

AG izvi

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

ekstra

letnik LIV, april-maj-junij 2018



tema novi načini gledanja

razredna razlika na ledu Jaz, Tonya

afrofuturizem Črni panter

Armando Iannucci Peklenska komedija v Moskvi

TV serije Babilon Berlin

mednarodni filmski festival
festival internazionale del cinema

KINO OTOK ISOLA CINEMA 7

ISOLA 6-10 JUN 2018

1-20 JUN 2018 Ljubljana
Koper Sežana Idrija Tolmin



UVODNIK	02	<i>Zakaj ženske napišejo več filmov, kot jih posnamejo?</i> Ciril Oberstar
INTERVJU	04 09 12	<i>Guy Maddin, Evan in Galen Johnson</i> Matic Majcen <i>Laila Pakalnina</i> Tina Poglajen <i>Igor Bezinovič</i> Peter Cerovšek
FESTIVALI	17 19 22	<i>47. Mednarodni filmski festival v Rotterdamu</i> Simon Popek <i>68. Mednarodni filmski festival v Berlinu</i> Simon Popek <i>21. Diagonala – Festival avstrijskega filma</i> Anja Naglič
RAZREDNA RAZLIKA NA LEDU	26	<i>Jaz, Tonya kot razprava o delavski ženskosti</i> Tina Poglajen
RAZREDNA RAZLIKA NA OSKARJIH	30	»Hot dog canon« ali o vampirjih in zombijih Nejc Pohar
NOVI NAČINI GLEDANJA	34 39 44 50	<i>Hitro gledanje in nove časovnosti digitalnega gledalstva</i> Neta Aleksander <i>O počasni televiziji in fantomskih voznjeh v preteklost</i> Nil Baskar <i>Prekletstvo napol odprte vrečke čipsa ali fenomen verižnega gledanja</i> Anja Banko »V baseballu ni jokanja«: Netflixovi testni videi Nace Zavrl
WIM WENDERS	53	<i>Wim Wenders: 4K je resnica filmskega negativa</i> Matic Majcen
ARMANDO IANNUCCI	56 58	»Peklenska komedija v Moskvi« Lev Centrih <i>Klavni slehernik: Politične komedije Armanda Iannuccija</i> Dušan Rebolj
KRITIKA	62 66 67 69 71 73 75 78 80 83 85 87 89	<i>Črni panter, r: Ryan Coogler</i> Petra Meterc <i>Oblika vode, r: Guillermo del Toro</i> Jernej Trebežnik <i>Fantomska nit, r: Paul Thomas Anderson</i> Bojana Bregar <i>Bližina, r: Kantemir Balagov</i> Natalija Majsova <i>Žarek v srcu, r: Claire Denis</i> Andrej Gustinčič <i>Inxeba, r: John Trengove</i> Petra Meterc <i>Annihilation, r: Alex Garland</i> Primož Krašovec <i>Mom and Dad, r: Brian Taylor</i> Igor Harb <i>Ex Libris: Newyorška javna knjižnica, r: Frederick Wiseman</i> Ana Šturm <i>Hitlerjev Hollywood. Nemški film v času propagande 1933–1945, r: Rüdiger Suchsland</i> Anja Naglič <i>Druga stran vsega, r: Mila Turajlić</i> Andrej Gustinčič <i>Odraščanje, r: Siniša Gačić</i> Veronika Zakonjšek <i>Rudar, r: Hanna Slak</i> Jernej Trebežnik
FILMSKA GLASBA	91	<i>Ljubezensko pismo osemdesetim</i> Peter Žargi
PODOBA GLASBE	94	<i>S–kokice</i> Anže Okorn
SKRATKA	96	<i>Nova generacija in njihov seks pred kamero</i> Bojana Bregar
TV SERIJE	98	<i>Babilon Berlin: na nemški strani televizijskih ekranov</i> Jasmina Šepetavc
BRANJE	101 107	<i>Beroči gledalec</i> Ciril Oberstar <i>Misliti vesolje</i> Matic Majcen
KUBA IN FILM	109	<i>Filmska šola Treh svetov: utopija kot metoda</i> Dare Pejič



EKRAN, revija za film in televizijo, **letnik LIV, april–maj–junij 2018** | ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije | izdajatelj Slovenska Kinoteka, zanj Ivan Nedoh | **sofinancira** Ministrstvo za kulturo | **glavni in odgovorni urednik** Ciril Oberstar | **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.*) | **svet revije** Zdenko Vrdlovec (predsednik), Aleš Blatnik, Klemen Dvornik, Janez Lapajne, Polona Petek, Peter Stankovič | **jezikovni pregled** Mojca Hudolin | **naslovnica** Eva Mlinar | **oblikovanje** Eva Mlinar | **tisk** Tiskarna Oman, Kranj | **marketing** info@ekran.si | **celoletna naročnina** 25 € + poštnina | **transakcijski račun** 01100-6030377513, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 28, Ljubljana (*Naročnina velja do pisnega preklica.*) | **naslov** Metelkova 2a, 1000 Ljubljana | **e-naslov** info@ekran.si | **telefon** 01/43 42 510 | **splet** www.ekran.si | **facebook** Revija Ekran | **twitter** @ekranrevija | **cena** 4,90 € ISSN 0013-3302

Ciril Oberstar

Zakaj ženske napišejo več filmov, kot jih posnamejo?

Pred več kot dvajsetimi leti je Darian Leader napisal razvpiti esej z naslovom *Zakaj ženske napišejo več pisem, kot jih odpošljejo?* Morda je v tem besedilu mogoče najti razlago za naslovno vprašanje. Leaderju bi se tako ponudila priložnost, da bi filmskemu področju, s katerega je črpal prvotni navdih, vrnil uslugo. Svojega bralca je namreč leta 1995, ko je članek nastal, v problem neodposlanih pisem uvedel prav skozi filmske primere, in ne morda skozi literarne ali zgodovinske. Za uvodni primer napisanih, a neodposlanih pisem je izbral Kim Novak, ki kot Judy Barton v **Vrtoglavici** (*Vertigo*, 1958, Alfred Hitchcock) na koščke raztrga pravkar napisano pismo, v katerem je Scottietju (James Stewart) razkrila prevaro, a mu je v njem hkrati izpovedala tudi svojo ljubezen. Drugi primer je iz filma **Ljubezen popoldne** (*Love in the Afternoon*, 1957, Billy Wilder), kjer Audrey Hepburn napiše in potem zažge svoje ljubezensko pismo Franku Flannaganu.

Da ženske napišejo več scenarijev, kakor režirajo filmov, pravi statistika, ki jo je nedavno objavil Slovenski filmski center (SFC), njegova direktorica Nataša Bučar pa jo je predstavila na posvetu o vlogi žensk v slovenskem filmu, ki se je odvijal v okviru Festivala dokumentarnega filma. V ospredju razprave je bil podatek o izjemno nizki zastopanosti žensk med prejemniki sredstev SFC za celovečerne filme v zadnjih dveh desetletjih. Samo 11 % žensk je namreč prejelo sredstva za režijo filma, čeprav je med diplomanti AGRFT kar 30 % režiserk, še več, 32 %, pa je med samostojnimi kulturnimi poklici žensk s statusom režiserke.

Nekako ob strani pa je ostal manj zanimiv statistični podatek, da ženske napišejo več scenarijev, kakor posnamejo filmov. Raziskava, ki jo je SFC izvedel v sodelovanju z raziskovalko Niko Gričar, namreč navaja, da »smo v obdobju 1995–2017 znotraj nacionalnega filmskega programa gledali v približno 90 % filme v moški režiji, v 78 % zgodbe moških scenaristov in v približno 80 % filme, ki so ji producirali moški«. Prevedeno v deleže ženskih avtoric to pomeni, da je bilo ženskih scenarijev okoli 20 %, medtem ko je bilo ženskih režij za polovico manj, 10 %.

Takšna primerjava deležev žensk na različnih, a sorodnih področjih filmskega ustvarjanja pa bi nemara lahko razkrila celo več kot primerjave deleža moških in žensk na istem področju, ki pogosto vodi v skušnjava, da bi nesorazmerja

razlagali z bitko med spoloma. Zato bi se bilo treba izogniti vprašanju, kdo režira boljše filme, ženske ali moški, ali kdo piše boljše scenarije ... Navsezadnje ne gre le za konkretne moške in konkretne ženske režiserke. Da bi se izvili neneh-nemu preskakovanju med stališči obeh spolov, se je smiselno spomniti, da so razmerja med moškimi in ženskami vedno podvržena neformalnemu pravilu, simbolnemu družbenemu redu, nekemu zunanemu, tretjemu pogledu, ki je umeščen onkraj konkretnih oseb in njihovih spolov.

Podobno ugotavlja Darian Leader: »Zdi se, da je pismo naslovljeno na eno osebo, a ga vseeno lahko razumemo le glede na mesto, s katerega ga bere nekdo drug.« A ključni problem je, da to tretje mesto ni spolno nevtralnno. Vsa težava neodposlanih pisem je v tem, da izrekanje v njih »meri na 'univerzalnega moškega'. Po definiciji je mesto tega onstran realnega moškega partnerja.« In ta drugi pogled, pogled onkraj konkretnega moškega naslovnika pisma, je torej prav tako – moški.

Presenetljivo pa se s podobnim problemom soočajo tudi konkretni moški. Nenazadnje ima vsak spol svoje specifične težave. Morda ženske res težje odpošljejo svoja ljubezenska pisma, a po drugi strani moški bistveno pogosteje jecljajo kakor ženske. Ugotovitvi, ki jo navaja Leader, naj bi pritrčila statistika vsakega pediatra: »Dečki često priznajo svoje nelagodje, če si predstavljajo nastopanje na odru pred svojim razredom ali šolo, kar pomeni iti na mesto, kjer morajo nekaj prevzeti. To potrjuje, da ni pomembno sporočilo, razsežnost tega, kar je rečeno, temveč samo mesto izrekanja ... Jecljanje ni težava z govorjenjem, temveč težava s prevzetjem mesta, s katerega govorimo, položaja v simbolni mreži.« Toda to mesto izrekanja, ki pripada nekemu drugemu, je natanko položaj očeta. Potemtakem gre zopet za mesto, ki je opredeljeno z atributom moškosti. Tako glede tega ni bistvene razlike med moškim in ženskim spolom. Zato bi lahko konkretne moške iz debate tudi v celoti izpustili, ker se zdi, da le zamegljujejo pravo težavo.

Tu bi se bilo mogoče sklicevati na neko izjemno filmsko rešitev glede prikrite navzočnosti moškega pogleda, ki jo ponudi film **Dekleta v uniformah** (1931) režiserke Leontine Sagan. Popolna odsotnost moških likov je ena bolj zanimivih potez tega filma, ki sicer pripoveduje zgodbo o dekliškem internatu, kjer naj bi skušali, z besedami predstojnice, hčere pruskih vojakov vzgajati v bodoče žene in predvsem matere pruskih vojakov. Čeprav v filmu ni niti enega moškega igralca, je nenehno mogoče občutiti navzočnost moškega, patriarhalnega pogleda in reda, ne le v uporniškem obnašanju deklet, ki je usmerjeno zoper disciplino in represijo, ampak predvsem na vizualni ravni. Ob natančnem gledanju se izkaže, da so vsi moški liki, ki jih v filmu sploh vidimo, iz kamna. Uvodni posnetek starega pruskega mesta namreč pokaže trge in parke, ki jih krasijo nešteti kamniti spomeniki cesarjev in vojskovodij na konjih, z iztegnjenimi meči. Pruski

foto: Iztok Dimc (arhiv SFC)



militaristični duh, zajet v kamnitih spomenikih, pa se stilno in arhitekturno povezuje in nadaljuje v mogočnih in strogih kamnitih zgradbah dekliškega internata. Te stavbe, v katere je vgrajen moški pogled, tako postanejo eden osrednjih likov filma, kakor je lepo ugotovil že Kracauer.

Zato se moškim niti ni treba aktivno zavzemati za moško perspektivo, ker je ta vgrajena že v simbolni ustroj družbe. Spolna pristranskost je tako del družbeno pogojenega mišljenja, ne le moških, ampak, vzemimo, moških in ženskih članov komisij, ki odločajo o podelitvi sredstev.

Nedavno je publicist Sašo Dolenc na nekem povsem drugem področju izbrskal zelo lep primer spolne pristranskosti do žensk. V svojem članku za Delo z naslovom *Zagovor navidezne enakosti* je pisal o tem, da je dvema raziskovalkama uspelo pokazati na dejanske vzroke bistvenega povečanja glasbenic v ameriških simfoničnih orkestrih v drugi polovici 20. stoletja. Začelo se je z ugotovitvijo, da so ženske glasbenice v orkestrih radikalno podzastopane. Potem pa so v petdesetih začeli avdicije za nove člane izvajati »tako, da so morali kandidati igrati za zaveso. Nekdo si je namreč zelo pametno domislil, da bo komisija za izbor dejansko presojala le sposobnost igranja, ne pa tudi videza in drugih lastnosti kandidata, če bo ta ostal ves čas skrit za zaveso.« Toda ta metoda ocenjevanja najprej še ni bistveno vplivala na večji uspeh žensk na avdicijah. Izkazalo se je namreč, da »lahko komisija razloči kandidate po spolu že zgolj po tem, kako je slišati njihova hoja, ko pridejo na oder. Ženski čevlji, sploh

če so s peto, zvenijo bistveno drugače kot moška obuvala.«

Ključni poudarek raziskave pa je bil v tem, da se je razmerje v zastopanosti spolov v prid žensk obrnilo šele, »ko so uvedli tudi pravilo, da se morajo kandidati sezuti, preden stopijo na oder«. Manj kot so imeli člani komisij informacij za določanje spola, bolj nepristransko so se odločali.

V simbolni red je vgrajen pogled, ki ni spolno nevtralen. Pristranskost se pretihotapi v razmišljanje tudi tam, kjer smo prepričani, da delujemo nepristransko in enakopravno. Prav zato morda vprašanje, zakaj ženske napišejo več scenarijev, kot posnamejo filmov, pove celo več o slovenski filmski sceni kot neposredna primerjava med moškimi in ženskimi deleži.

Povedano enostavno, pisanje scenarijev je hoja po prstih za zaveso, zato so v njem ženske lahko bolj uspešne kot v snemanju filmov. Spolno identiteto scenaristk je mogoče postaviti v oklepaj – potegniti čeznjo zaveso, medtem ko je vloga režiserke nasprotno prav v tem, da je fizično navzoča, vedno prisotna. Če je scenaristka figura odsotnosti, je režiserka figura navzočnosti. Njeni spolni identiteti je nemogoče ubežati, medtem ko je scenaristkini lažje.

V Sloveniji je dvakrat manj režiserk kot scenaristk, obeh pa občutno manj kot moških. Zelo preprosta ugotovitev, ki iz tega izhaja, je, da smo globoko pristranska družba z zakoreninjenimi moškimi predsodki, ki so na delu tudi tam, kjer se imamo za zagovornike enakopravnosti. To pa pomeni tudi, da se brez aktivne politike urejanja vloge spola v filmskem sektorju ne bo mogoče rešiti. **E**

Matic Majcen

Guy Maddin, Evan in Galen Johnson

»Ne vidim več razlike med ironijo in ljubeznijo«

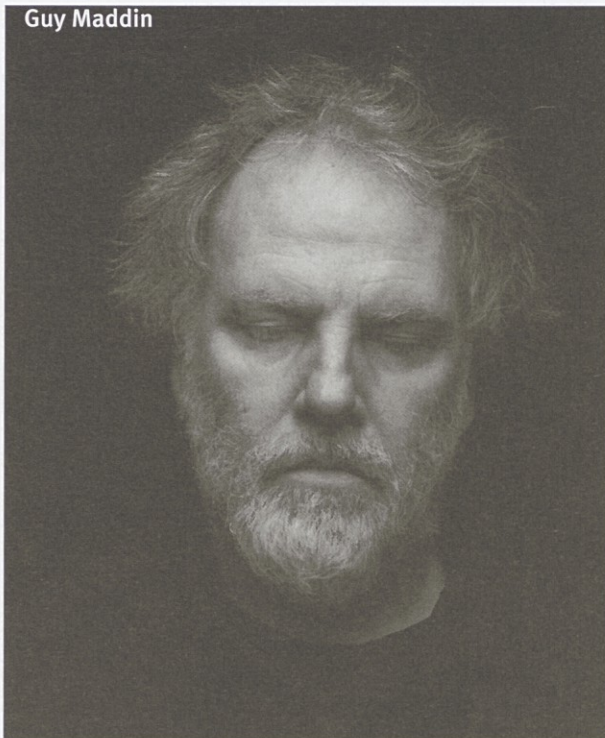
S filmom **The Green Fog** (2017) kanadski režiser Guy Maddin s sodelavcema Evanom in Galenom Johnsonom nadaljuje impresiven niz izvirnih poklonov zgodovini filma. Tokratno delo privzema obliko 63-minutnega kolaža odlomkov iz filmov, ki so bili posneti v San Franciscu kot izrazito komična reinterpretacija **Vrtoglavice** Alfreda Hitchcocka (Vertigo, 1958). Vendar pa so se filmarji s tem znašli v sila nenavadnem položaju. *The Green Fog* namreč sprva sploh ni bil namenjen za predvajanje po svetovnih filmskih festivalih. »Posnet je bil po naročilu filmskega festivala v San Franciscu za proslavo njihove 60. obletnice,« razloži Maddin. »Zagotovili so nam sredstva za film, ki naj bi ga predvajali samo na zaključni večer festivala, nato pa so naknadno financirali še živo glasbeno spremljavo zasedbe Kronos Quartet. Hvaležen sem jim, da so omogočili nastanek filma. A potem se je hitro izkazalo, da nima samo lokalnega, temveč bistveno bolj univerzalen značaj. Že ko smo film delali, smo ga hoteli zaključiti na način, da ga bo mogoče predvajati večkrat in ne samo na enem festivalu. Preveč dela je bilo vložena vanj, da bi ga prikazali samo na eni projekciji.«

Podobno kot pri prejšnjem filmu **Prepovedana soba** (The Forbidden Room, 2015) je tudi tokrat prva evropska postaja kanadske filmske ekipe Berlinale, kjer si je trojica vzela čas za sproščen pogovor o novem filmu, priložnost pa smo izkoristili še za pogled nazaj na Maddinov prebojni film **Srce sveta** (The Heart of the World, 2000), ki bo letos dosegel polnoletnost, prav kakor *The Green Fog* pa je nastal kot naročilo festivala (ob 25. obletnici filmskega festivala v Torontu).

Koliko različnih filmov se je vsaj z enim odlomkom znašlo v *The Green Fog*?

Evan Johnson: V filmu jih je pristalo kakšnih 100, ampak med izbiranjem smo si ogledali nekje 250–300 filmov in

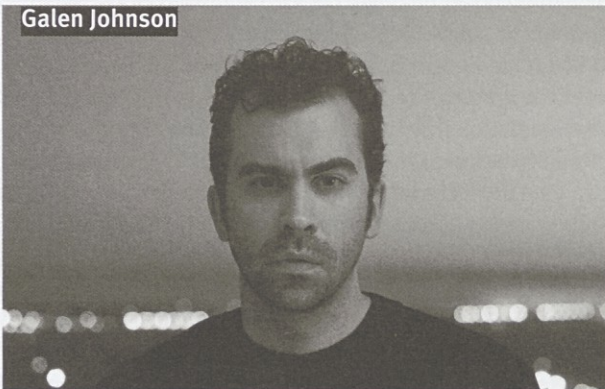
Guy Maddin



Evan Johnson



Galen Johnson



TV-serij. Med slednimi so nekatere zelo dolge in tri smo denimo pogledali v celoti: **Hotel** (1983–1988), **Ulice San Francisca** (The Streets of San Francisco, 1972–1977) in **McMillan & Wife** (1971–1977). Pri seriji *Hotel* smo kupili komplet DVD-jev, vseh sedem sezon, kar je več kot 100 ur materiala.

Guy Maddin: Seveda vseh posnetih na istem studijskem odru. (*smeh*) Temu se je bilo težko upreti. Z vidika ustvarjanja našega filma so to najboljše serije vseh časov. (*smeh*) Po drugi strani pa je bilo tudi nekaj prestižnejših filmov, ki so nas nekoliko presenetili. V **Pohlepu** (Greed, 1924, Erich von Stroheim) se en prizor odvije v San Franciscu, presenetila nas je **Dama iz Sanghaja** (The Lady from Shanghai, 1947, Orson Welles), tudi v **Prisluškovanju** (The Conversation, 1974, Francis Ford Coppola) sta en ali dva kadra posneta tam. Fanta sta montirala, medtem ko sem učil na Harvardu, in sta mi sproti pošiljala fragmente, ki sta jih uredila prejšnji večer. Ko sem na zaslonu videl kakšnega igralca, ki ga poznam iz 70. let, iz svojega najstniškega obdobja, sem bil povsem očaran.

Evan Johnson: Kot montažerju mi je bilo v nov kontekst veliko lažje postaviti nekaj, kar je že samo po sebi povprečno, kot pa tisto, kar je posnel velik režiser z jasno vizijo.

Galen Johnson: Ko imaš pred sabo kaj ikoničnega, se je težko otresti pripadajočega kulturnega konteksta. *Vrtoglavica* nosi veliko takšne prtljage. S tistim, kar ni ikonično, je veliko lažje manipulirati.

Evan Johnson: Prav zato veliko posnetkov, ki smo jih dali v film, prihaja iz drugorazrednih televizijskih programov. Pravzaprav jim delam krivico, ko jih označujem kot drugorazredne, ker v resnici niti niso tako zelo povprečni.

Guy Maddin: Veliko epizod tovrstnih TV-serij so posneli nekdanji ugledni hollywoodski režiserji na koncu svojih karier. Zdaj, ko sem *The Green Fog* videl bistveno večkrat kot *Vrtoglavico*, vidim prizor, v katerem se dve ženski pogovarjata in prva drugi prizna svoje nelagodje zaradi obiska muzeja, kot povsem enakovreden prizoru, v katerem James Stewart opazuje Kim Novak med ogledovanjem portreta Carlote Valdes.

Koliko uporabljenih filmov izhaja iz obdobja pred in koliko po *Vrtoglavici*?

Evan Johnson: Kakšni dve tretjini sta bili posneti po *Vrtoglavici*. Veliko težje je najti filme, ki so bili posneti pred njo, že zaradi iskanja dobrih kopij.

Guy Maddin: Po drugi strani pa se spomnim tudi, da me je moj stari sodelavec George Toles, ki je pravi poznavalec Hitchcocka, pogosto opozoril na kakšen prizor, ki je bil posnet 10 let pred *Vrtoglavico* in denimo vsebuje identičen prizor z ustreljenim policistom med padanjem. Hitchcock je to zagotovo videl, ker je bil prizor že tam postavljen na

enak način kot v *Vrtoglavici*. Tega se je tudi zavedal. Sploh ne gre za to, da bi jih kopiral. Nabor prizorov, ki se nujno odvijajo v San Franciscu, predstavlja že skoraj svoj žanr, podobno kot imajo gorniški filmi ali vesterni nekaj prizorov, ki se ponavljajo iz filma v film. Ker je San Francisco najbolj hribovito, najbolj vertikalno mesto v ZDA, bo nekdo zagotovo padel s kakšne konstrukcije v mestu, se vozil gor in dol po hribovitih ulicah ali pa se bo odvil kakšen lov z avtomobili. To so stvari, ki so se ponavljale pred, med in po *Vrtoglavici*. Ko smo se lotili tega projekta, *Vrtoglavice* pravzaprav sploh nismo imeli v mislih. Sploh je nismo gledali, ker smo jo že tako ali tako dobro poznali. Šele ko smo začeli opazati, da se v teh filmih iste stvari dogajajo znova in znova in ob tem spominjajo na Hitchcockov film, smo se odločili, da bomo posneli rimejk, pri čemer smo *Vrtoglavico* uporabili predvsem kot organizacijski princip pri urejanju odlomkov. Ko dobiš v roke naročilo, na katerem piše, naj film »vsebuje odlomke iz filmov, ki so bili posneti v San Franciscu« in naj »slavi tradicijo snemanja filmov v tem mestu«, si je težko zamisliti boljše organizacijsko načelo. Pred tem smo razmišljali, da bi odlomke organizirali okrog drugih pojavov, denimo hipijev, beatnikov, aidsa, podzemnega kina, Črnih panterjev, poletja, ljubezni. A *Vrtoglavica* se je zdela veliko bolj priročna. Vsi trije smo oboževalci tega filma in odločili smo se, da se bomo lotili »izboljšave« izvirnika.

Ste že na začetku dela vedeli, da bo končni rezultat tako izrazito komičen?

Evan Johnson: Posledica skupnega dela je, da točno vemo, kdaj nekaj deluje in kdaj ne. Če se vsi zasmemo, potem vemo, da je to to. Zelo mladostniški smo, kadar delamo skupaj. Je pa lahko tudi zavajajoče, ker če je nam smešno, še ne pomeni nujno, da bo na isti način delovalo tudi na ostale gledalce. Med ustvarjanjem ciljamo predvsem na to, da skušamo narediti nekaj hipnotičnega, lepega, tudi resnega in premišljenega, kar šele pozneje skušamo prekiniti s smehom. To je naš vodilni impulz.

The Green Fog, 2017



Takšno prehajanje med poveličevanjem filmskih žanrov iz preteklosti in njihovo ironično apropiiranje je pravzaprav že od začetka glavna nit vaše filmske poti.

Guy Maddin: Obožujem stare filme, vseeno pa je pomirjujoče, da vzameš nekaj klišejev in jih premikaš naokoli kot pri igri dam ter jih preurejaš s svojimi nameni. Večinoma gre za ljubezen do teh filmov ... No, kaj pa vem. Pravzaprav sploh ne vidim več razlike med ironijo in ljubeznijo. Če se pogovarjam o Edu Woodu, filmarju, ki ga imam resnično rad, pri tem nimam v mislih nič žaljivega, vendar me nekatere njegove odločitve navdajajo z začudenjem. (*smeh*) Dobro pa se tudi zavedam, kako trdo je moral delati za svoje filme – povsem enako kot režiserji na kakšnem klasičnem art filmu. Vsekakor je vanje vložil enako količino ljubezni, če ne celo več. Morda so filmi Douglasa Sirka z Rockom Hudsonom z izumetničeno technicolor barvno shemo najboljši primer. Lahko se jim smeješ, a te lahko tudi čustveno uničijo. Ko sem se začel ukvarjati s filmi, so me ljudje spraševali, kakšen je zame idealen film, in rekel sem jim, da so to tisti, ki so te sposobni hkrati nasmejati in spraviti v jok. Šele kasneje sem spoznal, da takšni filmi dejansko obstajajo. Pred tem sem mislil, da kaj takega ni mogoče. Pa vseeno imamo filme Douglasa Sirka in Eda Wooda.

... in v zadnjih letih še Tommyja Wiseauja. Ste ga imeli kdaj priložnost spoznati?

Guy Maddin: Še nikoli ga nisem srečal.

Evan Johnson: Predstavljam si, da tudi na evropske festivale ne prihaja, ker hoče biti Američan in se raje distancira od svojega porekla.

Guy Maddin: Pri Wiseauju se je sicer težko pogovarjati o slabi karierni potezi, a vseeno mislim, da jo je ubral s tem, ko ni umrl. (*smeh*) Na primer – toliko je skrivnosti glede zadnjega obdobja Eda Wooda in prav to njegovo življenje naredi še toliko bolj zanimivo. Saj ima tudi Wiseau svoje skrivnosti, ampak zdaj, ko vem, da je v resnici Poljak in ko v intervjujih razlaga ozadje svojega življenja, se mi to ne zdi niti približno tako zanimivo kot njegov film. Moral bi umreti. (*smeh*)

V filmu je ob pričakovani uporabi starih filmskih odlomkov in TV-serij tudi nekaj presenečenj. Eno takšnih je denimo videospot skupine NSYNC za pesem *This I Promise You* (2000, Dave Meyers).

Evan Johnson: Zaradi povezovanja posnetkov smo potrebovali prizore, ki so bili posneti v gozdu Muir Woods pri San Franciscu, in nismo našli drugega kot to. Naleteli smo sicer na nekaj filmov, a sem potem na Wikipediji prebral, da je skupina NSYNC tam posnela videospot.

Galen Johnson: Tam so posneli tudi **Jedijevo vrnitev** (Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi, 1983, Richard

Marquand). Ampak to smo izvedeli šele kasneje.

Evan Johnson: Zaradi nekega razloga imam raje videospot skupine NSYNC. (*smeh*)

Guy Maddin: Bil je še en videospot, katere skupine že?

Galen Johnson: Third Eye Blind.

Evan Johnson: Kombinacija Justina Timberlakea in Rocka Hudsona se je zdela prava. Na nek način mi je všeč tudi tista pesem.

Pa ne samo Justin Timberlake, tudi Chuck Norris se na presenetljiv način pojavi v filmu. Mislim, da ga še nikoli nismo videli v tako otožni, melanholični različici.

Guy Maddin: Ali ni čudovito? Evan je med montiranjem njegovih posnetkov ugotovil, da če Chucku Norrisu vzameš dialoge, postane že skorajda bressonovski. (*smeh*) Tudi glede načina, kako ga režiser postavlja v kader.

Evan Johnson: Imeli smo res dobro kopijo filma **Oko za oko** (An Eye for an Eye, 1981, Steve Carver) v širokozaslonskem formatu, tako da smo se lahko igrali z izrezom kadra. Odrezali smo vse smeti ob straneh, in ko Norrisa pravilno poudariš, to razčisti kader. Tistih nekaj sekvenc s Chuckom Norrisom so vsi trenutki filma *Oko za oko*, v katerih ne govori. Norris danes velja za viralno spletno šalo, mi pa nismo hoteli biti del tega. Sprva smo bili kar malce negotovi glede vstavljanja tako dolge in povsem neme sekvence Chucka Norrisa, ampak zdaj je notri. Bilo jo je zabavno sestavljati.

Guy Maddin: Poskušali smo se izogniti temu, da bi bili okrutni. Tu in tam nas sicer kdo obtoži krutosti do izvirnega materiala, ampak jaz obožujem Chucka Norrisa. Všeč mi je njegov obraz, še posebej pa ideja, da v sebi nosi nek potencial, v katerega se do zdaj še nihče ni zares poglobil. Slednje sicer zveni arogantno, ampak to pravim iz čiste ljubezni.

Evan Johnson: Filmska igra je čudež in skrivnost. Nismo si mislili, da je Norris sposoben česa takšnega. V teh prizorih je prav ganljiv. Tak je že v izvirnem filmu, a le če mu vzameš dialoge. V filmu *Oko za oko* je tudi nekaj prizorov, v katerih poskuša igrati, ampak se ne obnese preveč dobro.

Guy Maddin: Potreboval je Bressona.

Evan Johnson: Veliko igralcev ga.

***The Green Fog* v žanrskem smislu ne sodi v zgolj en predal. Po eni strani gre za ironični kolaž tipa *TV Carnage*, ali arhivski film z izrazito cinefilskim pridihom, kot sta *Los Angeles skozi film* (Los Angeles Plays Itself, 2003, Thom Andersen) in *Zadnji rez: Dame in gospodje* (Final Cut: Hölgyeim és uraim, 2012, György Pálfi), pa tudi simfonijo velemesta v slogu Ruttmannove klasike iz leta 1927. Ste ciljali na to, da bi ustvarili neke vrste nadgradnjo teh žanrov?**

Evan Johnson: To so zelo dobre reference. Tudi jaz *The Green Fog* opisujem kot mešanico med *TV Carnage* in *Los*

Angeles skozi film. Smo veliki oboževalci teh dveh naslovov. Guy Maddin: Zdi se, da res nikoli ne moremo posneti nečesa, kar bi se uvrščalo samo v en predal. Filma ne izdamo, dokler ne postane veliko stvari naenkrat.

Ste tudi vi naleteli na pravne ovire pri urejanju avtorskih pravic za prikazane odlomke kakor Thom Andersen ob izidu njegovega filma?

Evan Johnson: Mislim, da nam je precedens, ki ga je postavil Andersen, precej pomagal. Njegov film je ravno pred začetkom dela na našem prvič uradno izšel na DVD-ju. Vsekakor je šlo za pravni precedens, vsaj glede zvezne države Kalifornija.

