne elite kot tudi prikaz te ameriške noči. Dogodek na avtocesti, odkritje trupel žene in hčere in Tonyjev tragično spodleteli poskus maščevanja ob pomoči teksaškega rangerja, ki ga igra Michael Shannon (»Kolikor jaz razumem, niso imeli pištol,« reče Andes in medtem v vzratnem ogledalu gleda Tonyja, upognjenega v bolečini in sramoti), obujajo Ameriko osamljenih avtocest, prašnih stranpoti, avtodomov in motelov. Amerika popularne domišljije tu nastopa kot prizorišče strašnih dogodkov, ki se odvijajo daleč od pričin in pomoči.

Kljub temu se razni deli filma – Susanina zgodba z njenimi spomini na nesramno ločitev od Edwarda in Tonyjeva tragedija – nikoli ne združijo v organsko celoto. Fordov film je vizualno in zvočno osupljiv, a je hkrati tudi očitno do te mere, da razkriva filmsko konstrukcijo. Susan in Tonyja povezuje na preveč očitno način: ko Andes in Tony najdeta trupli ubitih žensk, vidimo Susan, kako lovi sapo. Film skoči od Tonyja, ki se v kadi nagiba nazaj, do Susan, ki se nagiba naprej. Kadru Tonyja, ki leži ves izmučen v postelji, sledi kader Susan, nemirne v postelji. Občasno se zvok prizora s Susan prenese na kader s Tonyjem. Susan preseneti slika v njeni galeriji, na kateri je napisana beseda »maščevanje«, kot da bi nas film moral še enkrat opomniti, da gre za Edwardovo maščevanje, v katerem bo s svojo knjigo pretresel nesrečno življenje bivše žene.

Nočne ptice so kljub preveliki očitnosti polno doživet film. Fordov filmski jezik je čustven in iskren, nikoli zgolj dekorativen. Tudi če se vse prvine filma ne združijo tako, kot bi se morale, so same po sebi zapeljive; kadar je potrebno, pa tudi grozljive. Navsezadnje je filmska moč Forda v tem, da gradi na nemirnem dvomu, ki se dviga kot meglica in o katerem je Joseph Conrad napisal, da mu uspe na gledalce filma prenesti tisti občutek nelagodja, ki ga čuti Susan, medtem ko bere Edwardov roman.



kritika

Jasmina Šepetavc

The Wailing / Goksung, 2016, Hong-jin Na

Žalovanje

Četudi je bilo leto 2016 polno nenavadnih, globalnih zgodovinskih premikov in pesimističnih napovedi, je bilo to tudi leto, ko se je korejski film vrnil na veličasten način. Korejska kinematografija seveda od začetka svojega razcveta v 90. letih prejšnjega stoletja ni nikoli več doživela resnega zatona niti ni prišlo do resnega upada gledalcev, predvsem zaradi (v svetovnem merilu) nadpovprečnega obiska kinematografov v Južni Koreji. Je pa res, da je imela v zadnjih malo več kot dveh desetletjih bolj uspešna leta in večje globalne hite kot v zadnji petletki. Izjeme, kot sta na primer pri nas videna *Pieta* (2012) režiserja Ki-duk Kima, impresiven film o maščevanju, ali animirani celovečerec *The Fake* (Saibi, 2013) mladega Sang-ho Yeona, ki (anti)estetiko grdega uporablja za konstrukcijo atmosfere in pritlehni karakterjev zgodbe o korupciji in spopadu dveh človeških izmečkov v neki korejski vasi, so precej uspešno zaokrožile po svetovnih festivalih. Vmes pa so južnokorejski gledalci in gledalci v drugih azijskih državah lahko uživali v rednih *blockbusterjih*, na primer korejski različici Oceanove franšize *The Thieves* (Dodookdeul, 2012, Dong-hoon Choi), in vse boljšem korejskem indie filmu. A leto 2016 je filmski svet ponovno spomnilo, zakaj so korejski žanrski filmi boljši kot večina hollywoodskih: poleg *The Age of Shadows* (Miljeong, 2016, Jee-woon Kim), ki je nekoliko presenetljivo postal korejski kandidat v tekmi za oskarja, se je to leto v

Cannes po manj uspešnem hollywoodskem filmu *Stoker* (2013) vrnil verjetno najbolj poznan korejski režiser Chan-wook Park z izjemno *Služkinjo* oziroma *Gospodično* (Ahgassi, 2016); Sang-ho Yeon je na Azurni obali prikazal svoj prvi neanimirani film, *blockbuster* zombijado *Train to Busan* (Busanhaeng), ki obdrži Yeonovo precizno kritiko sodobne korejske družbe njegovih animiranih predhodnikov; Hong-jin Na pa se je po šestih letih vrnil na filmsko sceno s trilerjem, ki se kmalu sprevrže v grozljivko, *The Wailing* oziroma *Žalovanje* (Goksung).

Hong-jin Na (rojen leta 1974) je mlajši režiser, ki ne spada več v korejsko generacijo 386 (imenovano po Intelovem računalniškem čipu) v 60. letih prejšnjega stoletja rojenih režiserjev, ki so v 80. obiskovali fakultete in bili priča nasilnim krčem propada starega avtoritarnega režima ter tekmovalni tranziciji v novega. Tako Na kot Yeon (rojen 1978) v letošnjih filmih orišeta veliko bolj mračno Korejo, kot je tista tranzicijska prejšnje generacije, kar pove veliko, saj se je Južna Koreja v svoji filmski renesansi sicer proslavila z bizarnimi krvavimi trilerji in grozljivkami, ki delujejo kot metafore družbenih sprememb. Na je pri nas znan predvsem preko vsakoletnega festivala Liffe, na katerem sta bila prikazana oba njegova prejšnja filma, prvenec *Zasledovalec* (Chugyeogja, 2008), zgodba o diskreditiranem detektivu, zdaj zvodniku, ki poskuša rešiti eno svojih deklet pred

serijskim morilcem, in **Rumeno morje** (Hwanghae, 2010), triler o zadolženem taksistu, ki ga najamejo za morilca v zameno za odplačilo dolgov. *Žalovanje*, ki ga je Na kljub uspehom prejšnjih dveh filmov delal počasi in precizno več let, je nadaljevanje režiserjevega specifičnega tempa, ki gledalca pretkano vpeljuje v vse večjo investicijo, dokler se mu film neizbrisno in dokončno, visceralno in mentalno ne vtisne spomin.

Ta korejska grozljivka (ki ni ravno grozljivka, oziroma ni samo to) ima s slovenskimi poskusi žanra eno podobnost: krvava nadnaravna zgodba se namreč dogaja na podeželju, ki ga direktor fotografije Kyung-pyo Hong – direktor fotografije tudi pri filmih **Mati** (Madedo, 2009) in **Ledeni vlak** (Snowpiercer, 2013) – ujame v kamero v spokojnih posnetkih razsežne pokrajine; ta hkrati deluje kot zlovešča napoved dogodkov ter njihovega zaključka do te mere, da sopostavitev pokrajine in krvavih trupel napol objedenih živali in ljudi deluje simbiotično v orisu ene najbolj grozljivih atmosfer v filmskem žanru grozljivke zadnjih let.

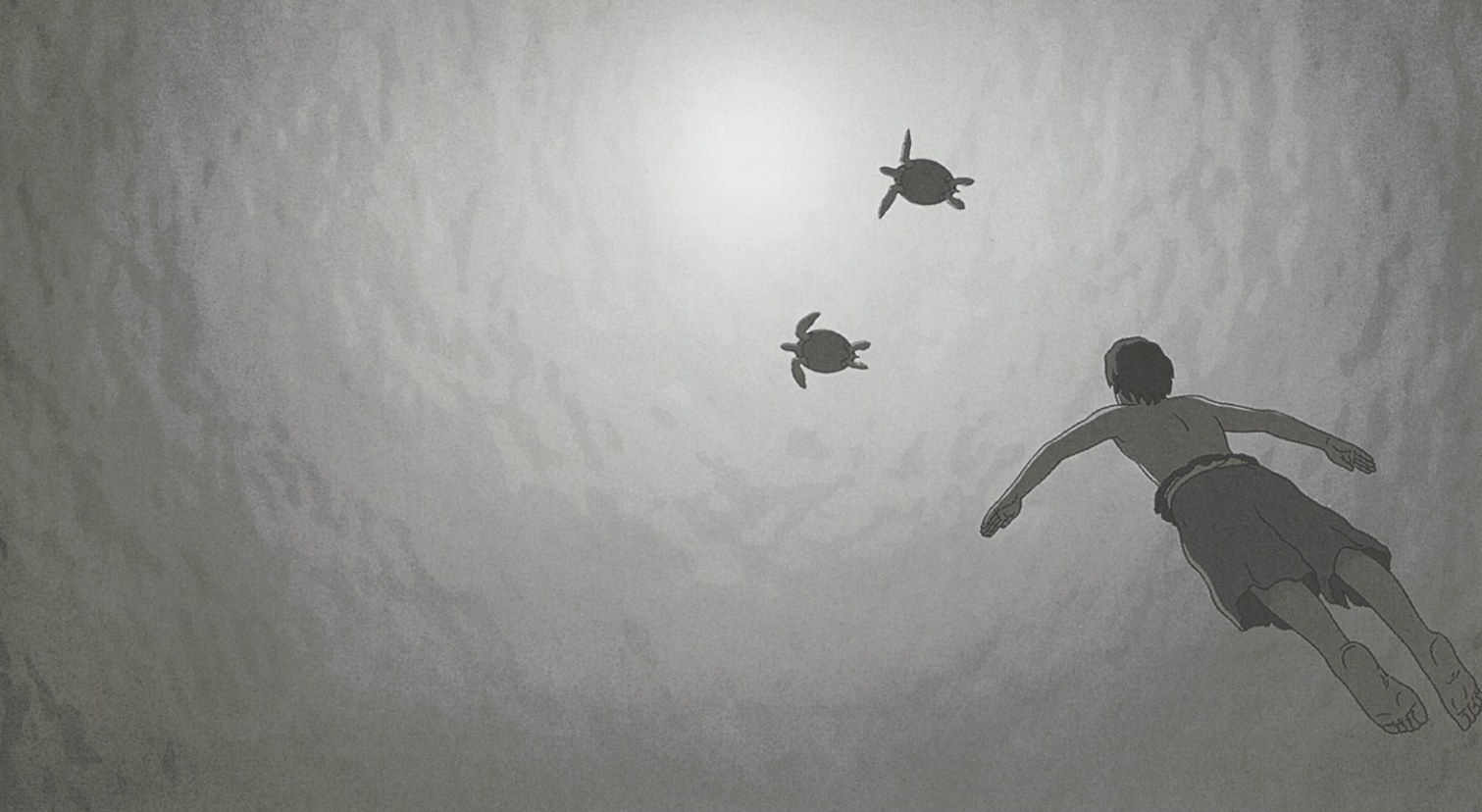
Zgodba se začne v družinski hiši vaškega policista Jong-gooja (Do-won Kwak), ki ga zaradi nujnega primera pokličejo na teren, še prej pa ga tašča prisili, da poje zajeten družinski zajtrk. Tako ta dobrodušna karikatura policista, ki je podobno kot v drugih korejskih filmih prikazan kot počasi misleč, nesposoben vladni uslužbenec, katerega funkcija je nekaj humorističnih vložkov in precej gledalskih frustracij, ne more biti pripravljen na nočno moro, v kateri se znajde. Umori se vrstijo drug za drugim, v vasi pa ljudje zbolevalo za skrivnostno boleznijo, ki jim kožo prekrije s krvavimi izpuščaji, iz njih pa naredi živalske morilce, nekakšne zombije, ki nezavedno mrcvarijo svoje družine. V tej podeželski idili, za katero se zdi, da je ni ujel val korejske modernizacije in najhitrejšega interneta na svetu, je vaška zabava osebno prenašanje govoric in izmišljanje neverjetnih zgodb, ki vključujejo predvsem izoliranega japonskega tujca (Jun Kunimura). Če Jong-goo sprva ne verjame lokalnim zgodbam, da se Japonec hrani s krvavim črevesjem sveže ubite srnjadi, da mu oči žarijo rdeče kot

zlodeju, da posiljuje lokalne ženske in nanje prenaša skrivnostno bolezen, se prijazni policist znajde v precepu in nasilni paniki, ko zboli njegova hči Hyo-jin (kot obsedenka izjemno prepričljiva Hwan-hee Kim). Tako tudi policist kmalu postane prepričan, da je izvor vsega zla prav tujec, ki se v tej instanci bere kot strukturni element Drugega, ki bi ga skupnost rada uporabila za prirčno žrtveno jagnje. Tosvetna teorija, katoliške religijske prisposobe in lokalni šamanski rituali, nared za lokalne zlodeje in demone, se v tej pripovedi o dobrohotnem vaščanu, na katerega se zgrne val nesreče, in tujcu, za katerega do konca ne vemo, ali je zares nedolžna žrtev ali utelešenje zla, mešajo do točke, ko se gledalcu zazdi, da hkrati gleda etnografsko študijo korejskega vaškega življenja in nadrealistično parabolo biblijskih razsežnosti.

Žalovanje niti ni jasno žanrski film, kar kljub nekorejskim filmskim kritikam, ki film ravno zaradi te žanrske subverzije opisujejo skorajda kot unikum, sicer ni nobena posebnost korejskega filma. Kot piše Darcy Paquet v knjigi *New Korean Cinema*, je tvrsten žanrski eklekticizem v korejski filmski kritiki že v go. letih dobil ime žanrska difuzija. Hong-jin Naju se uspe priklopiti na konvencije različnih žanrov – samo zato, da v končni instanci gledalčeva pričakovanja popolnoma poruši. Če je film na začetku še humoristična pripoved o nesposobni vaški policiji, se v ravno pravnem ritmu sprevrže v a) grozljivko o obsedenosti z demoni, v kateri je – kar je značilno predvsem za bisere korejske in japonske grozljivke – neobvladovano grozeče telo deklško, b) zombijado, c) etnografsko beleženje in d) pripoved o spodletelosti mačistične moškosti in nesposobnosti očeta, da reši hčer, čeprav ji večkrat v filmu zatrjuje, da bo vse v redu, saj je očka policaj. Zaradi te kompleksne jukstapozicije elementov šele drugi ogled filma razkrije male nianse in simbole, ki se ves čas ponavljajo, od zaščitnih šopkov do barv, motivov nočnih mor in namigov seksualnega nasilja.

Žalovanje tako ni *mainstream* film v pravem pomenu besede, za to zahteva preveč dekodiranja, čeprav je tudi res, da na ravni afektov in telesnih vtisov deluje neizmerno učinkovito. Gledalcu dela prav tako ne olajša z jasnim zaključkom in enopomenskimi motivi: tako ga na primer na začetku zmoti (ponovno asociacija s slovenskim filmom), da se zdi, da ljudje na podeželju živijo vzporedno realnost, kjer se zgodijo vse grozljivke, pozneje pa se vpraša, kaj režiser pravzaprav poskuša narediti s tem, ko za tujca/demona (?) uporabi Japonca. Ali namerno zapeljuje in nagovarja korejske gledalce, naj se soočijo s svojo ksenofobijo, ali to ksenofobijo (četudi nenamerno) reproducira sam? Režiser sicer odgovarja, da slednje nikoli ni bilo njegov namen, da je bistvo figure tujca popolnoma onemogočena komunikacija, ki pripelje do tragičnih posledic. A film vendarle nakazuje, da se je tujcev, če se le da, dobro izogibati, kar navsezadnje ne deluje zgolj kontraproduktivno v kontekstu korejske zgodovine, temveč je v luči bizarnosti leta 2016 precej mračna metafora. A Naju je vseeno treba šteti v dobro, da nikoli ne podleže enoznačni oznaki dobrega in zla, zmagi zadnjega stoječega preživelega, ki pokonča pošast, ali liniji mesijanskega filma: obupanemu očetu lokalni župnik pove, da mu cerkev ne more pomagati; državne oblasti se na vaški masaker odzovejo z medijskim sporočilom, da so za incidente domnevno krive halucinogene gobe; odročna vas se vztrajno prazni; gledalcu pa se vsakršna katarza skozi film vztrajno izmika.





kritika

Pia Nikolič

Rdeča želva / La Tortue rouge, 2016, Michaël Dudok de Wit

Klasika in minimalizem

V času vedno večje prevlade računalniškega animiranega filma si je res lepo privoščiti sodoben priboljšek klasične animacije, zlasti če gre za celovečerni film. Nostalgiki s(m)o se zmrdovali že nad uporabo 3D računalniške tehnike pri zadnjem Asterixu (**Asterix: Le domaine des dieux**, 2014, Alexandre Astier in Louis Clichy), četudi se nad pristnostjo galskega humorja ter premikanjem udov in drugih izrastkov nis(m)o mogli. O izumrtju »klasike« je morda preuranjeno govoriti, vseeno pa klasična animacija počasi in vztrajno postaja rariteta, tudi zaradi stroškov produkcije. Ne nazadnje je **Rdeča želva** (La Tortue rouge, 2016, Michaël Dudok de Wit) prav tako delno računalniško animirana, vsaj pri obdelavi zapletenih in počasnih želvjih premikov, kjer so se morali enako počasi premikati tudi vzorci na želvjem oklepu. Obilica dela in časa, ki jo zahteva klasična tehnika risanja na papir, pa avtorja ene od animacij, ki so letos nominirane za oskarja, ni odvrnila od zastavljenega projekta. Ob morebitnem prejetju to ne bi bil prvi oskar Michaëla Dudoka de Wita. Prvič je bil nominiran že leta 1994, in sicer za kratki animirani film **Menih in riba** (Le moine et le poisson, 1994). Kar dve nagradi pa je nato prejel leta 2001, najprej za najboljši kratki film **Oče in hči** (Father and Daughter, 2000), nato pa je prejel še nagrado za najkrajši govor na oskarjih, v obliki HD televizije, ki jo je dobrodelfno daroval. Letos je prvič nominiran v kategoriji celovečernih animiranih filmov.

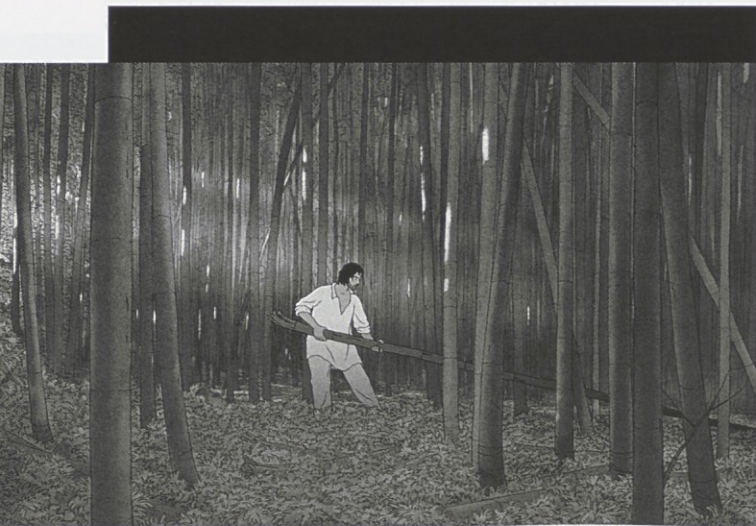
Animirani film *Rdeča želva* smo pri nas lahko videli najprej na 27. Liffu, kasneje še na Animateki, sredi januarja pa se je avtor v Ljubljani ustavil na povabilo Kinotripa – filmskega festivala mladih za mlade. Promocijsko leto Michaëla Dudoka de Wita se je začelo po slabem desetletju, kolikor je trajala izdelava animacije. Projekt je nastal na pobudo japonskega animacijskega studia Ghibli, ki sta ga s pomočjo financ Jasujošija Tokume leta 1985 ustanovila animatorja Hajao Mijazaki in Isao Takahata. Studio je že s svojo prvo celovečerno animacijo **Dolina vetra** (Kaze no tani no Naushika, 1984) prepričal domače množice gledalcev in kritikov. Prav veter, oziroma vroč veter, je bil tudi navdih za poimenovanje studia, saj je Ghibli ne le libijska beseda za vroč južni veter, ampak tudi kodni naziv za italijansko izvidniško letalo Caproni CA-309 iz druge svetovne vojne, nad katerim je bil navdušen Mijazaki. Domačo slavo so ustvarjalci potrdili leta 1989 s **Kikino dostavno službo** (Majo no takkyūbin, Hijao Mijazaki). Njihova prva mednarodna uspešnica pa je bila v letu 1997 končana **Princesa Mononoke** (Mononoke-hime, 1997, Hijao Mijazaki), fantazijska saga, ki se podobno kot *Rdeča želva* ukvarja s človekovim odnosom do okolja. *Princesa Mononoke* sodi tudi v anale slovenske filmske zgodovine, saj je bila kot prvi klasični anime v Sloveniji predvajana leta 2000 na Liffu. Leto kasneje je studio Ghibli produciral do zdaj najuspešnejši anime, **Čudežno**

potovanje (Sen to Chihiro no Kamikakushi, 2001), ki ga je prav tako režiral Miyazaki in je leta 2002 prejel oskarja, hkrati pa je bil prvi animirani film v zgodovini, ki je prejel berlinskega zlatega medveda. Leto 2013 je bilo za studio usodno, saj se je Hajao Miyazaki umaknil v pokoj, studio pa je zašel v finančne težave. Kljub temu so de Witu, s katerim so takrat že sodelovali, pri izdelavi animacije pustili popolnoma proste roke.

Sodelovanje z Michaëlom Dudokom de Witom je bilo za studio Ghibli prvo mednarodno sodelovanje, gre pa za koprodukcijo kar treh držav, Japonske, Francije in Belgije. Nizozemski avtor, ki zdaj živi v Londonu, se je kljub izborjeni popolni ustvarjalni svobodi odločil, da bo s studiem Ghibli sodeloval tudi na ravni vsebine. Zgodbo *Rdeče želve* je sprva navdihnil Robinson Crusoe in njegova bitka osamosvajanja v divjini, ki jo je animator občudoval že v otroštvu. Ko so se začele težave z razpletom zgodbe, so mu »naročniki« znova pomagali. Z Japonske je prejel knjigo Lafcadio Hearna *Kwaidan: Zgodbe in študije nenavadnih stvari*, zbirko japonskih pripovedi o duhovih, ki ji je dodana kratka študija insektov. Miti in legende v tej knjigi so bili leta 1965 že uporabljeni kot podlaga za film **Kwaidan** Masakija Kobayashija, de Wit pa se ji je poklonil s tem, da je v animacijo vključil transformacijo človeka v žival, zelo značilno za japonsko mitologijo in nič manj za omenjeno knjigo. Na teh dveh osnovah je nastala izvirna zgodba, ki vključuje elemente obeh literarnih del, od katerih vsako v svoji kulturi velja za temeljno. Končni izdelek je prav tako edinstvena simbioza evropske in japonske animacije, kjer lahko opazujemo tako šintoistične elemente duhov narave kot razsvetljenski ideal samozadostnega posameznika.

Mednarodna ekipa oziroma v največji meri kar de Wit, ki je večino animacije opravil sam, pa je s tem filmom uspela pokazati na še eno univerzalno kulturno razsežnost. V vseh osemdesetih minutah, kolikor traja film, protagonisti namreč ne spregovorijo. Za trenutek se lahko obregnemo ob označbo »brez dialogov«, ki spremlja film in ni najbolj ustrezna. Dialogi v *Rdeči želvi* namreč so, vendar brez uporabe besed. Ljudje se sporazumevajo med seboj, so v dialogu, ampak se sporazumevajo z različnimi zvoki in telesnimi gestami, drug z drugim so torej v nebesednem dialogu. Je torej *Rdeča želva* brez dialogov? Zagotovo je brez podnapisov (na srečo denarnic distributerjev). Toda reči, da je brez dialogov, je tako, kot da bi za gluhoneme ljudi rekli, da ne vstopajo v dialog, ker pri komunikaciji ne uporabljajo izgovorjenih besed. Sporazumevanje v *Rdeči želvi* poteka večinoma na vizualni ravni, z občasnimi vzdihli, sopihi in z druge vrste mrmranjem, veliko je tudi govornice teles. Intenzivnost čustev zaradi tega ni okrnjena, kvečjemu nasprotno. Posledica neverbalnega dialoga je enostavna identifikacija z glavnimi liki, ne glede na kulturno in nacionalno ozadje gledalca. Hkrati odsotnost govora dodatno prispeva k občutku pravljичnosti, ki ga v nas vzbudi film. *Rdeča želva* je namreč pravljica, saj ima vse lastnosti pravljic: ne vemo niti, kje se dogaja, pa tudi ne kdaj. Vsebinska je domišljajska in zgodba vsebuje čarobne elemente. Ustvarjalci so sprva načrtovali, da bo film vključeval človeški govor, a so si kasneje premislili. Zanimivo, nekaj podobnega se je zgodilo tudi pri kultnem filmu **Heavy Metal** (1981, Gerald Potterton), pri katerem je de Wit sodeloval kot animator. Spomnimo se samo zadnje zgodbe iz omenjenega filma, v kateri nastopi pomanjkljivo oblečena lepotica, ki prav tako ne govori. Popolnemu videzu takrat menda niso uspeli najti primerljivo popolnega glasu, zato glasu preprosto niso vključili v film.

Zdi se, da sta za pravljичnost *Rdeče želve* dve razlagi. Po prvi sanjske vzorce v zgodbi dopolnjuje racionaliziranje, medtem ko gre pri drugi razlagi za pravljico v vsej njeni čistosti. V nobeni izmed njiju pa ni mogoče zanikati močnega ekološkega pridiha, ki v luči podnebnih sprememb, tako kot mnoga druga umetniška dela tega časa, opominja na vsemogočnost narave, ki se ne ozira na mikro odnose med ljudmi in živalmi, ampak dogajanje v skladu z lastnimi zakoni vodi po poti uničenja in ponovnega rojstva. Opolnomočenje narave je še poudarjeno zaradi odsotnosti govora, če namreč govor razumemo kot umetno stvaritev, kot človeško delo oziroma kot del ne-narave. Minimalna uporaba melodije in množica zvokov okolja, kot so šumenje valov, piš vetra, hoja malih simpatičnih rakcev ... ne zaokrožujejo le veličine matere Gee, ampak v nasprotju z informacij polnim mestom ustvarjajo tudi umirjeno okolje. Mirnost toka pripovedi, ustvarjene atmosfere in sprejemanje transformacij so morda med največjimi odlikami tega celovečernega filma. Težko si je predstavljati kaj bolj drugačnega od povprečnih hollywoodskih *blockbusterjev*, ki polnijo dvorane po vsem svetu in so polni akcije, živih barv, sunkovite kamere in močnih zvokov. Informacijska družba, v kateri živimo, pa od časa do časa vendarle potrebuje tudi oddih od preobilice informacij, ki so na voljo (oziroma se vsiljujejo) na vsakem koraku, da bi lahko zadihala ob animiranem posnetku narave, čeprav je tudi ta narava umetno ustvarjena; delo človeških rok na listu papirja.





kritika

Molk / Silence, 2016, Martin Scorsese

Dušan Rebolj

Veliki inkvizitor 2: *Molk*

*»Zamisli si, da sam gradiš stavbo človeštva in njegove usode s ciljem, da bi naposled osrečil ljudi, da bi jim naposled dal mir in pokoj, da pa bi moral zato neizogibno izmučiti eno samo samcatno drobno bitjece, prav tistega otročička, ki se je s peščico tolkel po prsih, in postaviti to stavbo na njegovih nemaščevanih solzicah – ali bi ob takšnih pogojih privolil v to, da si arhitekt? Povej in ne laži!«
»Ne, ne bi privolil,« je tiho rekel Aljoša.*

Fjodor Mihajlovič Dostojevski, *Bratje Karamazovi*

* * *

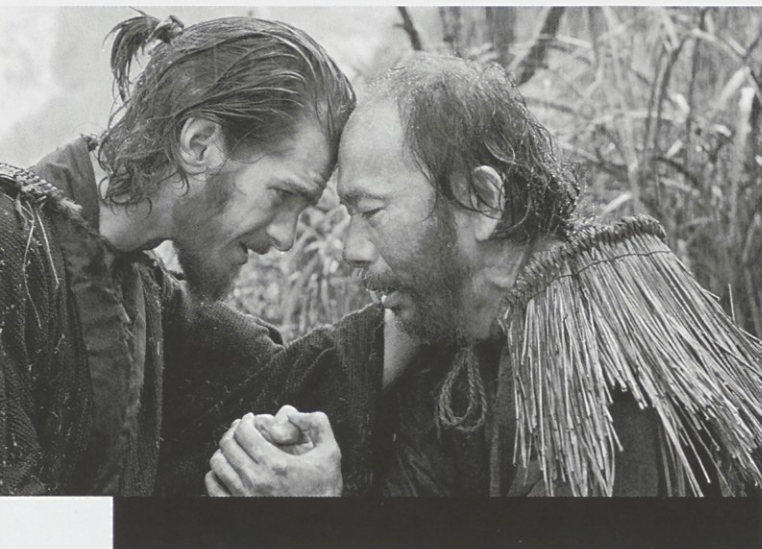
Se še spomniš, kako sva poklepetala? O tem, ali se šika cuzati detle majhnim fantkom, et cetera in tako naprej. »Sem pač tak, kakršnega me je ustvaril bog.« Si nisi zadeve tako razlagal? No, naj te opomnim, da bog v naši nadškofiji ne žreba tombole.