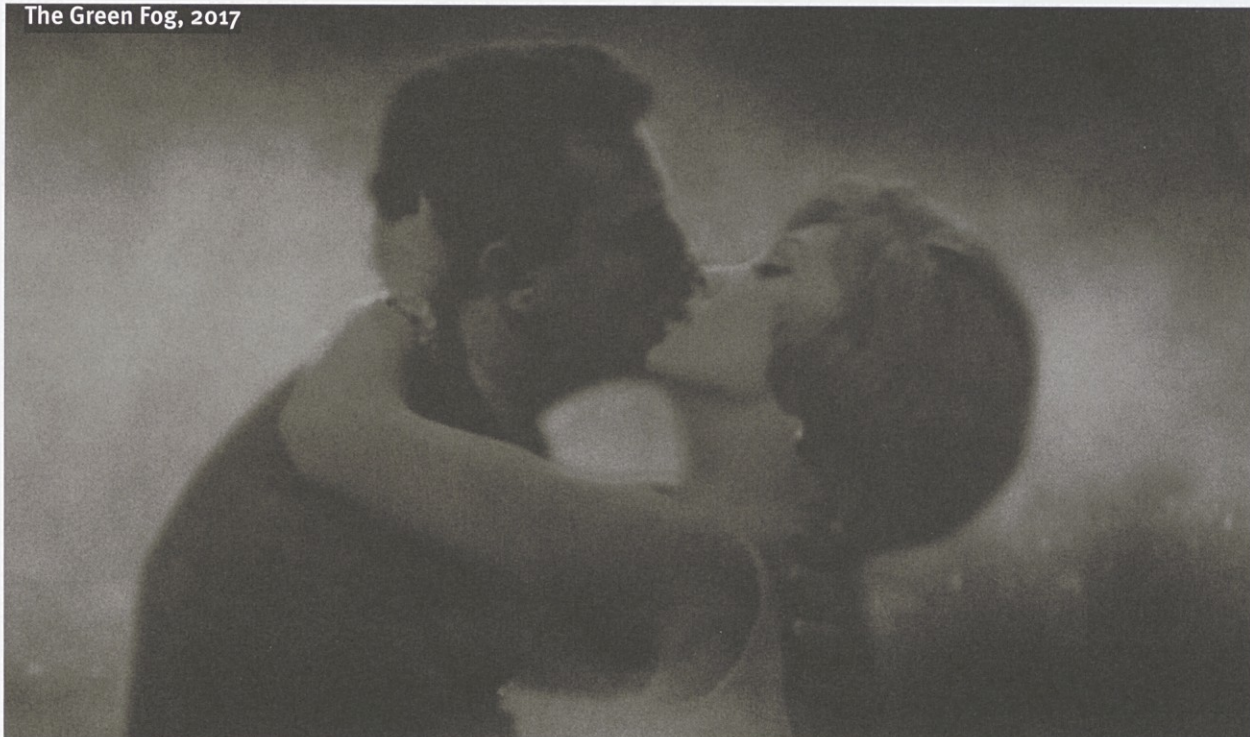
Guy Maddin: *Los Angeles skozi film* je bil precedens predvsem v smislu uporabe gradiva pod načelom *fair use*. Tudi mi smo se morali posvetovati z odvetnikom. Medtem ko sta fanta montirala, sem jaz pravniku sproti pošiljal sezname filmov s pripisanimi dolžinami uporabljenih odlomkov in z opisom načina, na katerega smo posnetke uporabili. Ko je bil seznam dokončen, smo se odkrito zanašali na načelo *fair use*. Tu ne gre samo za posnetke, temveč tudi za sinopsis *Vrtoglavice*. Slednjega se zgolj ohlapno držimo, zato nikakor ne gre za plagiatorstvo, temveč za adaptacijo. Definitivno pa nismo hoteli stopiti na področje plačevanja pravic katerikoli zli korporaciji, ki si lasti pravice za film.

Ko sva se nazadnje pogovarjala (*Ekran* maj-junij-julij 2015), sem vas vprašal o vašem odnosu do Freuda. Rekli ste mi, da se ponašate z zelo bežnim, karikiranim poznavanjem njegovega pisanja in da ga v resnici sploh niste kaj dosti brali. Kljub temu se mi zdi fascinantno, da iz filma v film potrjujete značaj izrazito freudovskega avtorja – ne le da v svoja dela umeščate tovrstno simboliko, temveč ste celo posneli film prav o *Vrtoglavici*, enem temeljnih kamnov popkulturne psihoanalize v zadnjih desetletjih.

Guy Maddin: Res ga nisem veliko bral. Ampak veliko njegove simbolike je že v izvornem gradivu.

Evan Johnson: Še posebej Hitchcock je imel izrazito intuitiven odnos do psihoanalize in ravno to mi je pri njem zelo všeč. Fascinantno je, kako niti sam ni razumel svojih nagnusnih globin, čeprav jih je pogosto izpostavljajal. V intervjujih s Françoisom Truffautom nekje razglablja o prizoru z zeleno meglico, kakor ga imenujemo mi trije, v katerem Madeleine pride iz kopalnice in zelena svetloba osvetli njen obraz. Hitchcock je tam eksplicitno rekel, da v tistem trenutku Scottie dobi erekcijo. Tega mu definitivno ne bi bilo treba izreči. Saj vemo, kaj se dogaja, in že samo to je dovolj erotično. Tudi mi trije smo ta trenutek prepoznali kot izrazito freudovski. Sam sem prebral veliko Žižkovih tekstov o *Vrtoglavici*. Ko smo skušali najti naslov za naš film, smo razmišljali v smeri, da ta zelena svetloba, v kateri Scottie vidi Madeleine, pravzaprav ni del iluzije, temveč zgolj odsev hotelskega znaka, a vseeno prispeva nekaj k

The Green Fog, 2017



njunemu popolnemu trenutku. Začel sem razmišljati, da zelena meglica predstavlja nek čuden erotični nadomestek, nekakšno presežno vrednost ljubezni. To nas je pripeljalo tudi do metafore gentrifikacije. Moški kapitalistični dotik je proizvedel to presežno vrednost, ki jo je mogoče neka-ko uporabiti. Ne vem pa, ali je pri tem nujno reči, da ima *Scottie* v tistem trenutku erekcijo.

Guy Maddin: Hitchcock je po svoje razočaral, ker je šele v **Blaznosti** (*Frenzy*, 1972) prvič zares pokazal nekaj golote v svojem filmu. Zdaj sem tudi sam toliko star, kot je bil on ob snemanju **Psiha** (*Psycho*, 1960) ali **Marnie** (1964), in sem nekoliko razočaran, da je bil šele v tem obdobju prvič zares vznemirjen, ko je lahko na platnu pokazal nekaj jošk. George Cooper je denimo izrazil enako vznemirjenje. V obeh primerih je to zelo čudno.

Katera je vaša prva referenca, ko pomislite na zeleno v smislu filmske fotografije? Moja je David Fincher.

Guy Maddin: **Herbie** (*The Love Bug*, 1968, Robert Stevenson) je bil zelen, ampak tega so tintirali v zeleno. Ker ste omenili Fincherja, začnjam razmišljati, če ni kar on režiral *Herbieja*. (smeh) Morda *Pohlep*, ampak ta je bolj zlat kot zelen. Ne vem, morda **Barva denarja** (*The Color of Money*, 1986, Martin Scorsese).

Evan Johnson: Naslov *The Green Fog* smo pravzaprav izbrali, še preden smo sploh začeli razmišljati o tem. Vedeli smo, da bo tisti prizor v Vrtoglavici ključen, ampak Guy je filmu tako zgodaj nadel naslov samo zato, ker so ga organizatorji festivala želeli imeti vnaprej, še preden smo sploh zares razmišljali o njem.

Guy Maddin: Tudi sicer imamo velike težave pri domišljanju naslovov. V tem primeru mi je bil ta najbolj všeč.

18 let že mineva, odkar ste posneli film *Srce sveta*. Danes ga veliko ljudi uvršča med najboljše kratke filme vseh časov. Kakšni so vaši spomini na ustvarjanje?

Guy Maddin: To je klasičen primer obdobja, v katerem nisem imel nobenega dela, potem pa so me s še devetimi kanadskimi režiserji, ki so nedvomno imeli veliko več dela od mene, povabili, da posnamemo poklon filmskemu festivalu v Torontu. Ker takrat nisem imel drugih projektov, sem imel ogromno časa, da sem se lahko posvetil samo temu filmu, zato sem se odločil, da ga bom posnel s takšno zavzetostjo, kot da bi šlo za celovečerec. Ko danes gledam nazaj, sem izredno vesel, da sem tako trdo delal na njem. Bilo je osvobajajoče. Vedel sem, da gre za kratki film, a sem se mu lahko v popolnosti posvetil. Sicer je ravno nasprotno. *Srce sveta* sem posnel v 5 dneh. V preteklosti sem v tolikšnem času že posnel tudi kakšen celovečerec. Obenem pa je to morda celo edini film, pri katerem se je vse izteklo tako, kot sem načrtoval. Ker je šlo za kratek film, ni skrival nobenih zahrbtnih presenečenj.

Ste njegov koncept skrbno načrtovali vnaprej ali ste se ga lotili bolj kot adaptiranega kolaža že poznanih vplivov?

Guy Maddin: Zgodil se je precej na hitro. Že takrat so me zelo zanimala izgubljena gradiva. Obsedeno sem zbiral filme Abela Gancea, a jih do takrat nisem videl veliko, zato sem malo raziskoval naokrog, takrat še brez spleta. Naletel sem na njegov film **Konec sveta** (*La Fin du monde*, 1931). Saj niti ni bil izgubljen, samo na videu ga ni bilo mogoče dobiti. Ima zgodbo o ljubezenskem trikotniku v zadnjih dneh Zemlje, ko zaradi približujočega kometa preti konec civilizacije. Mislim sem, da bi naredil svojo adaptacijo in ga na koncu zaključil z nekakšno pravljico o rojstvu filma. In to je bilo to.

Vas je dolgoročni uspeh tega filma presenetil?

Guy Maddin: Imam izredno širok razpon upanj in pričakovanj, in to nihanje se lahko odvije v roku snemanja filma ali pa celo v razponu prve ure vsakega dne. Če se zbudim samozavesten, sem lahko že uro kasneje povsem obupan, ker nimam življenja ali kaj takega. Ko je film po premieri začel prejemati dobre odzive in ko sem slišal, da se ljudje navdušeno pogovarjajo o njem, sem bil hkrati izjemno zadovoljen, pa tudi popolnoma nepresenečen. Ljudje so mi večkrat rekli, da trpim za določeno podvrsto depresije, zaradi katere ne morem biti niti pretirano navdušen niti razočaran. Vseeno mislim, da je pri tem treba biti realističen. Ko posnameš film, nimaš pojma, kaj si ustvaril. Upaš, da bo ljudem všeč, ampak v vsakem primeru potrebuješ neke vrste odziv, pri čemer imaš nekakšno upanje, a tudi ogromno količino negotovosti. V tistem trenutku si pripravljen verjeti karkoli, vse, kar slišiš od drugih. Tako da še danes pri novem filmu v bistvu ne vem, kje sem. Nisem niti preveč zadovoljen niti preveč presenečen. In se opravičujem, ker je ta odgovor samo homogenizirana mešanica mojih nevroz. **E**

Tina Poglajen

Laila Pakalnina

Med sovjetsko propagando in (post)tranzicijskim vsakdanom

Na 20. festivalu dokumentarnega filma so letos predstavili retrospektivo latvijske režiserke Laile Pakalnine, ki smo jo pri nas pred dvema letoma sicer že imeli priložnost spoznati na Kino Otoku v Izoli in ob podelitvi nagrade Darka Bratine. Danes 55-letna režiserka je odraščala v času Sovjetske zveze, kot filmarka pa je začela ustvarjati istočasno z osamosvojitvijo Latvije. V njenih dokumentarcih, ki so jih v okviru festivala v Sloveniji večinoma prikazali prvič, se prepletajo družbena kritika, oster humor ter določenost Latvijcev z novo neodvisnostjo in majhnostjo države, v kateri živijo. Skoznje je ta upodobljena včasih z intimnega, drugič družbenega zornega kota, s posebnostmi, ki se lahko zdijo poetične, ironične ali celo absurde.

Laila Pakalnina je filmsko režijo študirala na najstarejši filmski šoli na svetu – na Gerasimovem inštitutu v Moskvi, kjer so med drugim študirali Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin, Andrej Tarkovski in Aleksander Sokurov, med profesorji pa je bil nekoč tudi Sergej Eisenstein. Njegovo delo je na Pakalnino kot filmsko ustvarjalko močno vplivalo. Še posebej neposredno se nanj sklicuje v igranem filmu *Zora* (Ausma, 2015), ki ga je pred nekaj leti predstavila tudi na Kino Otoku. Leta 1937 je Eisenstein v Sovjetski zvezi namreč snemal film, ki so ga – zaradi domnevnih umetniških, družbenih in političnih pomanjkljivosti – oblasti ustavile in uničile, še preden je bil posnet do konca.

Laila Pakalnina je diplomirala leta 1991, skoraj natanko takrat, ko je Sovjetska zveza uradno razpadla. Skupaj s tranzicijo in uradno ideologijo se je v Latviji močno spremenilo tudi filmsko ustvarjanje, zato njene filme zaznamuje nekakšna hoja po robu med obema sistemoma: poleg tega, da jih v vizualnem smislu lahko beremo kot poklon sovjetskim filmskim pionirjem in sovjetskim filmskim ustvarjalcem na splošno, na primer v smislu črno-bele tehnike, stiliziranega kadriranja in statičnih posnetkov,

Laila Pakalnina, foto: Iztok Dimc (Festival dokumentarnega filma)



so po drugi strani kritični do ideologije sovjetskega komunizma. Pričujoči intervju združuje pogovor z režiserko na 20. FDF v Ljubljani in na festivalu Kino Otok v Izoli.

Od kod prihajajo posamezne odločitve za vizualni slog, v katerem snemate filme?

Včasih snemam v barvah, včasih v črno-beli tehniki – odvisno od ideje, ne glede na to, ali snemam igrani ali dokumentarni film. Ne vem, katerih imam več, ni pomembno. Ko film obdelujemo v postprodukciji in se posvečamo temu, kako bo videti slika, tudi pri črno-belih filmih rečemo, da obdelujejo barve – ker to tudi so.

Večinoma se odločam za statične kadre, četudi si včasih pri sebi rada predstavljam, kako bi bilo kdaj kakšen kader posneti s kamero iz roke. Pri igranih filmih sem glede tega bolj popustljiva, vendar mi je tudi tam pomembno, da je kader stabilen in da se ne trese. Lažje sprejemam premike, a še vedno ne takšnih, ki bi nastali s kamero iz roke. Morda je taka pač moja metoda dela ali pa gre za to, da sem kot človek takšna, da raje ne tekam za življenjem, za ljudmi, za živalmi ali za čemerkoli drugim. Raje postavim kamero, se posvetim kompoziciji in počakam.

Snemate dokumentarne filme, pa tudi igrane, v katerih nastopajoči komunicirajo s kamero. Gre za vez med obema filmskima zvrstema?

Najbrž res. Ko snemam dokumentarne filme, snemam čiste dokumentarne filme. Mislim, da nikoli nisem uporabila skrite kamere – nikoli ne ustvarim situacije, kjer bi nekje kot filmarka bila, a me nihče ne bi videl ali opazil. V igranem filmu sem hotela isto odkritost: bili smo na snemalnem prizorišču, hotela sem pokazati, da smo tudi mi tukaj – kamera, gledalci. Verjetno je to povezano tudi s propagandnimi filmi, ki so me stilistično navdihnili. Pomislite na sovjetske plakate, ki so bili namenjeni družbi: pogosto s plakata nekdo v vas uperja prst. Ti plakati pogosto pravijo: »Ti! Ti si storil to ali tisto! Storil boš to in to, ne pa tega in tega!« Zelo neposredno nagovarjajo tistega, ki si jih ogleduje.

Michael Haneke je rekel, da je *Beli trak* (*Das Weisse Band*, 2009) posnel v črno-beli tehniki, ker ljudje o tistem obdobju – zgodnjem 20. stoletju – razmišljamo kot o črno-belem, kot ga poznamo iz filmov in slik. Če bi snemal film, postavljen v renesanso, bi ga posnel v barvah, ker s tistim obdobjem povezujemo likovno umetnost v barvah. *Zora* se odvija v obdobju Sovjetske zveze in privzame estetiko socialnega realizma – četudi le estetiko. Gre za isti premislek?

Podoben. Hotela sem posneti film, ki se dogaja v petdesetih – v cvetočem obdobju socializma, v obdobju Stalina, Hruščova. Ko na neko obdobje nimamo lastnega spomina, se res zatečemo k spominu na filme, ki ga prikazujejo. Ne gre le za socializem: če razmišljam o srednjem veku, mi pride na misel tedanje slikarstvo, vendar tudi filmi, ki se dogajajo v srednjem veku. Seveda še zdaleč ni nujno, da gre za točne prikaze, gre pač za predstavo. Sovjetski filmi so blizu dejanskosti, a hkrati ne gre za dejanskost – gre za propagando, za konstrukcijo nečesa iz sovjetskih časov. Tudi zaradi tega je sklicevanje na te filme zame bistveno.

Koliko gre pri zgledovanju po Eisensteinovih filmih za zavestno odločitev?

Včasih sem zelo ponosna na nekaj, česar večina filmskih ustvarjalcev sploh ne ve, čeprav ni nikakršna skrivnost: Eisenstein se je rodil v Rigi. Glede njegovega vpliva na moje filme pa bi rekla, da name ni vplival le on, sem pa seveda zelo ponosna, če kdo zazna njegov vpliv. Ti ljudje, Eisenstein, Vertov, pa tudi nesovjetski filmarji, kot sta bila Georges Méliès ali David Wark Griffith, so med prvimi snemali filme, vendar niso počeli le tega. Izumljali so filmski jezik. Ta jezik uporabljamo še danes. Seveda pa je danes v nekaterih filmih, predvsem komercialnih, zelo osiromašen, ni več tako bogat, tako pogumen v eksperimentiranju, ne tvega več toliko, kot je v dvajsetih in tridesetih letih prejšnjega stoletja.

Zora, 2015



Še posebej neposredno sem se na Eisensteina sklicevala prav v *Zori*. Navdih zanj je bil prvi osnutek scenarija, ki ga je za njegov film *Bežin log* (*Bežin lug*, 1937) v tridesetih letih prejšnjega stoletja napisal Aleksandr Ržeševski. Ko je Eisenstein začel snemati, je bil namreč nekoliko drugačen, začel je sodelovati z Isaakom Babelom. Od filma, ki mu ga nikoli ni uspelo dokončati, so danes ohranjeni le posamezni fragmenti, posnetki, ki jih je Eisenstein naredil, pa so bili po bombardiranju med drugo svetovno vojno dolgo izgubljeni. Za svoj film sem zgodbo, ki jo je s kolegi napisal za Rusijo v tridesetih letih prejšnjega stoletja, prenesla v Latvijo v petdesetih in šestdesetih letih.

Je bila zgodba v sovjetskem času uporabljena v propagandne namene?

Tako je. V izvorniku je šlo sicer za zgodbo, ki jo je napisal Ivan Sergejevič Turgenjev, vendar so jo v času Sovjetske zveze priredili tako, da je vključevala ljudsko legendo o Pavliku Morozovu, domnevnomu pionirčku iz Gerasimovke v uralskem gorovju, ki naj bi svojega očeta, kulaka, naznanil sovjetskim oblastem, družina pa naj bi ga zato ubila. Sovjetska propaganda ga je obravnavala kot mučenika, kot zgled za to, da je nasprotovanje državi sebično, da je država pred družino. Resnični dogodek – kolikor je to sploh bil – je bila torej navadna propagandna zgodba, vendar jo je poznal vsak otrok ali vsak pionir, ne glede na to, ali je odrasel v štiridesetih ali v sedemdesetih. O njej smo se učili v šoli.

Je šlo torej za propagando, namenjeno posebej otrokom?

Tudi. Mislim, da se vsaka država, ali vsaka ideologija, odloči, da morajo nekaj »ponuditi« tudi otrokom. Morda je bila razlika med Slovenijo – oziroma Jugoslavijo – in Sovjetsko zvezo ali sovjetsko Latvijo v tem, kako daleč so šle laži in ideologija.

Danes imajo za otroke skavte, a pionirji so delali iste stvari: postavljali šotore, šli na ekskurzije, raziskovali, le da so bili v Sovjetski zvezi veliko bolj idealizirani. Imeli smo značke s podobico Lenina. Še prej – pri sedmih letih,

v prvem razredu – smo bili oktobrski otroci, z značko rdeče zvezde. Da si lahko postal oktobrski otrok, si moral znati določene stvari. Vmes je bilo veliko dobrih: moral si biti dober v šoli, dober do staršev, do narave. Še posebej krasna je bila točka, kjer je pisalo, da je oktobrski otrok vnuk ali vnukinja Lenina. Moj najmlajši brat ni mogel razumeti, kako je lahko Leninov vnuk, njegov dedek pa ni Lenin. S tem sem ga rada zbadala.

Kakšen sloves imajo sovjetski filmi na območju nekdanje Sovjetske zveze danes?

Rekla bi, da občinstvo danes tudi v Latviji lahko razdelimo na tiste, ki gledajo umetniške, in na tiste, ki gledajo hollywoodske filme. Slednji o sovjetskem filmu najbrž nimajo posebnega mnenja. Tisti, ki na film gledajo kot na umetnost, pa najbrž lahko ločijo med propagandnimi filmi in resničnimi umetniškimi dosežki, ki so nastajali v tistem času. Pomislite na Tarkovskega – samo dva filma je naredil v tujini, enega v Italiji, ko se je že izselil, drugega na Švedskem. Vse ostalo, kar je posnel, je sovjetski film.

Ne gre le za Tarkovskega, temveč za še veliko drugih velikih – zlasti ruskih – filmarjev, za pomemben del filmske zgodovine. Aleksej German, Tarkovski, Sokurov, tudi Eisenstein so velika imena. Eisenstein je delal še bolj zapletene filme kot Tarkovski. Res pa je, da Tarkovski pri svoji umetnosti ni sklepal kompromisov, medtem ko je Eisenstein, sicer izjemno nadarjen filmar, snemal tudi propagandne filme. Seveda takšni niso vsi, morda tisti zadnji sploh ne, v zgodnjih delih pa je – kot razumem – zares verjel v sovjetsko ideologijo. Pripadal je sistemu, ne opoziciji. A bil je tako velik umetnik, da je njegova umetnost večja od propagande.

Se vam zdi, da so ti filmi za tiste, ki sovjetske izkušnje niso nikoli imeli, težje razumljivi – morda v smislu humorja ali česa drugega?

V Sovjetski zvezi so nastajale res, res dobre komedije, seveda pa tudi filmi, ki so komično združevali z drugačnimi pripovedmi. Ko se danes pogovarjam z ljudmi, ki nimajo izkušnje življenja v Sovjetski zvezi, ugotavljam, da jih ne razumejo. Ker niso živeli v sovjetskem sistemu, film njihovo doživeto izkustvo presega. Danes je drugače; mislim, da živimo v veliko bolj podobnih svetovih. Črni humor – pa tudi druge vrste humorja – po mojem mnenju lahko razumemo vsi, ne glede na to, od kod prihaja. Seveda bodo kulturne razlike vedno ostale, še vedno so razlike v šalah, ki jih razume ves svet, in šalah, ki temeljijo na nacionalnosti ali specifični kulturi. Že britanski in francoski humor sta med seboj povsem različna, kaj šele drugi. Mislim pa, da drug drugemu nismo več tako nerazumljivi kot nekoč, ko so bile šale pogosto globoko zakoreninjene v družbenem sistemu.

S filmom ste se poklicno začeli ukvarjati natanko v času osamosvojitve Latvije in prehoda iz komunistične sovjetske zveze v tržno gospodarstvo. Kako je to vplivalo na vašo poklicno pot?

Diplomirala sem leta 1991, torej v čisto prvem letu neodvisnosti. Od leta 1986 sem študirala na moskovskem filmskem inštitutu, v letih Gorbačova in perestrojke. To so bila v Sovjetski zvezi zelo zanimiva leta, sploh za kulturo: začeli so objavljati veliko dotlej prepovedanih stvari, vključno s filmi. Ko sem diplomirala, Sovjetske zveze ni bilo več. Vendar se v resnici nič ni spremenilo – če se pogovarjamo o miselnosti ljudi, ne gre tako hitro.

Rečem lahko le – in to je bolj kot s politiko povezano z gospodarstvom –, da je bil to za filmsko industrijo zelo težek čas. V Sovjetski zvezi, v vseh republikah, je bil film državno financiran. Veliko denarja so dali zanj, ker je bil to del propagandnega sistema. Latvija je bila del ogromne filmske industrije, imeli so filmske studije, na leto so lahko proizvedli od šest do deset filmov. To je za državo, ki ima približno toliko prebivalcev kot Slovenija, kar veliko. Takoj ko smo se osamosvojili, se je to popolnoma spremenilo – film je pač drag. V prvem letu ni nastal niti en igrani film. Z dokumentarci je bilo lažje, ker so načeloma cenejši. Za filmsko industrijo je bilo to obdobje velike zmede.

Vendar zame tranzicija ni bila težava. Že ko sem študirala, prejšnji sistem ni več deloval – ne le politično, temveč tudi v smislu filmske industrije. Nikogar ni bilo, ki bi financiral filme. Diplomirala sem in se morala začeti boriti za svoje ideje, iskati načine, kako bi lahko snemala, zdelo se je naravno. Mislim, da so večji šok doživeli ljudje, ki so bili vajeni živeti drugače. Jaz si nikoli nisem mogla predstavljati, da bi imela kot režiserka redno mesečno plačo, ne glede na to, ali v tistem trenutku snemam film ali ne. V sovjetski Latviji pa je bilo tako. Direktorji fotografije in režiserji so prejeli mesečno plačo, zaposleni so bili v filmskih studiih – z današnjega zornega kota se to zdi zelo čudno. Jaz sem začela delati v svetu, ki je bil, kakršen je bil. Nikoli nisem občutila, kako je bilo biti filmska ustvarjalka v času Sovjetske zveze. **E**

Igor Bezinović

Od kratkega filma do celovečernega in nazaj

Pred nekaj leti so tekmovalni programi filmskih festivalov začeli opozarjati na velik talent in svežino, ki jo je na polje dokumentarnega in igranega kratkega filma prinesla nova generacija hrvaških režiserk in režiserjev. Hana Jušić, Sonja Tarokić, Jure Pavlović in, po številu filmov sodeč najbolj produktiven med njimi, Igor Bezinović so s svojimi kratkimi filmi pokorili festivale v regiji in širše. Sledil je prehod na celovečerni format, in po do zdaj zaključenih prvencih Hane Jušić in Igorja Bezinovića (ki sta bila tudi sošolca na filmski akademiji v Zagrebu) lahko ugotovimo, da je ta prehod več kot uspel. Na lanskoletnem največjem hrvaškem nacionalnemu festivalu v Pulju sta Hana in Igor skupaj »pobrala« šest nagrad, med njimi najpomembnejšo za najboljšo režijo, ki je pripadla Hani Jušić za film **Ne glej mi v krožnik** (Ne gledaj mi u pijat, 2016, Hana Jušić), in nagrado za najboljši film, ki jo je prejel Igor Bezinović za **Kratki izlet** (2017).

Kljub relativni mladosti (rojen leta 1983) ima Igor Bezinović izjemno veliko znanja, kar je verjetno posledica njegove široke izobrazbe (zaključil je študij filozofije, sociologije in primerjalne književnosti ter filmske in tv-režije), in dragocenih izkušenj, ki jih je pridobival ob številnih kratkih filmih in videih. Vse to se izraža v prepoznavnem in zrelem avtorskem izrazu, za katerega so značilni režijska in montažna igrivost, poudarjen realizem, ki seže celo do naturalizma, ter velika mera očitne improvizacije ter meta filmskih intervencij. Stavi na amaterski filmski pristop, kakršnega so nekoč gojili v filmskih klubih, kar se kaže predvsem v zanj prepoznavnem načinu režije akcije-reakcije, brez vnaprej znanega scenarija, toda z maksimalno čuječnostjo režiserja, ki *ad hoc* oblikuje filmsko pripoved. Te kvalitete lahko prepoznavamo v mojstrovinah režiserjev, kot so Želimir Žilnik, Karpo Godina, Krsto Papić ..., ki so ključno izoblikovali zgodovino jugoslovanskega filma in hkrati močno vplivali na filmski izraz Igorja Bezinovića, po mnenju mnogih enega največjih talentov mlade generacije v tem delu Evrope.

Igor Bezinović, foto: Maja Bosnić



Igor, svojo filmsko pot ste začeli s celovečernim dokumentarnim filmom, jo nadaljevali s kratkimi dokumentarci, sledil je kratki igrani film, iz katerega ste kasneje razvili svoj celovečerni igrani prvenec. S filmom *Lovellova* (2018) ste se zopet vrnili k dokumentarizmu. Formalno je torej vaš opus zelo pester, vseeno pa se zdi, da ste najbolj doma v dokumentarnem filmu?

Da bi se lahko v življenju ukvarjal s filmom, sem prvič pomislil na delavnici angažiranega dokumentarnega filma. Pisalo se je leto 2006 in še isto leto sem se vpisal na Akademijo dramskih umetnosti v Zagrebu (ADU). Takrat sem začel snemati kratke dokumentarce in reportaže, ki so bile na meji med filmom in novinarstvom. Te filme sem delal prva tri leta akademije, vse dokler ni prišlo do velikih študentskih protestov Zagrebu. Takrat so me kolegi študenti povabili, da s kamero spremljam dogodke, ker so vedeli, da me teme upora in protestov zanimajo. Tako smo tri tedne snemali študentske proteste in potem se je zgodila t. i. blokada Filozofske fakultete v Zagrebu. Blokado smo nato snemali neprekinjeno 34 dni in po dveh letih montiranja posnetega materiala je nastal moj celovečerni dokumentarec **Blokada** (2012). Po koncu te dolgotrajne montaže (moram se zahvaliti montažerjem za potrpežljivost) sem dobil občutek, da sem se naučil nekaj zelo pomembnega o filmski formi. Lahko bi

celo rekel, da je bilo delo na tem projektu formativna izkušnja v polnem pomenu besede, za moje nadaljnje filmsko delo celo pomembnejša od študija na ADU.

Po *Blokadi* sem nadaljeval z aktivističnimi filmi in iz projekta v projekt nekako raziskoval filmsko formo. Trenutno z Ivano Pipal na primer pripravljam animirani dokumentarec z naslovom **Mikrokaseta** (Mikrokazeta). Tako kot vsi filmi, ki sem jih ustvaril do zdaj, vključno z igranimi, tudi ta koreni v resničnem življenju, torej v dokumentarizmu.

Potemtakem je dokumentarizem osnova vašega idejnega ustvarjanja in filmska forma se temu podredi?

Rekel bi, da je dokumentarna zvrst tista začetna točka, kjer čutim, da imam nekaj za povedati. Mislim, da svet opazujem skozi dokumentaristično perspektivo. Kadar razmišljam o novih idejah, razmišljam skozi svoja zgodnejša dela, svoje dokumentarne filme, torej variacije v formi pravzaprav ostajajo variacije v sferi dokumentaristike.

Največji odmik od dokumentarnega žanra predstavljata vaša igrana filma *Vrlo kratki izlet* (kratki film) in *Kratki izlet* (celovečerni igrani prvenec). Slednji je lani prejel tudi nagrado za najboljši hrvaški film na festivalu v Pulju. Preprostost, minimalizem in narativno izčiščenost nakazujejo že naslova. Kako ste krmarili ekipo med to neprisiljeno fikcijo in poudarjenim dokumentarnim realizmom, ki ga priključijo okolje hrvaške Istre?

V obeh filmih je bila narativna podlaga roman Antuna Šoljana *Kratki izlet* iz leta 1965. Za predelavo tega romana sem se odločil med drugim zato, ker se odvija v hrvaški Istri, kjer sem že veliko snemal. Roman je izrazito enostaven, značaji likov niso psihološko razdelani in tudi njihovi motivi niso pojasnjeni. Ima pikareskno strukturo, pri kateri junaki potujejo od situacije do situacije; vsaka scena ima zaprto formo in deluje samo v sklopu celote.

Zato se mi je zdelo, da lahko uporabim roman kot okvir, v katerem bom režiral na dokumentaren način – brez pisanja dialogov, brez posebnega dela z igralci, z veliko improvizacije in menjavo idej med procesom snemanja. Igralska ekipa je bila seznanjena s fabulo in vsak lik je približno vedel, kaj je njegova vloga v strukturi filma. Vsi vzporedni liki so imeli nalogo, da preprosto sledijo vodji izleta, Roku, ki ga je upodobil Mladen Vujčić, edini profesionalni igralec na snemanju. Mladenova edina naloga pa je bila, da se vede, kot da je vodja, se pravi na način, kakor se v realnem življenju nikoli ne bi obnašal.

Rojeni ste na Reki in večino svojih del ste posneli v hrvaški Istri. Kaj je tisto, kar vas vleče nazaj v to okolje, nazaj domov?

V Istri sem že dosti snemal, to so bili filmi **TDZ – za spomin in dolgo pomnjenje** (TDZ – za spomenu i dugo sjećanje,

Veruda - film o Bojanu, 2015



2010), **Cartolina de Momjan 2** (2013), **Veruda – film o Bojanu** (2015), **Od Kršana do Peroja** (2015) ... Ker sem z Reke, mi je bila Istra vedno blizu, je v soseščini, nasproti Učke, a istočasno dovolj oddaljena, da je zanimiva za raziskovanje. Že več kot 15 let se nekajkrat letno vračam v Istro in ta izkušnja, prepojena z vinom, v meni avtomatsko vzbudi prijetne občutke. V Istri se vedno počutim varno, razigrano. Zdi se mi, da sem obkrožen s prijatelji; čutim, da ima življenje smisel.

Nedavno ste se vrnili s festivala CPH:DOX (mednarodni festival dokumentarnega filma v Kopenhagnu), kjer ste premierno prikazali svoj novi kratki dokumentarec *Lovettova* (The Lovetts). Lahko poveste malo več o tem projektu?

Na CPH:DOX so leta 2009 osnovali eksperimentalni program, imenovan CPH:LAB; ta je financiral snemanje kratkega filma dvojicam režiserjev, ki so jih sami »poparčkali«. Vsako leto so tako povabili 20 režiserjev, naredili 10 parov in producirali 10 soavtorskih filmov. Glede na geografske razdalje med režiserji ter njihove včasih povsem različne poetike in umetniške nazore so bili rezultati tega eksperimenta zelo različni: od sijajnih filmov do konfliktov med so-režiserji. Nedavno so koncept malenkost spremenili in zdaj združujejo režiserje z ljudmi iz drugih polj filmskega ustvarjanja (tonski mojstri, snemalci, znanstveniki, performerji ...).

Sam sem bil v paru z režiserjem Gaborjem Horchom iz Madžarske, ki je predlagal, da snemamo film o delavcih v industriji spolnosti. Tako smo v Zagrebu našli zelo odprt poročen par, ki je bil dovolj motiviran za snemanje. Zakonca Lovett proti plačilu na spletu ponujata seks pred kamero, t. i. *camsex*. Ker sta se odločila, da se bosta preselila v Budimpešto, sva se z so-režiserjem dogovorila, da jaz v Zagrebu posnamem kratek konceptualni dokumentarec, Gabor pa po njuni preselitvi v Budimpešto nadaljuje s snemanjem svojega celovečernega dokumentarnega filma. Ves proces mi je pomagal pri dodatnem definiranju in ozaveščanju lastnih interesov, prioriteta in mojega načina dela.