Pred davnimi leti smo imeli cerkev. S tem smo hoteli reči le, da imamo drug drugega.

William Monahan, *Dvojna igra* (The Departed, 2006, Martin Scorsese)

Martin Scorsese je **Molk** (Silence, 2016), svoj novi celovečerec, posnel po zgodovinskem romanu, ki ga je Shusaku Endo postavil v 17. stoletje, na ozemlje današnje japonske prefekture Nagasaki. Tam je začel tokugawski šogunat po zatrtju kmečkega upora v letih 1637 in 1638 med kmečkim prebivalstvom surovo izkoreninjati katolištvo. V času zatiranja se jezuitska fratra Sebastião Rodrigues – lik je utemeljen na osebnosti jezuita Giuseppeja Chiare, ki je v 17. stoletju dejansko deloval in umrl na Japonskem – in Francisco Garupe iz portugalskega Macaa podata na Japonsko poiskat misijonarja fratra Cristóvaa Ferreiro – tudi ta lik sloni na zgodovinski osebnosti –, ki naj bi ga oblastniki z mučenjem prisilili, da se je javno odrekel veri ter se spreobrnil v budizem.

Ko prispeta na cilj in začneta v neki priobalni vasici opravljati duhovniško delo, ju kmalu zajamejo oblasti in Rodrigues se zaplete v etični dvoboj z glavnim preganjalcem katolikov, »inkvizitorjem« Inouejem. Inoue mu vsili dve možnosti: ali naj se Rodrigues javno odpove svoji veri, potepta *fumie*, neke vrste ikono Kristusa, ter se po lastnem prepričanju



obsodi na pekel ali pa naj ohrani čisto vest in povzroči, da bo Inoue v nedogled mučil in pobijal njegove japonske farane.

Med dvobojem se razmerje moči prevesi na Inoujevo stran, saj mu priskoči na pomoč izgubljeni frater Ferreira, zdaj budistični menih ter izvajalec protikatoliške propagande. Ferreira skuša Rodriguesa prepričati v jalovost misijonarskega početja z izjemnim argumentom: Japonska je »močvirje«, v katerem krščanstvo pravzaprav ne more pognati korenin. Zakaj? Ker so Japonci, usodno zastupljeni z budizmom, tako omejeni na naravni svet – tudi spreobrnjenci v resnici ne častijo Božjega sina (*the Son of God*), pač pa Božje sonce (*the Sun of God*) – ter na človeško občestvo – nikoli niso zvesti bogu, ampak vedno le duhovniku –, da jim je stremljenje po rajskem onstranstvu popolnoma tuje.

Vest in občestvo

Rodriguesova dilema je tako rekoč zrcalna slika glavnega očitka Velikega inkvizitorja Odrešeniku v zgodbi, ki jo v *Bratih Karamazovih* Ivan pove Aljoši. Inkvizitor razloži Odrešeniku, da ga bo dal usmrtiti, ker se je po tistem, ko je človeštvo dodobra zmedel z zapovedjo svobode ter z obljubo lastne vrnitve, odložene v neko nedoločeno prihodnost, predčasno vrnil in začel mešati štrne svojim pooblaščenecem. Katoliška cerkev s papežem na čelu, božja zastopnica na zemlji, je namreč po inkvizitorjevih besedah s svojo zémsko navzočnostjo odrešila človeštvo pogubne onstranske svobode ter jo nadomestila z varnostjo (čeravno zatiralske) tosvetne skupnosti. Tako je človeško občestvo zavarovala pred prekletstvom, ki bi si ga zaradi šibkosti in zmotljivosti nakopalo v stanju svobode. Inkvizitorjeva cerkev je namreč vest čiste vere, vest božjega občestva, katerega člani so na zemlji avtonomni agensi, seveda s predpostavko vdanosti božjemu redu, zamenjala z vestjo cerkvenega občestva. Z vestjo, ki je venomer vdana tistemu, kar jo ohranja pri zémskem življenju. Tako lahko Inkvizitor zabrusi Jezusu predvsem, da se je usodno zmotil o

človeški naravi. Da ji je z imperativom svobode naložil nekaj, čemur ni dorasla, in jo tako v lastnem vrednotnem sistemu obsodil na pogubo. In da on, Inkvizitor, ne more dovoliti, da mu s čudeži zopet zmede težko ukročeno in preskrbljeno čredo.

Molk bi se torej prav lahko imenoval *Veliki inkvizitor 2*. Endo in Scorsese podvržeta Rodriguesa prav takšnim obtožbam, kakršne Inkvizitor naloži Odrešeniku, le da je poslanec Inkvizitorjeve cerkve v *Molku* mučenec in (morebitni) rešitelj, mučitelja – Inoue in Ferreira – pa sta poslanca nekega občestva, ki nominalno sicer ni katoliško, vendar izhaja iz identičnih predpostavk zémske varnosti ter odpora do transcendence. Kakor mora Veliki inkvizitor sežigati heretične, v onstranstvo zazrte skrajneže, tako mora Inoue v svoji državi z ognjem in mečem krotiti socialne nered, ki jih netijo nedržavotvorni katoliki. Katoliško cerkev na Japonskem, točneje njene pobudnike jezuite, v *Molku* doleti tisti blagoslov, ki jih je že v mnogih diktaturah: šele pomanjkanje družbene, skupnostne moči jih zares spremeni v Jezusovo družbo – v družbo služenja in vesti.

In narativni potek filma je docela podvržen dialektičnemu prikazu Rodriguesovih muk: ali naj vztraja v izpričanem podložništvu radikalni, v tosvetnem okviru anarhični krščanski vésti ali naj se vda privzgojeni jezuitski težnji k prevladi svétnege reda, usmerjenega v omejevanje škodljive človeške zablodelosti? Zaradi takšnega pristopa, zaradi dokajšnje brezbriznosti do klasičnih dramaturških lokov, ki se po malodane treh urah turobnosti in nasilja izteče le v orjaški vprašaj, je *Molk* bodisi stvaritev, ki je izmed Scorsesejevih filmov po neprebavljivosti primerljiva kvečjemu s *Taksistom*, ali pa stvaritev, ki je zaradi istega razloga eden največjih Scorsesejevih dosežkov.

Trpljenje

Onstran razpora med občestvom in vestjo navezuje *Molk* na *Brate Karamazove* tudi vprašanje samega trpljenja. Preden začne Ivan pripovedovati Aljoši o Velikem inkvizitorju, mu razloži svoje videnje umeščenosti trpljenja v božje stvarstvo. Dokler je človeško umevanje vezano na ta svet, trdi Ivan, je »evklidsko« – ni mu na primer dano razumeti, kako naj bi se vzporednici v neskončnosti lahko tudi staknili. In tako kot si na tem svetu ne more predstavljati ne-evklidske geometrije – Ivanu ugodimo in predpostavimo, da si je res ne more –, tako si v okviru človeških zadev ne more predstavljati niti, na kakšen način naj bi bilo upravičljivo trpljenje nedolžnih (zlasti nedolžnih otrok). Dokler je trpljenje le sad grozodejstev, ki jih ljudje počnejo drugim ljudem, lahko o njem ugotovimo dvoje. Prvič, je brez vsakršnega smotra. In drugič, izključuje harmonijo med ljudmi – saj v nas vse kriči, da ne smemo odpustiti tistemu, ki je storil húdo nedolžnemu, še manj pa smemo zahtevati od nedolžnega, da odpusti svojemu hudodelcu.

Trpljenje, trdi Ivan, lahko skladno umestimo v svet šele, če vpeljemo nadsvetno odpuščajočo instanco, se pravi boga. Šele

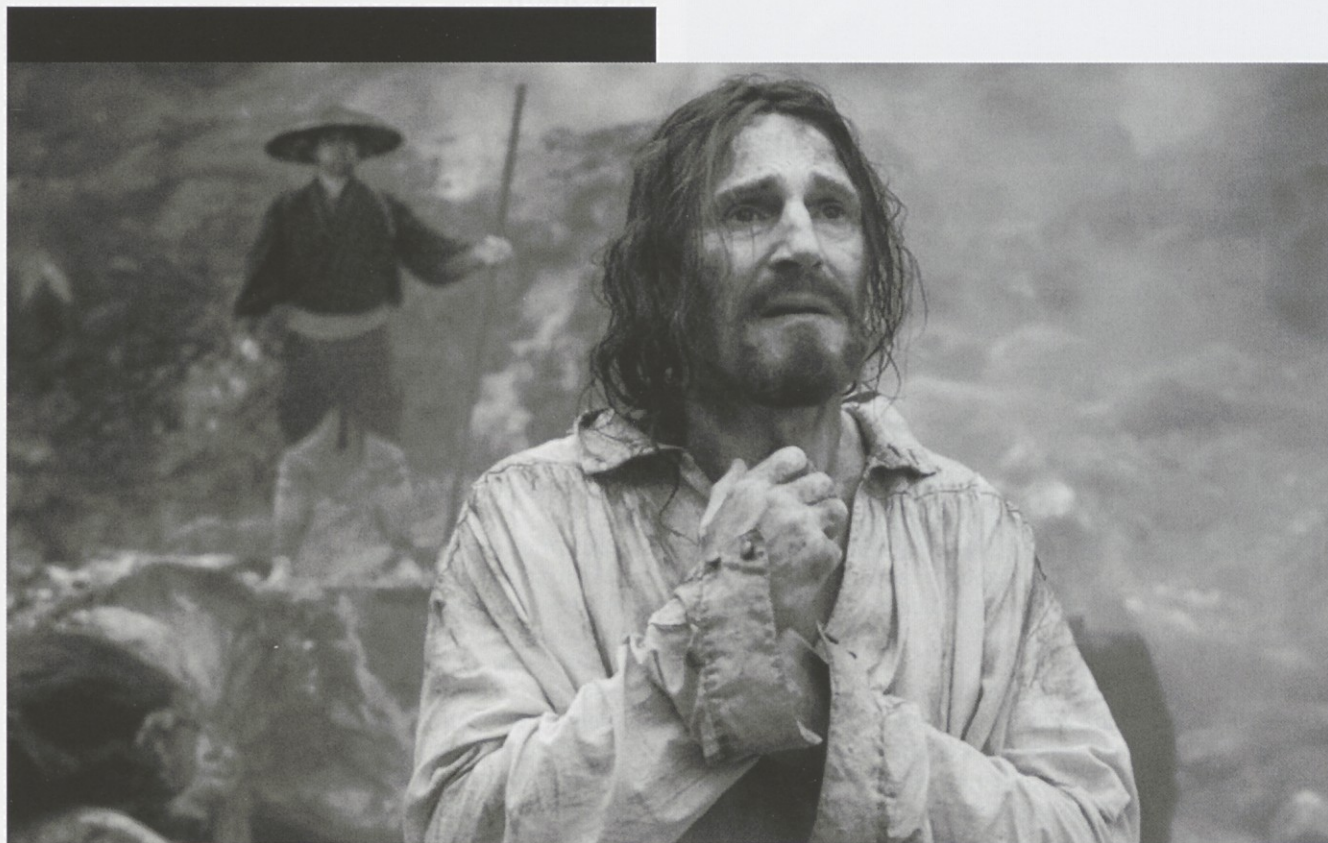
če sprejmemo pripoved, v kateri postane trpljenje odkupnina za izvorni greh ter osnova krščanske vrline odpuščanja, lahko svétne muke nedolžnih vpneemo v harmonično podobo sveta. Hudodelec pridobi etični kapital, s katerim si zasluži naše odpuščanje, iz nadsvetnega etično-kapitalskega sklada, katerega upravitelj je bog. In ta odpuščanja ekonomija naredi svétno trpljenje znosno.

Scorsese je seveda dovolj prekaljen katolik, da se povsem zaveda hrbtnosti znosnosti trpljenja. Ko gangster Frank Costello v *Dvojni igri* zagrozi duhovniku, ki zlorablja otroke, se obregne prav ob to hrbtno plat: da postane v človeškem občestvu šele z vpeljavo božje popustljivosti dopustna vsakršna svinjarija, saj »sem pač tak, kakršnega me je ustvaril bog«. In Frank se z ugotovitvijo, da pomeni imeti cerkev predvsem imeti drug drugega, pokloni človeški zémski solidarnosti – evklidski solidarnosti –, pa tudi kaznovalnosti, v kateri ni ustvarjenost od boga nikakršna valuta, ker bog v naši nadškofiji pač »ne žreba tombolo«.

Na ta idejni teren je postavljen tudi *Molk*. V okvirih Rodriguesove izpričane vere, avtonomne, asocialne vere, je trpljenje njegovih japonskih faranov upravičljivo; apostazija ne bi bila. V okvirih tosvetne človeške skupnosti, katere trpljenja ne osmišlja bog, pa je pohoditi *fumie* tako trivialno in poceni, da je, če ima za posledico odpravo trpljenja faranov, edina upravičljiva odločitev pohoditi ga. In skušnjavec, s katerim se mora Rodrigues otepati, ko se odloča med versko/vestno

neobčutljivostjo za trpljenje ter brezbožnim sočutjem – gre za notranji glas, ki se izdaja za Jezusa in ga nagovarja, naj pohodi podobico –, je lahko troje: Satan, ki ga skuša pod krinko sočutja premamiti v apostazijo; prisluh, s katerim skuša duševni aparat doseči tisti rezultat, ki je pod »evklidskimi« pogoji edini pravilen; ali pa, ta možnost je še najbolj pri srcu katoliškim komentatorjem filma, dejansko Jezus, ki Rodriguesu izkaže enako popustljivost, kakršno je naklonil svojemu trikratnemu zatajitelju Petru – tistemu, na katerem je potem osnoval svojo cerkev. Iz zadnje možnosti sicer klije sila neprijetno vprašanje – če je iz sočutja dopustno zatajiti boga in če to potrjuje eden od aspektov njegove troedinosti, čému je potem sploh služilo Rodriguesovo obotavljanje in prestano trpljenje nedolžnih? Toda glede tega se tako film kakor njegovi komentatorji zavijejo v Molk.

Skratka, ko gledamo *Molk*, gledamo tipično scorsesejevsko pripoved o boju nasprotujočih si sil za človekovo dušo. Nikakor dušo v vulgarnem, metafizičnem smislu, temveč za tisti vsekakor smrtni košček človeške duševnosti, ki ga preprosto *mora* potešiti občutek, da dela človek *prav*. Da je v svojem bitju in delovanju *upravičen*. Na tem bojišču pusti davek tudi Veliki inkvizitor, ki si zagotovo za vse življenje, kolikor ga še ima, zapomni Odrešenikov poljub. Pa tudi Frank Costello, ko pedofilskemu farju in njegovemu mlajšemu kolegu, ki se onegavi zgolj z nunami, čemerno vošči: »Naj vama teknejo školjke, kurcosesa.«





Jaz, Daniel Blake / I, Daniel Blake, 2016, Ken Loach

kritika

Ana Šturm

Jaz, človek

V avli Watersheda, znamenitega kina v britanskem mestu Bristol, visi tabla, na katero lahko obiskovalci po projekciji pripravijo kratek komentar ali mnenje o pravkar videnem filmu. V času predvajanja aktualne politične drame **Jaz, Daniel Blake** (I, Daniel Blake, 2016, Ken Loach) je na omenjeni tabli stalno primanjkovalo prostora. Film, po katerem so ljudje iz dvorane pogosto prihajali pretreseni in objokani, se je gledalcev močno dotaknil. Dregnil je v kronično razbolelo rano nerazumevanja in nenehnega poniževanja tistih, ki se znajdejo na robu družbe – ali pa so nanj potisnjeni.

Za Loacha, ki živi le kratko vožnjo stran od Bristola, v sosednjem Bathu, je *Jaz, Daniel Blake* po filmu **Veter, ki tresje ječmen** (The Wind that Shakes the Barley, 2006, Ken Loach) – vsaj na domačih tleh – največji komercialni uspeh, z njim pa je na Otoku sprožil urgentno razpravo o neprimernem delovanju nekaterih državnih institucij. Britanski *auteur*, ki tudi pri svojih

osemdesetih pomladih ni izgubil socialnega čuta, vedno znova dokazuje, da imajo problemsko zastavljeni politični filmi moč, da nekaj spremenijo. Neutruden in neomajen je v svoji viziji boljšega jutri. S svojim delom že več kot pet desetletij nastavlja kritično ogledalo (britanski) družbi in njenemu sistemu.

Marsikdo mu očita ravno to: da že pol stoletja pridiga eno in isto stvar. Po drugi strani pa so Loachevi filmi prav zaradi režiserjeve vztrajne moralne držbe, neuklonljivosti, angažiranosti in popolne predanosti humanizmu (še) vedno pomembni. V svetu, v katerem iz dneva v dan izgubljam vse več težko priborjenih pravic, s pristajanjem na vedno bolj negotove pogoje življenja pa tudi osnovno človeško dostojanstvo, bi morali biti filmi, ki razkrivajo maske neoliberalizma in postmoderne fašizma, katerega namen je poniževati in uničiti svobodo, kulturo, pravičnost in razum, veliko pogostejši in vidnejši. Jasne in špartansko odmerjene

podobe filma *Jaz, Daniel Blake*, ki nas brez zadržkov soočijo s kruto resnico in zadenejo naravnost v srce, moramo ravno zato še toliko bolj ceniti.

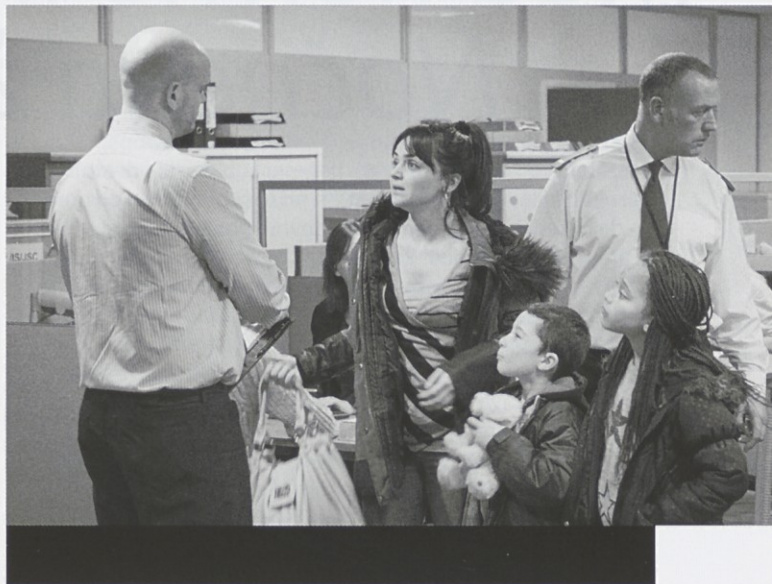
Loacheva občutljivost za družbena in socialna vprašanja ter nagnjenost k socialnemu realizmu in naturalističnemu stilu sta v njegovem delu prisotni že vse od prvega filma **Cathy Come Home** (1966, Ken Loach), v katerem se, prav tako kot v *Jaz, Daniel Blake*, ukvarja s sistemom socialnega skrbstva. Če je leta 1966 socialna država – dasiravno okorno – še delovala, pa je petdeset let pozneje eden glavnih problemov sistema državne pomoči ta, da je namenoma neučinkovit. Namesto da bi ljudem, ki se znajdejo v težkih, nezavidljivih situacijah, pomagal in jim nudil oporo, jih s svojim do zadnjega obrazca zbirokratiziranim ustrojem preganja v kafkovski nočni mori. Loach v *Blaku* razgalja krutost delovanja kapitalističnega sistema in korporativno logiko, ki se je zažrla globoko v pore države.

Daniel Blake, ki ga v svoji prvi filmski vlogi z odločnostjo in zadržano toplino upodobi britanski komik Dave Johns, je tesar v srednjih letih. Pred kratkim je doživel srčni napad, zato začasno ne more delati in prvič v življenju potrebuje socialno pomoč. Kljub zdravniškim potrdilom in priporočilom osebne zdravnice mu denarnega nadomestila na centru za socialno delo ne odobrijo, saj je po njihovem »strokovnem« mnenju zmožen za delo. Znajde se ujet v birokratski kavelj 22, med neprijazne

uradnike in do kraja zbanalizirane Vivaldijeve Štiri letne čase, ki med večurnim čakanjem na to, da na centru za socialno delo sprejmejo njegov klic, odmevajo iz telefona.

Loach nam skozi različne epizode razkriva anomalije sistema in državnih institucij, katerih cilj je še večja degradacija ljudi. Slednje se kaže predvsem v jeziku, ki ga uporabljajo uslužbenci, v pravilih, za katerimi se skrivajo pred kakršno koli odgovornostjo, in v brezosebnih odnosih do ljudi, ki potrebujejo pomoč. Revni so zgolj številka, nevidna, nepomembna in zlahka pogrešljiva bitja. Absurden prizor iz delavnice pisanja življenjepisa, s katerim morate iz neskončne množice prisilcev za delo – za »spodbudo« v filmu omenijo, da se je v britanski verigi kavarn Costa za 8 delovnih mest potegovalo 1300 ljudi – »izstopati«, ravno zato še toliko bolj boli, saj gre za zavajajoč neoliberalni diskurz, ki deprivilegirane skupine potiska v še večji brezup.

Loach z železno voljo vztraja pri svoji dolgoletni poziciji, v kateri je za realističnimi in srce parajočimi podobami vedno moč zaznati trdno prepričanje, da je drugačen in bolj solidaren svet mogoč. Spomni nas, da smo sami odgovorni drug za drugega in za lepše ter človeka dostojnejše življenje. V vidno polje z ostrino, pa tudi z upanjem, humorjem in toplino, vedno znova prinaša ljudi in probleme, ki jih družba vztrajno potiska na stran. Od nas zahteva, da tem ljudem pogledamo v oči in v njih vidimo (so)človeka.





Nočno življenje, 2016, Damjan Kozole

kritika

Polona Petek

Med normo in afektom *Nočnega življenja*

Brezkompromisni in prav zato uspešni ljubljanski odvetnik Milan Potokar (Jernej Šugman) se po večerji odpravi od doma, ne da bi ženi Lei (Pia Zemljič) odgovoril na vprašanje, kam se je pravzaprav namenil. Čez nekaj ur ga najdejo skoraj golega v kritičnem stanju na eni od ljubljanskih vpadnic. Videti je, da so njegove poškodbe posledica pasjih ugrizov. Do jutra, ko kirurg (Petre Arsovski) na urgenci zaključi še zadnji poseg in Milanovo življenje ni več v nevarnosti, Lea, očitno prestrašena in nemočna, tava od medicinske sestre (Mojca Partljič) do kriminalista (Peter Musevski), od znanca zdravnika (Matija Vastl) do moževega sodelavca (Marko Mandić) in prijateljice (Jana Zupančič), iščeč razlago, pomoč, oporo. Ko ji uspe medicinsko sestro prepričati, da jo za nekaj minut spusti k nezavestnemu Milanu, in odkrije, da je policija ob njegovem krvavečem telesu na cesti našla dildo, njeno tavanje dobi konkreten cilj: poiskati najšibkejši člen, ki bi ji pomagal preprečiti škandal. Lei spodletijo vsi poskusi moledovanja in podkupovanja medicinskega in policijskega osebja. Ko zjutraj zapušča bolnišnico, je videti obupana, čeprav je Milanovo stanje stabilno. Nato ji nov dan vsaj za trenutek polepša sin Jure (Emil Kozole), ki ji sporoči, da je na univerzi v tujini pravkar opravil zahteven izpit.

polemične filme, ki si upajo izzivati in tvegati, da jih bodo zato raztrgali. Če bi sodili zgolj po skromnem obisku v slovenskih kinodvoranah,¹ bi utegnili pomisliti, da se je z *Nočnim življenjem*, ki so ga navdihnili medijsko zelo odmevni resnični dogodki izpred nekaj let, to tveganje uresničilo – še huje, da je občinstvo film popolnoma spregledalo. Toda v festivalskih vodah in kritičskih krogih je naletel na izjemno dober odziv. Po svetovni premieri na festivalu v Karlovih Varih, kjer si je *Nočno življenje* prislužilo nominacijo za najboljši film, Kozole pa je prejel nagrado za najboljšega režiserja, in po slovenski premieri na Festivalu slovenskega filma v Portorožu, kjer so vesno poleg Kozoleta (za režijo) dobili še Pia Zemljič (za glavno žensko vlogo), Petre Arsovski, Matija Vastl in Dejan Spasič (za stranske moške vloge) ter Dušan Milavec in Neža Zinajič (za scenografijo), je film v redno distribucijo pospremlilo še nekaj nominacij in nagrad ter ocene, kot so »najboljši Kozoletov film – dosleden v izpeljavi režijskega in celotnega estetskega koncepta« (Dubravka Lakič, *Politika*), »skrbno nadzorovana mešanica skrivnostnosti in moralnih dilem«, ki bi lahko bila »idealno izhodišče za remake v angleškem jeziku« (Allan Hunter, *Screen Daily*), in »subtilen razmislek o strahu in sovraštvu v sodobni Evropi« (Stephen Dalton, *The Hollywood Reporter*). Tudi domači kritiki so bili filmu

naklonjeni. *Nočno življenje* je »Kozoletov doslej režijsko najbolj dovršen film«, »film tesnobne, na neki način pa tudi abstraktne atmosfere«, ki jo ustvarjajo »dosledno izpeljan počasen ritem, hladna barvna lestvica, realizem, ki bi v kakšnem doslednem žanru deloval skorajda neverodostojno, in komaj kaj konkretnih psiholoških orisov glavnih likov in oprimkov dogajanja« (Ženja Leiler, *Delo*). Ta »tiha, klinično hladna, skalpelsko distancirana reimaginacija razvpite 'afere Baričevič'« (Marcel Štefančič, jr., *Mladina*) »s premišljeno mizanscensko razporeditvijo in dosledno vizualno podobo ustvari hladno, skoraj sovražno okolje in dušeče vzdušje tesnobe« (Denis Valič, *Gremo v kino, ARS*), v katerem si gledalec zastavlja vprašanja, ki ne dobijo odgovorov, kar izpodkopava njegova pričakovanja in mu »spodmika varno in racionalno razlago« (Leiler, *Delo*).

Če kolažu teh nazornih in neverjetno dopolnjujočih se opisov dodam še opažanja o fotografiji Miladina Čolakovića, ki skupaj s scenarijem ustvarja senzibilnost filma noir (Hunter, *Screen Daily*), in komentarje o igralskem dosežku Pie Zemljič kot »minimalistični mojstrovini čustvene intenzivnosti« (Dalton, *The Hollywood Reporter*), se pred nami izriše precej konkretna podoba *Nočnega življenja*, ki je za povrh še povsem skladna z režiserjevimi opisi in izjavami:

»Film ne ponuja nobene razlage za dogodek oziroma tragedijo, ni nobenih posebnih (v)pogledov v psihologijo glavnih likov in ni nobenih indicev, ki bi zgodbo premaknili naprej. Vztrajal sem v zavestnem zavračanju vzrokov, motivacij, razlag. [...] Film ima odprto formo, ki bo gledalca presenetila in verjetno zmedla, saj ga vodi naprej, a ga nikamor ne pripelje, v njem poraja številna vprašanja, odgovorov pa ni in ni. [...] To je film o družbi, v kateri je gonilna sila strah. Ne ponuja enostavnih rešitev, govori o tem, kako so naša življenja krhka in kako je vse povezano. Govori o tem, da živimo v družbi, v kateri se nikoli nič ne razjasni. Govori tudi o tem, da se nekaterih ran ne da zaceliti. Ker ljudje grizemo huje kot psi.«²

Pa sem v zagati. Je odzivom na *Nočno življenje* sploh še mogoče kaj dodati? Morda opažanje, da vzdušje ni le tesnobno, ampak prav klavstrofobično, k čemur izdatno prispeva skorajda nenehno kadriranje v bližnjih in velikih planih; ko se kamera vendarle nekoliko oddalji, pa filmske like utesnjuječe uokvirjajo stene praznih prostorov v bolnišnici, na policijski postaji, celo pri Potokarjevih doma. Učinek ni le vzdušje strahu, temveč popolne brezizhodnosti, ujetosti, brezupnosti. A s tem pravzaprav nisem povedala nič novega, le nekoliko dopolnila sem tiste komentarje, ki v *Nočnem življenju* prepoznavajo poteze filma noir. Morda bi kot nekakšno repliko Alonsu Duraldeju, naklonjenemu kritiku spletišča *The Wrap*, ki je *Nočno življenje* primerjal s sodobnimi romunskimi filmi, lahko tudi dodala, da me Kozoletov film – z minimalistično urbanostjo prizorišča, asketsko zvočno podobo, socialno-ekonomsko umeščenostjo protagonistov in kriminalno tematiko, ki lokalno družbeno elito povezuje s spolnimi perverzijami – pravzaprav bolj spominja na filmsko-televizijski fenomen z drugega konca Evrope, namreč na tako imenovani nordijski noir. Verjetno

bi lahko še pripomnila, da se mi zdi zelo učinkovita izbira perspektive ženske protagonistke, ki jo zgodba doleti in v nekem smislu popolnoma ohromi, a se vendarle aktivno sooča s svojo stisko.