Film *Lovettova* (The Lovetts) nekako potrjuje vaš prepoznavni slog aktivnih protagonistov, ki pred kamero prevzamejo pobudo. Pravzaprav bi se lahko reklo, da so rojeni igralci, a so to spoznali šele na snemanju vašega filma. Lahko na tem mestu govorimo o t. i. »docu-fiction« režijskem pristopu?

Po nekaj letih ukvarjanja s filmom sem ugotovil, da mi je najljubše in najlažje delati z ljudmi, ki imajo potrebo, da nastopajo pred kamero. Mislim, da sem se sčasoma naučil intuitivno preceniti, katerim ljudem je vredno nameniti toliko snemalnega časa in na kakšen način lahko iz njih izvlečem tisto najboljše. Zanimivost filma *Lovettova* je, da smo začeli delati klasični observacijski dokumentarec, se pravi, da se je Emma pogovarjala s svojimi strankami. Ker pa med svojimi šovi posluša glasbo, ki je zaradi avtorskih pravic nismo mogli uporabiti, sem jo prosil, naj poskusi brez glasbe. Izostanek glasbe jo je povsem dekoncentriral in predlagal sem, da svoj šov odigra za kamero. Emma je enkratna igralka in tudi njen posel je toliko repetitiven, da se razlika med dokumentarnimi in igranimi scenami pravzaprav ne vidi. Torej so vse scene v filmu povsem realistične, a so hkrati tudi odigrane. Predpostavljam, da lahko temu rečemo *doku-fikcija*.

Pred leti sem o vaših dokumentarcih nekje zapisal, da skoznje veje veter velikih imen zgodovine jugoslovanskega dokumentarizma, ki se manifestira tako na tematsko-idejni kot na tehnično-izvedbeni ravni. Koliko je ta dediščina

pravzaprav vplivala na tvoje ustvarjanje?

Prvih nekaj let študija filma sem imel priložnost poslušati predavanja Zorana Tadića, avtorja meni najljubšega hrvaškega filma **Ritem zločina** (Ritam zločina, 1981). Ritem zločina je igrani film, ki pa z vsakim kadrom opozarja na avtorjeve ogromne izkušnje iz dokumentarnega in nizko proračunskega filma. Tadić, ki je v sedemdesetih ustvaril veliko število zelo enostavnih in privlačnih dokumentarcev, je uspel ljubezen do takšnega načina dela prenesti tudi name. Nekatera moja zgodnejša svetovnonazorska in estetska razmišljanja so v dobršni meri temeljila na njegovi etiki in estetiki. Pogosto je poudarjal pomen poznavanja filmske tradicije, v katero smo potopljeni, ne glede na to, ali se tega zavedamo ali ne. Moje stilske odločitve so v večini mojih filmov del oziroma znotraj te določene (pretekle) kinematografije.

Prav tako mi je izrazilo blizu minimalizem dokumentarnega filma, ko se je ta še snemal na filmski trak. Še sam ne vem več, kolikokrat sem pogledal **Dernek** (1975) Zorana Tadića ali **Šije** (1971) Nikole Babića ali **Nek se čuje naš glas** (1971) Krste Papića ali **Črni film** (Crni film, 1971) Želimirja Žilnika ... To so zame še vedno pomembne stilske miniature.

Zdaj tudi sami predavate na Akademiji dramskih umetnosti v Zagrebu; prav tako delujete kot mentor na različnih delavnicah na Hrvaškem in v Sloveniji. Kako se počutite na drugi strani katedra?



Mikrokaseta

V pedagoškem smislu vidim sebe trenutno in prvenstveno kot mentorja filmskih delavnic, ker to delo opravljam že od leta 2012, večkrat na leto in z različnimi generacijami. Pri tem me vznemirja in veseli, da se v kratkem časovnem obdobju proizvede nekaj novega, nepričakovanega in improviziranega. Navdušen sem, ko udeleženec delavnic ali študent dobi občutek, da si na snemanju izmišlja nekaj novega. Poleg tega me pri dokumentarnem filmu privlači dejstvo, da velikokrat začnemo iz osnovne ideje, ki pa jo skozi proces obrnemo na glavo in je film na koncu pogosto popolnoma drugačen, kot je bil sprva načrtovan.

Na filmskih delavnicah mi je lažje delati tudi zato, ker je cilj udeležencev posneti kratki film, medtem ko na akademiji študentje želijo postati profesionalni filmarji, kar je lahko pogosto ovira pri učenju ...

Se tudi vaši študentje zavedajo bogate dokumentarne filmske tradicije tega prostora?

Trenutno sem na ADU samo zunanji sodelavec, nisem profesor, tako da nimam pregleda nad vso sliko. Imam pa občutek, da se danes študentje bolj zanimajo za dokumentarni film kot pred 12 leti, ko sem se sam vpisoval na akademijo. Zdi se mi, da sem bil takrat eden redkih, ki so na sprejemni izpit prišli s scenarijem za dokumentarni in ne igrani film. Danes pa je na sprejemnem izpitu obvezen tudi sinopsis z idejo za dokumentarec. Glede poznavanja tradicije dokumentarnega filma imamo na ADU celo predmet zgodovina dokumentarnega filma, ki ga predava Hana Jušić. V času mojega študija tega ni bilo. Zato upam, da se tudi na tem polju občuti premik na bolje.

Če se vrneva nazaj k formi kratkega filma in njegovi distribuciji, se najbrž strinjava, da se je veliko spremenilo z uveljavitvijo spletnih video platform. Odprl se je distribucijski kanal, ki so ga zapolnili predvsem amaterski video posnetki, precej manj pa kratki filmi. Ste eden redkih

avtorjev, ki prek svojega YouTube profila večino svojih del ponuja brezplačno širši javnosti ...

Nedavno je v Zagrebu gostoval Jean-Gabriel Periot, ki ima veliko večino kratkih filmov objavljenih na lastnem Vimeo kanalu. Njegova estetika in etika v odnosu do distribucije sta mi zelo blizu. Vrnimo se v zgodovino: avtorji, ki sem jih omenjal prej, so svoje filme prikazovali v temnih prostorih, ki so imeli projektor. To vsekakor omogoča bolj romantično doživetje filmske projekcije. Ves ta kontekst, ki je moral delovati, da se je film lahko predvajal, je prispeval k dodatnemu dostojanstvu gledanja filmov. Danes je distribucija popolnoma drugačna. Avdiovizualnih proizvodov ne gledajo samo v kinu, ampak tudi na pametnih telefonih. Za veliko večino mojih filmov me to sploh ne moti, za nekatere pa mi je vsekakor ljubše, če si jih gledalci ogledajo v kinu. V mislih imam predvsem *Kratki izlet*, ki je režiran na način, da se ga doživlja prek kino projekcije. Glede dostopnosti filmov pa sem prepričan, da bi moral biti vsak film, ki je bil financiran z javnimi sredstvi, po nekaj letih, ko se zaključita festivalska in televizijska distribucija, brezplačno dostopen prek spleta. Na dokumentarni šoli Restart produkcije, kjer predavam, imamo na primer politiko, da vse vaje naših udeležencev brezplačno objavljamo na lastnem Vimeo kanalu.

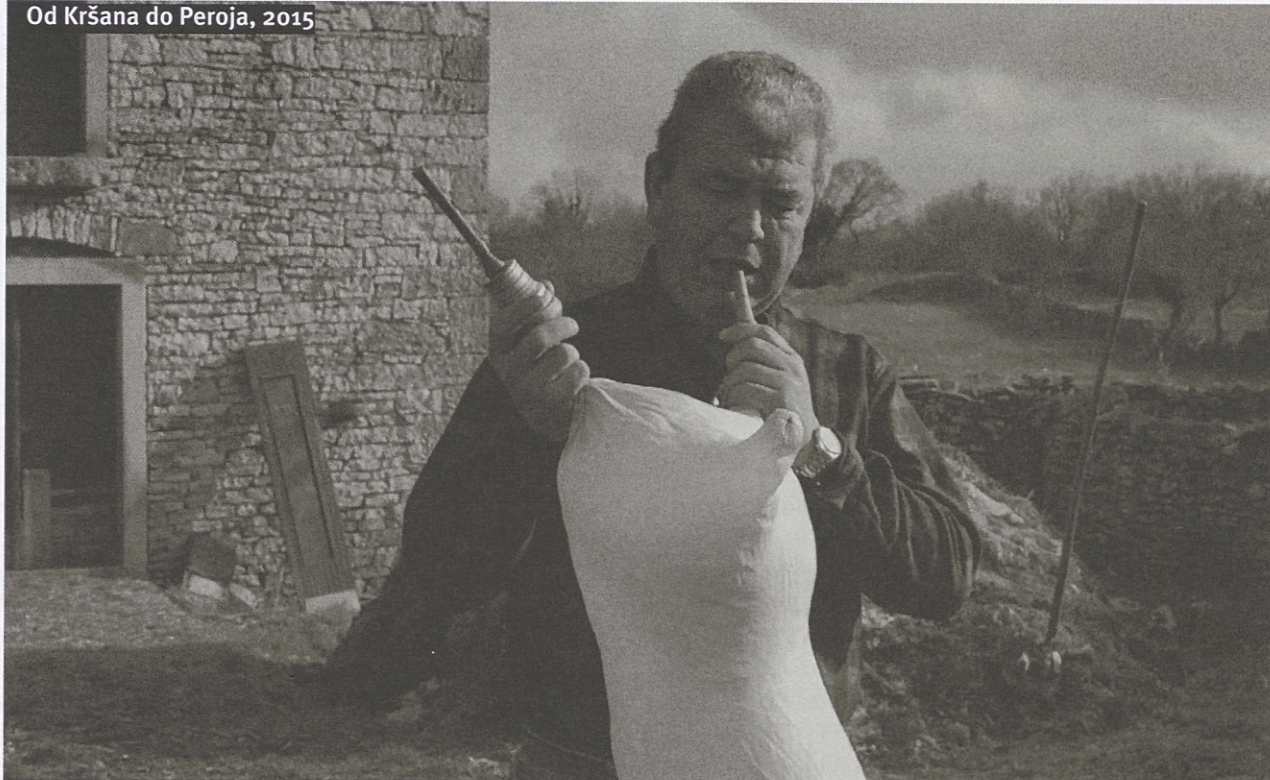
Na začetku ste omenili tudi film *Mikrokaseta*, ki ga pripravljate že kar nekaj časa. V kateri fazi produkcije ste?

Film sem prvič osmislił že leta 2013 in gre verjetno za projekt, ki ga najdlje nosim v sebi. In res mi je ta film posebej pri srcu, ker se je vse začelo z enim samim predmetom – mikrokaseto, na kateri je bil povsem običajen avdio posnetek. Na podlagi tega posnetka sva si s soavtorico Ivano Pipal začela izmišljati neko povsem drugo zgodbo, ki bi bila filmsko zanimiva. Čeprav sem ta film vsa leta dojemal kot vzporedni projekt, ga bomo naposled vendarle realizirali. Snemanje se začne konec aprila. Gre tudi za moj prvi projekt, ki ima v celoti zagotovljen in zaprt proračun. To pomeni, da bodo ustvarjalci primerno plačani, kar je zame novost, zato ta proces predstavlja izkušnjo, ki je dragocena, ne glede na končni rezultat.

Omenili ste plačilo ustvarjalcev. Kako gledate na financiranje filmov in filmskih delavcev na Hrvaškem?

Posebna značilnost dela v umetnosti je, da največkrat poteka zaradi potrebe po ustvarjanju in zadovoljstva, ki ga prinaša, ne pa zaradi eksistencialne nuje. Tudi če nimam zagotovljenih financ, vedno nekaj snemam, ker uživam v druženju s sodelavci, spoznavanju novih ljudi, spremljanju odzivov gledalcev. Ukvarjanje s filmom ali s slikarstvom, glasbo, stripom ... je nekaj, kar se počne predvsem zaradi motivov, ki niso finančni. Potem se

Od Kršana do Peroja, 2015



seveda postavlja vprašanje: zakaj bi se proračun države usmerjal v umetnost in ne v šolstvo ali zdravstvo? A če želimo imeti kvalitetno umetnost in če želimo, da se lahko talentirani ljudje umetniškemu delu posvečajo na vsakodnevni ravni, potem je nujno vlaganje določenih finančnih in drugih sredstev, ki vsem ustvarjalcem in sodelavcem na projektu omogočijo, da lahko od svojega dela kvalitetno živijo. Lahko navedem primer iz prve roke. Pred kratkim so mi ponudili režijo dokumentarne serije v štirih delih, a je bila njena tematika zame nadvse dolgočasna. Odgovoril sem, da me ponudba sicer zanima, a le če bom lahko z njo nekaj zaslužil, ker se za malo denarja raje ukvarjam s projekti, ki me resnično zanimajo. Nato mi je producentka serije ponudila honorar, ki je bil zelo nizek. Ko sem jo opomnil, da imata Društvo hrvaških filmskih režiserjev (DHFR) in Hrvaška radio televizija (HRT) podpisano pogodbo, ki določa minimalni zajamčen honorar, mi je odgovorila, da se oni te pogodbe ne držijo, ker si tega preprosto ne morejo privoščiti. Povedano drugače, za to serijo bodo na koncu najverjetneje angažirali režiserja, ki ne bo član Društva DHFR in bo pristal na delo pod dogovorjeno ceno. S tem se ruši televizijski standard. Če bi društvo DHFR delovalo kot sindikat, bi si lažje izborili minimalne honorarje pri javno financiranih projektih. To je samo eden od številnih primerov; situacija financiranja kulture je zelo kompleksna, toda borba je vseživljenska.

Nekateri režiserji, tudi vi, so kljub minimalnim in nezadostnim finančnim spodbudam s strani države uspeli ustvariti filme, o katerih govorimo, o katerih razmišljamo in se jih vedno znova veselimo. V teh dneh se je v Ljubljani zgodila sijajna stvar. V Kinoteki so premierno prikazali restavrirane kratke filme Karpa Godine, ki so na restavrirajo čakali predolgo. Zaradi malomarnosti države so skoraj propadli, čeprav že skoraj 50 let navdušujejo gledalce, teoretike, filmske ustvarjalce ..., in sicer vedno bolj. Navsezadnje je vsak narejen film rezultati nekih dobljenih bitk ...

Hvala, počaščen sem, da sem omenjen skupaj s Karpom Godino. Zelo se veselim, da bom lahko videl njegove restavrirane kratke filme! Pravkar odhajam v Sarajevo na delavnice, kjer se bomo pogovarjali tudi o financiranju enega mojih naslednjih daljših projektov. Ob tem pa razmišljam, koliko lepše in bolj razburljivo je ustvarjati kratke, enostavne in poceni filme. Potrudil se bom, da poetiko kratkega in enostavnega uporabim tudi v projektih, ki so dolgi in zapleteni. **E**

¹ Film *Lovellova* ocenjujemo v rubriki Skratka, na koncu te številke.

Simon Popek

Festival pristaniškega mesta

47. Mednarodni filmski festival v Rotterdamu, (24. januar – 4. februar)

Druga rotterdamška izdaja pod vodstvom nekdanjega scenarista in producenta Bera Beyerja je nadaljevala s prepoznavno podobo festivala, ki v evropskem prostoru najbolj vztrajno podpira film tretjega sveta. Drugače v pristaniškem mestu niti ne gre, številne diaspore so hvaležne odjemalke »drugačnega« filma, ki v enajstih dneh pred platna pritegne krepko čez 300.000 gledalcev, kar je številka, ki ji parira le še Berlinale.

Odločitev, da tekmovalni program z nekdanjih petnajstih skrčijo na osem naslovov, se je lani izkazala za izvrstno potezo; filmi so s tem dobili večjo publiciteto, dramatično pa se je zvišala tudi kakovost programa, ki je prispevala kasnejšega liffovskega zmagovalca, Kogonadov **Columbus** (2017). Letošnji nabor filmov v konkurenci za zlatega tigra je bil precej manj impresiven, čeprav o zmagovalcu, kitajski satiri **The Widowed Witch** (Xiao gua fu cheng xian ji, 2018, Cai Chengjie), ne morem soditi. Rotterdam bo, če bo vztrajal pri svetovnih in mednarodnih premierah, v konkurenci težko gostil najboljše razpoložljive filme, saj mu v istem času atraktivnejše naslove brez dvoma izmikata razvpiti Sundance in pomembnejši Berlinale.

Še sreča, da v stranskih programih zavrtijo preko tristo celovečercer, med katerimi gledalec najde marsikaj, tudi »stare« naslove z lanskimi letnicami, na primer film **Hannah** (2017), ki sem ga zamudil v Benetkah in s katerim je režiser Andrea Pallaoro ustvaril miniaturo urbanega nelagodja, ki se občasno spogleduje s Hanekejevim svetom, ne da bi ga skušal

The Rider, 2017



Der Rote Schatten, 2017



oponašati ali pervertirati. *Hannah* je zasnovana na strogem konceptu zadrževanja informacij, hladni formalizem, podprt z redkimi dialogi, je v principu gonilo filma, v katerem se postarana Hannah (Charlotte Rampling) postopoma odtuji od vseh in vsakogar. Njenega moža (André Wilms) policija odpelje in zapre – brez obrazložitve –, sin ji ne dovoli stika z vnuki, v telovadnici ji brez obrazložitve prekinejo članstvo ... Edino zadoščenje, tako se zdi, ji ostaja igralski krožek, kjer pred soudeleženci vadi trpeče vloge, kar pa – glede na videno – v bistvu odraža njeno resnično notranje stanje. Hladni formalizem bo marsikoga odvrnil, vendar je *Hannah* mali igralski *tour de force* Ramplingove, ki na stara leta (na primer z vlogami v filmih *Sous le sable* ali *45 Years*) postaja ikona tihega trpljenja.

Še en zamujeni film lanske festivalske ponudbe (tokrat iz canske selekcije Štirinajst dni režiserjev) je **The Rider** (2017), neovestern kitajske režiserke Chloe Zhao, ki se je izsolala v ZDA in tam tudi ostala. Kljub »naturalizaciji« je malce presenetljivo, kako je režiserka zašla v polje *midwestern* amerikanke. *The Rider* je žlahtni primerek vsakdanje ruralne magije, naturalistični vestern o mladem rodeo jezdecu, ki mu po nesreči v lobanjo vgradijo ploščico, kar ga odločilno oddalji od morebitne rodeo kariere. Filmu o izgubljenih sanjah, vsakdanji tlaki, sozvočju z naravo in skrbi za marginaliziranega slehernika nikakor ne moremo pripisati feminističnih podtonov (kar je poudarjal festivalski katalog), pač pa je v letu, ko so nekateri neameriški filmarji »odkrili« nekoč paradni žanr, precej bolj prepričljiv kot **Lean on Pete** (2017), ki ga je podpisal Britanec Andrew Haigh.

Nekateri filmi pridejo direktno v kinodvorane, nekateri samo še na televizijo, druge pa na veliko platno pripeljejo festivalski ljubitelji, na primer novi film Dominka Grafa, ki je večino svojega opusa ustvaril za mali ekran. Tudi politični triler **Der Rote Schatten** (Rdeča senca, 2017), ki se že po kratkem opisu zdi rojen za kinodvorane. Kot je pri Grafu navada, film (kljub zgodovinskemu kontekstu) nima posebnih vizualnih presežkov. Znova se tudi potrjuje

njegova pretirana »klepetavost«, kar pa v kombinaciji s številnimi inscenirani »arhivskimi« posnetki, s katerimi ilustrira terorizem v Nemčiji sedemdesetih let (Baader-Meinhof, Gudrun Ensslin ...), vendarle prinaša potentno in hitropotezno B-filmsko poetiko. Premisa *Rdečih senc* je intrigantna, stuttgartska detektiva se ubadeta s »sencami« RAF-a, peščico preživelih in danes postaranih teroristov, ki so zapustili omare z naftalinom in po novem izvajajo roparske akcije. Obenem Graf odpira večja in pomembnejša zgodovinska vprašanja, trk dejstev in mitov, povezanih z nejasnostmi okrog sodelovanja oblasti in nekaterih RAF-ovcev, ali nikoli pojasnjeno teorijo o domnevnem umoru/samomoru v Stammheimu zaprtih terorističnih vodij, incidentu, o katerem ne obstaja nikakršna foto dokumentacija. Okostnjaki skratka padajo iz omar in Graf očitno uživa, ko v maniri hitropoteznega *cheapieja* pretresa polpretekle dogodke nemške realnosti.

Verjetno najboljši film festivala je ponudil nemški režiser Robert Schwentke, ki se je pred tem dobro desetletje – z mešanimi rezultati – udinjaj v hollywoodskem okolju. S filmom **Der Hauptmann** (Kapetan, 2017) se je vrnil v domovino, svojo vojno dramo je postavil v čas zadnjih tednov druge svetovne vojne in ga prikazal kot groteskni nacistični varietejski šov. Film povzema resnične dogodke, ki so se odvijali sredi aprila 1945, ko so zavezniki nemško vojsko stiskali v obroč okrog Berlina. Devetnajstletni dezertar med begom, sestradan in prestrašen, v opuščnem avtomobilu najde oficirsko uniformo, si jo nadene in postane »kapetan«. Od tod naprej bo »kapetan Herold« izkoriščal kaos in komunikacijske šume v nacistični vojski ter postal samooklicani angel smrti, ki ustrahuje druge oficirje, izvršuje neobstoječe ukaze firerja, preganja in ubija nemške dezertarje, nazadnje pa celo postane kralj dekadentne javne hiše v enem zadnjih svobodnih krajev. Milgramov eksperiment, ki ga povzema Schwentkejev film, se je odvijal tudi v realnosti, še več, menda je bilo tovrstnih na hitro zamišljenih »vodov smrti«, ki so tik pred predajo pobijali in ropali, po Nemčiji skoraj sto. *Der Hauptmann*, posnet v kontrastni črno-beli fotografiji, ni toliko zgodba o zlorabi oblasti kot zgodba o slepi poslušnosti. Nekateri prizori so – glede na sloves pedantnih nacistov – na meji verjetnosti (na primer ko »kapetan« še gradi oficirsko avtoriteto), vendar je vsesplošni kaos pred neizbežno kapitulacijo očitno tudi pri Nemcih terjal svoj davek.

Ruski ikonoklastični dvojec (Boris Juhananov, Aleksandr Šejn) je s filmom **Nazidanie** (2017) ustvaril fascinantno, čeprav malce dolgo in za gledanje naporno esejistično ekstravaganco (non-stop podnapisi!), katere geneza sega v 9. julij 2006, ko se je na berlinskem olimpijskem stadionu

Der Hauptmann, 2017



odvila finalna tekma svetovnega nogometnega prvenstva. Italija je po kazenskih strelih premagala Francijo, toda tekma je šla v mitologijo sodobnega nogometa po drugem dogodku: ko je Zinedine Zidane v 108. minuti z glavo podrl italijanskega branilca Marca Matarrazija in si prislužil rdeči karton, je šlo več kot le za incident; to je bila poslovilna tekma kralja Zidana, najbolj nadarjenega igralca generacije, v kateri je zabil gol za vodstvo Francije. Nato pa je gol zabil še Matarrazzi, izzval Zidana in oba poslal med športne legende. *Nazidanie* je filozofsko esejistična ekspertiza, v kateri avtorja incident povezujeja z bibličnimi in antičnimi miti, vse pa še z družbeno aktualnostjo, ob čemer seveda ustrezno pretiravata. *Nazidanie* je duhovit in luciden ringelšpil od prve do zadnje minute, divji, politično nekorekten prispevek k popkulturni histeriji, ki je že davno zajela tudi nogometni svet.

Filmi, omejeni na enoten čas in prostor, so vedno tvegani, sploh če gre za žanrske eksperimente. Danski **The Guilty** (2018) režiserja Gustava Möllerja izpolni pričakovanja v smislu psihološke prepričljivosti, suspenza in presenetljivih obratov. Suspendirani policist Asger, ki je v preiskavi zaradi domnevno neupravičene uporabe orožja, je kazensko na delu v policijski telefonski centrali. Najpogosteje rešuje primere pretepačev in pijanih žurerjev ..., dokler ne odgovori na klic Iben, ženske, ki trdi, da jo je ugrabil nekdanji mož in jo vozi proti neznanu lokaciji v provinci. Njena majhna otroka sta ostala doma – ali lahko poskrbi zanju? ... To je izhodišče zapletene, psihološko kompleksne igre, kjer se Asger, impulzivni in prehitro kolerečni policist, znajde na tankem ledu, saj gre med reševanjem Ibeninega, pa tudi lastnega primera (naslednji dan ima zaslišanje pred komisijo, partner naj bi zanj lagal) prek svojih pristojnosti. *The Guilty* je trd, učinkovit, ekonomičen primer socialno ozaveščenega žanra, prvenec, v katerem Möller ne pušča dvoma, da je nočni primer tudi bližnjica do Asgerjevega očiščenja. **E**

Simon Popek

»Škandalozni festival«

68. Mednarodni filmski festival v Berlinu, 15.–25. februar 2018

Če sodimo po letošnji izdaji, se je tudi Berlinale želel pozicionirati kot »škandalozni festival« in s tem parirati Cannesu. Za prvi ruker je poskrbela kopica nemških filmskih režiserjev in režiserk, ki so nekaj mesecev pred festivalom podpisali peticijo proti direktorju Dietru Kosslicku ter zahtevali njegov odstop, programsko prenavo festivala in večjo tekmovalnost v odnosu do Cannesu in Benetk. Za drugega je poskrbel kar Kosslick sam: v tekmovalni program je namreč uvrstil romunski **Touch Me Not** (Nu mă atinge-mă, 2018), negledljiv, antifilmski, pretenciozno »human« in ničvreden hibrid med igranim in dokumentarnim »problemskim filmom«, konceptualno vajo na temo spolnosti, spola in identitete, ki kvečjemu (morda) sodi v galerijo in v katerem režiserka Adriana Pintilie (ni v sorodu z romunskim klasikom Lucianom) raziskuje »provokativna vprašanja« sedanosti. Kosslicku se je nemara zazdelo, da mu je v naročje padel primerek šok-filma, s kakršnim zna v polnočnem terminu postreči Cannes. No, zgodila se mu je kvečjemu slaba žirija (s Tomom Tykwerjem na čelu) in za zmagovalca izbrala popolnoma omleden film Pintilieve, ki je padel v pozabo takoj po spuščnem festivalnem zastoru. Slabe žirije na festivalih niso redkost, le redko pa tako zavozijo kot Tykwerjeva. Nekaj podobnega je uspelo žiriji bratov Coen, ki je v Cannesu pred časom za zmagovalca razglasila Audiardov **Dheepan** (2015), ali Cuaronovi žiriji, ki je istega leta v Benetkah kot najboljšo prepoznala venezuelsko problemsko dramo (znova na temo spolnosti) **Od daleč** (Desde allá, 2015, Lorenzo Vigas).

Poglejmo raje, kaj je na letošnjem Berlinalu izstopalo. V konkurenci za zlate medvede smo videli kar lepo število dobrih filmov, večina pa je bila pri nagradah seveda spregledana, najbolj očitno **Dovlatov** (2018) Alekseja Germana mlajšega. *Dovlatov*, postavljen v leto 1971, čas Brežnjeva, konca sovjetske odjuge in pričakovanja še ene obletnice oktobrske revolucije, ni zgolj film o Sergeju Dovlatovu (1941–1990), mladem, nepubliciranem in principielnem piscu, temveč je oda vsem umetnikom, ki jim režim ni dovolil ustvarjati, vključno z Aleksejem

Germanom starejšim, ki mu je sovjetska oblast pustila posneti le tri samostojne celovečerce. Dovlatov je osrednji lik, večkrat ločeni nestanovitnež, ki mu zavoljo pokončne drže in vseprisotne ironije do režima ne objavljajo niti preprostih novinarskih prispevkov, toda enako pomemben je »stranski« lik Josipa Brodskega, ki je tik na tem, da pobegne na Zahod, kjer bo, kot vemo, zaslovel kot pesnik, prejel Nobelovo nagrado ter – podobno kot Dovlatov – umrl veliko prezgodaj. To je delo o živahni in razburljivi dobi v Leningradu, ko so ustvarjali mnogi neobjavljeni umetniki, film o obdobju, ko so značilna razdeljena stanovanja socializma postajala umetniške komune in napol ilegalna središča naprednih idej, kar German poudarja s fluidno kamero in dolgimi, neprekinjenimi kadri. Vpliv Germana starejšega, čigar filmi so bili v enakem obdobju prav tako prepovedani, je očiten. Zakajena stanovanja v virtuoznem delu s kamero postanejo mikrokozmosi tedanje sovjetske in zdajšnje ruske družbe, ki še vedno preganja umetnike; primer nedavno zaprtega režiserja Kirila Srebrenikova je nazoren dokaz kontinuirane državne represije.

Dva nemška filma, ki smo ju mnogi videli med dobitniki medvedov, sta prav tako ostala praznih rok. Prvi je **Transit** (2018) Christiana Petzolda, ki je zasnovan na istoimenskem romanu Anne Seghers, spisanem med drugo svetovno vojno. Petzold se poigrava z anahronizmi, dogajanje postavi v »sodobno« Francijo, kjer begunci – tudi Nemci iz Nemčije – bežijo pred agresorjem. Marsikaj je dvoumno in težko določljivo; sovražnik ni jasno definiran, vseskozi teče beseda samo o »operaciji«; tudi sodobna Francija ni povsem sodobna, prej bi jo postavili v devetdeseta leta (nobenih mobitelov). V tem svetu na begu proti Marseillu in južni Ameriki begunec Georg prevzame identiteto pisatelja Weidla, ki je na poti proti jugu umrl na njegovih rokah. Z Weidlovimi dokumenti ima Georg dobre možnosti za mehiško ali ameriško vizo, potem pa v Marseillu sreča skrivnostno Marie in spremeni načrte – zdaj bi s seboj rad vzel tudi njo ... Zveni znano? Seveda, Petzold je znan po tem, da kultne klasike (na primer *Carnival of Souls*,



Transit, 2018



Poštar zvoni samo dvakrat) rahlo predela in fragmente elegantno vtke v lastne naracije. Čeprav je *Transit* adaptacija romana Seghersove, je obenem parafraza Curtizove **Casablance** (1942), vključno z motivom žrtvovanja junaka.

Morda najboljši film tekmovalnega Berlinala je podpisal mladi, a zelo produktivni Thomas Stuber, ki doslej nase kljub zavidljivi filmografiji ni opozoril z vidnejšim delom. **In den Gängen** (Med prehodi, 2018) je zgodba o osamljenem, diskreditiranem, pozabljenem, a solidarnem proletariatu v osrčju potrošništva. Dogajanje je skoraj v celoti postavljeno v supermarket, kjer junak, nekdanji obsojeni delinkvent Christian, nastopi pripravništvo za zlagalca robe na police in upravljavca z viličarjem. To je družbena vloga, ki jo potrošnik komajda opazi, a je ključna za nemoteno množično prodajo, ti »nevidni« ljudje nevidno (predvsem ponoči) polnijo police, ki jih potrošnik čez dan pridno prazni. *In den gängen* je film, ki se prične s kaurismäkijevskim *deadpan* humorjem in se – kljub tragičnemu dogodku – konča z zmernim optimizmom.

La prière (Molitev, 2018) Cedrica Kahna je prejel nagrado za najboljšo moško vlogo, gre pa za enega redkih filmov, ki vero v boga obravnava brez subverzivnih pretenzij in želje po cinizmu ali senzacionalizmu. Dogajanje je postavljeno v alpsko okolje v bližini Grenobla, kjer v krščansko komunio za odvajanje od mamil in sprejemanje boga prispe

najstnik Thomas. Zasvojen je bil s heroinom in zdaj se bo moral podrediti strogemu samostanskemu režimu, ki vključuje trdo delo na kmetiji, življenje v skupnosti in seveda vsakdanjo molitev. Bo Thomas kos skušnjavam? Kahn nekajkrat skoraj prestopi mejo »dobrega okusa«, zdi se, da bo zdrsnil v krščanski sentimentalizem, a se nazadnje pobere in poudari šibko, dvomljivo, razcepljeno naravo človeškega duha: Thomas je nazadnje »odrešen«, vendar ne zgolj zavoljo vere, ampak tudi zaradi dekleta.

Poljska režiserka Malgorzata Szumowska se je po **Telesu** (Cialo, 2015) vrnila s še eno odbito in tragikomično satiro na temo sodobne Poljske – in prejela veliko nagrado žirije. **Twarz** (Obraz, 2018) se odvija globoko v provinci blizu ukrajinske meje, kjer na pobudo katoliške večine raste največji kip Jezusa na svetu (»večji od tistega v Riu«). Tam s punco živi dvajsetletni Jacek, ljubitelj *heavy metal*a in gradbinec na projektu Kristusovega kipa. Vse se zdi idealno, punca mu obljubi roko, dokler se ne zgodi nesreča pri delu, ki jo Jacek čudežno preživi, a mu ostaneta iznakažen obraz in dolga rehabilitacija. Tako naenkrat postane neželeni element lokalne skupnosti, zapusti ga dekle, za nesrečo pa ne bo prejel niti finančne kompenzacije. Szumowska znova bije bitko s katoliško dvoličnostjo; občasno jo strast zanese v nepotrebno karikiranje, bistvo sporočila pa vendarle ostaja nedvoumno: poljska provinca je leglo predsodkov, fanatizma, alkoholizma in licemerstva.