A vse to je le preigravanje že slišanih opažanj in pohval. Pač pa lahko dodam oziroma moram dodati razmislek v smeri, v katero se zgoraj omenjeni kritiki niso podali, a se pravzaprav zdi kot na dlani. Še več, tudi to smer je nakazal že Kozole, ko je v intervjuju pred festivalom v Karlovih Varih izjavil, da je *Nočno življenje* film, ki ga »gledalec lažje začuti, kot pa razume«, kar mu daje aktualnost in privlačnost tudi v luči sodobnih premikov na področju filmske vede. Pravzaprav se zdi, da *Nočno življenje* prav terja vpletenost, ki gledalko in gledalca oddaljuje od semantičnega tolmačenja podob in dogodkov (film tovrstno gledalsko izkustvo prav sistematično frustrira) in ju naredi dovzetna za njihov afektivni nagovor oziroma, če parafraziram Lauro U. Marks,³ omogoči srečanje s filmom, ki je bolj podobno fizičnemu stiku kot pa soočenju z reprezentacijo. Ko se prepustimo takšnemu filmskemu izkustvu, ni več pomembno, ali gre za verodostojno reprezentacijo resničnega dogodka, ali so dejanja likov prepričljivo psihološko motivirana, kaj je namen pripovednih niti, ki obvisijo v zraku, in podobno. Pravzaprav zgodba kot taka postane na neki način povsem irelevantna. V vzdušju, v katero me posrka *Nočno življenje*, protagonistko poleg strahu in tesnobe, ki so ju zaznali prav vsi kritiki in komentatorji, obdaja tudi neizmerna, gluha samota, ki še stopnjuje njen strah in tesnobo. Ko me kot gledalko prevzamejo ta občutja, dobi moje filmsko izkustvo novo, etično oziroma empatično razsežnost. Film, ki na pripovedni ravni uprizarja zgodbo ljudi, ki koristoljubno izkrivljajo zakone in kršijo družbene norme in moralne vrednote zaradi lastne koristi ali užitka, me na afektivni oziroma izkustveni ravni »učí« ravno nasprotno: začutiti drugega, občutiti njegovo stisko, podleči njegovim skušnjavam, omahnuti pod njegovimi bremenami, razumeti. Ne z glavo, temveč s telesom. *Nočno življenje* me ne nagovarja k moralni presoji Leinih dejanj, temveč me vabi, da začutim njeno stisko in osamljenost, da začutim brezumen strah, ki vodi njene odločitve in dejanja, četudi jih racionalno morda ne morem sprejeti. In ravno zato, ker se *Nočno življenje* pri tem ne zanaša na jezikovno komunikacijo, ki je vselej bolj ali manj kulturno determinirana, temveč privilegira univerzalnejši afektivni nagovor, lahko film uspešno nagovarja tudi mednarodna občinstva.


Nočno življenje je estetsko izbrušen in izkustveno presunljiv film. Njegov najdragocenejši dosežek, vsaj z mojega stališča, pa ravno zato sega onkraj polja estetike, naravnost v osrčje sodobne družbe. V časih, ko je tudi pri nas čedalje več ljudi, ki jih je – tako kot Kozoletovo Leo – doletela hromeča stiska, v časih, ko bi morali biti vsi naši napori usmerjeni v to, da sočloveku v stiski čim prej priskočimo pomoč, vse naše odzive pa bi moralo voditi predvsem sočutje, nas filmi, kot je *Nočno življenje*, brez didaktičnosti in brez pretiranega optimizma vendarle opozarjajo na temelj sočutja – ki ne more biti v kulturni enakosti, duhovni sorodnosti, nazorski podobnosti ali čem podobnem, temveč zgolj v človeški empatiji.

Režiser *Nočnega življenja* (2016) Damjan Kozole pravi, da filmov ne dela zato, da bi ga ljudje imeli radi, in da ima rad

¹ <http://www.boxofficemojo.com/intl/slovenia/yearly/?yr=2016&sort=gross&order=DESC&pagenum=2&p=.htm> (zadnji dostop 6. februarja 2017).

² Promocijski material, v angleščini dostopno na <http://nightlifefilm.si/> interview (zadnji dostop 6. februarja 2017).

³ *The Skin of the Film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*, Durham in London: Duke University Press, 2000.



Léthé, 2016, Dea Kulumbegashvili

Spomin časa, ki smo ga uspeli pozabiti

skratka

Bojana Bregar

Filmski jezik je, kot pritiče naravi jezika, živ organizem. Čeprav ga v praksi vežejo določene konvencije, se dobri režiserji odlikujejo po svoji pripravljenosti ali usposobljenosti, da ta jezik na svoj način »odklenejo« in ga obogatijo z vznemirljivimi novimi prvini, ki ga držijo pri življenju in odganjajo stran zle duhove in hudobne jezike, ki ga vsake toliko apokaliptično potiskajo proti (ali čez) rob brezna zgodovine, v prerano smrt. Inovacije so zanj torej kot za vsako umetniško zvrst ne le dobrodošle, temveč nujne.

Posamezni dialekti filmskega jezika pa se vendarle porazgubijo po času in prostranstvu ter postanejo relikvije preteklosti. Tako bi na primer izjemno težko prepričljivo obudili tisto prekrasno naivnost in neposrednost, ki je zaznamovala filmske komedije štiridesetih, vsaj ne dobesedno, saj takoj tvegamo, da nam bo na plan skočila parodija, ne pa na primer *hommage* ali kar avtentična *screwball* komedija. Zato povečini te dialekte pustimo, da prisrčno zvenijo na starih kopijah in jih ne poskušamo zvabiti nazaj v svet živih.

Vsake toliko pa se zgodi, da je tak poskus, oživiti jezik preteklosti v filmu, uspešen. Film noir je take vrste kameleon, ki je morda že prvenstveno do samega sebe pristopal z nekakšno ironično refleksivno distanco, zaradi česar ga lažje »kupimo« tudi, ko vznikne v sodobnejših izvedbah. Toda tu ne bomo govorili o noir filmu, temveč o prav posebnem kratkem filmu, ki se naslanja na slog starih mojstrov filmske umetnosti. Da nosi naslov po reki iz grške mitologije, ki je tekla v podzemlju Hada in je prinašala pozabo vsem, ki so iz nje pili, je tako morda v samem izhodišču že svojevrsten komentar režiserke in scenaristke Dea Kulumbegashvili, ki prihaja iz iste dežele kot Sergej Paradžanov, in katerega **Sence pozabljenih prednikov** (Tini zabutykh predkiv, 1964) so sorodna duša njenega nadvse impresivnega drugega kratkega filma z naslovom *Léthé* (2016).

Léthé gledalca transportira v majhno gruzijsko vas, ki izgleda, kot da je obstala nekje na koncu 20. stoletja in tam še vedno vztraja in kljubuje napredku. Prebivalcem se pridružimo ob prešernem praznovanju, ob obloženi mizi, postavljeni na prostem sredi vasi, vse naokrog je živahno, otroci se smeji in tekajo naokrog, sledijo jim psi in mož, ki jezdi na konju brez sedla se vzpenja po hribu, na robu katerega v krogu po tleh sedijo ostali možje in pojejo presunljivo lepo pesem, spet, iz nekega drugega časa. Potujoči pogled kamere nas popelje nazaj k mizi, za katero sedita dekle in fant, ki sta si brez dvoma precej naklonjena,

čeprav si to naklonjenost izkazujeta zgolj z drobnimi gestami. Deček se povzpne na svojega belega konja in pomaha dekletu, naj mu sledi. V ozadju se brez skrbi naprej podijo otroci in neke ob strani hriba, za grmičevjem, eden od psov navdušeno brska po kupu neuporabnega drobovja, ki je ostalo za gostijo. Nikomur se nikamor ne mudi, vsi so že tam, kjer je njihov dom. Le za trenutek se nam zdi, da je v kotičku očesa zaljubljenega dekleta moč opaziti hrepenenje, in čeprav težko vemo, po čem hrepeni in zakaj, bi lahko prisegli, da v njej vidimo sebe, morda v času, ki za nas sploh nikoli ni obstajal, ampak smo ga vseeno uspeli pozabiti.

Léthé je na nek način poetičen, toda njegova poezija je brezhibna, kot bi bila porojena iz samih starodavnih hribov in grčavih dreves. Izgleda, kot da pripada naravi in je v tem smislu nezahteven, kot nam je nezahtevno prepoznati lépo, ki prihaja iz narave. V tem je moč prepoznati mojstrski podvig mlade režiserke. Prizori, ki so zahtevali izjemno natančnost ter koreografsko usklajenost ekipe, so na filmskem traku videti brezhibno, kot da dejansko ne bi bili rojeni iz truda, ampak so se tam pojavili kot rezultat nečesa, čemur religiozni ljudje rečejo »brezmadežno spočetje«. Velike zasluge gre do tudi direktorju fotografije (Arseni Khachaturan) za prelepo črnobelo fotografijo in ekspeditivno, vendar nevsiljivo gibanje kamere. Zdi se, da je na delu neka inherentna doza mistike in spiritualnosti, zaradi katere se *Léthé* zdi kot da pripada preteklosti, kot da stopa po stopinjah prednikov in z ljubeznijo motri svet, ki so ga nekoč poseljevala ljudstva, ne povsem tuja, a tudi ne domača, in za trenutek bi lahko pomislili, da nismo tako daleč od Tarkovskega in njegovega **Andreja Rubljeva** (Andrey Rublev, 1966, Andrej Tarkovski). Ta mešanica tradicije in avtentičnega ter prebujajočega se sloga, ki na mestih preseva skozi pripoved, je tisto, kar nas napeljuje k sklepu, da gre za talentirano avtorico, ki ne išče glasu v trendih, ampak z odločno vizijo potuje proti svojemu mestu v zgodovini filma.

Dea Kulumbegashvili živi med Gruzijo in New Yorkom, film je študirala na univerzi Columbia, vendar je najraje še vedno v domačem kraju, na kmetiji svojega dedka, kjer življenje teče podobno kot v njenem filmu. Trenutno pripravlja svoj prvi celovečerni film.

Léthé, ki je premiero doživel lani na festivalu v Cannesu, je na svoji festivalski poti in morda se bo na neki točki, ob prvi priložnosti, ustavil tudi v naši prestolnici. Do tedaj si lahko kratek odlomek iz filma ogledate na Vimeo (<https://vimeo.com/163418122>).



Fleabag

Fleabag, 2016–, Two Brothers Pictures

TV serija

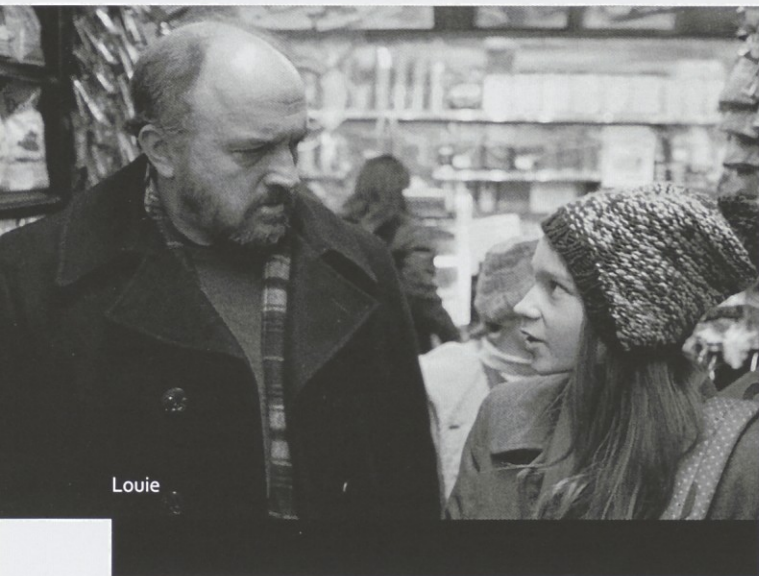
Ivana Novak

Doba žalostnih komedij

Stare priljubljene sitcome je definiralo predvsem to, da se je porušena harmonija družinskih, ljubezenskih, prijateljskih, službenih in drugih odnosov v vsaki epizodi znova vzpostavila s srečnim koncem. Junaki so bili preprosti, enodimenzionalni, karikirani, stereotipni, pa vendarle (na koncu) srečni. Serije so idealizirale ameriški način življenja, vzbujale upanje in porajale sentimentalna čustva. A trendi so od vzpona HBO-ja močno spremenili smer. Gledalci, ki danes iščejo nekde osrednje igrano 20-minutno razvedrilo, se slej ko prej srečajo z nanizankami, ki zrcalijo duha časa: pesimizem, utrujenost, izpraznjenost, z dolgočasnost in – paradoksalno – pomanjkanje komičnega duha (ki po definiciji triumfira nad apatijo). Dobrodošli v svetu žalostnih komedij.

Z besedno igro *sadcom* ali »žalostna komedija« so kritiki v zadnjih dveh letih poimenovali in preimenovali televizijski fenomen, ki je skoraj popolnoma izrinil prijetni tv-žanr *sitcom*. Namesto da bi bil ekskluzivno namenjen iskrenju komičnega duha ali v najslabšem primeru instantni sprostitvi ob kakršnikoli že vsebini, nas preseneča s precej pesimistično atmosfero in z izobiljem humorja, od inteligentnih ciničnih komentarjev do nesmislov, t. i. »random jokes«. Pripovednega loka ne začenjajo s harmoničnim stanjem in ne sklepajo s srečnim koncem. Glavni liki so antijunaki, ki jih te nadaljevanke slavijo kot zlomljene posameznike.

V ozadju številnih *sadcomov* je podmena, da (situacijska) komedija nima sredstev, s katerimi bi zadovoljivo zajela



stresno in kompleksno izkustvo življenja danes. Za njegovo ustrezno zajetje se je treba opremiti z novimi pristopi, ki se zdijo bolj realistični, bolj v stiku z našo pravo realnostjo. Medtem ko je bilo v sitcomih portretirano idealno življenje, gledalci in kritiki slavijo sadcom kot približke realnemu življenju, kot neposredne, avtentične, surove ... Ena izmed kritičark je svoje doživetje **Louieja** (2010–), po njenem mnenju enega prvih sadcomov, opisala z besedami: »Iskreno, šokantno, zahtevno, srce parajoče.« (Jennie Jaffe, »The Rise of the Sadcom«, *Vulture*, 3. september 2015) Njen opis res precej natančno popiše reakcijo, ki jo sadcomi terjajo od nas. Morda je problematično, da se s trendom spreminja tudi pogled na komedijo kot žanr, saj te nadaljevanke dajejo vtis, da so »več kot le komedija« in da segajo »dlje« in »globlje« od starega žanra, ki se je z zagovorom videza in površine vselej boril proti predajanju iluziji o neizmerni globini in neskončni potencialnosti človeka. Greh *sadcom*-ov je pogosto prav ta, da se jemljejo nekoliko preveč resno.