Zunaj konkurence je novi film **Unsane** (2018) predstavil Steven Soderbergh. Po napovedi filmske upokojitve se je vrnil z na hitro vkup zmetanim B-filmom, ki je videti kot B film in »smrdi« kot B film, kar pomeni, da je pravi B film! *Unsane* je ohlapna predelava Fullerjeve klasike **Shock Corridor** (1963), po malem pa tudi »obsodba« (brez tendencioznosti ali sporočilnosti) privatizacije ameriškega zdravstvenega in zaporniškega sektorja, kjer lastniki institucije, bolnišnice in sanatorije načrtno polnijo z nedolžnimi ali zdravimi ljudmi, vse za sveti dolar. Nekaj takšnega se zgodi junakinji, mladi bančni uslužbenki krhke psihološke narave, ki jo po nedolžni psihiatrični seansi za teden dni zaprejo v psihiatrično bolnišnico, kjer najprej sreča raziskovalnega novinarja, ki bi rad razkril tamkajšnje nečednosti, takoj zatem pa še moškega, ki jo že dve leti zalezuje ... Soderberghov pristop k problematiki je žanrsko ekscesen in ne empatično-humanističen, kar je pozitivna lastnost sicer grobo obtesanega filma, posnetega na mobilni telefon, ki spominja na teve produkcijo osemdesetih let.

Na Berlinalu se vedno lahko zaneseš na dobre dokumentarce, od katerih se je letos kar šibilo. Izpostavimo najboljše: **Djamilia** (2018) francoske režiserke Aminatou Echarde je dokumentarec božanskih podob, ki jih deloma sestavljajo povečani in digitalizirani 8-mm filmčki, deloma pa – predvidevam – zmanipulirane zrnate podobe sodobnih kirgiških žensk in deklet; te se navezujejo na sloviti kirgiški roman *Džamilina ljubezen* (tudi v slovenščini), ki ga je Čingiz Ajmatov objavil leta 1958. Roman govori o odločni mladenki, ki med drugo svetovno vojno pusti moža vojaka in gre za srcem – nasilneža zamenja s pravo ljubeznijo, nasprotuje konvencijam (tedanje) patriarhalne družbe in najde srečo, nekaj, česar niso sposobne storiti niti mnoge sodobne Kirgizijke. Režiserka ni ustvarila kriččega feminističnega pamfleta, temveč lirično odo ženski v mačističnem, šovinističnem okolju.

John McEnroe je bil sredi osemdesetih let skoraj popoln teniški igralec, nepremagljiv, karizmatičen, koleričen in seveda konflikt, pravi medijski magnet in športni fenomen. Zato ni čudno, da so ga Francozi na Roland Garrosu analizirali s posebnimi kamerami, ki so spremljale samo njegovo gibanje. Kot da nasprotnik ne obstaja – kar je bilo v kontekstu z njegovo zmagovalno miselnostjo in megalomanijo, po kateri je bil v središču dogajanja izključno on. Julien Faraut je iz teh arhivskih posnetkov za potrebe filma **L'empire De La Perfection** (Cesarstvo popolnosti, 2018) organiziral in zmontiral malce akademsko, a dovolj intrigantno analizo genialnega atleta in medijskega provokatorja, ki so mu pozornost namenjali tudi francoski kritiški intelektualci. Okej, Godardov citat, da »film laže, šport pač ne«, je vzet iz naftalina, zato pa so toliko bolj navdihujoče in zgovorne teniške kolumne, ki jih je Serge Daney v tistem času pisal za Libération!

Kurt Waldheim si je po drugi svetovni vojni zgradil bleščečo kariero avstrijskega diplomata, ki je leta 1972 kulminirala z izvolitvijo za generalnega sekretarja Združenih narodov – predsedoval jim je do leta 1982. Spomladi 1986 se je odločil kandidirati še za avstrijskega predsednika, ko so se začeli množiti dokazi o njegovi vpletenosti v nacistični režim med drugo svetovno vojno, s poudarkom na balkanskih pokolih v okolici Kozare in Soluna. Waldheim je vseskozi zanikal vpletenost v vojne zločine – trdil je, da je bil kot Avstrijec leta 1941 vpoklican v nemško vojsko ter da je bil še istega leta ranjen in razrešen dolžnosti, a dokumenti so trdili drugače. Naj skrajšam: Avstrijci so svojega predsedniškega kandidata podpirali proti »veliki cionistični zaroti« in ga nazadnje dejansko izvolili za predsednika, kar je Avstrijo do leta 1992 mednarodno dodobra osamilo. **Waldheims walzer** (Waldheimov valček, 2018) režiserke Ruth Beckermann, ki je ravno spomladi '86 s svojo videokamero naredila prve posnetke, pa ni zgolj dokumentarec o Waldheimu; v enaki meri je film o nikoli razrešenem vprašanju vloge Avstrije in Avstrijcev med drugo svetovno vojno, kar ga v luči naraščajoče sodobne ksenofobije dela prekleto aktualnega. Ali kot poudari politični analitik: Avstrija v nasprotju z Nemčijo ni doživela denacifikacije, ni priznala krivde, deklarirala se je za žrtev, zato ni obravnavala svoje brez dvoma aktivne vloge v nacističnem ustroju. To je zelo pomemben film za Avstrijo in Avstrijce.

Sklepni poklon gre Corneliju Porumboiuju, ki se po filmu **The Second Game** (2014) v drugo posveča fenomenu nogometa. V dokumentarcu **Fotbal infinit** (Neskončni nogomet, 2018) skozi lik ekscentričnega »nogometnega inovatorja«, v mladosti (pod Ceaușescujem) obetavnega nogometišča, ki je po hudi poškodbi postal državni uradnik, obravnava fenomen strasti, paradoksov in afektirane obsedenosti z »najlepšo igro na svetu«. Nogometni inovator ob pomanjkanju dela že več kot desetletje tuhta o predlogih za »revolucionarne« spremembe v nogometnih pravilih, ki med drugim vključujejo preoblikovanje igrišča v oktagonarno obliko in omejevanje gibanja igralcev, ki bi bili po njegovi viziji razvrščeni na dveh polovicah, v ortodoksni varianti pa celo na »pod-ekipi« s še manj gibalnega prostora! Pri Porumboiuju sta sarkazem in suhi humor zagotavljeni karakteristiki, problem pričujočega filma pa se mestoma kaže v malce razrahljani formi in pomanjkanju fokusa: 70-minutni film rad obtiči v nepovezanih odvodih (na primer inovatorjevih birokratskih obveznostih), ki z osnovno idejo nimajo veliko skupnega. Gre za primer filma s srednjemetražnim potencialom, na silo raztegnjenim na celovečerni format. **E**

Anja Naglič

Avstrijski film, politika in zgodovina

21. Diagonala – Festival avstrijskega filma, Gradec, 13.–18. marec 2018

V dneh, ko je v Ljubljani potekal 20. Festival dokumentarnega filma, se je v Gradcu odvijala 21. edicija nič manj angažiranega festivala avstrijskega filma Diagonala. Kadarkoli se družbeno-politične razmere v Avstriji poslabšajo – najizraziteje je bilo to leta 2000, ko je oblast tako kot lani decembra prevzela koalicija Avstrijske ljudske stranke (ÖVP) in Svobodnjaške stranke Avstrije (FPÖ) –, se Diagonala na to odzove. Že na otvoritveni slovesnosti, na katero so vedno povabljeni tudi (kritizirani) politiki,

je bilo izrečenih veliko nasprotovanj sedanji desničarski vladi; v festivalskem katalogu pa sta izšla oster esej Stefana Grissemana o aktualnem stanju avstrijske kinematografije in škodljivih neoliberalnih ukrepih nove vlade na področju sedme umetnosti (s katerimi se spodbuja predvsem snemanje velikih komercialnih filmov) ter poziv #KlappeAuf. Aufruf gegen Verhetzung und Entsolidarisierung (Odpri gofijo. Poziv proti razpihovanju sovraštva in odrekanju solidarnosti), ki ga je januarja oblikovala skupina 248 avstrijskih filmskih ustvarjalcev in ustvarjalcev.

V tem kritičnem duhu sta vodji festivala Sebastian Höglinger in Peter Schernhuber za otvoritveni film izbrala igrani celovečerec **Murer – anatomija procesa** (Murer – Anatomie eines Prozesses, 2018) režiserja in scenarista Christiana Froscha. Film, ki je na Diagonali doživel svetovno premiero, je posnet po resničnih dogodkih: leta 1963 – ko je Avstrija še uspešno gojila mit o tem, da je bila »prva Hitlerjeva žrtev«, in ko so zločine, ki so jih Avstrijci zagrešili med drugo svetovno vojno, v tej državi še lahko pometali pod preprogo – je v Gradcu potekal sodni proces proti lokalnemu politiku ÖVP in velikemu kmetovalcu Franzu Murerju, ki je med letoma 1941 in 1943 kot pripadnik SS in funkcionar NSDAP upravljal

Murer – anatomija procesa, 2018



geto v Vilni (pred vojno znani kot »Jeruzalem severa«) in bil soodgovoren za pomore tamkajšnjih Judov; v omenjenih treh letih jih je od 80.000 preživel zgolj 600. Murer je bil sicer že leta 1948 aretiran in na procesu v Vilni obsojen na 25 let prisilnega dela, toda Sovjetska zveza ga je leta 1955 v skladu z določili takrat sklenjene avstrijske državne pogodbe izročila Avstriji, tamkajšnje sodstvo pa je odstopilo od kazenskega pregona. Osem let pozneje so na podlagi sodne intervencije Simona Wiesenthala v Gradcu vendarle sprožili proces proti »vilenskemu klavcu«, kot so Murerja zaradi njegovega sadizma imenovali Judje. Ta proces, na katerem so proti obtoženemu pričali nekateri preživeli prebivalci geta, v njegovo podporo pa številni »ugledneži«, tudi člani ÖVP, se je kmalu spremenil v tribunal proti preživelim žrtvam. Kljub mnogim obremenilnim dokazom in srhljivim poročilom judovskih prič je bil Murer oproščen, graško sodišče pa je leta 1974 dokončno zavrnilo pritožbo državnega tožilstva proti oprostilni sodbi in postopek opustilo. Murer je nato do smrti mirno živel v krogu svoje družine. Christian Frosch je ob svojem filmu med drugim zapisal tole: »Avstrija nima duše in značaja. Avstrijo sestavljajo storilci, gledalci in žrtve. [...] Zanimivo je, da je tu [v procesu proti Murerju, op. A. N.] mogoče videti, kako je deloval in še deluje avstrijski nacionalni narativ. Nikakor ne temelji na potlačitvi. Zavestno se je lagalo, zamegljevalo, skrivalo in manipuliralo. Le tako je bilo mogoče storilce spremeniti v žrtve, žrtve pa razglasiti za prave krivce. Osnova tega procesa ni bila kakšna duševna okvara, temveč premislek. Dokončno se moramo posloviti od predstave, da mora pacientka Avstrija zgolj pripustiti dejstva v zavest, da začne postopek svojega zdravljenja. Dejstva so bila in so znana. *Murer – anatomija procesa* noče biti historizirajoč, temveč političen film.« Avstrijski pisatelj Robert Menasse pa je film komentiral takole: »Sodna kriminalka, v kateri se oprostilna sodba za enega moža izkaže kot sodba o narodu. Ta film ne le pokaže, temveč nam da čutiti, da še zmeraj nismo svobodni, temveč smo zgolj dediči tistih, ki so bili oproščeni.« In čeprav je filmu mogoče očitati marsikakšno nerodnost, je dobro, da je bil izbran za otvoritveno projekcijo, ob koncu festivala pa z utemeljitvijo »[t]a film je pomemben, minuciozno se spoprime z avstrijsko preteklostjo in z njenim učinkovanjem vse do današnjih dni« nagrajen kot najboljši igrani celovečerec. (No, konkurenca v tej kategoriji letos niti ni bila prav močna.)

Odlično lekcijo o avstrijski polpretekli zgodovini je ponudil tudi dokumentarni esej Ruth Beckermann **Waldheimov valček** (Waldheims Walzer, 2018). Film tematizira t. i. Waldheimovo afero, ki je izbruhnila leta 1986 ob kandidaturi Kurta Waldheima za predsednika Avstrije (kandidirala ga je ÖVP) in je pomenila prelomnico v avstrijski povojni zgodovini. Waldheim je bil dolga leta eden najvidnejših



avstrijskih diplomatov in politikov: najviše se je povzpел med letoma 1968 in 1970 kot avstrijski zunanji minister in v letih od 1972 do 1981 kot generalni sekretar OZN. Med predsedniško kampanjo pa so – po zaslugi njegovih političnih nasprotnikov iz Socialdemokratske stranke Avstrije (SPÖ), avstrijskega tednika *Profil*, več tujih medijev (iz Jugoslavije, Nemčije, ZDA ...) in zlasti Svetovnega judovskega kongresa (WJC) v New Yorku – začeli v javnost prihajati dokumenti o njegovem delovanju na Balkanu med drugo svetovno vojno, o katerem je v vseh dotedanjih biografskih navedbah molčal: Waldheim je bil v letih 1942–1944 častnik vermahta, soodgovoren za številne vojne zločine na Balkanu – med drugim za poboje jugoslovanskih civilistov in partizanov ter množične deportacije grških Judov v taborišča. Kljub tem razkritjem je predsedniški kandidat v domovini še naprej užival večinsko podporo (tako med politiki in v medijih kot tudi pri ljudstvu), odkritega nasprotovanja je bilo premalo, in v drugem krogu volitev je zmagal ter za šest let prevzel funkcijo predsednika države. V času njegovega predsedovanja je bila Avstrija zunanjepolitično izolirana: Izrael je z državo prekinil skoraj vse diplomatske stike, ZDA so Waldheimu prepovedale vstop na svoje ozemlje in nobena zahodna država ga ni povabila oziroma sprejela na uradni obisk. V Avstriji pa se je po tej aferi končno začelo javno govoriti o sodelovanju Avstrijcev pri nacističnih zločinih. Ruth Beckermann, ki je leta 1986 pripadala skupini mladih aktivistov, ki so protestirali proti spornemu predsedniškemu kandidatu, je v *Waldheimovem valčku* prepletla svoje lastne posnetke iz časa volilne kampanje z obsežnim mednarodnim arhivskim gradivom. Film dokumentira, kako je WJC razkrival luknje in laži v Waldheimovi biografiji in kako je to v Avstriji pripeljalo do nacionalne »sklenitve vrst« proti »vmešavanju tujine« v avstrijske zadeve, do antisemitskih izgrediv in napadov ter nazadnje do Waldheimove zmage: čimbolj se je kandidat zapletal v mrežo prikrivanj, zavažanje, zanikanje in laži ter se na najrazličnejše načine branil (najprej je vse očitke zavračal kot obrekovanje s strani

političnih nasprotnikov v SPÖ in WJC; nato je poudarjal, da je kakor številni drugi Avstrijci med vojno zgolj opravljal svojo dolžnost kot vojak; potem je trdil, da za množične deportacije Judov, pri katerih je sodelovala njegova vojaška enota, ni vedel ...) in čimbolj sta ob očitkih WJC rastla nasprotovanje in ogorčenje mednarodne javnosti, tem uspešnejša je bila v Avstriji mobilizacija skupnostnega občutka z antisemitskimi podtoni; prav v tem času pa se je začel tudi vzpon Haiderjeve FPÖ. Film na eni strani prikaže mehanizme za mobilizacijo hujskaških občutij, se ukvarja z lažjo in »alternativnimi dejstvi« v politiki in družbi ter z umetnostjo zanikanja; na drugi strani pa analizira sesutje teze o Avstriji kot »prvi Hitlerjevi žrtvi«, ki so jo Avstrijci uspešno reproducirali štirideset let, in pokaže, kako lahko kritična civilna družba spremeni državo. V obeh pogledih je ta dokumentarec prav zdaj – ob Kurzu, Stracheju, Orbánu, Trumpu ter drugih populističnih politikih in prirejevalcih dejstev – še posebej aktualen. Svetovno premiero je doživel na letošnjem Berlinalu in že tam prejel tudi svojo prvo nagrado – torej v državi, ki se je v nasprotju z Avstrijo in Italijo že zdavnaj lotila procesa denacifikacije. Junija bo *Waldheimov valček* prikazan na Kino Otoku.

O aktualnih političnih razmerah v Avstriji pa pripoveduje najnovejši dokumentarec Nikolausa Geyrhalterja **Gradbeni poseg** (*Die bauliche Maßnahme*, 2018), ki je imel na Diagonali svetovno premiero in bil tudi nagrajen kot najboljši dokumentarni celovečerec festivala. Nastajal je

med aprilom 2016 in junijem 2017 na meji med avstrijsko in Južno Tirolsko. Podobno kot v Sloveniji so predlani tudi v Avstriji začeli sprejemati ukrepe za zaščito pred novim valom beguncev. Na nekdanjem mejnem prehodu Brenner/Brennero naj bi – po skoraj dvajsetih letih – znova uvedli mejne kontrole; v ta namen so zgradili prijavni center in pripeljali žično ograjo. Geyrhalter se je odločil, da dokumentira postavitve znotrajschengenske meje, toda novega begunskega vala, pred katerim so svarili politiki, ni bilo, in žica je ostala v skladišču. Režiser je zato spremenil prvotni koncept, in *Gradbeni poseg* je postal poučen in nepričakovano zabaven portret prebivalcev ob avstrijski meji, ki v filmu razkrivajo svoje izkušnje, opažanja, strahove v zvezi z begunci in priseljenci, pa tudi razmišljanja o politiki, ki podpihuje predsodke o tujcih. Mimogrede: se je v Sloveniji kdo lotil celovečerca o naši žici?

Med igranimi celovečerci je poleg otvoritvenega vredno omeniti vsaj še dva prav tako zgodovinska filma, posneta po resničnih dogodkih. Prvi je avstrijsko-nemška koprodukcija **Svetloba aka Mademoiselle Paradis** (*Licht aka Mademoiselle Paradis*, 2017) v režiji Barbare Albert – na roman *Am Anfang war die Nacht Musik* Alisse Walser oprta pripoved o nekaj mesecih iz življenja danes malo znane slepe avstrijske pianistke, organistke, sopranistke, skladateljice in glasbene pedagoginje Marie Theresie Paradies – Resi (1759–1824), Haydnove in Mozartove sodobnice, ki je v visokih dunajskih krogih sprva slovela kot *wunderkind* na klavirju, pozneje

Svetloba aka Mademoiselle Paradis, 2017



pa je postala tudi v tujini cenjena glasbenica. Resi je pri treh letih iz nepojasnjenih (najverjetneje psihosomatskih) razlogov oslepela, kar pa je pri razvoju v izjemno pianistko ni oviralo. Ambiciozni starši, ki so jo kot kakšno cirkuško atrakcijo vodili na nastope (kjer je bila deležna tako občudovanja kot tudi pomilovanja in posmeha), z njo dobro služili (dobivala je finančno podporo cesarice Marie Theresie) in po njeni zaslugi uživali ugled, so si zelo prizadevali, da bi se hči pozdravila – tudi zato, da bi s svojim videzom in vedenjem bolj ustrezala normam. Silili so jo v najrazličnejše, večinoma mučne terapije, ki so se vse po vrsti izkazale za neučinkovite ali celo škodljive, dokler je niso leta 1777 zaupali v obravnavo zdravniku Franzu Antonu Mesmerju. Ta je s svojo izvirno metodo zdravljenja (»mesmerizmom« oziroma »animaličnim magnetizmom«) – ki je vključevala polaganje rok in domnevne učinke t. i. magnetnega fluida in jo je večina njegovih medicinskih kolegov razglašala za prevaro – nadarjeno in občutljivo Resi, ki je v palači zakoncev Mesmer prvič izkusila svobodo, sproščenost in razumevanje, v kratkem času pripeljal do tega, da je začela zaznavati obrise in barve. Toda s tem ko se ji je vid vračal, se je začelo spreminjati njeno dožemanje sveta (v njem so se pojavile barve, oblike, tridimenzionalnost, razdalje med predmeti ...); hkrati pa je začela usihati njena glasbena virtuoznost – temelj njene identitete in edino, zaradi česar je bila v takratni družbi in za svojo družino kaj vredna. Ob vrnitvi k staršem je Resi vid znova, tokrat dokončno izgubila. Film Svetloba – ki je lep spomenik zelo posebnima, senzibilnima, a v svojem času nerazumljenima posameznikoma, izpostavljenima velikemu družbenemu pritisku – navduši s prepričljivo atmosfero, zanimivo zgodbo, duhovitimi in primerno patiniranimi dialogi (Kathrin Resetarits je na Diagonali zaslužno prejela nagrado za scenarij), odlično Mario Dragus v glavni vlogi, pa tudi s kostumografijo (delom režiserkine sestre Veronike Albert), v kateri ne manjka ironičnega karikiranja.

Drugi izstopajoč zgodovinski celovečerec – ki je umeščen še veliko dlje v preteklost: na prehod med neolitikom in bakreno dobo –, je nemško-italijansko-avstrijska koprodukcija **Mož iz ledu** (Der Mann aus dem Eis, 2017) režiserja in scenarista Felixa Randaua. Gre za zanimiv poskus rekonstrukcije zadnjih dni iz življenja slovitega Ötzija, čigar odlično ohranjeno, okoli 5.300 let staro truplo (skupaj z oblačili, orodjem in orožjem) se je leta 1991 prikazalo iz ledenika v Ötztalskih Alpah na Tirolskem; to je še danes najpomembnejša neolitska najdba ter ena najstarejših in najbolj znanih mumij na svetu. Randau si je na osnovi znanstvenih dognanj o Ötziju zamislil naslednjo zgodbo: blizu alpskega potoka živi Kelab (aka Ötzi) s svojim klanom. Ko se nekega dne vrne z lova, najde pripadnike klana pobite,

koče v plamenih, obredna skrinjica, za katero je skrbel, pa je ukradena. Žalosten in besen se odpravi po sledih morilcev, da bi se jim maščeval, toda pot, ki ga vodi v zasnežene gore, se zanj konča tragično. Pri nastanku filma so sodelovali ne le zgodovinarji in arheologi, temveč tudi jezikoslovec – ta je na osnovi retijščine, ki so jo nekoč govorili na tem koncu Alp, oblikoval umetni jezik. Resda maloštevilni dialogi v tem jeziku so na željo režiserja ostali nepodnaslovljeni, in dogajanje tako deluje še bolj prepričljivo odmaknjeno, hkrati pa je pozornost učinkovito usmerjena k podobam.

Čisto poseben filmski podvig pa je bil edini celovečerec in hkrati nagradenec v sekciji t. i. inovativnega filma: leta 2017 narejen 99-minutni *found footage* kolaž eksperimentatorja Johanna Lurfa, ki nosi naslov ★. V njem je mladi režiser v kronološkem zaporedju nanizal vse znane in dostopne posnetke zvezdnega neba v filmski zgodovini (pri tem je ohranil njihovo izvirno dolžino, format in zvočno podlago); našel jih je v 553 filmih, nastalih med letoma 1905 in 2017, in kot se je izkazalo, je nebo na večini teh posnetkov pravzaprav umetnega izvora. »[V]eličasten zvezdni atlas filmske zgodovine«, kot so v festivalskem katalogu poimenovali ★, je Lurf ustvarjal kar osem let in ga bo v prihodnje vsako leto dopolnil z novimi posnetki – neskončen *work in progress* torej. Tudi ta film, ki razkrije marsikaj o razvoju filmske umetnosti, pa tudi o spreminjanju človekovega odnosa do (osvajanja) vesolja, bo predvajan na letošnjem Kino Otoku. **E**



Tina Poglajen

Jaz, Tonya kot razprava o delavski ženskosti

47. Mednarodni filmski festival v Rotterdamu

Film *Jaz, Tonya* (I, Tonya, 2017, Craig Gillespie) je dobil naslov po romanu iz leta 1934, izmišljeni avtobiografiji rimskega cesarja Klavdija: Jaz, Klavdij. Če se je njegov protagonist naučil, da podcenjevanja drugih ni dobro podcenjevati, potem je na podcenjevanje drugih v *Jaz, Tonya* junakinja tragično obsojena, in to brez resničnega manevrskega prostora. Igrani film, posnet kot lažni dokumentarec, je zgodba o resnični Tonyi Harding, umetnostni drsalki iz delavskega razreda, ki je kot prva Američanka izvedla trojni aksel, a so jo kljub njeni spretnosti na ledu znova in znova zavračali zaradi videza, vedenja, oblačil in izražanja, določenost z lastnim okoljem pa je njeno drsalno kariero posredno tudi končala. Zaradi napada na teknico, Nancy Kerrigan, za katerega je javnost večinoma krivila Tonyo Harding, ji je Zveza za umetnostno drsanje doživljenjsko prepovedala poklicno drsati.

Jaz, Tonya ne temelji toliko na resničnih dogodkih, kot snov za svojo pripoved črpa iz različic pripovedi udeležencev.

Morda je »resnično resnico« zato težko izluščiti; občasno lahko skozi vprašanja, ki jih zastavljajo nastopajočim, dejstva ločimo od izmišljotin, drugič pa je to povsem nemogoče. Kot lahko sklepamo iz naslova, se film večinoma naslanja na Tonyino različico zgodbe, vendar je scenarist Steve Rogers z vzporejanjem ločenih pogovorov o istih dogodkih vanjo vpletel tudi pričevanja Tonyinega nekdanjega moža, Jeffa Gilloolyja.

Pripovedi nekdanjih zakoncev so se med seboj le redko ujemale. Rogers je izjavil, da so bile skrajno različne, skoraj ničesar si nista zapomnila na enak način. Ujemale se niso niti podrobnosti glede njenega prvega zmenka. Film se tako začne s sporočilom, da temelji na neironičnih, divje protislovnih, povsem resničnih intervjujih s Tonyo Harding in Jeffom Gilloolyjem. Tonya je enako nezanesljiva pripovedovalka kot Jeff: »Resnica ne obstaja,« zatrdi. »Vsak ima svojo resnico.« *Jaz, Tonya* se po njeni izjavi ravna kot po osrednjem načelu in skozi pripoved nenehno preklaplja med tem, kaj je rekla ona in kaj je povedal on. Pripovedi pa si nasprotujejo, tudi če primerjamo Tonyine izjave, ko je že starejša, s tistimi iz mladih let – ali starejšega Jeffa z mlajšim Jeffom; enako velja za pričevanja Tonyine nasilne matere LaVone, ki se oglasi od časa do časa. Liki neprestano podirajo četrto steno, tako da gledajo v kamero in gledalca naslavljajo neposredno, kot bi si nad razvijajočo zgodbo hoteli zagotoviti monopol. »Mene poslušajte!« pravi vsak od njih.

Bržkone si pripovedi še posebej goreče nasprotujejo v zvezi z »incidentom«, ki je v devetdesetih buril duhove svetovne drsalske javnosti, v ZDA pa je dosegel razsežnosti

ameriškega nacionalnega mita: umetnostno drsalko in glavno tekmico Tonye Harding, Nancy Kerrigan, je neznani napadalec s pendrekom udaril po nogi, kasneje pa se je izkazalo, da je bil v napad vpleten Jeff Gillooly. Dogodek je bil nedvomno dramatičen, a vprašanja, ki si jih med drugim zastavlja tudi *Jaz, Tonya*, so predvsem, zakaj je požel tako čustvene odzive; zakaj je izzval takšen odpor in zgražanje, pa tudi takšno naslajanje? Zakaj je nastopil kot udejanjenje nacionalne pokvarjenosti in propada? Mnogo kritičark ugotavlja, da zato, ker je dregnil v skrbi tistega časa, ki so bile v ZDA povezane z družbenim razredom – to je bilo razvidno iz načina, kako so mediji Tonyo predstavljali, četudi so pri tem le redko dejansko omenili delavski razred. Rolling Stone je pisal, da je bil razred v resnici bistvena kategorija razumevanja zgodbe. »V osrčju stvari je bilo ameriško popolno zanikanje družbenega razreda (in podtalna fascinacija z njim). Kulturni aparat, ki je razred zamenjal za raso, je bil zavestno brezbrizen do milijonov belopolnih Američanov, ki zaslužijo komaj za klavrno preživetje. Tonya Harding je bila okostnjak v omari države.«¹ Ne le to: v zgodbi o Tonyi se razred s spolom prepleta na način, ki nemudoma pritegne pozornost; njune kategorije so pomešali, preslikali eno na drugo, jih zamenjali in med seboj izmenjali.

New York Times v uvodu k intervjuju z resnično Tonyo Harding ob premieri filma zapiše: »Njeno življenje je bilo grozno. Pretepali so jo. Grozili so ji. Takšen postaneš le, če te popolnoma izločijo. Lastna mati je najbrž ni imela rada. Edinkrat, ko ji je v življenju kaj uspelo, je bilo takrat, ko je zaobšla pravila in si vzela tisto, kar je bilo na videz namenjeno dekletom tega sveta, ki jim je ime Nancy Kerrigan.« Če je bila tudi Nancy Kerrigan iz delavskega razreda, se ji to ni videlo; imela je zelo drugačno življenje, ljubečo družino in starše, ki so jo podpirali. Drsalne kostume je zanjo oblikovala Vera Wang, Tonyi Harding pa jih najprej šivala mama (vsepovsod so imeli bleščice, ki so jo med drsanjem rezale po stegnih), nato jih je šivala sama, sodniki pa so ji odbijali točke za kakovost. Odrasla je kot fantovsko dekle, z očetom je lovila in ribarila ter sekala drva; nato je kadila, vozila tovornjak in igrala biljard. Medtem ko so drugi plesali na Mozarta, je ona plesala na glasbo ZZ Topa, drsala je silovito in atletsko, ne pa milo in baletno, namesto trenerjev in dietetikov, ki bi zanjo skrbeli, pa je v nakupovalnem centru, kjer je delala, jedla brokoli in sir. Imela je astmo in mišice. Ko ji je sodnik zaradi rožnatega dresa, ki ga je nosila, zagrozil, da ne bo več sodelovala na prvenstvih, mu v filmu reče: »Pofafaj mi kurac,« v resnici pa je rekla nekaj takega kot: »Daj mi 5000 dolarjev za nov kostum ali pa mi ne teži.«

Umetnostno drsanje je – podobno kot sinhrono plavanje – šport, v katerem tekmujejo pretežno ženske, ocenjevalni kriteriji pa so zelo prilagojeni idealizirani podobi ženskosti

– kot da gre v resnici za nekakšno križanje med športom in lepotnim tekmovanjem. Morda se sliši protislovno, a ženske morajo v enem redkih športov, kjer so bolj vidne od moških, za to plačati visoko ceno: ustrezati presežku stereotipne feminilnosti. Gre za šport, ki od ženskih teles zahteva, da so neskončno vzdržljiva, a pri tem ne smejo postati mišičasta; njihova telesa se morajo naprezati, a to dobro skriti. (Za kako zahteven šport gre v resnici, dokazuje dejstvo, da sta v času snemanja filma trojni aksel lahko naredili le dve ženski na svetu, vendar nastopa v filmu nista mogli tvegati zaradi priprav na olimpijske igre. V filmu so ustvarjalci za prikaz izvedenega – ali spodletelega – trojnega aksla zato morali uporabiti računalniško ustvarjene podobe.) Telo Tonye Harding, ki je bilo pri drsanju tako učinkovito, je preveč ustrezalo podobi delavske ženskosti, da bi lahko ustrezalo elitistični feminilnosti, ki jo predpisuje umetnostno drsanje. Nekdanja drsalka je nizke rasti (1,55 m) in čokata, z močnimi stegni in bicepsi, ki so ljudi plašili. Tezno ležé (*benchpress*) je lahko dvignila več, kot je tehtala sama. Novinarji so že v njenih zgodnjih dvajsetih in stresanju sovraštva največkrat napadali njeno telo, še posebej stegna (»thunderthighs«).

Takšno obravnavo delno pojasnijo zgodovinske oznake zdravja, trdoživosti in krepkosti, ki so jo imele ženske iz delavskega razreda (četudi so bile protislovno hkrati označene kot vir okužb in bolezni). Pogosto so bile maskulinizirane, njim nasproti pa so ženske iz srednjega ali višjega razreda označevali za krhke. Delavske ženske so opravljale dela, ki feminilnosti (v smislu videza in lastnosti) niso dopuščala niti kot možnost; označevali so jih za seksualne in deviantne, normativno feminilnost pa so definirali v nasprotju z njimi (ko je v diskurz vstopila oznaka »lezbična«, naj bi šlo za nekakšno zavezništvo s črnskimi in »etničnimi« ženskami ter belkami delavskega razreda). Od delavskih žensk niso pričakovali, da bodo feminilnost utelešale tako kot ženske iz višjega in srednjega razreda; še več, feminilnost je bila vselej nekaj, kar teh žensk ni označevalo, označevalec, kamor niso spadale in kamor niso mogle spadati. Da so bile od njega odmaknjene, je bil pogoj, da je lahko zadovoljivo





označeval tiste, ki so imele dostop do potrebnih ekonomskih in kulturnih sredstev. Feminilnost se torej pokaže tudi kot razredna stilizacija – kot označevalec brezdelja in kulturnega kapitala. Vredno je izpostaviti, da je igralka, ki drsalko igra, Margot Robbie, veliko bolj feminilna kot resnična Tonya; ima manjše bicepse in ožja stegna, veliko bolj sloko kot pa žilavo postavu. Če smo prej zapisali, da je javnost Tonyi Harding zamerila njeno delavsko poreklo, a tega ni nikoli odkrito povedala – ali se tega zavedala –, potem vidimo, da se razredna določenost specifične ženskosti še vedno ni dosti spremenila. Hollywood ima morda za odtenek manj težav s feminizmom kot nekoč, a delavski razred mu še vedno dela preglavice. Še vedno se oklepa predstave o brezrazredni ameriški družbi, ki je bila proizvod povojne blaginje petdesetih in šestdesetih let. Na njej temelji pogled z zornega kota srednjega razreda, ki postaja čedalje bolj parohialen in vse manj točno opisuje družbeno dejanskost – četudi je danes v manjšini, še vedno obvladuje sredstva družbene reprezentacije, od filma do televizije in novinarstva. V tem smislu sta lanskoletna filma, kot sta *Jaz, Tonya* in *Lady Bird* (2017, Greta Gerwig), vsaj delno svetli izjemi.

Vrnimo se k feminilnosti kot razrednemu označevalcu: kljub temu da Tonya Harding tako v filmu kot v resničnem življenju ni (bila) feminilna, tega ne bi mogli docela trditi za njene drese in splošni tekmovalni videz. Ko si Tonya dres sešije sama ali pa ji ga sešije mama, ki ga na gosto posuje z bleščicami, in si kričiče nalakira nohte, si s tem prisluži zgražanje sodnikov. Njena podoba namreč naenkrat deluje

kot pretirano, eksczesno feminilna – tako kot pri kraljicah preoblek, ki svojo feminilnost na ta način poskušajo narediti avtentično. Rezultat je v obeh primerih videti kot parodija feminilnosti, kar lahko konservativnega, heteronormativnega opazovalca užali, saj je »videti neokusno«. Pretirana feminilnost, vključno z razgaljenostjo in očitno seksualnostjo, je tako vpisana na telo, ki postane zbiralnik negativnih vrednosti, slabega okusa in nizke kulture. Takšna telesa ne pripadajo subjektom, temveč »slabim objektom« – objektom, ki se jih subjekt boji ali jih sovraži, saj jih dojame kot škodljive. Trik je v tem, da bi morala biti feminilnost srednjega razreda feminilnost brez pretiravanja – Tonya pa v nasprotju s tem opazovalcem svoje razredno poreklo delno razkrije, ko ji spodleti pri uprizarjanju feminilnosti višjega razreda. Izvirni greh Tonye Harding je bil torej ta, da ni bila Disneyjeva kraljična, kot je od svojih drsalk zahtevala Zveza umetnostnega drsanja. »Sovražim besedo 'ženstvena'«, je rekla. »Spominja me na tampon ali na menstrualni vložek.« Nancy Kerrigan, ki je idealni podobi drsalke ustrezala, je bila sloka, nežna in elegantna; poosebljala je stereotip ledene kraljične ženskega umetnostnega drsanja. Kljub delavski družini je bila videti, kot da je premožna, neki novinar jo je označil za živo figurico iz glasbene skrinjice. Nosila je drese, ki so spominjali na poročne obleke, na nacionalni televiziji je srkala mleko iz kozarcev za šampanjec, primerjali so jo z Jackie O. in Sneguljčico.

Če na spremljanje umetnostnega drsanja pogledamo skozi prizmo filmske teorije, bi lahko sklepali nekako takole: ko drsalka na ledu pade, se lahko ob glasu (običajno

moškega) komentatorja televizijska gledalka od nelagodja zvije sama vase, kar lahko povežemo s pretirano identifikacijo in približevanjem mazohistični želji. Če se (morda še posebej zaradi izjav komentatorja) padcu drsalke smeji, se od podobe odmakne tako, da se identificira z namišljenim moškim gledalcem, kar vključuje tudi sadistični užitek ob opazovanju razkroja podobe feminilnosti. V prvem primeru se drsalki približa, v drugem se od nje odmakne.² Javnost je Nancy Kerrigan in Tonyo Harding najpogosteje gledala tako, da so se gledalke in gledalci identificirali z Nancy in se distancirali od Tonye – upali so, da bo prvi uspelo in drugi spodletelo. V televizijskem filmu **Tonya & Nancy: The Inside Story** (1994, Larry Shaw) pripovedovalec ob koncu, med drsanjem Tonye Harding, to kar naravnost pove: »Predstavljajte si, kako bi se počutili, če bi vedeli, da 100 milijonov ljudi čaka, da padete.« Ob drsanju Nancy Kerrigan pa reče: »Predstavljajte si, kako bi se počutili, če bi vedeli, da boste s padcem razočarali 100 milijonov ljudi.« Takšno nasprotje med bližino in razdaljo, mazohistično identifikacijo in sadističnim užitek ni v popularni kulturi seveda nič novega. Veliko feminističnih teoretičark je pisalo o odzivih gledalk na različne popularne žanre, od tega, da ženska zlobnica v televizijskih limonadah hkrati predstavlja objekt zaničevanja in projekcijo moči, do trditve, da se ženske z ljubezenskimi romani identificirajo zato, ker njihovi moški junaki utelešajo utopično sintezo moških in ženskih, ali bolje, maskulinih in femininih lastnosti.

Umetnostno drsanje torej lahko vidimo tudi kot javno razkazovanje in uprizarjanje krhkosti, padec pa je pri tem bistvenega pomena. Predstavlja točko, na kateri se pripoved simbolno pretrga, a je v nasprotju s podobnimi prelomi v filmih, serijah in romanih hkrati tudi boleče telesen. Ko drsalka pade, je njenega nastopa konec – včasih le začasno, pogosto pa dokončno. Umetnostno drsanje je, skratka, razkazovanje feminilnosti kot performansa, ki je poln nevarnosti, da spodleti. Užitek pri gledanju lahko torej hkrati izvira iz identifikacije in iz tesnobe glede idealov feminilnosti; slabe punce padejo, dobre pa drsajo brezhibno.³



Jaz, Tonya, 2017

Zgornji opis obeh drsalk, ki večinoma temelji na medijskih poročilih, daje slutiti obrisa dveh stereotipnih podob žensk, neotesane in mile, zlobnice in žrtve – čemur se film *Jaz, Tonya* k sreči v veliki meri izogne. Mediji so obe športnici spodbujali k spopadu in to predstavljali kot nekakšen »babji ravs«, kar ju je spremljalo več kot dve desetletji. Danes je vsaj zgodba Tonye Harding doživela ponoven premislek, ki upošteva njene življenjske okoliščine. Ob premieri filma so medijski in popkulturni lik Tonye Harding pogosto primerjali z Monico Lewinsky, ki je kot dvajsetletno dekle v času Clintonove administracije podobno postalo tarča kolektivnega šovinizma, predsodkov in neizražene jeze.

Če smo uvodoma omenili kvazi-dokumentarno formo filma *Jaz, Tonya* in Tonyino trditev, da ima »vsak svojo resnico«, da je torej resnica odvisna od tistega, ki jo pripoveduje, postane jasno, da je takšna, »postmodernistična« zasnova filma, ki se na prvi pogled morda zdi odveč, pri dokazovanju osrednje poante izjemno učinkovita. Da bi osebnost v javni domišljiji spremenili v zlobnico, ki ji ni več pomoči, moramo sprejeti določeno zgodbo, mit, ideologijo, v katero je vgrajena vrsta nezavednih domnev, ki so tako razširjene, da jih sploh ne opazimo več. A hkrati se lahko ravno ob filmih, kot je *Jaz, Tonya*, jasno zavemo, kako se lahko te zgodbe tudi spreminjajo. Današnja generacija mladih odraslih je še premlada, da bi se spominjala resnične Tonye Harding – in zdi se, da je veliko bolj verjetno, da bo njeno ime zanje priklicalo podobo Margot Robbie iz filma in ne nekdanje resnične umetnostne drsalke. Veliko bolj verjetno je tudi, da je ne bodo videli kot spletkarke in sociopatke, ampak kot človeka, ki mu okoliščine nikakor niso bile naklonjene. Tako kot se je v primeru Monice Lewinsky razumevanje dinamike moči in privolitve od devetdesetih do danes močno spremenilo, s tem pa tudi popkulturne reinterpretacije zgodb o izkoriščanju, v zadnjih letih vsaj malo kaže, da se začenja spreminjati tudi razumevanje družbenega razreda, pa naj bo povezano s feminilnostjo ali čim drugim. Za film in druge oblike množične kulture se lahko izkaže, da pri preoblikovanju takšnih vlog v javni kulturni zavesti, ki bo vplivala na prihodnje generacije, znova igrajo odločilno vlogo. **E**

¹ Randall Sullivan, cit. v Sam Stoloff: *Tonya, Nancy, and the Bodily Configuration of Social Class. V: Women On Ice: Feminist responses to the Tonya Harding/Nancy Kerrigan spectacle* (ur. Cynthia Baughman). New York: Routledge, 1995, str. 226.

² Glej na primer teoriji Laure Mulvey ali Mary Ann Doane.

³ Prav tam, str. 225–240.

Nejc Pohar

»Hot dog canon« ali o vampirjih in zombijih

»We are a bunch of hooligans and anarchists but we do clean up nice.«

Frances McDormand, v zahvalnem govoru ob prejetju oskarja 2018 za glavno žensko vlogo

»Ne mečite hotdogov vegetarijancem. Izstreljujte jih v množico! To je boljše kot Noč čarovnic, to je boljše kot oskarjevska zabava, to je zares enjoyable. Jejmo in plešimo in norimo.«
Jimmy Kimmel, med »obiskom« gledalcev v sosednji dvorani, v živo med prenosom oskarjev 2018

Na letošnji podelitvi oskarjev so povabljeni prvič v zgodovini nagrad Akademije zapustili dvorano Dolby Theatre in med prenosom presenetili gledalke in gledalce, ki so v eni izmed bližnjih dvoran gledali film z naslovom **A Wrinkle in Time** (2018, Ava DuVernay). Voditelj Jimmy Kimmel je v spremstvu nekaterih zvezdnic in zvezdnikov prekinil projekcijo v bližnji dvorani in v ljudi med prenosom oskarjev v živo začel metati različne bombone, vrhunec pa je večer dosegel, ko je Armie Hammer v množico iz ogromne pištole v obliki hotdoga začel izstreljevati hotdoge, zavite v folijo. V tem dejanju obstreljevanja, izstreljevanja hrane v ljudi v času podelitve bomo skušali prepoznati strukturno mesto rituala kot mehanizma, ki generira notranje prepričanje in ne njegovo sekundarno eksternalizacijo, torej mesto, od koder lahko preko na videz marginalnih narativnih potez prepoznamo strukturo hollywoodskega stroja. Podelitev oskarjev gledamo kot žanr; celoto je mogoče zaobjeti s tem, da prepoznavamo njene strukturne značilnosti, da se torej ukvarjamo s spregledanim, zamolčanim, spodletelim in se tako skušamo izogniti pasti prezira, ki se izogiba kakršnikoli analizi v smislu razveze, osvoboditve (gr. anályo, ana – na, gor, po, lyo – razvežem, razrahljam, osvobodim).

Oskarji 2018



razredna razlika na oskarjih

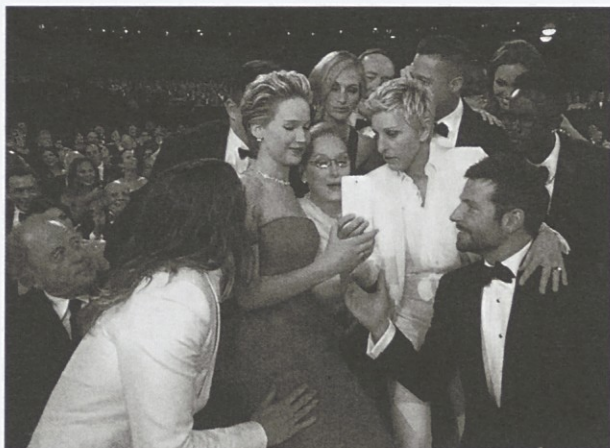
Poskus interpretacije podelitve oskarjev kot spektakla, nevrednega obravnave, bi zlahka odpravili bodisi z gnusom bodisi s slepim občudovanjem, bodisi z generalizirano sodbo o kapitalizmu kot izkoriščevalskem produkcijskem sistemu bodisi s poenostavitvijo o hollywoodskih filmih kot ideoloških strojih, a bi se s tem samo ujeli v past. S tovrstnim valjenjem krivde na hollywoodski stroj kot proizvod liberalnega kapitalizma brez poskusov analiziranja njegove strukture bi se, v tem namreč tiči past, izognili soočenju z aktualnimi ekonomskimi in političnimi vprašanji – ko bi poskušali ohraniti čistost lastne pozicije, bi postali le lepa duša.

Desetletje delavskih bojev in poskusov vzpostavitve sindikalnih združenj znotraj posameznih panog se je v Hollywoodu končalo novembra 1926, ko je devet studiev in pet sindikalnih združenj (mizarji, električarji, glasbeniki, slikarji in scenski delavci) podpisalo Osnovni studijski dogovor (Studio Basic Agreement). Mesec pozneje, januarja 1927, so se na pobudo Louisa B. Mayerja, filmskega producenta in soustanovitelja studia MGM, sešli predstavniki producentov, igralcev in režiserjev, da bi z ustanovitvijo krovne organizacije poskušali omejiti moč nastajajočih sindikatov. Akademija znanosti in umetnosti gibljivih slik (v nadaljevanju Akademija) je nastala maja 1927 na pobudo predstavnikov filmskih studiev, vendar so boji med delodajalci in delojemalci potekali vse do leta 1936, ko so igralci, scenaristi in režiserji na pobudo Franka Capre bojkotirali podelitev nagrad Akademije. Tudi tekmovalne kategorije so se spreminjale s tekom časa. Na prvi podelitvi so podelili 12 nagrad (najboljši film, najbolj edinstven in umetniški film, najboljši režiser komedije, najboljši režiser drame, najboljši igralec, najboljša igralka, najboljša originalna zgodba, najboljša priredba, najboljša scenografija, najboljša kinematografija, najboljši inženirski efekti, najboljši uvodni napisi). Leta 1934 so dodali kategorijo montaže, komponiranja in najboljše pesmi, leta 1936 stranske moške vloge in stranske ženske vloge, leta 1941 dokumentarni film, leta 1947 tujejezični film, leta 2001 pa celovečerni animirani film. Sistem nagrajevanja že od začetkov poteka na enak način, znotraj določene kategorije glasujejo predstavniki iste kategorije, torej režiserji o režiji, montažerji o montaži ..., za najboljši film pa glasujejo predstavniki vseh poklicev. Vstopnice na zaključno podelitev ni mogoče kupiti, ampak se je lahko udeležite samo z vabilom; članstvo v Akademiji je mogoče ob priporočilu ljudi, ki so že člani Akademije, praviloma pa se vanjo ni mogoče včlaniti brez predloga in priporočila najmanj dveh članov. Medijski prenos je vzpostavljen od leta 1930, do leta 1953 kot radijski prenos, od leta 1953 pa kot televizijski prenos. Oskarji so se torej vzpostavili kot cehovske nagrade, a hkrati kot nagrade organizacije, ki so jo ustanovili delodajalci kot poskus zajezitve zahtev



delojemalcev, združenih v sindikate. Podelitev je vse od začetkov ekskluzivna v smislu, kdo je nanjo vabljen, torej »zaprta za javnost«, a hkrati kmalu po začetkih medijsko posredovana.

Navzven je podelitev oskarjev klasična proslava, prilagojena televizijskemu prenosu. Posamične točke, torej podelitve nagrad v različnih kategorijah, povezuje voditelj ali voditeljica, ki napoveduje podeljevalca, ti pa napovedujejo nominirance in razglasijo zmagovalca. Tovrstno nizanje nagrad je prekinjano, razrahljano z vmesnimi, praviloma glasbenimi točkami ter zabavnim programom, torej bolj ali manj duhovitimi domislicami voditeljice ali voditelja. Za podelitev praviloma velja, da se vse, kar se zgodi, zgodi v dvorani sami, da torej vanjo nihče ali nič ne pride in iz nje nihče ali nič ne odide, da so torej edina darila, izmenjana med podelitvijo, kipci oskarja, ki iz rok podeljevalcev kot reprezentantov Akademije romajo v roke prejemnikov. Ta logika je bila do leta 2014 prekinjana z redkimi državnimi intervencijami. Leta 1941 je predsednik Roosevelt v radijskem nagovoru poudaril, da »je ameriška kinematografija kot nacionalna in internacionalna sila fenomen naše lastne generacije ... znotraj spomina naših življenj smo videli njeno rojstvo in rast, rast v polno zrelost. Videli smo, kako se je skozi naša civilizacija zrcalila skozi ves preostali svet. Hotenja in ideali svobodnih ljudi in svobode same. To je resnični razlog, zakaj nekatere vlade nočejo, da bi se naši, ameriški filmi predvajali v njihovih državah. Diktatorji, ki vpeljujejo totalitarne oblike vladanja, mislijo, da je za njihove nesrečne ljudi nevarno prepoznati, da so v naših demokracijah vladni uradniki vedno služabniki in nikdar gospodarji naroda.« Zunanost dvorane je ljudi na proslavi nagovorila še nekajkrat, ponavadi v obliki nagovorov predsednikov. Harry Truman je pozdrave poslal leta 1949, Ronald Reagan se je pojavil na posnetku ob začetku podelitve leta 1981. Fizični objekt je iz dvorane prvič ušel leta 2013, ko je Michelle Obama v Beli hiši odprla kuverto z imenom zmagovalca za najboljši film.



Če je do leta 2014 proslava temeljila na ekskluzivnosti, torej na tem, da se je filmska elita zaprla v dvorano in gledalce vanjo spustila samo skozi pogled televizijskih kamer ter fotografij novih medijev, torej skozi posredovan, režiran pogled, pa je leta 2014 v dvorano prvič fizično spustila tudi ljudi od zunaj. Leta 2014 je gostiteljica prireditve, Elen DeGeneres, naročila pico. Tri pice je v dvorano prinesel Edgar Martirosyan, lastnik picerije Mamas and Papas, ki je vanjo vstopil v prepričanju, da bo pice predal tehničnemu osebju v zaodruju. Voditeljica podelitve je, še preden je odšel iz dvorane, zanj med publiko zbirala denar za napitnino. V klobuk je Harvey Weinstein ob gromkem aplavzu vrzel 200 dolarjev, Kevin Spacey 100, Brad Pitt pa dvakrat 50 dolarjev. Istega leta so zvezdniki in zvezdnice med podelitvijo posneli skupinski selfie.

Leta 2017 je voditelj Jimmy Kimmel v dvorano zvalil naključne turiste pod pretvezo, da bodo obiskali muzej oskarjev. Turisti so se sprehodili skozi dvorano, se rokovali z zvezdniki in zvezdnicami, Jenifer Lawrence je gospe Vicki Vines podarila par sončnih očal.

Leta 2018 je bila situacija obrnjena, nekaj zvezdnikov, med njimi Guillermo del Toro, Emily Blunt in Mark Hamill, je zapustilo dvorano in med prenosom v živo obiskalo lokalni kino, kjer so se srečali z obiskovalci projekcije. Vrhunec je večer dosegel v trenutku, ko so nekateri izmed zvezdnikov iz plastičnih topov v obliki hotdogov med ljudi izstreljevali hotdoge, zavite v folijo, ter mednje metali različne sladkarije. Mike Young, rdečebredec, ki je sedel v prvi vrsti, je bil naprošen, naj napove napovedovalki naslednje kategorije, Tiffany Haddish in Mayo Rudolph. Imena Haddish ni znal pravilno izgovoriti, zato mu je voditelj pri tem pomagal. V rokah je držal oskarjevsko kartico s tekstom in tri škatlice bombonov Junior Mints, po katerih je dobila ime 20. epizoda četrte sezone *Seinfelda*. V tej epizodi Kramer in Seinfeld prisostvujeta operaciji bivšega Elaineinega fanta. Ko mu odprejo abdomen, Seinfeld, nezadovoljen, da se Kramer

med ogledom operacije baše z bomboni, po nesreči zamahne proti Kramerjevi roki, v kateri je bombon, ki nato v širokem loku pade v odprt pacientov abdomen. Operacija uspe in ob končnem soočenju zdravnik ugotovi, da nima »medicinskih dokazov, s katerimi bi lahko to utemeljil, ampak med operacijo se je zgodilo nekaj, kar je preprečilo infekcijo. Nekaj onkraj znanosti. Mogoče nekaj ... z neba.«

Če je podelitev oskarjev do leta 2014 temeljila na ekskluzivnosti, torej na tradicionalni, fiksirani obliki družbenega življenja, ki kot mnogo proslav temelji na udeležbi z vabilom, torej na odločitvi nekoga, da bo nekoga nekam povabil, druga pa ne, se tovrstna prepoved po letu 2014 razrahlja. Dostavljalce pic je v dvorani še deloval kot dostavljalce – dostavil je pico in dobil napitnino –, medtem ko so naključni obiskovalci proslave leta 2017 delovali kot divjaki, ki so jih pripeljali pred civilizirano občestvo. Tako bi lahko parafrazirali – eni niso dali, česar nimajo, medtem ko so drugi dobili, kar so hoteli. V tem mimohodu divjakov velja izpostaviti dve zadevi – najprej je voditelj Kimmel poudaril, da »jih lahko, če bomo popolnoma pri miru, prepričamo, da so v muzeju voščenenih lutk«, ter zatem opozoril, da je v dvorani tudi Jason Bateman, ki je leta 1987 igral v filmu **Teen wolf too** (1987, Christopher Leitch).

Situacija se je leta 2018 zaostila do skrajnosti, oskarjevci so zapustili dvorano, prekinili projekcijo nič hudega slutečih anonimnih gledalcev v sosednji dvorani, voditelj proslave je opomnil, da v dvorani smrdi po marihuani ter zatem vanjo spustil hollywoodske zvezdnike, ki so v gledalke in gledalce metali hrano, dobesedno izstreljevali hotdoge, gledalci in gledalke pa so se radostili in v tem uživali – eni so torej dali, česar imajo preveč, drugi dobili, česar niso hoteli, a ob tem uživali. Če si drznemo v ekskluzivnosti oskarjevske zabave prepoznati zaprt sistem, ki vzdržuje kapitalistični družbeni red, vdori zunanosti tovrstnega reda ne vzdržujejo, ampak ga zaostružujejo. V tem smislu gre premik od omogočanja vdorov zunanosti v notranjost k omogočanju vdorov notranjosti v zunanost brati kot zaostrovanje libidinalnega režima s prekinjanjem obstoječih pravil in zakonov, kar ukinja simbolno kastracijo, s tem pa zvezdnikom dovoljuje nebrzdano vedenje.

V notranjost, če za izhodišče jemljemo Dolby Theatre kot kraj oskarjevske proslave, prihaja pica, iz njega uhajajo hotdogi in bomboni. Če je pica, ki iz zunanosti prehaja v notranjost, predmet tržne ekonomije, so hotdogi in bomboni, ki iz notranjosti prehajajo v zunanost, predmet ekonomije daru. A tovrstno darilo deluje kot vsiljeno, obsceno prav v smislu nasilja, ki se navzven kaže kot permisivnost. Hollywoodski zvezdniki so – »we come as friends« – prekršili kodeks nedotakljivosti, hermetičnosti, zaprtosti oskarjevske proslave, se začeli pretvarjati, da so prvi med enakimi. V nekem trenutku smo na televizijskih ekranih zagledali celo

ekran v ekranu, na platno zunanje kinodvorane so projicirali pogled z odra oskarjevske dvorane (in obratno), zvezdniki so se zahvalili gledalcem, ker gledajo njihove filme. Če je bila podelitev oskarjev dogodek, ki za gledalce deluje samo kot posredovan dogodek, torej dogodek, ki ga ni moč videti neposredno, ampak vedno skozi pogled kamere, televizijskega prenosa, je proslava letos tvegala sesutje simbolnega reda, ki ga je vzdrževala doslej. Rečeno drugače – lepota podelitve oskarjev je bila doslej prav v njihovi predvidljivosti, ekskluzivnosti, točnosti, posredovanosti pogleda, ki nas iz dvorane, ko smo vanjo pogledali, ni več spustil, a iz nje ni več spustil niti tistih, ki so bili v njej. Prav posredovanost pogleda – podobno kot v soočenju z nasiljem vojn, ki ga nikdar ne vidimo neposredno, ampak vedno skozi filter zaslonov – je vzdrževala obstoječi red, vzpostavljala zvezdništvo. V trenutku, ko so se zvezdniki soočili z »normalnimi« ljudmi zunaj dvorane, je ta neposredna posredovanost začela delovati nelagodno.

Gesta metanja hrane med ljudi je bila obscena v smislu prekoračitve mesta fantazme. Zapoved uživanja je bila v trenutku, ko je z oskarjem nagrajeni Guillermo del Toro med nič hudega sluteče ljudi v sosednji dvorani izstreljeval hotdoga, direktna, neposredna, nekaj, česar gledalci ne bi smeli videti, kar bi moralo ostati skrito pogledu. Prizor je spominjal na hranjenje živali v živalskem vrtu, gledalci v dvorani so bili omejeni na mehanično ploskanje, kričanje in prejemanje hrane. Če so podelitve oskarjev doslej spominjale na shod vampirjev ali shod aristokratov, ki vzdržujejo svoj družbeni status nedotakljivosti, idealov večne mladosti, estetske popolnosti in finančne superiornosti, se je letos zazdelo, da je aristokracija obubožala (upamo si tvegati s tezo, da jo morda ogroža konkurenčnost novih medijev, televizijskih nadaljevanj in računalniških iger) in se je zato morala soočiti z brezimno množico, ki je spominjala na zombije, na žive mrtvece, zvedene na čisti užitek. Zazdelo se je, da so se znotraj določenega družbenega reda, torej aristokracije, porušila obstoječa razmerja, da je torej film v trenutku, ko je začel izgubljati svoj primat, spremenil strategijo komuniciranja z množicami.



Če je oskarjevska proslava do leta 2014 ohranjala simbolni red v smislu prepovedi, kastracije, režiranja pogleda oziroma ohranjanja discipline pri tem, da vidimo samo to, kar se dogaja v dvorani, je po tem letu pogled, kot smo skušali pokazati zgoraj, začel uhajati iz dvorane. Pri tem, vztrajajmo, je treba razmerje med zunanostjo in notranostjo misliti dobesedno, torej fizično, in se pri tem vzdržati teorije zarot in razčustvovanega pogleda na proslavo. Če na prvi pogled postweinsteinovski Hollywood spominja na kraj, kjer so mogoče emancipatorne politike, se ob podrobnejšem pogledu izkaže, da premestitev želje ne povzroči razveze produkcijskega sistema oziroma premestitve narativnih strukturnih mest, ampak jih, paradoksalno, krepi.

Če lahko kot posledico gibanja #MeToo in ostalih identitetnih politik, ki jih vzpostavlja novi Hollywood, prepoznamo svojevrsten inverzen (nenapisan) Haysov kodeks, potem v njih ne gre videti subverzivne mašine, ki bo ogrozila sistem dominacije, ampak kot način, kako ga bo skozi njemu lastne stranske produkte okrepila. V tovrstni situaciji razpršenega, permisivnega Hollywooda je za najboljši film tako lahko proglašen **Oblika vode** (The Shape of Water, 2017, Guillermo del Toro), film, ki malodane z matematično natančnostjo vpelje nabor manjšinskih likov, v katerih velja prepoznati obča mesta (od neme snažilke, ki dela v korporaciji in se zaljubi v čudovito pošast, do njene temnopolte soborke, ki temu nenavadnemu paru s pomočjo marginalnega slikarja omogoči, da pokažeta, da lahko ljubezen premaga tiranijo korporacije). A vendar se kot stranski produkt tovrstnih narativnih mest na sami proslavi lahko pojavi režiser zmagovalnega filma, ki ljudi obstreljuje s hrano. Izjavo Frances McDormand ob prejemu oskarja, da »smo skupina huliganov in anarhistov, ampak lepo počistimo«, gre torej brati dobesedno – najprej ljudi obmetavamo s hrano, a na koncu za seboj lepo počistimo. Mar ne bi tovrstne izjave mogli pripisati tudi Hillary Clinton med zadnjo predsedniško kampanjo? Če je Jean Copjec znotraj analize filmov Abbasa Kiarostamija pokazala, da je »nastajajoči kapitalizem v postelji s tradicionalno kulturo, da jo prej kot ukinja, izkorišča«, potem bi sami lahko po ogledu podelitve oskarjev dodali, da kapitalizem v zreli fazi monopolizacijo identitetne politike vzpostavlja zato, da bi se še bolj okrepil. Če gre zgodovino Hollywooda brati kot nenehen poskus restavracije avtoritete, potem novonastala situacija spominja na situacijo, kjer je figura avtoritete razpršena in permisivna, s tem pa že vzpostavlja svojevrstno divjaštvo, kjer fantazija multikulturalnosti omogoča prehajanja identitet, a jih hkrati infantilizira. Zapisano drugače – s tem, ko užitek postaja zapoved, se stopnja nasilja navzven zastruje, navznoter pa omogoča ohranjanje družbenih razmerij. Nič ni namreč strašnejšega kot vampir, ki se pretvarja, da je zombi. **E**

Titanik, 1997



Neta Alexander

Hitro gledanje in nove časovnosti digitalnega gledalstva¹

»Upočasniti pomeni umreti.«

- Tim Blackmore, *The Speed Death of the Eye* (2007: 371).

Nadzor nad hitrostjo projekcije filmov je bil včasih smrtno nevaren poklic: hitro vnetljivi nitratni film je moral mimo žgoče vročine obločnice teči počasi – toda ne prepočasi – in kinooperaterji, ki so se skušali vmešati v delovanje tega mehanskega aparata (ali pa so preprosto zaspali med delom), so tvegali, da bodo požgali svojo kabino in kinodvorano hkrati. V zgodnjih dneh kina so neme filme projicirali z različnimi hitrostmi, ki so jih določala vodstva kinodvoran, ne filmski ustvarjalci ali produkcijski studii (glej Brownlow, 1980: 164). 9. maja 1908 je revija *Moving Picture World* svarila: »Nobenega trdnega in stanovitega pravila ni, ki bi uravnavalo hitrost ... prav toliko verjetno je, da bo hitrost pri različnih delih istega filma večkrat spremenjena, kolikor je verjetno, da ne bo.« (citirano v Brownlow 1980: 167).

V obdobju nemega filma je veljalo, da je projiciranje filma s hitrostjo, nižjo od štiridesetih čevljev na minuto, nevarno. Ta medsebojna povezanost hitrosti projekcije, potencialne nevarnosti in morebitne smrti je morda videti zgolj kot spomin na minule preddigitalne dni. Vendar pa bom z natančno študijo novega načina gledanja, tako imenovanega »hitrega gledanja«, skušala pokazati, da so se prikazni vnetljivega celuloidnega traku presenetljivo preoblikovale v nove – pogosto zanikane – povezave med digitalnim aparatom in strahom pred smrtjo (ki se manifestirajo in sublimirajo v strahu pred dolgčasom, neučinkovitostjo in upočasnitvijo).

»Gledalec-uporabnik«, *viewer* – če si sposodimo zloženko iz besed »viewer« in »user« Dana Harriesa (2002) –, v digitalni medijski krajini zaseda položaj kinooperaterja: internetni uporabniki tempa pripovedi ne spreminjajo le z že dobro znanimi funkcijami prevrtavanja naprej in nazaj ter zamrznitve posnetka (ki v različnih oblikah obstajajo že od sedemdesetih let prejšnjega stoletja), pač pa tudi s povsem novimi načini stiskanja filmskih del. Nastanek stisnjene ali zgoščenega filmskega doživetja, ki ga ustvarja »hitro gledanje«, tj. ogledovanje videov s spleta z višjimi predvajalnimi hitrostmi od normalne, lahko uporabimo, da kartiramo obrise potrošnje, učinkovitosti in pripovedovanja v kulturnem in ekonomskem ozračju, v katerem »upočasni pomeni umreti«, kakor v študiji posebnih učinkov v Hollywoodu pokaže Tim Blackmore (2007: 371).

Spletna mesta za pretočno predvajanje, kakršno je YouTube, in medijski predvajalniki, kakršna sta VLC in Windows Media Player, zdaj ponujajo funkcijo, ki gledalcem omogoča prilagoditev hitrosti predvajanja, od polžje 0,25-kratne do

vrto glave 2-kratne.² Če ni težav s povezavo, si lahko tako gledalec-uporabnik z ogledom **Titanika** (Titanic, 1997, James Cameron) pri dvojni hitrosti to 192-minutno epsko pripoved o ljubezni in izgubi ogleda v jedrnatih 96 minutah. Novi kult hitrosti in »zgoščenosti« zanika resničnost digitalnega šuma in motenj – od medpomnjenja in omejene hitrosti prenosa do vzdržljivosti baterije in digitalnega razkoraka³ – tudi s prakticiranjem novih časovnosti, ki temeljijo na čutni in spoznavni vzdržljivosti. Ponuja zgoščeno doživetje, primerno za potrošnike, saj ti filme pogosto gledajo na napravah z baterijo, ki zdrži nekaj ur ali manj.

Paradoksi digitalne hitrosti

Vprašanja filmske hitrosti in pripovednega tempa so bila v zadnjem času predmet številnih knjig, konferenc, esejev in tudi 70 strani obsegajočega dosjeja zimske številke revije *Cinema Journal* leta 2016, v katerem so zbrani različni eseji, ki hitrost obravnavajo »kot lastnost diegeze; kot element filmskega sloga; kot indeks specifičnih tehnologij in načinov produkcije ter kot eno izmed platí prikazovanja in potrošnje« (Kendall, 116). Ta esej je v dialogu z omenjenimi eseji in pregledi ter z deli Blackmora (2007), Timothyja Corrigan (2016), Stevena Shavira (2013) in Petra Wollena (2002), obenem pa pozornost usmerja v premalo teoretiziran način potrošnje, tako da se odmika od razprave o »intenzivirani kontinuiranosti« (Bordwell, 2002) in »akceleracionistični estetiki« (Shaviro, 2013) kot snemalnih in montažnih slogih ter se osredotoča na razkorak med produkcijo in potrošnjo. Kako kartirati afektivno, etično in libidinalno ekonomijo, ki gledalca-uporabnika spodbuja, da film stiska na načine, ki jih njegovi ustvarjalci niso nikoli predvideli ali si jih zamislili? In kateri paradoksi, motivi in prikazni oblikujejo porajajoči se način gledanja, hitro gledanje?