A kljub utemeljenim pomislekom je večini teh nadaljevanek uspelo ustvariti protiutež kulturi pozitivnega mišljenja in – z občasno pretirano naslado nad grozečo pogubo, ki nas vse čaka v 21. stoletju – opozoriti na plodnost pesimizma za mišljenje.

V zadnjih dveh ali treh letih se je *sadcom* razcvetel z naslovi *Louie*, *Girls* (2012–), *BoJack Horseman* (2014–), *You're the Worst* (2014–), *Transparent* (2014–), *Catastrophe* (2015–), *Love* (2016–), *Atlanta* (2016–) in *Fleabag* (2016). Poglejmo na kratko, v kakšnem pogledu je mogoče serije res videti kot žalostne komedije.

Catastrophe, denimo, govori o moškem in ženski, ki nikakor nočeta imeti otroka ali biti v monogamnem razmerju, a ko se jima to oboje vendarle zgodi (v eni noči), ne spremenita svojih moralnih stališč – vsega skupaj ne

moreta razumeti drugače kot katastrofo. Ena od glavnih pripovednih linij serije *Transparent* tke zgodbo o možu in očetu, ki v tretjem življenjskem obdobju razkrije svojo transseksualnost, a to nikomur, še zlasti njemu, ne prinese odrešitve, temveč razpre mnoge rane. Njegovi odrasli otroci se spopadajo z varajočimi partnerji, propadlimi razmerji in z dolgočasnostjo, in morda prav ob tem *sadcomu* najbolj pride do izraza, kako nevzdržne so zgodbe o osebni bolečini pripadnikov višjega srednjega razreda. Tudi serija *Girls* obravnava stiske privilegiranih deklet iz Brooklyna in z Manhattan. In *You're the Worst* o moškem in ženski, ki živita hedonistično pravljico in sta lahko – brez skrbi za preživetje – ultimativna cinika *sadcoma*. *Love* pod ironičnim naslovom govori o fantu in dekletu, ki odlagata življenje v paru in se sploh ne utegneta zaljubiti, saj se izdatno ukvarjata z drugimi problemi: prodiranjem na trg dela, uživanjem, dvomi vase, tesnobo ... Precej stopenj duhovitejša od naštetih je *Atlanta*, nadaljevanka o dveh bratranceh, ki prodirata na repersko sceno. V primerjavi z večino omenjenih nadaljevanek je *Atlanta* umetelno izpisana, tako da mračno realnost dejansko secira s sijajnim humorjem in ima otipljive like. Tudi to, da se odvija v revnem sloju, pripomore k žalostnemu delu *sadcoma*, ki je zato verjetnejši, tegobe glavnega junaka pa bolj utemeljene.

Fleabag

V obširni letošnji ponudbi žalostnih komedij si največ pozornosti zasluži **Fleabag** (2016), kjer ta nova zvrst pride do svojih meja. Nadaljevanko v šestih polurnih epizodah je premierno predvajal BBC. Njena gonilna sila je tridesetletna angleška igralka Phoebe Waller-Bridge. Z monokomedijo o nadlogah in bridkosti mlade Londončanke je najprej zaslovela v gledališču in zanjo prejela številne nagrade.

Waller-Bridgeova si je občudovanje prislužila najprej zato, ker tako dobro igra »bad girl«, ki vedno pristane zunaj okvirov sprejemljivega, ki vedno reče ali dela kaj neprimernega, zlasti v polju seksualnosti. Uspe pokazati, da blasfemije niso namerne, njen lik se skratka res želi asimilirati, a ker je globoko v sebi zelo »bad«, anti-moralen, mu to nikakor ne uspe. Ko se želi njen občasn ljubimec, ki je precej neumen mačo, z njo pogovarjati o resnih temah, Phoebe/Fleabag hlini svojo investicijo v pogovor, nato pa kameri pokaže izraz gnusa. Pravo olajšanje je videti inteligentno komičarko, ki ne uporablja trendovskih receptov za šale nižjega reda (ironijo, sarkazem, nesmisel), temveč komiko črpa iz razvoja novega komičnega lika z vso zgodbo okrog nje, z vrsto konsistentnih fizičnih in značajskih potez.

Razlog, zakaj se ji uspe tako hitro tako intimno približati občinstvu, je komunikacija s kamero – sredstvo, ki ga je prevzela iz teatra, kjer je bila občinstvu tudi fizično blizu. Komičarka kamero obravnava kot zaveznico, ob kateri je lahko brez inhibicij, ki ji lahko reče, karkoli hoče. Ta bistveni mehanizem poskrbi, da se v hipu potopimo v njen subjektivni univerzum. Nato pa nas vedno znova

preseneča, da v njeni glavi (večinoma) ni prostora za resnobne premisleke, bolečino ali žalost ali praznino. Celoko se potopimo v njen zasebni svet, kjer bi pričakovali kompleksne emocije, naletimo na serijo vicev. Kjer bi pričakovali globino, naletimo na površino. Tako se ne moremo upreti pristanku in občasnemu aplavdiranju njenemu posmehu samovšečnim moškim, njenemu slabemu okusu, kršitvam pravil lepega vedenja, krutosti, ki jo premore v razmerju do ljudi, njenemu neustavljivemu spolnemu gonu. Uspe nas prepričati v konsistentnost in legitimnost takšne drže do sveta. Zato pa je v kontekstu konservativne londonske buržoazije, ki še vedno verjame v normo, da ženske ne smejo kazati svoje seksualne želje (kot tudi s tem povezano normo, naj ne bodo objekt), označena kot slaba ženska – ali »slaba feministka«, kot si reče sama. Ne obnaša se dovolj dostojanstveno, ne spoštuje se, ne brzda se in tako naprej. A Fleabag ne hiti s korekcijo te nefeministične oznake, pač pa jo zajaha kot komični pogon, kar je vredno občudovanja.

Ob vseh močnih platih pa ima Fleabag tudi skrito, temnejšo plat, kot bi ji lahko rekli. Številne manipulacije, laži in ena večja kraja so le nekatera v sklopu destruktivnih in asocialnih vedenj, ki, kot sugerira nadaljevanke, za Fleabag napovedujejo bolj ali manj črno prihodnost. Junakinja mora biti predstavljena kot antijunakinja, zguba, črna ovca družine in družbe. To v običajnih razmerah ni slabo. Dokler nam pusti misliti, da gre za enodimenzionalen lik, ki ima za svet vselej rezervirano neko pest humorja, smo še v osrčju komedije. A kmalu smo globoko v njeni osebni tragediji.

V ozadju se skozi retrospektivne prizore niza zgodba o njeni najboljši prijateljici Boo, solastnici lokala, ki je njun mali posel navdihovala z življenjem in kot glavna zaveznica osrečevala in izpolnjevala glavno (anti) junakinjo. Da bralcem ne bi pokvarili konca zgodbe, omenimo le to, da je prijateljica umrla v kolesarski nesreči, za katero se Fleabag počuti krivo. Iz nadaljevanke razberemo, da je njeno obsesivno šaljenje obramba pred travmatičnim dogodkom in posledičnim zlomom, ki se sicer nenehno izraža tudi v njenem destruktivnem vedenju. Avtorica je v intervjujih povedala, da ima šaljenje po njenem mnenju več funkcij oziroma ni tako enoznačno, kot je videti na prvi pogled. Po eni strani se umetelnemu humorju krohotamo, po drugi strani pa naj bi bil to tudi modus bega pred realnostjo, ščit, ki naj bi omogočal, da se s problemi ne soočimo neposredno. Tako ima sadcom resnično žalostno plat: terja, da antijunakinjo obsodimo za slaba vedenja, a jo v principu razumemo kot zlomljen subjekt, ki živi v bolečini in krivdi. Morda je ena od lastnosti *sadcoma* ta, da ima nasprotno od *sitcoma* nesrečen konec.

Humor je po definiciji sublimacija, in morda ga je malce topoglavo predstavljati kot ščit, ki skriva travmatično realnost. Kot bi nenadoma zanikali komičnega duha, ki je prežemal večino serije. Prispevek Phoebe Waller-Bridge k žanru je emancipatoren, a vsekakor ne v tistem pogledu, kjer za duhovito žensko stoji ranljiv in zlomljen človek. Fleabag je emancipirana kot zlomljen subjekt, ki živi s svojo zlomljenostjo, tudi če je za to treba povedati še tako veliko, preveč šal.



Fleabag



podoba glasbe
Matic Majcen

Fant, ki je preveč vedel

O videospotu *Gosh* Romaina Gavrasa, dobitniku nagrade za najboljši mednarodni videospot leta na Ljubljanskem mednarodnem filmskem festivalu 2016.

Vsak velik film zahteva razlog, da se črnina pred gledalcem razpre v podobo, in v *Goshu*, glasbenem videospotu Romaina Gavrasa, se prvi kader pojavi zavoljo vznika neke misli, nenadnega zavedanja, ki v protagonista švigne kot strela z jasnega. On (Hassan Kone) je temnopolti albin, skrajno zdolgočasen in izgubljen mladenič, a še zdaleč ne tako odklopljen iz sveta kot njegovi zadetkarski prijatelji, katerih misli lebdijo v ekstazi navidezne resničnosti. Obkrožen z odsotnimi dušami se v trenutku filozofskega prebliska vpraša: »Kaj je vse to okrog mene? Kakšen je smisel vsega tega? Kaj sploh počnem tu?« Daleč od tega, da bi ta

dvom pomenil kakršno koli radikalno spremembo – vse, kar stori, je, da se odpravi do okna, kjer se zavoljo odmika kamere v total gledalec zave, da smo sredi nekakšnega geta. V njem se na stotine uniformno oblečenih kitajskih dečkov pripravlja na praznik, na parado v čast voditelju, našemu albinu – Njemu. Vprašanje v njegovi glavi zdaj postane: »Mi je res tega še enkrat treba?« A tudi despoti morajo poskrbeti za svoje ljudstvo, in ker je služba služba, je to – nejevolji navkljub – pač treba opraviti. Fanatično ljudstvo se Njemu na čast pred spomenikom pripravlja na ritual, ki bo predstavljal mogočno čaščenje veličastne družbene ureditve. V vsej vladajoči garnituri otopelih kolegov mora biti le on – vsaj za silo – prisoten v tem nesmislu, ki se bo odvil pred njimi.

Na skupni točki rituala se postavijo pod simbol veličastne zgodovine ljudstva

in krvne linije njihovega voditelja. Ne On ne njegovo ljudstvo ni zgradilo teh temeljev, ki narekujejo njihovo delovanje. On je bil izbran od očetov preteklosti. Je poosebljeni mit, ki bi mu ljudstvo sledilo tudi v smrt, če bi on to zahteval. Pogledati mu v oči je tako, kot bi zrl v boga. Dvom o tem prepričanju preprosto ne obstaja. Miti niso tu zato, da jih prevprašujemo, temveč zato, da v njih verjamemo. Otroci plešejo ter vzklikajo v nebo. Slavijo Njega. S svojimi telesi tvorijo obroč, ki iz Njega naredi metaforo središča vesolja, okrog katerega se vrtijo kot zvezde in planeti. On lahko samo nemo opazuje njihov fanatizem in se v novem trenutku dvoma vpraša: »Bi bilo nemara bolje, če bi bil tudi jaz samo eden izmed njih?« Če bi tudi on lahko občutil to skrajno pripadnost in omamne razvade bogastva in moči – morda bi potem življenje vendarle imelo smisel, ki ga s te njegove pozicije vsekakor nima.

Morda bi bilo bolje, če ne bi že od začetka videl te praznine, ničta te družbe, ki se v absurdni obliki odvija pred njim. A niti On, kaj šele ljudstvo, vsega tega ne more spremeniti. Zdaj lahko samo čaka, da se ta maškarada konča, s tem pa tudi trenutki njegovega filozofskega nelagodja. In podoba spet izgine v črnino.

Gosh je še en briljanten glasbeni videospot, ki ga je posnel Romain Gavras v sicer kratki, a morda celo najpomembnejši evropski glasbeni videografiji zadnjega desetletja. Po eni strani je izbira skladbe Jamieja xx nenavadna glede na dejstvo, da je *Gosh* leto dni prej že dobil svoj videospot, ravno tako odličnega; naredil ga je Erik Wernquist. Po drugi strani pa izbira skladbe ravno zaradi tega izkazuje avtorsko namero, ne pa oglaševalskega imperativa. Videospot so snemali v Tianduchengu, majhnem mestecu v bližini Šanghaja, kjer so leta 2007 v sklopu trenda gradnje natančnih kopij zahodnih prestolnic začeli graditi repliko Pariza, vključno z Eifflovim stolpom in Elizejskimi poljanami. Projekt se je izkazal za velik fiasko, saj v parku namesto 10.000 načrtovanih prebivalcev ostaja zgolj peščica tamkajšnjih turističnih delavcev. Gavrasu, 35-letnemu Parižanu, je obisk tega kraja predstavljal nadrealno izkušnjo. Ali, kot je sam povedal v intervjuju za *Dazed*: »Večino časa sem se počutil, kot da sem na tripu. Sprehajaš se po ulicah v kopiji Pariza, kitajski otroci pa te pozdravljajo. Vse skupaj je zelo jebeno meta, zelo čudno in konfuzno.« Videospot je v njegovi interpretaciji predvsem odraz te izkušnje: »Video vidim kot neke vrste pot skozi odraščanje v svetu, kjer so kulturne aropriacije postale tako nore, da potrebuješ duhovnost, da bi se dvignil nad prostor, kjer kultura sama nima več nobenega smisla.« Kot pravi, je zamisel o svetlolasih Kitajcih dobil v sanjah, zato so v lokalni šoli Šaolina k sodelovanju privabili 300 otrok, ki jim je 40 frizerjev 12 ur barvalo lase na svetlo in nato nazaj na temno – slednje zato, da jih ne bi preveč travmatizirali. Končni rezultat je bil dosežen popolnoma brez digitalnih učinkov, najimpresivnejši kadri (tudi tisti končni z dvigom pogleda nad mesto) pa so bil narejeni z brezpilotnim letalnikom. Kakor kaže izvrstni video



s pogledom v zakulisje, so videospot snemali v običajnih delovnih urah, ko so se turisti, kot je videti v ozadju, sprehajali po parku.

Francoski režiser z *Goshem* nadaljuje avtorsko linijo, v kateri je zdaj nakazal še politični pristop, ki doseže močan provokativni učinek. V tokratnem videu je vsekakor opaziti znane motive iz prejšnjih, *Signature* (2007), *Stress* (2008) in *Born Free* (2010), ki pa se pojavijo v povsem novih izpeljavah. Nikakor torej ne gre za kopijo katerega od prejšnjih videospotov, nasprotno, Gavras je še poudaril izrazito simbolni pristop k vizualnemu sporočanju, v katerem se igra s političnimi formami in simboli, ki nato zaradi kombinacije znanega in distopičnega izpadejo srhljivo, pri tem pa povezovanje med njimi in ustvarjanje novega pomena prepušča gledalcu. V monumentalni igri političnih form – oblasti, vodje, ljudstva, ideologije in rituala – ločnica med popolno fikcijo in

aktualno realnostjo izpade bistveno bolj nedoločljiva kot sicer.

Gavras tako tudi po desetletju ustvarjanja glasbenih videov še naprej ohranja vso svojo prebojnost, s katero se je tudi prebil na sceno. In čeprav gre pri njegovem celovečernem prvencu *Our Day Will Come* (Notre jour viendra, 2010) za ravno tako izviren film, pa mu na filmski sceni (še) ni uspelo izvesti podobnega preboja kakor v videu. Da pa vsaj na njegovem domačem terenu glas izvirnosti ne pojenja, je pred najavo njegovega naslednjega celovečerca vsekakor dobra novica. A tudi če s filmskim projektom ne bo dosegel želenega učinka, je njegovo mesto med videospotovskimi legendami zagotovljeno. Težnja k provokativnosti in drugačnosti brez dvoma še naprej ostaja gibalno njegove ustvarjalnosti. Ali kot najbolje pove sam: »Raje bi se ubil, kot pa da bi posnel normalen glasbeni video za YouTube z Bonom, ki poje pred kamero. To je moja vizija jebenega pekla.«



Napad na policijsko postajo 13

Jaz, enkratna filmska projekcija

ozadja
Maša Peče

Dober dan, ime mi je Maša Peče, živim v Ljubljani, kažem filme in o njih pišem. Sem kuratorica poklona filmski erotiki Kinosloga.Retrosex. in Festivala žanrskega filma Kurja polt. Najbolj čudovit poklic, kar jih je, če mene vprašate. In seveda, če odmislimo dejstvo, da od tega le redko kdo lahko živi. Jaz ne. Toda tole ni moja zgodba. To niso ozadja, pa vse tegobe in težave poklica kuratorice in organizatorke filmskega festivala. To je zgodba o filmski projekciji, o tistem, čemur v žargonu rečemo projekcija filma na

začasnem uvozu, po domače pa večina filmov, ki jih vidite na tem ali onem filmskem festivalu. Zgodba o tem, kako se ti filmi znajdejo na platnu, in o trnovi poti, ki jo do tja prepotujejo. Navadno v kamionu.

Filmski festivali seveda prikazujejo tudi večji ali manjši odstotek tistih drugih filmov, ki niso na začasnem uvozu, pač pa pripadajo domačemu distributerju. Če pogledamo slovenski festivalski zemljevid, vidimo, da večji ko je festival, večji je delež filmov

slovenskih distributerjev. Na festivalu Kurja polt tako denimo pokažemo enega ali pa nobenega. Toda upam si trditi, da nam prav vsem filmskim kuratorjem ali programskim selektorjem največ pomenijo tisti »naši«, začasno uvoženi filmi, ki jih v Sloveniji pokažemo zgolj enkrat, največ dvakrat ali trikrat – bodisi novi, ki se ne bi znašli na domačih platnih, če jih tja ne bi pripeljal festival, ali starejši naslovi iz filmske dediščine, ki so del festivalskih retrospektiv. In če pustimo ob strani večni boj za finančno podporo, si upam tudi trditi, da se

za te naslove vsi po vrsti, kuratorji in kuratorice, borimo kot levinje. Kot boste videli, je stvar namreč vse prej kot preprosta. Na tem mestu pa naj bo spekulativnih sodb in polaganja besed v usta mojih stanovskih kolegov in kolegic dovolj. Kar sledi, so podatki iz prve roke.

Štoparski vodnik

Filmski festivali so posebne zverine. Po količini filmov, gostov, festivalskih ekip in dela samega se kajpak drastično razlikujejo, toda struktura delovnih področij je vselej enaka. Festival se ukvarja z gosti, z mediji, z besedili in tiskovinami, s spletno stranjo in kanali družbenega mreženja, s tehnično izvedbo in opremo, z administracijo in financami, z razpisi, pogodbami in računi, vselej z računi. In seveda s snovanjem programa, s filmsko projekcijo, pravicami in nosilci. Preden pogledamo, kaj to pomeni, naj še enkrat opozorim, da to niso ozadja in praksa slehernega festivala, pač pa moja specifična situacija in izkušnje mojega kuratorskega dela.

Vzemimo za začetek stare filme, ki jih prikazujemo v okviru retrospektiv. Ko želite prikazati ta ali oni film iz zakladnic filmske dediščine na filmskem traku, to ne pomeni, da film preprosto najdete v kakšni javno dostopni bazi, ga naročite, plačate, pripeljete – in *voilà*, že je na platnu. Stvar je malce bolj kompleksna, in ko govorimo o kulturnem, žanrskem, eksploatacijskem, B filmu, *mnogo* bolj zapletena. Najprej morate poiskati še obstoječo in razpoložljivo filmsko kopijo, ki je v dovolj dobri fizični kondiciji, da je primerna za projekcijo – če je na voljo več nosilcev, so standardi zahtevnejši; če pa gre za zadnje znano kopijo filma, ste bolj popustljivi. Pri tem seveda ne gre le za ohranjenost barv, fizično stanje traku, perforacij, zvočnega zapisa ..., ampak tudi za vprašanje filmske verzije, integralne dolžine filma. V naslednjem koraku morate detektivsko izslediti trenutnega imetnika predvajalnih pravic, bodisi za vaš teritorij ali takšnega, ki poseduje svetovne, mednarodne pravice. Težava ni le v tem, da gre za sila zapleteno in

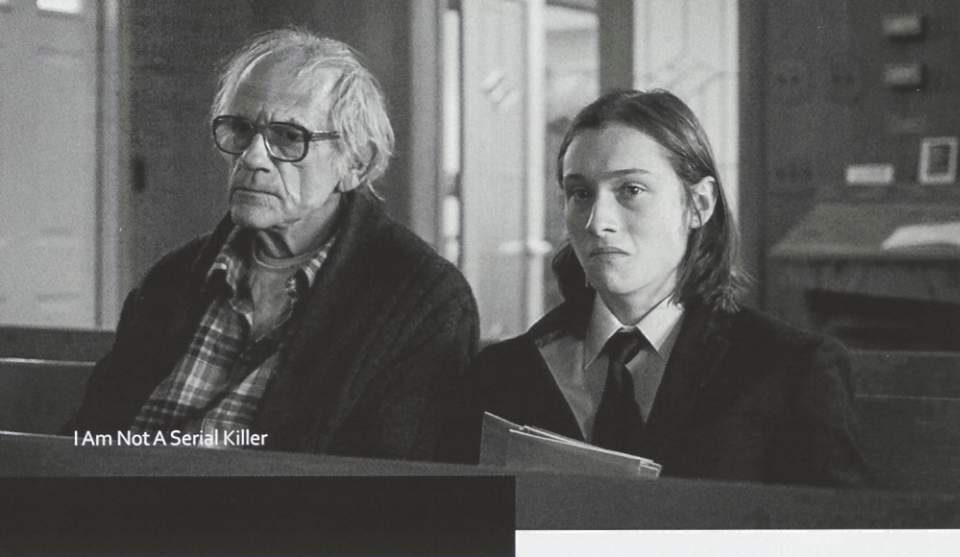
dolgotrajno raziskovalno delo, ki včasih preprosto ne obrodi sadov, pač pa se na ta način podvoji tudi strošek – imetnik pravic in imetnik filmske kopije povečini nista ena entiteta, zlasti v primeru filmov starejših letnic in še posebej, ko nimamo opravka s kanonskimi klasikami in studijskimi produkcijami (tem za razliko od drugih kulturnih dobrin *copyright* čudežno nikoli ne poteče), pač pa z marginaliziranim, *off-mainstream* filmom. Sledi ponižno cenkanje do zneska, ki ga vaš festivalski budžet lahko prenese – bolj neizprosno z lastniki predvajalnih pravic, bolj nežno in spoštljivo z arhivi in zasebnimi zbiratelji filmskih kopij. Ko vam oba imetnika izstavita račun, morate nekaj kil težko filmsko kopijo spraviti na pot. Kar se da poceni, torej počasi, po zemeljskem transportu, naj nika ne leti, če ni potrebno! Na tej točki seveda niste predvideli, da je carinska služba zopet uvedla novo dajatev. Če ste doslej začasne uvoze filmskih nosilcev, bodisi analognih ali digitalnih, plačevali davek na ceno prevoza in carinsko dajatev, po novem plačate poleg teh še obratovalni strošek generičnega naziva »začasni uvoz/izvoz« in »strošek založene bančne garancije«. Račun pa na koncu izgleda kot skrajšana različica Kafkovega *Procesa*, kakršno bi »skondenzirali« pri *Reader's Digestu*. Medtem ko se vi ubadate z računi, vaši tesni prevajalski sodelavci že prevajajo film, toda žal po nižji tarifi (kar ste jim s težkim srcem in vestjo počeli že pred ozadji Dušana Rebolja iz prejšnje številke *Ekrana*). Prevod in podnaslavljanje slehernega festivalskega filma s slovenskimi podnapisi je namreč resda v skladu z Zakonom o javni rabi slovenščine, toda v strašnem neskladju z razpoložljivimi sredstvi in končnimi stroški ene same samcate festivalske projekcije. Zdaj pa smo le prišli do cilja in, *voilà*, film je na platnu. In ko je festivalske projekcije konec, ga tam morda ne bomo nikoli več videli. Nič hudega, glavno je, da je bil tu. Da ste ga vi videli. Pa ste ga?

Dajmo na mizo še konkretne številke. Če odmislimo stroške osebja in tehnične izvedbe projekcije, priprave in prevoda besedil za katalog in spletno stran, tiska in oglaševanja, pa morda še

gostovanja avtorja ali avtorice, smo v eno samo filmsko projekcijo pravkar vložili med 900 in 1000 evri. Pri tem so se, kot rečeno, stroški prevoza in carinjenja zopet povišali, znižali pa smo ceno izposoje filmske kopije, ceno predvajalnih pravic ter stroške prevoda in podnaslavljanja. Vse tisto pač, kar se znižati da – pri čemer nam to ni ne v užitek ne v veselje. Redna cena ene projekcije bi se tako zlahka vrtela med 1300 in 1500 evri. Nič takšnega. Če kažete filme v Londonu, New Yorku ali na Dunaju, kjer za vstopnico v dvorani s 500 ali celo 1500 sedeži gledalec odštejete debelih 10 evrov in kjer domača publika hočeš nočeš gleda festivalske filme na enkratnih projekcijah izključno z angleškimi podnapisi. Če pa film kažete denimo v Ljubljani, v dvorani Silvana Furlana v Slovenski kinoteki, kjer za enega od 124 sedežev odštejete 4 evre, je računica precej drugačna. In če ste festival po vrhu vsega posvetili nekonvencionalnemu, žanrskemu, kulturnemu, B filmu, torej *off-mainstream*, *offbeat* kinematografiji, potem pri nas ne napolnite dvorane, četudi gre za dragocene raritete na poslednjih še živečih filmskih kopijah. In četudi si v Londonu, New Yorku ali na Dunaju urbana publika ob projekcijah kulturnih filmov na traku kar prste oblizuje. Recimo, da je v naši dvorani gledalcev za polovico in so vsi do zadnjega plačali vstopnico (kar seveda ni res, saj so v publiko festivalski gostje, novinarji, partnerji in filmska stroka, ki imajo z akreditacijo brezplačen ogled). Ta imaginarni izkupiček si nato razdelite *fifty-fifty* s koproducentom, s kinodvorano, ki projekcijo gosti, in kot organizatorju vam ostane dobrih 120 evrov. Tudi to je nekaj! Za ta denar lahko 35-mm kopijo filma Jeana Rollina, ki smo si jo izposodili v arhivu La Cinémathèque de Toulouse, pripeljemo *skoraj* do Ljubljane. Tam nekje pri Vipavi bi se zataknila. Toda to je bilo lani. Letos, ob novih carinskih dajatvah, bi morala štopati že od Verone.

Babilonski stolp

Pa pogledjmo, kako je s prikazovanjem novih filmov iz trenutne produkcije. Čeprav je zadeva na videz precej bolj enostavna in transparentna, se kmalu izkaže, da je Pandorina skrinjica sodobnih distribucijskih tokov in praks še bolj



I Am Not A Serial Killer

nabito polna. Vse se spet začne pri detektivskem delu, saj morate najprej izslediti, kdo je komu dotični film za vaš teritorij nazadnje prodal. Če so pravice še vedno pri mednarodnem agentu, se zlahka izkaže, da vaš festival ne kotira dovolj visoko in lahko na ta in ta film preprosto pozabite. In tudi velikim, prestižnim festivalom se dogaja, da potrdijo vroč otvoritveni naslov, pa jim ga zadnji hip vzamejo nazaj, včasih celo na dan otvoritve. Spet drugič ima domači distributer predvajalne pravice, ne razpolaga pa z nosilcem, ki si ga morate sami zagotoviti pri tujem distributerju ali prodajnem agentu, tako da se stroški zopet podvojijo. Vsak člen v verigi namreč želi in zahteva polno ceno, takšno, ki bi jo vi pričakovali za obe storitvi hkrati. In tu govorimo o najboljšem primeru. Pogosto se namreč zgodi, da tujega distributerja, ki vam ne more prodati tudi pravic, preprosto ne zanimate. Ali pa domačega distributerja, ki je film odkupil, preprosto ne zanima njegovo predvajanje v kinu, na festivalu. Naslovov, ki obtičijo v teh distribucijskih vicah in jih ne bomo nikoli videli v kinu, pa ni malo. Toda prepreke, ki jih morate preskočiti, da bi pokazali nedavno posnet film, ki naj bi bil ta trenutek na voljo na trgu, pa ni, so tako številčne in mnogotere, da zahtevajo svoj članek v rubriki ozadja. Zato bom na tem mestu osvetlila neki drug vidik iz nedavne izkušnje.