Na zgornja vprašanja lahko odgovorimo tako, da se osredotočimo na napetosti med produktivnostjo in odlašanjem, med užitkom in krivdo ter med pozornostjo in motnjjo, kakor se kažejo v zgoščenem filmskem delu. Da bi bolje razumeli, kako se hitro gledanje razlikuje od preddigitalnih načinov gledanja, moramo začeti pri prvem iz niza paradoksov, na

katerih temelji: *Hitro gledanje je tehnika, ki naj bi prihranila čas, vendar pa zahteva vajo, urjenje in usmerjeno pozornost.*

Ta zgoščeni način gledanja temelji na sistemu preskakovanja posameznih sličic, zato se bistveno razlikuje od zgodnejših načinov spreminjanja časa, na primer funkcije hitrega prevrtavanja naprej na videorekorderju ali funkcije preskakovanja (»skip«) na DVR-snemalniku. V analognih sistemih je učinek hitrega prevrtavanja nastal s prenosom sličic pri višji hitrosti. Zato se ni bilo mogoče izogniti izgubi sinhronizacije med zvokom in sliko, tako da je bila gledalčeva možnost sledenja pospešeni sekvenci izjemno omejena. Pri digitalnem sistemu pa je v pospešeni digitalni tok lahko vključena samo podmnožica sličic. Zgodnja študija digitalnega videa je pokazala, da je bila po predvajanju digitalne video datoteke v razmerju 1:64 (prikazana je bila torej ena sličica od 64) večina gledalcev sposobna zadovoljivo opraviti vrsto nalog, povezanih s pripovednim in vizualnim razumevanjem (Wildemuth et al., 2003: 221–230).

Poleg tehnoloških razlik pa hitro gledanje poraja tudi enkratno epistemološko doživetje. Odločitev prevrteti naprej ali preskočiti na naslednje poglavje je pogosto kompromis med urnikom gledalca in dolžino filmskega dela. Ko gledalec prevrti kaseto VHS ali preskoči poglavje na DVD-ju, se zelo dobro zaveda, da je nekaj zamudil: vedenja, da film ni bil viden v celoti, ni mogoče prezreti ali zanikati. Ker pa pri prevrtavanju slika postane zabrisana in neprepoznavna, gledalec ne more vedeti, kaj je zamudil. Iz te vrzeli v vednosti lahko vznikne vznemirljiva deleuzovska predstava »nekončnosti«: gledalca pahne v vice med gledanjem in negledanjem.⁴

Hitro gledanje ima drugačno afektivno in epistemološko ekonomijo: gledalcu-uporabniku omogoči, da zgodbo in njene dramatične dogodke (akcijske prizore, ljubezenska srečanja, presenetljive preobrate ...) potroši tako, da se ohranijo njena enotnost, linearni potek in vrhunec, zato nastane *iluzija, da nič ni umanjalo*.

Vendar pa ta način medijske potrošnje zahteva vajo. Tako kakor pri »hitrem branju« – vrsti tehnik in programov urjenja, namenjenih izboljšanju sposobnosti hitrega branja, s pomočjo katerih lahko preberemo tudi 700 besed na minuto⁵



– in drugih »hekanjih časa« morajo gledalci-uporabniki izuriti oči in um, da lahko razumejo podobe in zvoke, ki pobliskavajo pred njimi. Ta proces urjenja ni posledica vrojenih spoznavnih zmožnosti in omejitev človeškega čutnega aparata; nujen je zato, ker so obiskovalci kinodvoran celo v naši današnji »družbi pospeška« (Wajcman, 2015: 9) še vedno vajeni počasnejšega standardnega formata od tistega, ki ga ponuja hitro gledanje.

Kakor so pokazali Blackmore in različni drugi filmski akademiki, je filmska hitrost zgodovinski konstrukt. Blackmore v študiji posebnih učinkov in pospešene montaže v Hollywoodu ugotavlja, da sodobne filmske uspešnice sledijo logiki videoiger, saj namenoma povzročajo vizualno preobremenjenost, katere rezultat je »hitrostna smrt očesa« (*ibid.*). Ta »igrifikacija« je lahko tudi uporaben okvir za preučevanje hitrega gledanja in »vizualne aklimatizacije« (*ibid.*, 369), na kateri temelji. Opirajoč se na Paula Virilioja Blackmore zapiše:

»Navijanje hitrosti procesorja in upodabljanja, normalizacija igralnega vida in navajanje očesa na to, da vidi preveč, so uporabni v svetu borbe, kjer so prozorni zasloni v višini oči in naglavni ali načeladni zasloni v rabi že več kot tri desetletja. Filmi, ki ubijejo oko in se ga tako v celoti polastijo, občinstvo, ki se na videz predaja obliki sprostitve ali razvedrila, pripravljajo na to, da si ogleda in se odzove na še več računalniških zaslonov. Neigralska generacija je morda zadnja, ki še občuti slabost, ko se take podobe polastijo očesa, namesto da bi ga 'ujele'.« (371).

Poudarek na medgeneracijskih razlikah je zanimiv, saj se dotakne ideje »superuporabnika« – digitalnega domačina, ki z lahkoto opravlja več opravil hkrati, brska, pošilja sporočila, proizvaja vsebine in troši informacije hitreje kot kdaj prej. Čeprav je hitro gledanje šele pred nedavnim pritegnilo pozornost tehnoloških blogov in strokovnih člankov⁶, ga pogosto opisujejo kot sredstvo za ustvarjanje digitalnega *Übermenscha*. Jan Rezab, avtor kratkega prispevka za Forbes iz leta 2015, »Why I Watch TV Shows and Video at Twice a Speed«, ta gledalski način opisuje kot obliko »hekanja časa« in razlaga: »Za večino med nami je čas – ali njegovo pomanjkanje – očitno problem. Kot podjetnik, ustanovitelj, izvršni direktor in starš sem vselej na preži za izvrstnimi načini, kako iz dneva iztisniti več časa.«⁷ Rezab po dveh letih gledanja televizijskih oddaj in celovečercercev pri dvakratni hitrosti vztraja, da ta nova navada ni okrnila njegove sposobnosti, da v celoti razume in si zapomni digitalne vsebine ter v njih uživa.

Če se opremo na Rezabov prispevek z napotki, lahko hitro gledanje tolmačimo kot poskus zavladati času, namesto da smo njegovi podaniki. Ta pojav ni sam po sebi digitalen: spomnimo se na primer čudovitega Benjaminovega opisa pariških gizdalinov, kako se sprehajajo po pasajah z želvami na povodcih in tako kažejo, da so bogati s časom in

da se jim nikamor ne mudi (citirano v Prouty, 2009). Hitri gledalec je nasprotje benjaminovskega *flâneurja*; namesto da po ulici paradira z želvami, svojo nadvlado nad časom prakticira v zasebnosti domačega okolja, kjer ga nihče ne gleda (razen seveda algoritma, ki neutrudno sledi vsakemu kliku z miško). Hitro gledanje lahko torej opišemo kot sredstvo za transcendiranje človeškega čutnega aparata z nekakšnim kiborškim načinom gledanja: z zgoščenim filmom, namenjenim ljudem, ki se – podobno kakor njihovi stroji – nikoli ne ustavijo, nikoli ne pomežiknejo ali se upočasnijo, v procesu, ki ni brez religijskih ali mističnih konotacij. (Chun 2008: 299–324).

Vendar pa to povzroči nov paradoks: *hitro gledanje gledalca-uporabnika navda s predstavo vsemogočnosti in učinkovitosti, hkrati pa služi neoliberalni logiki produktivnosti, podaljševanja delovnega dne in nezmožnosti razlikovanja med delom in prostim časom*. Morda Blackmore prav zato svoj esej zaključí z distopično prerokbo, s svarilom, da bo mogoče prišel dan, ko bo človeško oko obveljalo za prepočasno in »se bodo filmi prenašali neposredno v vidno skorjo« (*ibid.*: 371).

Seveda v zvezi s hitrim gledanjem obstaja vrednostna hierarhija: ali je etično spremeniti hitrost avantgardnega dela ali umetniškega filma, katerega glavna tema je trajanje (na primer **Jeanne Dielman** Chantal Akerman in **Torinski Konj** Béle Tarra)? Bi morali imeti filmski ustvarjalci možnost preprečiti hitro gledanje svojih filmov? In ali bi moral »puristični« pristop k filmu veljati samo za stvaritve, povzdignjene na raven umetnosti, medtem ko bi lahko druge – na primer hollywoodske uspešnice in akcijski filmi – gledalcu-uporabniku pustile več svobode?

Hitro nas lahko zamika, da pristaše hitrega gledanja kritično označimo kot zmedene, s stresom preobremenjene množice, ki se utaplja v poplavi informacij. Produktivnejše pa je, če skušamo kartirati enkratnost tehnike hitrega gledanja, namesto da jo postavljamo na dno purističnega spektra, na katerega pogosto napeljujejo cinefili.

Medtem ko se pretočne vsebine pogosto predvajajo v »ozadju« in izpolnjujejo vlogo, ne bistveno drugačno od tiste, ki jo ima radio – zvočna spremljava za razne dejavnosti, od vožnje do pisanja sporočil, teka ali kuhanja –, hitro gledanje zahteva vso pozornost gledalca-uporabnika. Zato nosi potencial gledalskega doživetja, ki je veliko bolj osredotočeno in potopitveno kakor pa gledanje filmov s hitrostjo, ki jim je bila v osnovi namenjena.

Ta dvojnost pozornosti in motnje nam lahko pomaga bolje razmeti različne motive, ki sooblikujejo hitro gledanje, zlasti v razmerju do starejših ritualov gledalstva. Hitro gledanje gledalcem-uporabnikom v praksi omogoča, da pripoved prevedejo v pospešeno doživetje, ki ponuja maksimalno količino dogodkov v minimalnem času. V tem pogledu ima drugačno vlogo od GIF-ov, sodobnega utelešenja



digitalne kratkosti in zgoščenosti. Hitro gledanje ponuja stisnjeno različico pripovedovanja zgodb; tako, iz katere so domnevno »mrtvi« trenutki odstranjeni ali pa se jim že z enim klikom izognemo.

Drugače povedano, hitro gledanje lahko razumemo ne le kot sredstvo nadvlade nad časom, pač pa tudi kot način za »hekanje« filmskega. Gledalca-uporabnika spremeni v montažerja, ne toliko v proizvajalca vsebin – povabljen je, da film prikroji svojim potrebam in željam. Filmski akademiki si lahko s preučevanjem hitrega gledanja pomagajo pri vnovičnem premisleku o zvezdniškem sistemu v digitalni dobi. V zgoščenem filmu zvezde delujejo kot semaforji: njihove pojavitve so označevalci, ki gledalcu-uporabniku povedo, kdaj naj se ustavi, upočasni ali odbrzi naprej. Vendar pa tega ne določa režiser ali studio; vsak gledalec-uporabnik svobodno izbere svoje najljubše zvezde in po želji ustavi doživetje hitrega gledanja, da pridobi čim več dragocenega časa s predmeti svojega občudujočega pogleda.

Obenem pa vir privlačnosti ni zvezdniški sistem, temveč zmožnost pretvoriti filmsko stvaritev v informacije – morda celo v »podatke« –, ki čakajo, da bodo potrošene. Ne gre več za vir brezdelnega užitka, ki se odvija z vnaprej določeno hitrostjo; gledanje filmov je samo še eno izmed opravil na seznamu gledalcev-uporabnikov, ki se lahko pred nevarnostjo omejene povezave in različnih motenj

zaščitijo tako, da celovečerni film pogoltnejo v manj kot uri. Paradoks je v tem, da je – v nasprotju z zgodnjim obdobjem filma – vir privlačnosti v popolni odsotnosti spektakla in odpravi velikega platna. V nasprotju s sanjam podobnim stanjem zavesti, ki ga povzročita tema in osamitev kinodvorane, je hitro gledanje tehnika, uporabna samo na majhnih ekranih – bodisi na osebnih računalnikih, mobilnih napravah ali »pametnih televizorjih«.

Tako kakor intenziviranje hitrosti filmov in videoiger ima tudi hitro gledanje pedagoške, terapevtske in celo libidinalne potenciale. Peter Wollen v članku »Speed and The Cinema« piše, da je filmska hitrost vir številnih oblik užitka. Opirajoč se na delo psihoanalitika Michaela Balinta in njegovo preučevanje »filobatov« – ljubiteljev nevarnih situacij – trdi, da so pregoni, dirke in drugi akcijski prizori s hitrimi montažnimi rezi »avtoerotični«, saj v gledalcu zbudijo drget vznemirjenja in nevarnosti ter mu ponujajo »neznane situacije ... daleč od območij varnosti in normalnosti« (2002: 265). Timothy Corrigan, ki sledi Wollenu, to srečanje opisuje kot priložnost za gledalce, »da se prilagodijo hitrosti kot načinu življenja z modernističnim okoljem« (123).

Podobno lahko hitro gledanje v neoliberalnem okolju poma-ga posamezniku, da se privadi na »omrežni čas« (Hassan, 2007) in na razdrobljeno digitalno časovnost, temelječo na »razbitju enolične in univerzalne linearnosti ure na milijardo

različnih časovnih kontekstov znotraj omrežja« (*ibid.*, 51). Kakor meni Robert Hassan, ko gledalci-uporabniki uporabijo internet, izgubijo povezavo tako z naravnim cikličnim časom dneva in noči kakor z industrijskim časom ure. Potopijo se v subjektivni, razdrobljeni in tekoči »kiberčas«.

To nas vrača k mehanski projekciji in njeni povezavi s smrtjo. Kar je bilo nekoč neposredna in resnična potencialna nevarnost, je zdaj veliko subtilnejša in potlačena grožnja počasnosti in neučinkovitosti. Vidik grožnje bi lahko razložili s triadno zgradbo krivde: ne delamo dovolj; delamo preveč, ampak ne zasluži dovolj; ali pa delamo dovolj, ampak preveč trošimo (ali pa ne trošimo dovolj). Če je čas rekonceptualiziran kot nova oblika dolga, se lahko gledalci-uporabniki s tem, da ga »natlačijo« ali »hekajo«, skušajo rešiti pred padcem v nepomembnost ali kopičenjem zaostanka.

Za »preveč dovršen film«

Filmski in medijski akademiki lahko veliko pridobijo s kartiranjem takih »nedovršenih filmov« (Steyerl, 2009) in njihovo razločitvijo od prejšnjih tehnik in ritualov. Hito Steyerl nas v študiji »revne podobe« – narobe črkovan ali anonimen viralni JPEG, video ali GIF –, »izgnane iz rajskega zavetja, ki naj bi ga, kot se zdi, nekaj predstavljal film« (*ibid.*), opominja, da bodo ti vzhajajoči medijski objekti tukaj ostali: »Revna podoba ne priča več o tisti pravi stvari, izvornem izvirniku. Namesto tega priča o svojih realnih pogojih obstoja: mrgoleči cirkulaciji, digitalni razpršenosti, razdrobljeni in prilagodljivi temporalnosti. Priča tako o uporabi in apropiaciji kot o konformizmu in izkoriščanju. Na kratko: priča o realnosti.« (*ibid.*).

V socialnoekonomskem vzdušju, ki sili k eksponentnemu pospeševanju, postaja hitro gledanje vse bolj privlačno; zgoščeno doživetje gledalce-uporabnike zapeljuje z na videz »preveč dovršenim filmom«, ki estetsko in zvočno bistvo filma združuje v vznemirljivo hitrostjo in obetom izkoreninjenja dolgčasa. Glede na vseprisotnost videoiger in intenzivirano kontinuiranost, ki jo ponuja Hollywood, je bilo samo vprašanje časa, kdaj se bodo rodili hitri gledalci, željni svojo medijsko krajino prirojiti svoji novi resničnosti. **E**

Prevod: Katja Kraigher

Literatura:

- Alexander, N. (2017): »Rage Against the Machine: Buffering, Waiting, and "Perpetual Anxiety"«. *Cinema Journal* 56, št. 2, januar 2017: 1–25.
- Blackmore, T. (2007): »The Speed Death of the Eye: The Ideology of Hollywood Film Special Effects«. *Bulletin of Science Technology Society* 27, št. 5: 367–372.
- Bordwell, D. (2002): »Intensified Continuity in American Film«. *Film Quarterly* 55, št. 3: 16–28.
- Bordwell, D., in Thompson, K. (2004): *Film Art: An Introduction*, 7. izdaja, New York: McGraw-Hill.
- Brownlow, K. (1980): »Silent Films: What was the Right Speed?« *Sight and Sound*, poletje 1980: 164–167.

- Chun, W. (2008): »On "Sourcery," or Code as Fetish«. *Configurations* 16, št. 3: 299–324.
- Corrigan, T. (2016): »Still Speed: Cinematic Acceleration, Value, and Execution«. *Cinema Journal* 47, št. 2: 119–125.
- Deleuze, G. (1990): *Negotiations: 1972-1990*, New York, NY: Columbia University Press.
- Harries, D. (2002): »Watching the Internet«. V *The New Media Book*, ur. D. Harries, 171–183. London: The British Film Institute.
- Hassan, R. (2007): »Network Time«. V *24/7: Time and Temporality in the Network Society*, ur. R. Hassan in R. E. Purser, 37–61. Stanford: Stanford University Press.
- Kendall, T. (2016): »Staying on, or Getting off (the Bus): Approaching Speed in Cinema and Media Studies«. *Cinema Journal* 47, št. 2: 112–118.
- Lutticken, S. (2009): »Viewing Copies: On the Mobility of the Moving Images«. *e-flux journal* 8. <http://www.e-flux.com/journal/viewing-copies-on-the-mobility-of-moving-images/> (dostop 12. februarja 2016).
- Prouty, R. (2009): »A Turtle on a Leash«. *One-Way Street*. http://onewaystreet.typepad.com/one_way_street/2009/10/a-turtle-on-a-leash.html (dostop 12. februarja 2016).
- Read, J. (2014): »Distracted by Attention«. *New Inquiry*. <http://thenewinquiry.com/essays/distracted-by-attention/> (dostop 12. februarja 2016).
- Shaviro, S. (2013): »Accelerationist Aesthetics: Necessary Inefficiency in Times of Real

¹ Prevod iz angleščine temelji na skrajšani različici eseja »Speed Watching, Efficiency, and the New Temporalities of Digital Spectatorship«, ki je bil prvotno objavljen v *Compact Cinematics: The Moving Image in the Age of Bit-Sized Media*, ur. Pepita Hesselberth in Maria Poulaki (London in New York: Bloomsbury Academic Publishing, 2017), 104–112. Zahvaljujem se Anni McCarthy, Pepiti Hesselberth in Marii Poulaki za dragocene pripombe na različne osnutke tega dela.

² Možnost spremembe hitrosti predvajanja in nastavitve se je prvič pojavila v prvih letih tisočletja, čeprav je moral na začetku uporabnik najprej prenesti programsko opremo za urejanje videa, na primer AviSynth, ali pa uporabiti vtičnik za YouTube, na primer MySpeedTM. Glej na primer »How to Save Time by Watching Videos at Higher Playback Speeds«, 7. januar 2009, <http://www.catonmat.net/BLOG/HOW-TO-SAVE-TIME-BY-WATCHING-VIDEOS-AT-HIGHER-PLAYBACK-SPEEDS/> (dostop 12. februarja 2016).

³ Študija digitalnih motenj in zlasti medpomnjenja: Neta Alexander, »Rage Against the Machine: Buffering, Waiting, and Perpetual Anxiety«, *Cinema Journal* 56, št. 2 (januar 2017): 1–25.

⁴ Gilles Deleuze v študiji »Družbe nadzora« pravi: »V discipliniranih družbah nismo prenehali začeti (od šole do kasarne, od kasarne do tovarne), medtem ko v družbah nadzora nikoli ničesar ne končamo – podjetje, izobrazba, usluga so metastabilna in soobstajajoča stanja, kot da bi bila od iste modulacije, od univerzalnega deformatorja.« (1990: 179; Prev.: Peter Klepec, »Družba nadzora«, *Filozofski vestnik* 23, št. 3 [2002]: 175).

⁵ Pregled različnih tehnik hitrega branja najdemo na primer v James Camp, »Life is Short, Proust is Long«, *The New Yorker*, 1. april 2014, <http://www.newyorker.com/books/page-turner/life-is-short-proust-is-long> (dostop 12. februarja 2016).

⁶ Številne med temi objavami so kratke, tehnične in anonimne – osredotočajo se na priporočanje najboljših programov za hitro gledanje. Glej na primer objavo na tehnološkem blogu Digital Rune iz leta 2010: <https://www.digitalrune.com/Blog/Post/1779/The-Speed-Watching-Technique> (dostop 12. februarja 2016).

⁷ Celotno besedilo: <http://www.forbes.com/sites/janrezab/2015/04/29/why-i-watch-tv-shows-and-movies-at-twice-the-speed/> (dostop 12. februarja 2016).

O počasni televiziji in fantomskih vožnjah v preteklost

27. novembra 2009 je norveška javna televizija predvajala sedeminpolurni program z naslovom *Bergensbanen – minutt for minutt*, šlo je za ne-skrajšan in ne-zmontiran posnetek vožnje potniškega vlaka na liniji Bergen–Oslo, kot se je odvijala v realnem času. Televizijski prenos je prikazoval posnetek kamere, ki je bila pritrjena na nosu vlaka, ko je ta napredoval skozi večinoma pusto, zasneženo, občasno s soncem obsijano pokrajino, ali ko se je potopil in izplaval iz vsakega od 182 tunelov na trasi. Programu, ki ga je televizija izvedla v počastitev 100. obletnice bergenske linije, je prisostvoval (najbrž ne v celoti) več kot milijon domačih gledalk in gledalcev – 15-odstotni delež domačega TV-termina. Za program, ki onkraj potovanja od vstopne do izstopne postaje nima praktično nobenega narativnega zastavka, je to osupljiv dosežek.

Posnetek bergenske linije je obveljal za ikonični primer nekovega žanra »počasne televizije«, ki mu je sledila vrsta podobnih programov: železniškim potovanjem so se pridružila ladijska, nato epski prenosi drugih vsakdanjih dogodkov, kot so bili odprtje ribolovne sezone, zlaganje in kurjenje drv, pletenje puloverjev, zborovsko petje po cerkvah, dogajanje v hranilnici ptic, valovanje morskih tokov, migracije severnih jelenov ... in celo predavanja akademikov o norveški zgodovini (ki pa so dosegla manjšo gledanost kot prenosi voženj). Norveškim produkcijam so sledile druge nacionalne televizije, najpogosteje z vožnjami vlakov ter ladij. Predvsem pa je »počasna televizija« zavzela medijski habitat, ki ji je pisan na kožo: YouTube, na katerem v danem trenutku odkrijemo množico kanalov, ki stacionarnemu pogledu prinašajo prizore iz kabin vlakov, ladij, letal ter drugih prevoznih sredstev, poleg tega pa še neskončno vrsto podobno »počasnih« dogajanj.

Onkraj golega kuriozuma teh prenosov je nekaj potez, ki se ne tičejo toliko današnje televizije, temveč splošne spreminjajočih se pogojev nastajanja in uporabe gibljivih podob: z drugimi besedami, »postkinematografske« situacije, okoli katere se v filmskih in medijskih diskurzih križajo polemike, pa tudi poskusi, da bi avdiovizualne režime na novo preišljali. Kljub dejstvu, da se »odvija« na televiziji in internetu, je namreč »počasna televizija« po svojem ustroju,



in tudi v historični perspektivi, pravzaprav filmska forma. Ne zgolj v navezavi na strategije »počasnosti« in »trajanja«, ki jih film že dolgo s pridom uporablja (in so danes našle svojo rubriko »počasnega« ali »kontemplativnega filma«), temveč kot specifična zvrst, ki jo zgodovina zgodnjega filma pozna pod imenom »fantomski vožnja« (*phantom ride*) in je v svoji idealni obliki preprosto kontinuiran posnetek filmske kamere, najpogosteje nameščene na nosu vlaka. Ta »žanr« ni bil namenjen le filmskemu uživanju v pokrajini ali »razgledu«, kakor je veljalo za panorame ter sorodne dispozitive, temveč povečevanju same zmožnosti filmskega gibanja v prostoru in času.

Današnje fantomske vožnje lahko gledamo kot nostalgичno ponovitev te »primitivne« filmske prakse znotraj televizijskega in internetnega toka. Toda v tem anahronizmu je določen obrat, saj se pomen »fantomskosti«, ki je to obliko zaznamoval – součinkovanje stroja in človeškega subjekta – v aktualni remediaciji premešča. »Postkinematografska« različica fantomske vožnje po eni strani pritrjuje ideji, da je film svoje izrazne oblike, tehnike in topose prejel že v zibelki, po drugi strani pa nakazuje bistvene spremembe v sami naravi gledalca v kapitalistični družbi.

Atraksije vožnje

Kot številni pojmi, vezani na prakse zgodnjega filma, je tudi konceptualizacija »fantomski vožnje« izkupiček »nove filmske zgodovine«, ki se je pisala od konca 70. let dalje: konkretno raziskovanj zgodovinarjev, kot so Noël Burch, Tom Gunning, André Gaudreault, Charles Musser, Miriam Hansen in drugih. Te historično-teoretske revizije so med drugim demonstrirale, da je zgodovina filma zgodovina prelomov ter stranpoti; da je torej ne moremo misliti kot evolucijske pripovedi o neizogibnem rojstvu »sedme umetnosti«. Ključna je ugotovitev, da obdobje zgodnjega filma zaznamujejo izjemna heterogenost, variabilnost in nestandardiziranost načinov produkcije, prikazovanja, gledanja in refleksije filma, in da je pripovedovanje zgodb v tem času sekundarnega pomena. Film je v prvem desetletju predvsem oblika spektakla, natančneje »atraksije« (Gunning, 1990), svoje narativno poslanstvo pa utrjuje šele

okoli leta 1908. »Odkritje« filma se tako pripeti dvakrat: kot pohod kinematografa, ki v zahodnih centrih bliskovito prevzame gledalca, in kot negotovo razvijanje izrazne oblike, ki bo pod budnim očesom buržoaznega gledališča in literature sčasoma sprejeta v sfero kulture in povzdignjena do statusa umetnosti.

Po teh razlagah zgodnjega filma ne vodijo zahteve naracije, temveč ima prednost »monstracija« oziroma razkazovanje raznih senzacij, vključno s samim kinematografskim aparatom, zaradi česar je to tudi obdobje poudarjene filmske refleksivnosti. Filmi atrakcije gledalca naslovijo direktno in ga skušajo pritegniti s kopičenjem »šokov«, ki ciljajo na osuplost, navdušenje, nejevero, grozo; prevladujoča drža gledalca zgodnjega filma je nekakšno »zijačasto občudovanje« (Morin, 2015: 22). Razkazujejo se vudvilske točke in rokohitrski triki, pregoni in trki, eksotična in groteskna telesa, zanimivosti živega in neživega sveta, biblični in zgodovinski prizori, fizični fenomeni in tehnične novitete, pa tudi kulturne znamenitosti in razgledi, ki občinstvu nižjih slojev sicer niso dostopni.

V nasprotju z večino tovrstnih atrakcij, ki so dogajanje uokvirile v enem, statičnem posnetku, so filmi vožnje prinašali revolucijo gibljive kamere. Zanj naj bi bil zaslužen Lumièrov snemalec Alexandre Promio, ki je leta 1896 v Benetkah s čolna posnel panoramo kanala – prizor, ki velja za prvi ohranjeni »travelling« filma. Nadgradnja Promiove domislice s kamero, pritrjeno na nos lokomotive, je bila samoumevna, še toliko bolj v luči siceršnjih intimnih razmerij med kinematografom in železnico. Gunning označi prizore drvečih vlakov, vključno s slovitim Lumièrovim filmom o prihodu vlaka na postajo La Ciotat (1895), za »filmsko primarno sceno« (2010: 53); ta se do danes reproducira kot legenda o gledalcih, ki naj bi nemo in črno-belo filmsko lokomotivo zamešali za realno ter v paniki pobegnili iz salona (česar ni potrdil noben zgodovinski vir¹). »Zgodovina filma se je pričela z vlakom,« piše Christa Blümlinger; motivika vlaka je v zgodnjem filmu vseprisotni znak družbenih, ekonomskih in kulturnih sprememb modernosti, in v tej vlogi bo na platnih vztrajala še desetletja (2006: 245).

Obsesije kinematografa z vlakom pa ne gre pripisati le vrtooglavi hitrosti in vznemirljivosti katastrof, ki spremljajo železniški promet. S stališča kinematografa je železnica v nekem smislu konkurenčni »medij«, saj tako kot film ponuja nove učinke, ki izhajajo iz spremenjenih načinov gledanja. Oba sta »stroja za organiziranje pogleda«, pravi Blümlinger, saj ustvarjata pozicijo »gledalca«, ki je fizično negiben, percepcijsko pa mobilan. Ta nova oblika »panoramske percepcije«, ki nastopi z izkustvom železnice v 19. stoletju, preoblikuje pogoje orientacije, saj hitrost gibanja pri opazovalcu zamegli predstavo prostora in povzroči »izgubo pokrajine«, kot je bila ta vzpostavljena v pogojih klasične

kontemplacije (Schivelbusch, 1979).² Sprememba pogojev vidnega vzpostavlja »novo časovnost, ki ne zahteva le uničenja tradicionalnih časovnosti, temveč je zvezana z novim sistemom vrednosti, z užitkom v hitrosti, odkrivanjem tujih krajev ter izgubo korenin« (Blümlinger, 2006: 246). Z drugega vidika pa te učinke reproducirajo tudi principi delovanja obeh strojev, ki proizvajata, kot piše Patrick Keiller, »bolj ali manj vnaprej določene in ponovljive prostorsko-časovne kontinuitete« (2013: 160–161).

Izkustva mobilnosti in časovnosti so pri atrakciji fantomske vožnje zlasti intenzivna. Položaj kamere pričvrsti gledalca na nevidno lokomotivo, ki pa je vseeno prisotna kot gibalna sila – prodira skozi prostor in odkriva nova obzorja. Hkrati to gledališče virtualizira tudi telo gledalca, ki je zvedeno na lebdeči organ vida. Simulira svobodo gibanja in odkrivanje oddaljene pokrajine, preseganje fizičnih omejitev, pa tudi družbenega položaja, na katerega fiksnost v realnosti opominja gledalčeva prikovanost na sedež v zatemnjeni dvorani. Ponuja fantazijo idealnega potovanja z vlakom, brez sitnosti, kot so hrup, tresenje, vonjave, prerivanje, sopotniki, zamude in zastoji – čisto mobilnost in užitek v gledanju torej, kar železnica pogosto obljublja, le redko pa uresniči.

V tej vožnji sta torej fantomska tako vlak kakor gledajoči človeški subjekt. Na eni strani ima lahko ta nerazločljivost spoznavni učinek, saj gledalca opominja na sam stroj pogleda, v katerega je vpet; je potencialno mesto filmske refleksije, saj nam »na platnu kaže, v kakšnem razmerju smo s platnom« (Verhoef, 2012: 577). A obenem ta dvoumnost nakazuje, da poleg osvobajajočih možnosti fantomska vožnja projicira tudi neko nedomačno prezenco. Implicira pogled, ki ni ekskluzivno človeški, saj izhaja iz točke, na kateri telo gledalca empirično nima kaj iskati. Insistira s tujo, nemogočo subjektivnostjo stroja. Zdi se, da nosilec pogleda ves čas prehaja med človeškim in nečloveškim, zato je vtis gledalca, da nadzoruje svet pred seboj, krhka iluzija oblasti in filmske subjektivnosti.³

To iluzijo, ki je lastna filmom fantomske vožnje (in v globljem smislu filmu kot takem), lahko razumemo tudi kot odgovor na travmatično »pra-sceno« drvečega vlaka. Livio Belloi je to sceno in njej podobne posnetke, ki so v filmu atrakcije s platen pretili gledalcem, poimenoval »napadajoči prizori« (*vues attentatoires*) (2001: 154).⁴ Fantomske vožnje so v nekem smislu odgovor na te »napade« iz prvih dni filma, saj gledalcu omogočajo, da se iz negibne »žrtve« preobrazi v »napadalca«. Predstavljajo ideološko nujni »kontraplan« grožnjam modernosti, ki jih utelešajo stroji s svojimi nadčloveškimi zmožnostmi premagovanja razdalj in zgoščanja časa. Ironija je seveda ta, da se pri prehodu iz pasivnosti h gibanju gledalec še globlje preplete s strojem, ki bo presegel slepo silo vseh dirajočih lokomotiv – kinematografom.

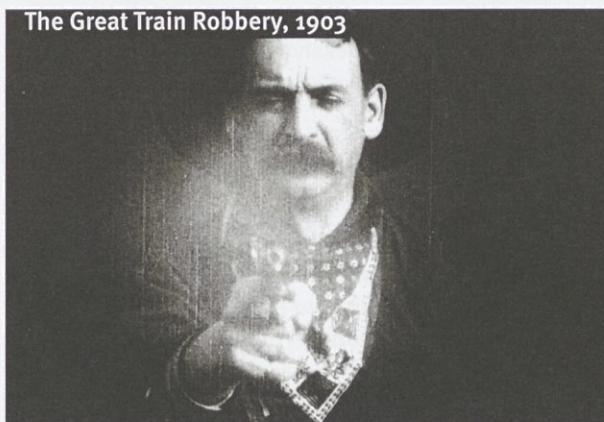
Fantomi naracije

Fantomska vožnja je v tem smislu filmska oblika, ki posebej nazorno priča o potujitveni moči kinematografa. V njej se zrcali izrinjenje človeškega subjekta z njegovega »naravnega« prestola, ki se odvija s popredmetenjem in strojno reorganizacijo človeškega dela in življenja v kapitalistični družbi. Obenem pa filmski ustroj tega pogleda odpira tudi čas refleksije.

Svojo potujitveno moč mora film tajiti, da bi lahko pripovedoval človeške zgodbe, a vendar tudi ohranjati, saj mu omogoča prehajanje med človeškim in predmetnim svetom, brez česar je projekcija na platno le blede senca življenja. Tudi v tem smislu so filmi fantomske vožnje emblematični, saj prikazujejo, kako se je atrakcija fantomske mobilnosti in subjektivnosti preobrazila v shematične elemente filmske naracije, in kako je bila subverzivnost nečloveškega pogleda posledično »udomačena«.

Če se vrnemo k teorijam o naravi zgodnjega filma, sicer na splošno velja, da primat atrakcije v njem še zdaleč ni absoluten in da gre prej za variabilna razmerja med režimi reprezentacije. V optiki fantazme, ki jo proizvajajo filmi vožnje, lahko seveda zametek »zgodbe« iščemo že v nakazani dvoumnosti pogleda, ki sproža neko ontološko intrigo. Na bolj osnovni ravni filmske enunciacije pa so narativni »učinki« intrinzični proizvod filmskega prostora – postavitve kadra, ki z »montažo« polja vzpostavlja ničelno stopnjo pomena. Gaudreault vidi zametke prostorske »mikronaracije« že pri Lumièrovem vlaku. O pogojih za vznik naracije oziroma minimalnem pragu »diegetskega učinka« razpravlja tudi Burch: »diegetska produkcija« je po njegovem na delu, »vse dokler je podoba berljiva in dokler je identifikacija s kamero zagotovljena skozi gibanje«. Gibanje filmske kamere celo v odsotnosti reprezentacije človeške figure zadostuje za narativni učinek (1990: 256). V fantomski vožnji se torej »primitivna« narativizacija sproži že z gibanjem skozi prostor, še toliko bolj, če se pri tem vrstijo vedno novi plani. Končno pa je bistveno, da filmi vožnje ne temeljijo na nenadnih pojavitvah ali transformacijah, ki so sicer značilne za film atrakcije, temveč nasprotno: na kontinuiteti. Ravno dimenzija neprekinjenega in »živetega« trajanja (rečeno drugače, bergsonovski *durée*) pa predstavlja pogoj za razvijanje diegetskega sveta.

V večini fantomskih voženj naracije sicer ni treba iskati tako globoko. Vzemimo **The Kiss in the Tunnel** (1899) Georgea A. Smitha, ki velja za enega najzgodnejših primerov narativne montaže. Celotno dogajanje dvominutnega filma je povzeto v naslovu: vožnja nas pripelje do tunela in zatemnitve; tu sledi rez v »interier« vagona z damo in občudovalcem (samim Smithom), ki izkoristi temo za ukradeni poljub; vrnemo se v pogled vlaka, ki izstopa



iz tunela. V teh dveh rezih je učinek fantomske vožnje radikalno spodkopan. Romantični geg ni le nedolžen vstavek v fantomsko vožnjo, ampak v osnovi spremeni njeno identiteto. Izkušstvo vožnje naenkrat ni več samo sebi namen, temveč služi slikanju kulise za človeški »zaplet«, kar podčrta še obsceno »prodiranje« pogleda v tunel. V dispozitiv, ki je temeljil na medigri subjekta in objekta, vdre narativnost in ga »degradira« v proizvajalca diegetskega prostora, ki je tam zato, da se bo v njem nekaj pripetilo. V formi, ki temelji na tujosti filmskega pogleda, je tako resnični »tujek« naracija. Tudi v kasnejšem *From Leadville to Aspen* (1906) se vožnja najprej odvija skozi slikovito pokrajino, nato pa prizor prekine dogajanje v notranjosti, ki je začinjeno z rasistično »komedijo« – potniki, ki pretepajo temnopoltega postreščka. Nadaljujemo z vožnjo, ki se kmalu znova prekine, a tokrat znotraj istega prizora, saj se vlak zaustavi pred prepreko, ki sta jo nastavila bandita. Narativnost dobesedno čaka v zasedi in blokira proizvajanje fantomskega pogleda – kot bi se film ustrašil, da bo dispozitiv gledalce premočno uročil in se mora preleviti v burko.

Primeri nakazujeta, kako je filmom fantomske vožnje spodletelo pri poskusu narativne integracije – natančneje, pri tehnikah »prešitja«, ki bodo ključnega pomena za

klasični narativni film. Na splošno je naloga teh konvencij kadriranja in montaže, da zakrijejo prisotnost kamere in proizvodnjo filma v ozadju ter gledalca obenem vključijo v označevalno delo filma. Pri tem je ključna funkcija plana-kontraplana, ki nedvoumno umesti pogled kamere v notranjost diegetskega sveta preko razkritja nekega gledajočega-govorečega subjekta filma (v katerega se bo lahko vključil tudi gledalec). V fantomskih vožnjah je takšna vključitev gledalca le nakazana. Opisani »vdori« narativnosti na eni strani izražajo potrebo po obvladanju fantomskih razsežnosti filma. Po drugi strani pa pogleda kamere na vlaku ni mogoče brezšivno spojiti s pogledom gledalca. Tega ne preprečuje le objektivna »nerazvitost« izraznih sredstev filma, ampak v prvi vrsti logika filma atrakcije, ki spodbuja refleksivno gledanje in zavest o tem, kakšen je sam ustroj fantomske vožnje.

Nostalgija po pogledu

V filmih fantomske vožnje so se križale silnice dveh filmskih logik, filma atrakcije in narativnega filma, silnice dveh pogledov, človeškega in strojnega, ter silnice dveh tehnologij modernosti, železnice in kinematografa. V vseh pogledih gre torej za filmsko obliko, ki je zgodovinsko specifična, usodno zvezana z vprašanji modernosti in po vseh kriterijih izumrla. Kaj označuje njena anahronistična »ponovitev« danes, v obliki prenosov fantomskih voženj vlakov, ki se odvijajo v okvirih »počasne televizije«?

Če so zgodnje fantomske vožnje ključna zvrst filma atrakcije, v katerem se spopadata želja po razkazovanju in po pripovedovanju, je današnja različica odrešena te napetosti. Predstavlja čisti tok gibanja in trajanja, brez prekinitev ali narativnih »tujkov«, ki bi ogrožali gibanje in dogajanje. Je puristična interpretacija železniškega filma atrakcije, obenem pa, v smislu bazinovskega »mita totalnega filma«, tudi njegova dovršitev, ki z visoko ločljivostjo slike in zvoka dopušča popolno potopitev v dogajanje. A če so zgodnji filmi vožnje gledalca vzburljali s hitrostjo, je prevladujoč učinek današnjih voženj precej drugačen – kontemplativen, pomirjujoč, celo uspavajoč. Ne zmotijo ga postanki na odmaknjenih postajah ali vdori človeških glasov. Izkušstvo gledalca je v marsičem nasprotno izkušstvu gledalca zgodnjega filma. Namesto atrakcij modernosti, vključno z njenimi nevarnostmi in dvoumnostmi, je prevladujoč občutek današnjih voženj (in »počasne televizije«) »vrnitev« k osredičenemu pogledu in pasivnemu uživanju pokrajine.

»Razširjena« percepcija železnice in filma, ki je izražala prilagoditev subjekta na eksplozijo prostora in časa v herojski dobi kapitalizma, je danes izkušstveni relikv. V času, ko je ekspanzija kapitala videti dovršena, in ko se čuti trudijo orientirati znotraj digitalnih tokov in omrežij, deluje pogled z vlaka kot nekaj paradoksalno organskega, celo naravnega.

Ob njem si težko zamislimo šok, ki ga je predstavljal za prve potnike – in prve gledalce filma. Oba konkurenčna »medija« modernosti, kinematograf in železnica, je torej doletela podobna usoda muzealizacije, nezgodovinskega fetišiziranja njune domnevne izkušstvene avtentičnosti in polnosti. Ta vtis ne bi mogel biti dlje od revolucionarnega statusa, ki sta ga vlak in film uživala na prehodu iz 19. v 20. stoletje. Spomnimo se, da so bile revolucije za Marxa nič manj kot »lokomotive svetovne zgodovine«, Benjamin pa je trdil ravno nasprotno, da so revolucije morda »poseg človeškega rodu, ki v tem vlaku potuje, po zasilni zavori« (2015: 277). Danes je takšna epohalna vloga železnice v svetovni zgodovini videti arhaična – če kaj, predstavlja jo vlaki samoumevno in neopazno delovanje logistike svetovnega trga.

Če so fantomske vožnje zgodnjega filma drvele proti prihodnosti, danes gledalca transportirajo v preteklost. So nostalgija po času, ko sta bili najhitrejši (in najbolj nevarni) tehnologiji običajnega življenja vlak in film. Instantna utopična razsežnost takšne vrnitve je brzokone očitna: izstopiti iz postmodernosti, jarma tekmovalnosti in proizvajanja vrednosti, degradacije izkušstva in čutov, da bi se namesto tega potopili v neko bogato, neprekinjeno, transformativno izkušstvo. Atrakcija današnjih fantomskih voženj – in počasne televizije na splošno – je tudi njen terapevtski učinek, ki je nadvse kompatibilen z banalno logiko ozaveščenosti in »čuječnosti«.

Nostalgija današnjih fantomskih voženj ima še dva ključna vidika. »Počasna« utopija današnje fantomske vožnje je v materialnem smislu tudi fantazija o pokrajini in geografiji 19. stoletja. Izraža romantiko »neposeljene« divjine in topografskih sivih lis. Ni odveč poudariti, da se današnje vožnje ponavadi odvijajo v deželah bogatega severa; njihova atrakcija je tudi v tem, da razkazujejo urejeno okolico ter delujočo prometno infrastrukturo – da v njih nastopajo vlaki, ki ne zamujajo. Prenosi voženj, ki bi nas popeljali preko opustošenih ozemelj globalnega juga, skozi kakšnega od slumov, so manj privlačna ideja, čeprav so ravno to območja, kjer je železnica še vedno bistveni člen v prometu ljudi in blaga.

Na drugi strani pa nas ti prenosi vračajo k tisti fantazmatiki voženj, ki je označevala sobivanje človeškega in nečloveškega. Subverzivna razsežnost fantomskega pogleda, ki je strašila gledalca zgodnjega filma, se v postmoderni različici spremeni v objekt nostalgije po viziji organskomehaničnega spoja, znotraj katerega bi se človek in stroj enakopravno dopolnjevala. V retrospektivi se ta vizija kaže kot naivna fikcija humanizma, saj danes stroj človeka skorajda ne potrebuje več. S pohodom strojnega vida se zmožnost videnja ločuje od človeškega subjekta, pri čemer jo nadomeščajo (kot so bile pred tem nadomeščene druge človeške zmožnosti) z

računalniškimi operacijami in algoritmi. Današnje fantomske vožnje tako evocirajo neuresničeno prihodnost, ki odgovarja na aktualno grozljivo avtonomnih strojnih podob – podobno, kot so v obdobju zgodnjega filma fantomske vožnje odgovarjale na »napadajoče prizore« strojev. Harun Farocki je takšne podobe, ki jih je prepoznal v »fantomskih« pogledih »pametnih bomb« nad Bagdadom med prvo zalivsko vojno, slovito poimenoval »operacionalne podobe«: podobe, ki ne služijo več reprezentaciji, temveč so integralni del neke operacije oziroma operacija sama (2004: 17). So »podobe«, ki jih stroji ustvarjajo za druge stroje, in potemtakem praviloma niso več vidne in berljive za človeškega subjekta. Samostojna »podoba« v tem režimu označuje kvečjemu podobo za človeka, natančneje sekundarno podobo, ki je narejena zgolj za počasne človeške oči.

Kaj preostane gledalcu, če samo videnje prvenstveno ni več namenjeno človeškemu subjektu? Farocki sugerira odgovor v svojem filmu **Wie man sieht** (1986), v katerem se ukvarja z avtomatizacijo človeškega dela in videnja. V komentarju filma razlaga, kako »s pomočjo računalnikov že nastajajo proizvodi, za katere ni potreben niti en sam kader. Slehera risba, upodobitev ali original so proizvedeni le takrat, ko si to zaželi klient. Samo še klient hoče videti podobo« (citirano v Pantenburg, 2015: 210–211). V dobi strojnega vida je gledalec postal »klient«, oziroma eden od odjemalcev »proizvodov«, ki so mu na voljo (na zahtevo) kot »tradicionalne« podobe.

Sledeč tej logiki operacionalizacije in komodifikacije podob lahko vidimo v današnjih prenosih fantomske vožnje neko ideološko nujnost tega, da podoba služi človeškemu gledanju. Ponujajo način gledanja, ki je v svojem zgodovinskem ustroju negacija »operacionalnih podob«, saj nudi uteho pogleda »neumnega« drona iz preddigitalne dobe. Predstavlja zatočišče za človeški pogled, gledišče, ki jamči integriteto in človeškost reprezentacije kot take. Vendar pa se v paradoksalnem obratu artikulira skozi dispozitiv, ki je nastajal ravno kot atrakcija potujitve. Dejansko subverzivni, »fantomski« potencial filma, ki gledalcu omogoča refleksijo lastnega položaja in reprezentacije sveta, tako ni vezan na neko splošno filmsko formo ali logiko – ni preprosto ponovljiv, temveč se mora artikulirati vsakič znova in na zgodovinsko drugačen način. **E**

Literatura:

- Belloï, L. (2001): *Le regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*. Québec/Pariz: Nota Bene/Méridiens Klincksieck.
- Benjamin, W. (2015): »Zapisi o pojmu zgodovine«. *Phainomena*, št. 94/95: 277–286; prev. Aleš Košar.
- Blümlinger, C. (2006): »Lumière, the Train and the Avant-Garde«. V *The Cinema of Attractions Reloaded*, ur. Wanda Strauven, 245–264. Amsterdam: AUP.
- Burch, N. (1990): *Life to Those Shadows*. Berkeley: UCP.
- Farocki, H. (1986): »Wie man sieht«. *Die Republik*, št. 76–78, 1986: 33–106.
- Farocki, H. (2004): »Phantom Images«. *Public* 29, 2004: 12–22.
- Gunning, T. (1990): »Cinema of Attractions, Early Film, its Spectator and the Avant-Garde«. V *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, ur. T. Elsaesser in A. Barker, 56–62. London: BFI.
- Gunning, T. (2010): »Landscape and the Fantasy of Moving Pictures: Early Cinema's Phantom Rides«. V *Cinema and Landscape*, ur. G. Harper in J. Rayner, 31–70. Chicago: UCP.
- Keiller, P. (2013): *The View From the Train: Cities And Other Landscapes*. London: Verso.
- Loiperdinger, M. (2004): »Lumière's "Arrival of the Train": Cinema's Founding Myth«. *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, št. 1, pomlad 2004: 89–118.
- Morin, E. (2015): *Kino ali imaginarni človek: esej iz sociološke antropologije*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Pantenburg, F. (2015): *Farocki/Godard: Film as Theory*. Amsterdam: AUP.
- Schivelbusch, W. (1979): *Railway Journey: Trains and Travel in the 19th Century*. New York: Urizen.
- Verhoef, N. (2012): »Reflexivity and Deixis«. V *A Companion to Early Cinema*, ur. André Gaudreault et. al., 568–586. Chichester: Wiley-Blackwell.

¹ Glej Loiperdinger, 2004.

² Glej tudi Casetti, 2013: 62–66.

³ Fantazmatiko zgodnjih filmskih voženj vlaka in raztelesenega gibanja so nato s pridom izkoriščale filmske avantgarde: Eureka (1974) Ernieja Gehra, številna dela Kena Jacobsa, Dal Polo all'Equatore (1987) Yervanta Gianikiana in Angele Ricci Lucchi, The Death Train (1993) Billa Morrisona ...

⁴ Poleg lokomotiv, ladij in letal, ki so se s platen zaganjali proti občinstvu, je paradigmatični primer takšnih »podob-projektivov«, kot jim tudi pravi Belloï, tisti sloviti bandit, ki se na koncu filma *The Great Train Robbery* (1903) Edwina S. Porterja obrne proti gledalcu in vanj izprazni svoj revolver.

⁵ Da bi bila mera polna, je distributer filma prikazovalcem predlagal, naj prizor poljuba poljubno kombinirajo z drugimi filmi fantomske vožnje, ki vključujejo posnetek tunela. Narativni element filma je tako pridobil status osrednje atrakcije, fantomske vožnje pa so bile medsebojno izmenljive in neobvezne.

⁶ Programi počasne televizije, vključno z vožnjami vlakov, sicer vsebujejo naracijo – komentarje, izjave, arhivske vložke, ki kontekstualizirajo vsebino prenosa. Vendar ostaja ta v ozadju in se ji je mogoče pogosto izogniti; to dopuščajo bodisi opcije prenosa bodisi dejstvo, da jih zaradi dolžine in neobveznega gledanja prezremo. Primarni učinek prenosov je čista, »nemediirana« udeleženosť pogleda v gibanju in trajanju.

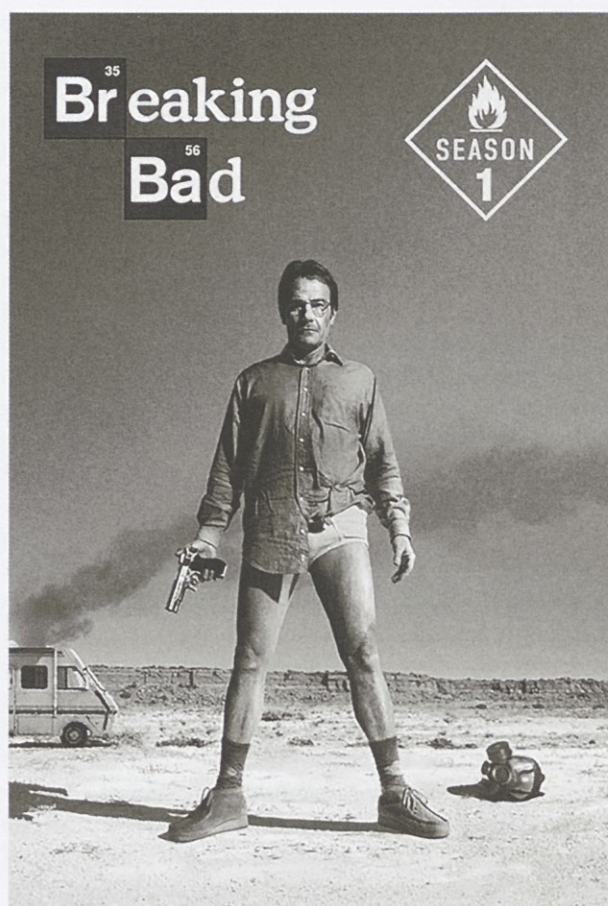
Anja Banko

Prekletstvo napol odprte vrečke čipsa ali fenomen verižnega gledanja

Ko pogledam skozi okno, se od velike steklene stolpnice že blešči, meni naravnost v obraz, bleščeča, rumenkasto-oranžna svetloba jutranje zarje, pošta je prižgala luči, rohneči zvok avtobusov prebija zgodnejutranjo tišino. Zavita v odejo ležim na kavču, levo in desno povsod drobtine polnočnih prigrizkov, medtem ko se na zaslonu vrti še zadnja odjavna špica moje nove »najljubše« serije, ki pa, glej ga zlomka, zakaj ima zgolj to eno prvo sezono, medtem pa že brskam za novimi priporočili »10 Best TV Shows You Should Binge-Watch on Netflix This Month«. Jutra skorajda ne opazim, šele budilka, ki se iznenada kričeče oglasi, me spomni, da je na sporedu nič drugega kot nov dan ... le kako mi je to uspelo? Pa saj sem si rekla, da bom tokrat čisto zares pogledala samo epizodo ali, no, če me ne uspava, morda dve, potem pa smuk pod odejo in

Opisani prizor je, takole med nami, gotovo precej domač vsem bralkam in bralcem – občutek nenasitnosti, ki se zlagoma priplazi po napornem delavniku, ob deževnih vikendih ali točno pred (oziroma kar med) goro dela, ki se kopiči na mizi, je neizmeren – samo še malo, zgolj da vidim, kaj se zgodi naprej od tistega zadnjega dramatičnega prizora, ki dvigne pritisk do te mere, da je nujno treba pritisniti na gumb »next episode« in potem ... Nekako tako, kot je težko reči »ne« napol pojedeni vrečki ravno prav slanega čipsa, je primerljivo težko reči ne naslednji epizodi – no, vsaj časa nisem odvrгла v prazno, vsebina »vrečke« je vsekakor slastno zanimiva, navsezadnje sem prebavila merico vizualno inovativne, odlične drame, bolj podrobno spoznala xy (vstavi po želji) tematiko, jutri (ali, glej ga zlomka, že danes), bom med prvim odmorom s prijateljki imela precej novih tem za žgočo debato, kajti zunaj navsezadnje še vedno zgolj dežuje, temo spomladanske depresije in bližajočih se volitev smo izčrpali že do obisti – se tolažim, medtem ko s kavča stresam drobtine in si prekrivam podočnjake z zadovoljivo merico korektorja, preden se odpravim v še enega od mnogih ponedeljkov.

Verižno gledanje (binge-watching) je kulturni fenomen, na začetku morda bolj žargonski izraz med internetnimi in televizijskimi navdušenci, ki je danes prešel v vsesplošno rabo, kar potrjuje tudi dejstvo, da je bil termin »binge-watching« leta



2015 izbran za besedo leta (po spletnem slovarju angleščine Collins). Angleški izraz »binge-watching« (oziroma glagolska oblika »binge-watch«) slovarsko označuje: »neprekinjeno gledanje več ali vseh epizod (največkrat TV-serije) preko internetnih (streaming) medijskih platform oziroma DVD nosilcev.«¹ V svoji osnovni definiciji torej verižno gledanje določa predvsem način gledanja oziroma konzumacije video vsebin. A kot opažajo različni avtorji, od sociologov, psihologov do novinarjev ..., je verižno gledanje precej več kot opisano zgolj-dejanje, saj se kaže ne samo kot navada/praksa manjšine, tj. te ali one nišne skupine navdušencev (fanov) posamezne (video) vsebine, temveč je tovrsten način konzumacije (predvsem televizijskega medija) postal splošno razširjena praksa in s tem tudi eden pomembnejših (vsaj ekstenzivno časovno precej potrošnih) načinov preživljanja vsakdanjika sodobnega človeka.

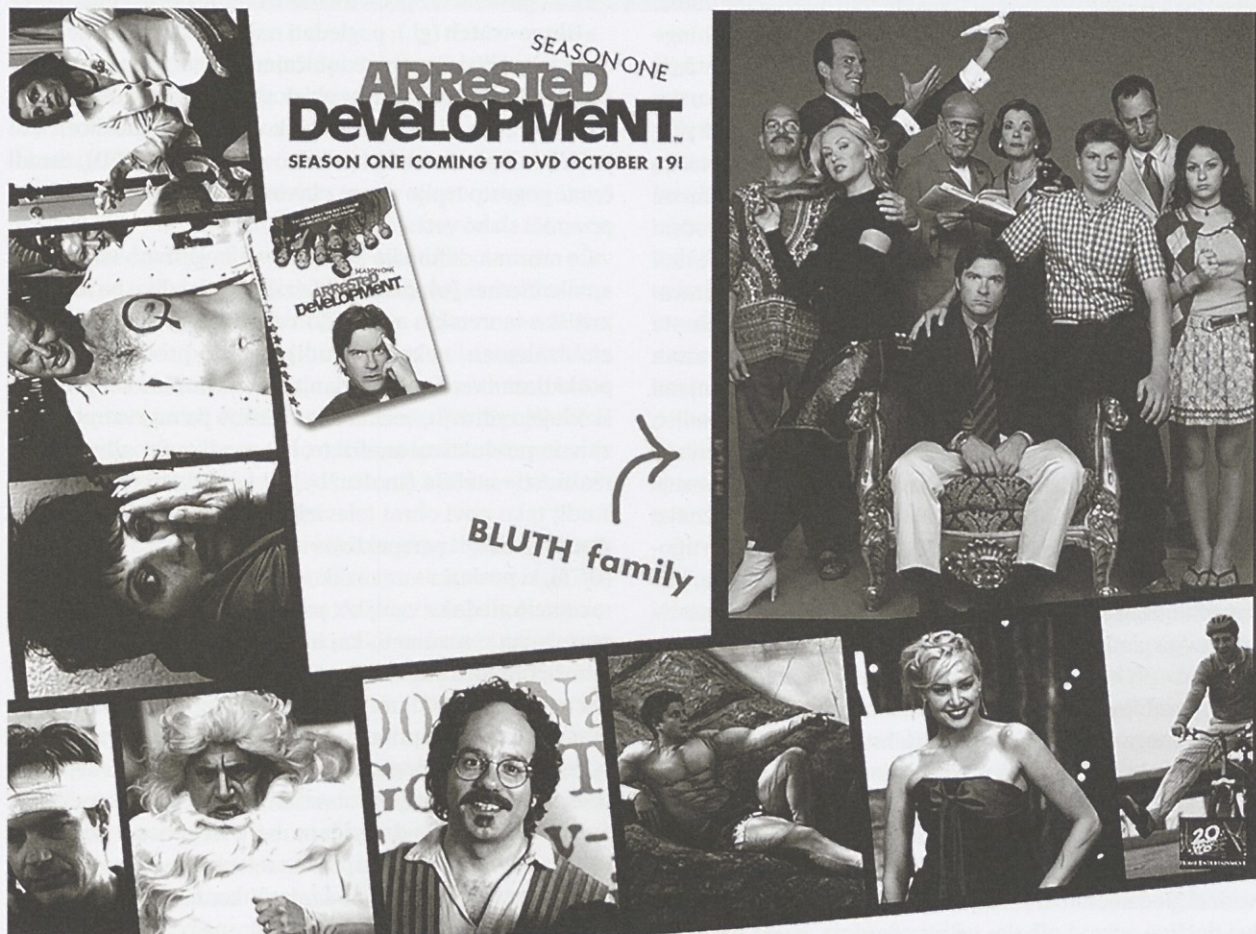
V času »zgodnje televizije« (od 60. let, ko je bil televizijski sprejemnik kralj skoraj vsake dnevne sobe, do poznih 80., ko nastopi kabelska televizija) so preživljanje časa pred malo šumečo škatlo pojmovali kot negativno oziroma neproduktivno rabo časa – od tod tudi slabšalni izraz »couch potato«, ki ima v slovenščini primerljivo glagolsko ustreznico v

»svaljkati se«. V tem kontekstu je bila televizija pojmovana kot enosmerna komunikacija v smislu zgolj-posredovanja informacij in vsebin gledalcu – ta je tako razumljen kot pasiven (s)prejemnik, ki je poleg tega prisiljen v malodušno goltanje množice oglasov, preden posamezna, gledalcu potencialno zanimiva vsebina najde svoj konec. Prvi večji (pre)obrat v načinu (u)porabe televizijskega medija je prinesla širša dostopnost kableske televizije konec 80. in na začetku 90. let, ki je prej pasivno svaljkanje pred TV-zaslonom prelevila v malenkost bolj aktivno dejavnost – predvsem razgibala palce v neskončnem pritiskanju na daljinec: televizija je zdaj ponujala celo pahljačo raznovrstnih programov in vsebin, po katerih se je gledalec sprehajal kot »channel surfer« (Pena 7–13).

A globalna mreža, kot jo je na začetku preloma tisočletja razprostrl internet, je klasično televizijo ujela v zanko, ki je odsekala vozle kabljskih priključkov (t. i. »cord cutting«²). Uporabnik video vsebin – gledalec – se je z internetom in sodobnimi digitalnimi tehnologijami osvobodil od »vnaprej« in »od zunaj« določenega urnika vsebin, kot mu jih je predpisovala televizija v živo (television broadcasting)

z dnevnim programom oziroma raz-deljenimi vsebinami, kakor jih pogojuje (predvsem oglaševalski) princip ciljnega občinstva (target audience), kar določa izbiro vsebin v recipročnosti s t. i. najbolj gledanimi oziroma *prime time* termini (v *prime time* času je tradicionalno zakupljenega največ oglaševalskega prostora). To je pomenilo prestop v t. i. »post-televizijsko dobo«, ki je televiziji – kot napravi in kot mediju – odvzela osrednje mesto v dnevnih sobah³: z vse več malimi zasloni, osebnimi računalniki, prenosnimi (pametnimi) telefoni z možnostjo dostopa do interneta in tablicami je gledalska izkušnja televizije postala bolj osebna – naslednji prizor, v katerem člani gospodinjstva zrejo vsak v svoj mali zaslon na kavčih in sedežih dnevne sobe, medtem ko v ozadju skorajda neslišno šumi televizija, pa čedalje pogostejši.

Ključni vzvod za ta preobrat prinese nastanek spletnih platform VOD (video-on-demand, tj. video na zahtevo), kot so Netflix, Amazon Prime, Hulu in HBO GO, če naštejemo le najmočnejše igralce v novi televizijski areni. Te platforme so omogočile drugačen, bolj aktiven način uporabe (televizijskega) medija: gledalec postane v tako zastavljenem sistemu



aktivnejši člen, saj sam določa svoj urnik gledanja/uporabe/potrošnje izbranih video vsebin, svoje gledanje očisti oglaševalskih mašil,⁴ obenem pa – kljub na prvi pogled večji izoliranosti, torej potopljen v svoj (mali) ekran – (lahko) postane del drugačne, še širše »družine« internetnih sogledalcev: namesto da bi nestrno čakal do prvega odmora za komentiranje televizijske dogodivščine prejšnjega večera (t. i. »water cooler effect«⁵), lahko svoje vtise še v istem trenutku deli z najširšim krogom drugih (so)gledalcev preko socialnih omrežij.⁶ Drugače od tehnofobnih napovedi prihodnosti, ki so predvidevale posameznike, povsem izolirane v razdrobljenih »matrikah«, se zdi, da element nujnosti medsebojne komunikacije tudi v digitalno-internetni realnosti ostaja ključen in se je kvečjemu razširil, pogovor o serijah pa je dandanes postal vse bolj prisotna tematika »small talka«, ki se je pririnila tja med napovedi vremena in črne kronike.

A še preden se podamo v kratko eksplikacijo sicer precej fragmentarnih, predvsem na žurnalističnih in empirično argumentiranih razmislekih temeljčih definicijah – gotovo globalnega – kulturnega fenomena verižnega gledanja (najbolj »prisotnega« v ZDA in Kanadi, močno jima sledijo severnoevropske države⁷), naj zaključimo misel, ki se dotika same definicije obravnavanega termina »binge-watching« oziroma verižnega gledanja. Termin je namreč zanimiv že iz jezikoslovne perspektive, saj oblikuje novo – glede na ustaljeno uporabo celo subverzivno – torej bolj pozitivno (ali pač, kot sicer pod vprašaj postavljajo nekatere študije) konotacijo samostalnika »binge«. Ta namreč v svojem prvotnem pomenu označuje »pretirano uživanje oziroma predajanje določeni aktivnosti, predvsem pitju in hranjenju«⁸. V tem smislu je tudi slovenski izraz »verižno gledanje« zaznamovan z pretiravanjem kot na primer v besedni zvezi verižno kajenje. Če sta izraza »binge-drinking« in »binge-eating« tako povezana z zdravju škodljivim vedenjem – z alkoholizmom in motnjami prehranjevanja –, pa je binge-watching nasprotno razumljen predvsem kot način kakovostnega preživljanja prostega časa (Steriner, Xu, 11 in Jenner 8–11), kar se sorazmerno povezuje s »kvaliteto« (u)porabljenih vsebin, povzetih pod oznako kakovostna televizija (Quality TV). Ob tem je zanimivo upoštevati tudi razne novinarske in akademske raziskave, ki v zavedanju širšega kulturno-družbenega vpliva »dejavnosti« verižnega gledanja iščejo natančnejšo definicijo: iskre se v teh primerih krešejo predvsem okoli časovne enote oziroma časa, porabljenega pred zaslonom, torej okoli števila epizod v času enega ogleda – v tem kontekstu navajamo izsledke raziskave, ki jo je za Netflix izvedel Harris Interactive v 2013 in po kateri je večina vprašanih (73 %) definirala verižno gledanje kot ogled 2 do 6 epizod ene serije v neprekinjeni časovni enoti (Netflix Press Release). A še tako neizkušeni verižni gledalec lahko slednjo definicijo postavi pod vprašaj, saj dolžine epizod nihajo: od standardnih 20–25 minut za

Kriva pota, 2017



na primer sitcom ali komedijo do 40–60 ali več minut za dramo – to dejstvo seveda ključno pogojuje čas in način gledanja posameznih vsebin. Sorazmerno z dolžino epizode je tako pogojeno tudi dejstvo, koliko epizod posamezne serije gledalec pogleda v eni časovni enoti. Zato se za natančnejšo definicijo tudi mi naslanjamo na enega bolj citiranih člankov »When, Exactly, Does Watching a Lot of Netflix Become a 'Binge'?«, objavljenega februarja 2014 v ameriškem *The Atlantic*, v katerem Nolan Feeney najprej izpostavi prej omenjeno tematiko dolžine posameznih epizod glede na žanr in posledično poda točnejšo definicijo termina:

»**Binge-watch** (gl.): pogledati najmanj štiri epizode določene televizijske vsebine (običajno drame) v neprekinjeni časovni enoti (premori za obisk stranišča in kuhinjsko iskanje prigrizkov so izvzeti) preko medijskih nosilcev, kot je DVD, ali platform, kot je video na zahtevo (VOD), zaradi česar pogosto trpijo druge obveznosti, kar gledalcu lahko povzroči slabo vest.«

Če citirana definicija še upošteva negativno konotacijo »prekomerne« (u)porabe televizijskega medija, pa je odnos kritično-teoretskih analiz do verižnega gledanja izrazito ambivalenten: nekatere študije svarijo pred negativnimi posledicami verižnega gledanja, ki tako fizično kot psihično škodujejo zdravju, večina razmislekov pa raje vztraja v pozitivno-produktivni analizi te, kot se zdi, neizogibne »nove realnosti« medija (in družbe). V kontekstu televizijskih študij tako novi obrat televizije raziskovalci opazujejo in vrednotijo skozi perspektivo »uses and gratification« teorije (UGT), ki poskuša – za razliko od drugih teorij, ki večinoma razumejo gledalca zgolj kot pasivnega uporabnika oziroma potrošnika – razumeti, kaj in kako ljudje aktivno iščejo v množičnih medijih, da bi zadostili svojim potrebam. Na ta način teorija osvetljuje družbeno-kulturne pojave v aktivnem, recipročnem principu (Steiner, Xu). V luči pozitivnega sprejemanja verižnega gledanja kot statistično in dejansko vsesplošno razširjenega obnašanja širših množic nekatere študije predlagajo drugačno, manj negativno poimenovanje takšnega načina uporabe televizijskega medija, kot na primer maratonsko gledanje. V kontekstu UGT je torej uspeh Netflixja bolj kot ne kristalno jasna posledica splošnih



tendenc gledalstva, ki hrepeni po čim večji svobodi: tako v kontekstu odbiranja dragocenega časa kot temu primerno konzumiranja določene vsebine. Za razliko od klasične televizije, ki je z obratom/razširitvijo v kabelsko sicer ponujala precej raznolik, kakovosten in ravno prav začinjeno-zasvojljiv »all-you-can-eat« bife (Strangelove, 13), pa je ključna prednost Netflix in njemu sorodnih platform prav možnost, da gledalec sam odloča, kdaj, kaj in koliko časa bo gledal posamezno vsebino, kar mu daje – v sodobnem kontekstu prehitro tekočega in vedno umanjkanega časa, ki se ob stalnem bombardiranju z informacijami iz vseh kotov javnega prostora zdi do nepreglednosti skrčen in posledično »ugrabljen«, saj sili v nenehno odbiranje pomenske oziroma pomembno vredne informacije oziroma vsebine – občutek svobodne izbire in avtonomije.