Na dunajskem Festivalu fantastičnega filma /slash so lanskega septembra priredili strokovno srečanje, tako imenovane »Industry Days«. O svojem

delu so v teku dveh dni spregovorili predstavniki različnih stebrov filmske industrije, sama pa sem vodila okroglo mizo s filmskimi avtorji, poimenovano »European Indie-Horror Talents To Watch«. Vsi udeleženci v življenjskem toku nekega filma smo torej bili tam, po kronološkem redu: filmski ustvarjalci, producenti, državni financerji, distributerji, (festivalski) prikazovalci. Vse je potekalo v duhu kolegialne solidarnosti, čeprav so je na trenutke zdelo, da so vprašanja in komentarji tega ali onega kolega iz »druge« branže nekam nenavadni, nesmiselni, včasih povsem nerazumljivi. Irski režiser: »Da smo zbrali dovolj denarja in posneli film, smo potrebovali štiri leta in nihče od avtorjev za svoje delo ni bil plačan. Nič hudega, šlo je za naš projekt. Toda zdaj, ko je film v redni distribuciji v Angliji, bi distributer rad, da ga še sami oglašujemo, da sodelujemo v promocijskih nagradnih igrah, da se udeležujemo vsake druge projekcije. To pač ne gre. Povrhu tega ne dobimo nič od zaslužka filma v redni domači distribuciji.« Predstavnica Nordijskega filmskega sklada, državnega sofinancerja: »Pa je vaš producent v proračunu filma predvidel zadosten znesek za oglaševanje in promocijo filma? Veste, v Ameriki so ti zneski pogosto višji od proračuna same filmske produkcije. To so pomembne reči.« Irski režiser: »Mar govorim kitajsko? Za to, da smo film vendarle uspeli uresničiti, smo potrebovali štiri leta in se vsi po vrsti odrekli plačilu. Kakšen proračun za oglaševanje neki? Prakse in proračunov ameriških studiev ne morete aplicirati

na neodvisen film. To nima nobenega smisla, to so hruške in jabolka.« Nato je prišla na vrsto Elodie Dupont, podpredsednica prodajne agature The Festival Agency (TFA), zadolžena za festivalsko distribucijo, in postalo je vroče. Razvnela se je debata med »nami« in »njimi«, med festivalskimi programerji in zastopniki pravic, med kupci in prodajalci. Ali pravilneje, razvnel se je komunikacijski šum.

TFA naj bi, tako Elodie Dupont, pod motom »One-Stop-Shop for Film Programmers« olajšal delo festivalskih selektorjev, s tem da jim na enem mestu ponuja filme številnih večjih mednarodnih distributerjev, kot so HanWay Films, Magnolia Pictures, XYZ Films, Pathé in drugi. Elodie je ponosno pojasnila, da je agencija tam zato, da pomaga filmskim festivalom in med drugim zbija cene notorično dragih distribucijskih hiš. Toda le kako je lahko cena nižja, če je v igri po novem še en igralec več? The Festival Agency je distributer distributerjev, posrednik posrednikov, festivali potemtakem plačujejo stroške dveh akterjev. Tovrstni komentarji so se kar množili in Elodie je bila povsem osupla nad novim odkritjem, da festivali »screening-feejev« ne plačujemo z največjo radostjo in se nam cene nikakor ne zdijo ugodne. Še več, zgroženi smo nad ustaljeno prakso, po kateri največji in najprestižnejši festivali, ki so tudi najbogatejši, za najdražje filme po pravilu ne plačujejo nič – ko film uvrstijo v blišč tekmovalnega programa, na rdečo preprogo, ga dobijo zastonj. In naprej. Za ostale, tržno manj pomembne festivale, ki za filme brez izjeme plačujemo, velja ena, enotna cena, ne glede na velikost in budžet festivala, ne glede na velikost tržišča in s tem ceno vstopnic ter velikost dvoran in občinstev. Tokio, London, Ljubljana ali pa Vrhnika – za vse velja enaka izklicna cena.

Medtem ko smo prikazovalci in distributerji z dveh strani grizli to jabolko spora, se je spet oglasil gostujoči režiser, Irec Billy O'Brien, kleni neodvisnež in avtor filma **I Am**

Not A Serial Killer (2016)¹: »Ker smo posneli absolutno neodvisen film, nisem bil za scenarij in režijo plačan niti centa, kot sem že povedal. Vi pa pravite, da plačujete astronomske cene za festivalske projekcije. Mislil sem, da gre to več ali manj zastonj, za promocijo filma. S festivalskim prodajnim agentom imamo namreč pogodbo, po kateri nam kot producentom in avtorjem pripade delež od prodaje. Pa vendar tudi s tega naslova še nisem videl niti centa, čeprav se film letos vrti na celi vrsti festivalov, v Strasbourgu je prejšnji teden celo zmagal. Kaj se tu pravzaprav dogaja?« Na tem mestu je v besedo posegel najbolj prekaljeni maček med nami, guru sodobnega eksploatacijskega in B filma, Corman-cum-Castle naše dobe, producent neodvisnih filmov **The ABCs of Death** (2012) in **ABCs of Death 2** (2014), **Turbo Kid** (2015), **Deathgasm** (2015) in eden mojih osebnih herojev, Novozelanec Ant Timpson: »Billy, v pogodbi imaš tudi klavzulo, ki pravi, da si boste dobiček razdelili, potem ko bo prodajna agentura pokrila svoje stroške. In če še nisi opazil, hodijo distributerji na festivale vedno v dvojicah ali trojicah, spijo pa v dražjih hotelih kot ti in jaz, tako da je stroškov vedno natanko toliko, da izničijo dobiček.«



Aleluja



Under the Shadow

Po predstavitvi TFA sem stopila do Elodie Dupont, da ji diskretno preberem še naše, kurjepoltno kozje molitvice. »Poslušaj, Elodie, midve sva doslej sodelovali samo enkrat, leta 2014, ko smo iz vašega kataloga pokazali film **Aleluja** Fabrica du Welza. Ker je du Welz genij in film mojstrovina, sem ga hotela na vsak način imeti na festivalu. Ampak iskreno povedano, v desetih letih, odkar se za različne festivale dogovarjam za filme, nisem nikoli plačala toliko, kolikor sem po

1 Marca bomo film *I Am Not A Serial Killer* videli tudi pri nas, v okviru mladinskega festivala Kinotrip, pri katerem sodelujem kot svetovalka za žanr in kjer so mladi kuratorji film (ki nikakor ni samo za mlade gledalce) vzeli za svojega. Zagotovo bodo zanj tudi plačali. In Billy zagotovo ne bo videli niti centa.

izprošenem popustu še vedno odštela The Festival Agency.« Elodie je bila zopet osupla. Nato pa je potrpežljivo prisluhnila zgodbi o malem, a srčnem festivalu Kurja polt, o velikosti našega proračuna, simbolno plačane ekipe in festivalske publike, o naših ciljih, motivacijah in pomenu festivala. Vmes se je popoldan prevesil v večer, ta pa v noč, midve pa sva medtem celo ugotovili, da sva nekoč poslušali iste pankerske bende in podlaga za nagovor moralnega čuta je bila vzpostavljena. Včasih se vam pač nasmejne sreča ali pa je vse, kar potrebujete, malo časa, pozornosti, kakšno pivo in festivalske karaoke. In tako bomo aprila na Kurji polti iz kataloga TFA predvajali **Under the Shadow** (2016) Babaka Anvarija tako rekoč za bagatelo.

Top lista nadrealista

Kuriranje filmov in organiziranje festivalskih, začasno uvoženih, enkratnih, izrednih filmskih projekcij je torej zapleteno, zamudno in sila zagonetno. To je igra brez pravil. Včasih gverila, včasih nadrealistična šala. Toda, da ne bo pomote, večinoma gre za čudovito porabljen čas. Za proces, ki je poln neverjetnih skečev in čudovitih novih poznanstev. Leta 2014 sem snovala prvi program noči erotičnega filma Kinosloga.Retrosex., s katerim se poklanjamo najbolj notorični etapi kina na Kolodvorski, nekdanjemu porno kinu Sloga. Ker je bila moja želja od vsega začetka program razpreti in pokazati na izjemno raznolikost govoric in pojavnih oblik filmske erotike, od art filmov, avantgarde in eksperimentale, prek seksploatacije in zgodnjih nudističnih filmov, do mehke



V dolini superlisc

erotike in trdih porničev, sem si za prvo izdajo umislila velikega botra ameriške seksploatacije Russa Meyerja. Da je prikazati Meyerjev film na filmski kopiji in s privoljenjem skrbnikov njegove dediščine trd oreh, je dobro znano dejstvo. Nekateri celo pravijo, da je to nemogoče. Zloglasnima dedičema Meyerjeve zapuščine, režiserjevi nekdanji tajnici Janice Cowart in vrtnarju Juliu Dottaviu, sem tako poslala prvo elektronsko sporočilo. Nato drugo in tretje. Brez odziva. Zato sem ju poklicala in na telefonski tajnici pustila sporočilo, da gre tako rekoč za življenje in smrt. »Draga Janice, že nekaj časa vas poskušam doseči po mailu, toda brez uspeha. Kličem vas iz Slovenije, saj bi želela pokazati film **V dolini superlisc** (Beneath the Valley of the Ultra-Vixens, 1979) velikega Russa Meyerja. Film *moramo* pokazati. Nekoč, ko je tu še vladal socialistični, saj veste, totalitarni režim, bi morali film predvajati, pa ga je cenzurna komisija zadnji hip prepovedala. To zgodovinsko krivico *moramo* popraviti.« Čez nekaj dni sem prejela odgovor. »Hvala za vaše lepo sporočilo. Razumemo zgodovinski pomen in vašo željo, da pokažete ta film, še zlasti zaradi cenzure. Cenimo, da cenite Russa Meyerja. V današnjem svetu se mnogi ne zavedajo, kako pomembno vlogo je odigral v borbi za našo pravico do svobode govora.« Dovolili so nam sicer zgolj projekcijo na DVD, pa smo vendarle pokazali 35-milimetrsko filmsko kopijo, toda ozadja takšnih mahinacij naj vendarle ostanejo skrivnost.

Leta 2015 sem za drugo edicijo festivala Kurja polt pripravljala retrospektivo filmov Maria Bave. Po dolgem in počez sem prekrizarila italijanske arhive in zasebne zbirke ter naposled le našla vse iskane naslove. Pravice za predvajanje pa sem morala odkupiti od nič manj zloglasnega nekdanjega producenta Bavovih kasnejših filmov Alfreda Leoneja v New Yorku. Ko mi je povedal ceno, mi ni preostalo drugega, kot da mu ponudim manj kot polovico. Bilo je vse tiho. Potem pa me neke noči prebudi telefon, dolga številka, iz tujine. Napol v snu se javim, na drugi strani pa krepak italijanski naglas. »Is zis Maza Piši?« Ja, reciva, da je. »Maza ... zis is not a real number. Give me a real number, and zen we can talk.« Konec klica. Počasi se ozrem okoli sebe. Je pod odejo konjska glava? Retrospektivo Maria Bave smo kajpak imeli in tudi banke nam ni bilo treba oropati. Kot sem že rekla. Vse, kar potrebujes, je čas, potrpljenje in veliko ljubezni – za film, seveda. In pogosto jo imajo tudi oni, zlasti producenti tiste druge vrste.

Za prihajajočo Kurjo polt² in retrospektivo političnih žanrskih kultov, poimenovano »Represija in revolt«, sem pred nekaj meseci zagotavljala remekdelo zgodnjega in še neodvisnega Johna Carpenterja **Napad na policijsko postajo 13** (Assault on Precinct 13, 1976). Filmske kopije vselej iščemo najprej v Evropi, saj je preoceanski transfer za proračun našega malega festivala prezahteven.

² Od 19. do 23. aprila 2017 v Slovenski kinoteki in Kinodvoru. Če dajem srce na pladenj, sklepam, da si lahko privoščim vsaj brezplačno reklamo. Ha!

V enem največjih evropskih arhivov imajo k sreči v celoti ohranjeno, arhivsko filmsko kopijo. Mi pa imamo k sreči to neprecenljivo prednost, da se festivalske projekcije retrospektivnih filmov odvijajo v Slovenski kinoteki, članici mednarodnega združenja filmskih arhivov FIAF, zato so nam to izjemno redko in varovano filmsko kopijo tudi prijazno posodili. Pod pogojem, da uredimo pravice za predvajanje. In začel se je drugi krog detektivske igre. V dotičnem arhivu so vedeli le za imetnika pravic za nemško govoreče države, pa sem začela pri njih. Po nekaj poskusih so mi le odgovorili in me napotili na izdajatelja filma na blu-ray nosilcu v Veliki Britaniji. Morda pa ima ta tudi kinematografske pravice. Res jih je imel, vendar le za Veliko Britanijo, zato me je napotil na izvirnega producenta filma v ZDA in mi prijazno posredoval njegov elektronski naslov. Med pisanjem sporočila so me v isti sapi obhajali dvomi, ali mi bo Joseph Kaufman sploh odgovoril, in strah, da bo hotel veliko preveč. Precej turbulentna mešanica čustev pa je trajala samo tri minute in že je prispel odgovor. »V imenu te in te korporacije vam dovoljujem predvajanje filma, brezplačno. Nenadoma je zanj spet veliko zanimanja, predvajajo ga v Rotterdamu, v AFI Silver Theatre blizu Washingtona, v dveh Alamo kinih v Teksasu in na neki dobrodelni akciji v Chicagu. To nas zelo veseli. Srečno s projekcijo, pa le sporočite, kako je šlo.« In to ni bilo vse. »Naj vas še opozorim. Preverite zvok pri kopiji, ki jo boste vrteli. Domače, ameriške kopije imajo namreč napako, ki se pokaže, če čitalec projektorja uporablja belo in ne rdeče svetlobe. Sliši se prasketanje, ki postaja iz koluta v kolut hujše. Večina kinematografov nima teh težav, če uporabljajo pravi laser. Testirajte kasnejše kolute filma in na obeh projektorjih, če projicirate na preklap.« Temu se reče prava skrb.

Takšne so torej zagate in zapletu s filmi na začasnem uvozu. Vsaj nekaj njih. Če pa so ozadja tista rubrika, kjer razgalimo skrivnosti svojega profesionalnega dela, kjer spregovorimo iskreno, brez pretenzij in brez dlake na jeziku, naj zaključim tam, kamor ta pes tako očitno moli svojo taco: glejte filme v kinodvorani, glejte jih na festivalih, naj naš trud in te dragocene, redke projekcije ne gredo vničar.



Festival des österreichischen Films'17
 Festival des österreichischen Films'16
 Festival des österreichischen Films'15
 Festival des österreichischen Films'14
 Festival des österreichischen Films'13
 Festival des österreichischen Films'12
 Festival des österreichischen Films'11
 Festival des österreichischen Films'10
 Festival des österreichischen Films'09
 Festival des österreichischen Films'08
 Festival des österreichischen Films'07
 Festival des österreichischen Films'06
 Festival des österreichischen Films'05
 Festival des österreichischen Films'04
 Festival des österreichischen Films'03
 Festival des österreichischen Films'02
 Festival des österreichischen Films'01
 Festival des österreichischen Films'00

Graz, 28. März
 —2. April 2017

diagonale.at

Diagonale
 Festival des
 österreichischen
 Films'17

#Diagonale17
 #FestivalofAustrianFilm

POSEBNA ŠTEVILKA – PRISPEVKI K RAZUMEVANJU ČASA

MLADINA

ZGODOVINA

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS

186 642 2017



920182205,1

COBISS

IZIDE 24.
FEBRUARJA

NAPRODAJ NA
VSEH PRODAJNIH
MESTIH

ISLAM

ZGODOVINA VELIKE RELIGIJE