V tem kontekstu, kjer naj bi ključno vlogo igrali vrednota svobodne izbire in posledično občutek avtonomije, pa uporabniško izkušnjo bistveno določa tudi ponujena vsebina. Tako je sintagmo »must see TV« nadomestila poplava člankov z naslovi »What to binge watch this weekend?«, »10 Tv Shows You Should Binge Watch This March«, »'naslov serije': Netflix's Fascinating New xxx Series Demands to Be Watched All At Once«... V ospredje se – v skorajda strašljivem sozvočju z diskurzom, kot ga uporablja živilska industrija – postavlja vrednota kakovosti vsebine: tako ni naključje, da nastanek platform, kot je Netflix, sovpada s terminom »kakovostna televizija«. Podobno kot mastnih ust radi poudarimo, da je pravkar izpraznjena izbrana vrečka

čipsa vsekakor z manj soli in bio-eko pridelave, se tudi po neprespani noči bolje počutimo ob dejstvu, da smo »prebavili« takšno ali drugačno kakovostno vsebino: o tem priča porast serij s kompleksno narativno linijo, poglobljenimi karakterji v vizualno dodelanem paketu, arhetip katerih je na primer **Skrivna naveza** (The Wire, HBO, 2002–2008). Vse več kulturnih filmskih imen tako prestopa v svet televizije in se kaže (prodaja) kot garant, blagovna znamka za »dobro« in »odlično« vsebino, kateri gledalec svoj dragoceni čas nameni z manjšim občutkom krivde: ključen za gledalca je namreč občutek, da je nekaj pridobil (kulturni kapital) in ne potrošil/izgubil v prazno – primerjave teh novih televizijskih vsebin s klasično literaturo (torej »kakovostno«) in avtorji, kot so Charles Dickens, Herman Melville ali Lev Tolstoj, torej gotovo niso naključne (Jenner, 9).

Okvir tega kratkega prispevka nas žal sili, da ne omenimo marsikatero ključne premise verižnega gledanja, ki je mnogo več kot zgolj nov način sprejemanja oziroma uporabe televizijskega medija. Že prisvojitve definicije tega termina s strani Netflix in njegova vsiljujoča uporaba v oglaševalske namene namigujeta na nujnost previdne distance v razmišljanju tega družbeno-kulturnega fenomena, saj je treba upoštevati, da se nekje globoko v ozadju vseh velikih besed in floskul predvsem pretakajo ogromni denarji. S to premiso v glavi je tudi pojem svobode in avtonomije gledalcev (kot tudi ustvarjalcev vsebin, ki naj bi imeli več umetniške svobode) nujno treba misliti v parametrih »težke« industrije.

Skrivna naveza, 2002–2008



Netflix, ki ga že od začetka uporabljajo kot sinonim za verižno gledanje, že zdavnaj ni več zgolj posrednik, temveč postaja pomemben filmski in video producent, distributer in celo »kritik« samih vsebin. Navsezadnje je podjetje presešlo zgolj televizijske standarde in postaja pomemben igralec v filmski industriji – 2017 so Netflixove produkcije tudi prvič predstavljene na ključnih filmskih festivalih, kot je Cannes, kar je pri tradicionalni stari gardi filmarjev povzročilo velik odpor, medtem ko mnogo neodvisnih filmskih ustvarjalcev svojo pot do gledalcev, za katere odločitev za ogled filma v kinodvorani ob internetno-piratskih možnostih že dolgo ni več tako samoumevna, najde ravno preko Netflix.

A če se končno vrnemo nazaj k izvornemu prevpraševanju »novega« termina verižnega gledanja, ga je skorajda brez zadržkov upravičeno treba razumeti kot še eno v vrsti televizijskih »revolucij«, saj določa ne le nov način (u)porabe tega medija, temveč ključno pogojuje tudi njegovo vsebino, po mnenju večine pa je sprejet (na obeh omenjenih ravneh) kot premik v pozitivno smer. Poleg tega moramo termin neizogibno razumeti tudi širše, kot kulturno-družbeni pojav, ki je *de facto* postal del vsakdanjega življenja – predvsem pripadnika srednjega razreda, ki a) ima možnost dostopa do potrebne tehnologije (sama naprava, internet, plačilo naročnine ali obvladanje piratskih dejavnosti), b) zaradi vzpostavljenega (od koga bomo na tem mestu pustili nedorečeno) družbenega in posledično osebnega pritiska, sploh čuti potrebo po konzumaciji tovrstnih vsebin, kar se prevezuje s c) občutkom možnosti svobodne izbire tako vsebine kot časa, preživetih pred (televizijskim) zaslonom s končnim opozorilom, da gre pri vsem skupaj za č) industrijo ter večno vprašanje moči in kapitala, torej dobička. **E**

Viri in literatura:

- Fenney, Nolan (2014): »When, Exactly, Does Watching a Lot of Netflix Become a 'Binge'?« V *The Atlantic* (18. 2. 2014). Dostopno prek: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/02/when-exactly-does-watching-a-lot-of-netflix-become-a-binge/283844/>. (23. 3. 2018).
- Kastrenakes, Jacob (2017): »Disney to end Netflix deal and launch its own streaming service«. V *The Verge* (8. 8. 2017). Dostopno prek: <https://www.theverge.com/2017/8/8/16115254/disney-launching-streaming-service-ending-netflix-deal>. (22. 3. 2018).
- Knight, Jacob (2018): »Netflix Originals Are Now Barred From Competition at Cannes«. V *Birth. Movies. Death.* (23. 3. 2018). Dostopno prek: <http://birthmoviesdeath.com/2018/03/23/netflix-originals-are-now-barred-from-competition-at-cannes>. (24. 3. 2018).
- Jenner, Marika (2015): »Binge-watching: Video-on-demand, quality TV and mainstreaming fandom.« V *International Journal of Cultural Studies*, 20 (3): 304–320.
- Lichfield, John (2014): »Netflix arrives in France – but gets poor reception.« V *Independent* (16. 9. 2014). Dostopno prek: <https://www.independent.co.uk/news/world/europe/netflix-arrives-in-france-but-gets-poor-reception-9736481.html>. (22. 3. 2018).
- Lodge, Guy (2018): »Was Annihilation too brainy for the box office?« V *The Guardian* (10. 3. 2018). Dostopno prek: <https://www.theguardian.com/film/2018/mar/10/annihilation-netflix-release-alex-garland-ex-machina>. (22. 3. 2018).
- Matrix, Sidneyeve (2014): »The Netflix Effect: Teens, Binge Watching, and On-Demand Digital Media Trends.« V *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures*, 6 (1): 119–138.
- Netflix Press Release (2013): »Netflix Declares Binge Watching is the New Normal«. Dostopno prek: <https://media.netflix.com/en/press-releases/netflix-declares-binge-watching-is-the-new-normal-migration-1>. (24. 3. 2018)
- Pena, Lesley Lisseth (2015): *Breaking Binge: Exploring The Effects Of Binge Watching On Television Viewer Reception*. Dissertations - ALL. Paper 283, Syracuse University. Dostopno prek: <https://surface.syr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1283&context=etd>. (20. 3. 2018).
- Silverman, E. Rachel, Ryalls, D. Emily (2016): »Everything Is Different the Second Time Around«: The Stigma of Temporality on Orange Is the New Black«. V *Television & The New Media*, 17 (6): 520–533.
- Steiner, Emil, Xu Kun (2018): »Binge-watching motivates change: Uses and gratifications of streaming video viewers challenge traditional TV research.« V *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 20 (1).
- Strangelove, Michael (2015): *Post-TV: Piracy, Cord-Cutting, and the Future of Television*. University of Toronto Press.

¹ Na tem mestu se definicije v različnih slovarjih malce razlikujejo; navedena je kompromisni povzetek slovarske razlage treh angleških oziroma ameriških internetnih slovarjev »žive angleščine«, Oxford, Collins in Merriam Webster.

² »Cord-cutting« je termin, ki označuje vse pogostejši pojav odjave uporabnikov od naročnine na kabelsko ali satelitsko televizijo, saj jo nadomesti (brezplačna) možnost spremljanja televizijskih vsebin po internetu (Strangelove, 14).

³ Pojem »post-TV« poda Michael Strangelove v zbirki esejev *Post-TV: Piracy, Cord-Cutting, and the Future of Television* kot: »An exploration of the audience's rapidly changing relationship to television, film, and the visual side of the entertainment system. Our connection with the cherished boob tube has been thrown into a state of flux because of the mass adoption of consumer electronics that connect Internet-delivered visual fare to global audiences« (3).

⁴ Nove platforme prinašajo izzive za oglaševalce, saj morajo ob odsotnosti prostora za reklamne videospote oglaševane izdelke umestiti drugače. Od vseh naštetih platform predvaja oglase med streamingom samo Hulu (Strangelove, 112).

⁵ »Water cooler effect« ali »water cooler talk« je termin, ki v televizijskih in kulturnih študijah označuje način odzivanja in sprejemanja televizijskih vsebin v družbi. Termin izvira iz principa »small talk« in se nanaša na bežne klepete o vremenu in drugih vsakdanjih rečeh, ki se (kot mašilo, povezovalni element) razvijajo med odmori (konkretno preoblikovana metafora: ko se več sodelavcev nabere ob aparatu z vodo in klepetajo o ničemer) – »water cooler«, torej kot tema mimobežnih pogovorov (»small talk«). Primer rabe, citiran iz spletnega slovarja Merriam Webster: »For more than a decade at its early and mid-2000s peak, American Idol was the nation's watercooler.« (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/watercooler>)

⁶ Netflix je l. 2013 celo ustvaril lastno aplikacijo »Spoiler Foiler«, ki naj bi uporabniku na socialnih omrežjih filtrirala oziroma preprečevala pojavljanje objav z vsebovanimi spojlerji (Matrix, 127).

⁷ Slednje pogojuje način širjenja VOD in streaming platform, torej predvsem Netflixu v Evropo in druge dele sveta, ter drugič, strogost nadzora nad ilegalnim (piratskim) črpanjem video in drugih vsebin v posameznih državah: l. 2010 se je Netflix prvič razširil v Kanado, v l. 2011 v Srednjo in Južno Ameriko, v l. 2012 sta sledila Skandinavija in britansko otočje, do l. 2017 pa je sklenil pogodbe po vsem svetu, deloma celo na Kitajskem. Slovenskemu gledalstvu je platforma Netflix postala dostopna 6. januarja 2016 – v letu, ko je podjetje doživelo svojo največjo širitev. Platforma je dostopna v približno 190 državah, pri tem pa je morda treba izpostaviti, da je princip lokalizacije za podjetje očitno sekundarnega pomena, saj Netflix ne ponuja uporabniških storitev v slovenščini (tako podnapisov pri video vsebinah kot samega vmesnika). Od države do države (zlasti je to

opazno v primerjavi ZDA z Evropo) se razlikuje tudi ponudba video vsebin – tako arhiv kot originalna Netflixova produkcija sta v evropskih državah dostopna le delno. V kontekstu širitve Netflixu se kot zanimiv primer (poleg Kitajske – analiza tega primera je za pričujoči članek preobširna) ponuja tudi Francija, kjer so po raziskavah podjetja zaznali največ dvoma in odpora do te platforme, zato se je podjetje še posebej potrudilo in francoski portal prilagodilo uporabnikom – tako z lokalizacijo spletne strani kot z vsebinami: francoski Netflix na primer ponuja množico »domačih«, tj. francoskih originalnih Netflixovih produkcij. Prva je bila »lokalizirana« oziroma adaptirana različica ameriške Netflixove uspešnice *Hiša kart* (House of Cards, 2013–), ki je v Franciji nosila naslov *Marseille* (2016–), v kateri mesto povzpetniškega politika – župana Marseillea – igra Gérard Depardieu. Serija, ki je v februarju 2018 izšla v 2. sezoni, je bila sicer s strani francoske kritične javnosti slabo sprejeta (Lichfield).

⁸ Definicija, prevedena iz spletnega slovarja Oxford. Dostopno prek <https://en.oxforddictionaries.com/definition/binge>. (23. 3. 2018).

⁹ Maratonsko gledanje oziroma »marathon viewing« sicer ni nov izraz, vsekakor pa je v širšo uporabo prišel z digitalno revolucijo oziroma možnostjo lastno določenega odmerjenega časa za ogled izbranih vsebin, kar je najprej omogočil VHS, kasneje pa DVD in sorodni nosilci (Silverman, Ryalls, 2). Pri tem je zanimivo, da je Netflix tudi v tem zgodnjem kontekstu oral ledino, saj je bil ustanovljen l. 1997 kot platforma za izposajo DVD nosilcev, a je že dovolj zgodaj lucidno začel izkoriščati možnosti interneta in polniti svoj spletni arhiv z video vsebinami. Tako je ponudil »življenje« tudi tistim serijam, ki zaradi tega ali onega razloga niso več dobile podaljšane licence za nove sezone oziroma nadaljnjo predvajanje (ključni za Netflixovo popularnost sta bili odkupljeni seriji **Odbita rodbina** [Arrested Development, 2003–] in **Kriva pota** [Breaking Bad, 2003–2013]), obenem pa je svoje konkurente podjetje po desni prehitelo s produkcijo lastnih vsebin (Netflix Original Series) in se

na ta način osamosvojilo od velikih televizijskih in produkcijskih hiš, torej od zgoj-posredništva. Prva v tej vrsti je bila do današnjega dne že kulturno politična drama *Hiša kart*. V tekmi za gledalstvo, ki ga je bilo vse težje obdržati v kinodvoranah ali priključeno na »kable«, so televizijske in produkcijske hiše Netflix kmalu videle kot rešilno bilko: tako je Netflix (zaenkrat) glavna internetna platforma, ki omogoča spletni dostop do vsebin, ki jih producira Disney (ta je sicer v letošnjem letu napovedal lastno internetno platformo po vzoru Netflixu; gl. članek Kastrenakes).

¹⁰ Festival je 23. 3. 2018 določil, da se originalne Netflixove filmske produkcije ne bodo več potegovala za nagrade v tekmovalnih programskih sekcijah (Knight).

¹¹ Tako je Netflix pred nedavnim poskrbel za še en mali škandal, ko je eno večjih filmskih produkcij studia Paramount, znanstvenofantastični triler **Annihilation** (Alex Garland, 2018), po dogovoru s studiom, ki se je po testni projekciji filma ustrašil blagajniškega fiaska, češ da je vsebina »prezahtevna« za privabljanje dovolj široke publike, ponudil z možnostjo streamanja filma (vzpredno je doživel premiero v izbranih kinodvoranah po ZDA). Netflix je tako dobil status »distributerja« zahtevnejše, bolj kakovostne, art produkcije (Lodge). Kako bo to vplivalo na filmsko industrijo, je odprto vprašanje, ob tem pa je gotovo treba upoštevati, da večina hollywoodskih blockbusterjev kljub temu ni dostopna prek Netflixu (ali pa v redkejših primerih postane s precejšnjo časovno zakasnitvijo – po nedavnih raziskavah gledalstvo do blockbusterjev večinoma še vedno dostopa prek piratskih poti, gl. Lodge).

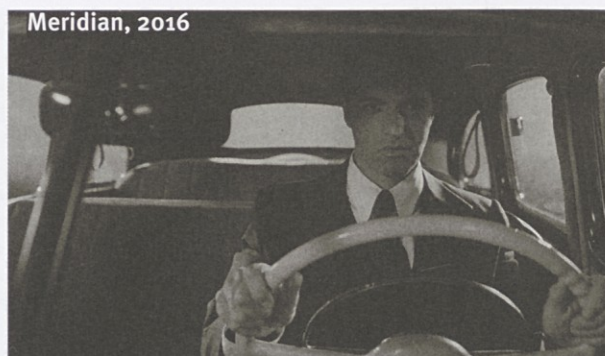
»V baseballu ni jokanja«: Netflixovi testni videi

Netflix, večmilijardni internetni mogotec ter vodilni svetovni dostavljalec videa na zahtevo,¹ je na začetku septembra 2016 v svojo mednarodno distribucijsko mrežo lansiral nenavaden, čudaški izdelek. Sprva s kratkometražcem **Meridian** (2016, Curtis Clark) ni videti nič narobe: na vsebinski ravni vsebuje enajstminutni film vse znošene žanrske poteze tradicionalnega *filma noir* (od pokvarjenih, s cigareto opremljenih kriminalistov do arhetipske *femme fatale*), poleg presenetljivo visokih produkcijskih standardov (razkošne scenografije, kompleksne osvetljave) pa film krasi še prisotnost ameriškega igralca Reida Scotta, slavnega po manjši vlogi v politični satiri **Veep** (2012–, Armando Iannucci) televizijske hiše HBO. Toda kljub estetski eleganci in obrtniški dovršenosti (ter dejstvu, da je film zlahka dostopen vsem 99 milijonom Netflixovih mednarodnih naročnikov) *Meridian* v resnici ni namenjen človeškim očem.

Film, kot zadevo povzame novinar industrijskega časnikarja *Variety*, je prej ustvarjen za »občinstvo algoritmov« – računalniških programerjev, razvijalcev digitalnih video algoritmov ter raznovrstnih softverskih inženirjev.² *Meridian*, zabavni detektivski pripovedi ter obrabljenim stilskim konvencijam navkljub, pravzaprav ni film v običajnem pomenu besede; namesto gledalskemu užitku ter umetniški ekspresiji je prvenstveno namenjen strokovni kalibraciji kompresijskih kodekov ter lažjemu testiranju standardov za predvajanje spletnih avdiovizualnih vsebin. Obenem pa primer *Meridian* še zdaleč ni Netflixov prvi (in nedvomno tudi ne zadnji) film, namenjen le tehnični, notranji uporabi; za boljše razumevanje fenomena Netflixovih internih (a vseeno javno dosegljivih) testnih eksperimentov moramo kajpak začeti na začetku.

Kultni nesmisel: *Example Show*

»To je primer oddaje. To je primer oddaje. To je primer oddaje. To je primer oddaje. To je primer oddaje. To je primer oddaje.«³ nam šestkrat ponovi čudaški sinopsis prve in morda najslavnejše Netflixove programerskim očem namenjene serije, primerno naslovljene **Example Show** (Primer oddaje, 2010). Avtorske zasluge za ta ludistični biser *video-on-demand* podtalja platforma pripisuje kar



»Režiserju« (poimenovanem zgolj z generično oznako *Director*), v glavnih vlogah pa se bojda znajdetta preprosto »Igralec« (*Actor*) in »Igralka« (*Actress*), četudi se slednja v enajstminutnem izdelku sploh ne pojavi. Naš protagonist pred Netflixovim osrednjim poslopjem v kalifornijskem Los Gatosu zganja raznovrstne akrobacije (*moonwalkanje* s prenosnikom v naročju, skakanje po bližnjem travniku in za nameček še kratek shakespearjanski monolog), ves čas pa ga na stezi za podnapise spremlja bizaren napis (ki v filmu kakopak ostane neizrečen): »V baseballu ni jokanja!«⁴

Vsak – še tako dosleden – povzetek bo nerazložljivo absurdni naraciji naredil krivico, a nekaj pomembnejših točk je vendarle nujno izpostaviti. Kratkometražni *Example Show*, ki se v Netflixovem spletnem katalogu pojavlja v neštetihi imenskih variacijah (od standardnega *Example Show 29.97* pa do natančneje zastavljenega *Example Show 11 Min 23.976 Remote with Burned-in Subtitles*), je namenjen enostavnejšemu ter učinkovitejšemu preizkušanju računalniških video algoritmov, zato večji del motivike za navadnega, neinženirskega gledalca preprosto ni smiseln. Dogodki in prizori se vrstijo brez očitne naracijske linije: po uvodnem kadru pršičega vodnjaka (čigar šumenje spremljamo skozi ves film) nas kamera usmeri v široki plan sončne kalifornijske pokrajine, ki se ji objektiv sunkovito približuje in se od nje oddaljuje. Kmalu se na zaslonu pričnejo izmenjevati še podobe opečnatih, v senco zavrtih stavb Netflixovega poslovnega kampusa. Poleg neprestane šuma vodnjaka, vibrirajoče (večinoma rdeče-zelene) barvne palete in ostre, visoko kontrastne svetlobe (polne raznovrstnih odsevov, odbojev ter bleščečih elementov) pa film odlikuje še nenehna visokoenergetska akcijskost: naš glavni junak (čigar ime kljub številnim raziskovalnim trudom forumskih navdušencev še do danes ni znano⁵) skorajda shizofreno teče po posestvu, sem ter tja poskoči v preval ali levji skok, si vmes od stene odbija nogometno žogo, precej uspešno žonglira s tremi krogli, za zaključek pa se poslovi z recitalom kratkega odlomka z začetka Shakespearovega *Julija Cezarja*.

Kaj imajo ti na videz nepovezani pripovedni fragmenti skupnega? Kaj je njihov namen in zakaj so se znašli v tem čudnem avantgardnem proizvodu, ki ga produkcijska hiša Netflix izrecno resda ne skriva, a nanj tudi ne usmerja pretirane pozornosti? (Omenjene variacije videa *Example Show* so na strani Netflix.com dostopne zgolj prek direktne URL povezave; v internem iskalniku zadetkov za ključni besedi *example* ter *show* ne bomo našli.) Odgovor je kajpak jasen: vsi uporabljeni avdiovizualni motivi – dinamični premiki kamere, pršenje vodnih kapljic, sunkovite spremembe v svetlobi in barvi – so nadvse zahtevni elementi v postopku digitalnega kodiranja ter računalniške video kompresije (nujnega distribucijskega prijema, s pomočjo katerega Netflix svoje filmsko-televizijske datoteke namerno skrči ter kvalitativno degradira in s tem omogoči lažjo, enostavnejšo, hitrejšo, predvsem pa cenejšo pretočnost po ozkih kanalih svetovnega medmrežja). Malodane vse vsebine na globalnem spletu so bile na tovrsten način (bolj ali manj opazno) stisnjene, na ramenih skupine računalniških inženirjev⁶ pa je torej naloga, da bo ta skrčitev (ter posledično znižanje kakovosti) gledalcu karseda nezaznavna, nemoteča, prikrita.

Na tej točki priskoči na pomoč *Example Show*: z vključitvijo raznovrstnih vizualnih prvin, ki algoritmom za kodiranje in dekodiranje videa pogosto povzročajo preglavice (zlasti neradi se kompresijski kodeki soočajo s sunkovito akcijo, meglo ter ekstremi svetlobe in sence), *Example Show* nudi priročen način za hitro in učinkovito preverjanje zmožnosti novih programskih rešitev. Ta in podobna testna gradiva pa hkrati odpravljajo potrebo po vzpostavljanju zapletene preizkuševalne infrastrukture, saj je funkcija za odpravljanje napak vgrajena že v sam sistem. Ali kot je problematiko artikuliral Netflixov publicist Joris Evers: tu gre »primarno za video, ki ga mi in naši partnerji uporabljamo pri testiranju Netflixovih kapacitet«.⁷

Ločljivost, resolucija, etnografija: *El Fuente*

Toda zgodba Netflixove testne videografije se s primerom *Example Show* šele pričinja; v naslednjih nekaj letih je podjetje kajpak nadaljevalo s proizvodnjo podobnih (a v bistvenih pogledih spremenjenih) preizkusnih kratkometražcev, ki za registrirane uporabnike postanejo dosegljivi po krajšem brskanju. Naslednji na Netflixovem vsako sezono obsežnejšem spisku je osemminutni dokumentarec **El Fuente** (2013), ki se – vsaj glede na skrajno nelogično dramsko sosledje prejšnjega primera – prične obetavno. V slogu tradicionalne poljudnoznanstvene etnografije nas neznani moški narator (ki, kot smo že vajeni, v spletnem sinopsisu ostane neimenovan) sredi prometne mehiške ulice uvede v kratek razlagalni dokumentarec, v katerem bo bojda govora o unikatnosti ter bogastvu mehiške kulture.

Te izhodiščne obljube *El Fuente* v naslednjih osmih minutah resda ne izpolni (bolj kot kaj drugega je film nekakšen promocijski kolaž, kompilacija atraktivnih utrinkov z ulic Mexico Cityja, povečini turističnih znamenitosti ter živahnih tržnic), a vendarle je v njej nekaj resnice. V diametralnem nasprotju z ludističnimi momenti videa *Example Show* nam novi mehiški dokumentarec nudi gledljivo, mestoma zabavno, predvsem pa koherentno avdiovizualno izkušnjo, in to kljub dejstvu, da osrednja funkcija tega osemminutnega eksperimenta ostaja popolnoma enaka kot poprej: tako kot *Example Show* je tudi *El Fuente* namenjen prvič in predvsem preverjanju tehničnih zmogljivosti in videokompresijskih standardov Netflixove distribucije platforme.⁸

Isti tehnološki cilj je v omenjenih dveh videih dosežen z radikalno nasprotujočimi si sredstvi. V prvem primeru je za odkrivanje algoritemskih defektov uporabljena avantgardistična absurdnost (poskakovanje po zelenem travniku, inserti bližnjih vodnjakov, energičen shakespearjanski recital). V drugem primeru pa je vsakršna nesmiselnost odpravljena; po novem skuša testni posnetek delovati kot dokumentarna etnografija (četudi skromna, površna ter scela nedodelana). *El Fuente* želi gledalca na vsak način pritegniti, mu vsebino ponuditi v atraktivni obliki, ki niti od daleč niti od blizu ne spominja na interni inženirski eksperiment. Za razliko od primera *Example Show* je etnografski *El Fuente* gledljiv tudi dejanskim človeškim očem; osrednje občinstvo niso več matematični algoritmi, pač pa živi, utelešeni ljudje; namesto prazne tehnične forme (zaporedja piskov, šumov ter kalibracijskih vzorcev) nam Netflix po novem ponuja polnopravno filmsko vsebino.

Popolna krinka: *Meridian*

Začrtan pomik k smiselnosti ter vsebini pa nas privede nazaj na začetek, h kratkemu *noir* eksperimentu **Meridian**. Kot oba predhodnika je tudi ta do roba napolnjen z raznorodnimi estetskimi elementi, ki so se v procesu digitalne kompresije ter kodiranja izkazali za skrajno neugodne: vsenavzoč cigaretni dim, v vetru migljajoča drevesa, gosta megla ter nenadne spremembe v intenziteti ambientalne svetlobe. (Za še natančnejše testiranje je *Meridian* posnet s pomočjo najnovejših inovacij v filmskoprodukcijski tehnologiji: z že omenjeno 4K digitalno kamero, ki namesto standardnih 24 zajema 60 sličic na sekundo, ter kompleksno zvočno obdelavo v sistemu Dolby Atmos, ki vsega skupaj nudi kar 128 avdio kanalov.)

Odmik od prazne tehnične forme, ki bi vsakemu gledalcu razkrila, da film vendarle ni običajen razvedrilni izdelek, pač pa nekaj drugega (nekaj inženirskega, internega, strokovnega), pa je v enajstminutni detektivki potisnjen še stopničko višje. V filmu ni več nikakršnih znakov, ki bi kazali, da gre za pragmatičen testni izdelek (in ne zgolj za

še enega od mnogih Netflixovih filmskih produkcij); četudi je *Meridian* dolgočasen ter vulgarno neinovativen, ni v njem nobenih indiciev, ki bi dokazovali, da gre v resnici za poskusni, eksperimentalni izdelek, ki ni namenjen gledalčevim očem, marveč računalniški obravnavi.

Logika računalniških sistemov, ki jo v svojem vplivnem besedilu »O softveru, ali, vztrajnost vizualnega védenja« opisuje medijska teoretičarka Wendy Chun, torej tudi tu drži kot pribita: če želijo digitalne naprave brez težav učinkovati, pravi avtorica, morajo svojo umazano mehanično podstat (zapleteno zaporedje ničel in enic, pa tudi ozadje konkretnega fizičnega hardvera, ki programsko opremo spravlja v pogon) popolnoma prikriti, narediti nevidno.⁹ Za fasado prijetnih uporabniških vmesnikov se v vsakem digitalnem stroju skriva zapleteno, neurejeno, manj privlačno ozadje; ozadje, »ki ga mora računalnik, če želi postati učinkovit, pozabiti.«¹⁰ Enako logiko obfuskacije ter pozabljivosti lahko zdaj apliciramo še na digitalno kompresirane videe: če želi Netflixova distribucijska platforma gladko obratovati, mora dejstvo, da so vse objavljene filmske in televizijske vsebine kompresirane (in da ima sploh kaj na Netflixovem portalu karkoli opraviti s kodiranjem, testiranjem ter programerskim inženirstvom), povsem zabrisati. E

¹ Po podatkih izpred slabih dveh let je kalifornijsko *streaming* podjetje odgovorno za kar 37 odstotkov globalnega spletnega pretoka (upoštevajoč zgolj t. i. *downstream* kanale, torej podatkovni promet v smeri odjemalskih potrošniških naprav in ne obratno – proti ponudnikovim strežnikom). Če se številka sprva zdi strašljiva, se velja seveda spomniti, da glede na konvencionalnejše oblike omrežne komunikacije (e-pošta, voice-over-IP, Facebook) filmsko-televizijski portal Netflix operira z bistveno izdatnejšo, podatkovno zahtevnejšo vsebino – visokodefincijskimi gibljivimi podobami, pred katerimi se večina digitalnih gradiv lahko le skrrije. Vendar ostaja Netflix dominanten tudi v primerjavi s sodobnimi video servisi: Googleva megaplatforma YouTube, Netflixova morda najbližja konkurentka, v času največje zasedenosti (med sedmo in deseto večerno uro po lokalnem

času) zavzema skorajda trikrat manj kiberpretočnega prostora – zadnje meritve kažejo na tržni delež slabih 18 odstotkov. Obseg Netixove svetovne hegemonije pa se še izostrí, ko vzamemo v zakup usodo treh preostalih tekmecev: platform *Amazon Instant Video*, *iTunes in Hulu*, ki vse skupaj pokrivajo zgolj dobrih šest odstotkov svetovnega spletnega prometa. Glej Brian Barrett, »Netflix's Grand, Daring, Maybe Crazy Plan to Conquer the World«, *Wired*, 27. marec 2016, dostopano 12. marca 2018, <https://www.wired.com/2016/03/netflixs-grand-maybe-crazy-plan-conquer-world/>.

² Janko Roettgers, »The Story Behind Meridian: Why Netflix Is Helping Competitors with Content and Code«, *Variety*, 15. september 2016, dostopano 7. marca 2018, <http://variety.com/2016/digital/news/netflix-meridian-imf-tols-open-source-1201859416/>.

³ Oziroma kot se glasi kratek opis v podobno simpatičnem izvorniku: »An example of a show. An example of a show. An example of a show. An example of a show. An example of a show.«

⁴ Fraza »there's no crying in baseball!« seveda referira na stavek iz hollywoodske športne komedije **Ženska liga** (*A League of Their Own*, 1992, Penny Marshall), toda vsakršna simbolnost izvirnega citata je v Netflixovem testnem videu izgubljena.

⁵ »Oddaja« *Example Show* je na ljubiteljskih forumih – pa tudi na Netflixovem lastnem portalu – že kmalu po izidu dosegla visoko kulturno prepoznavnost. Uporabniške recenzije ter komentarji video (bolj in manj sarkastično) označujejo za dragulj sodobne artilerijske proizvodnje, emblematičen pa je zlasti prispevek anonimnega pisca na internetni platformi Reddit: »Roger Ebert je nekoč izjavil, da je *My Dinner with Andre* [Louis Malle, 1981] zanj edini film, ki ne vsebuje nikakršnih klišejev. Zdaj nam Netflix končno ponuja nekaj dovolj drznega, da bi Roger lahko enako rekel tudi tu.« »[US] *Example show* (2017). Watch a fountain at netflix headquarters, a model train, juggling, and other fine example scenes. Subtitles on for best effect.« komentar uporabnika »balls_mcpants«, *Reddit: NetflixBestOf*, dostopano 14. marca 2018, https://www.reddit.com/r/NetflixBestOf/comments/73izav/us_example_show_2017_watch_a_fountain_at_netflix/.

⁶ O izjemni količini pozornosti, ki jo kalifornijsko podjetje posveča (na videz benignemu) problemu vizualnega kodiranja ter kompresije pričča že dejstvo, da so vsi Netflixovi specialisti za filmske kodeke združeni v samostojnem oddelku Netflix Encoding. Svojih ugotovitev ta ne objavlja le na lastnem tehnološkem blogu, pač pa tudi na družbenem omrežju Twitter ter video portalu YouTube. Glej *The Netflix Tech Blog*, dostopano 12. marca 2018, <https://medium.com/netflix-techblog>; »Netflix ET«, uporabniški račun na platformi *Twitter*, dostopano 12. marca 2018, <https://twitter.com/netflixencoding>; »Encoding at Netflix«, uporabniški račun na platformi

YouTube, dostopano 12. marca 2018, <https://www.youtube.com/channel/UCK2q3q44dshZH2n-EP3ZdUeA>.

⁷ Citirano v Alexis Kleinman, »Behold, The Most Absurd Video Netflix Has Ever Made«, *The Huffington Post*, 5. november 2013, dostopano 13. marca 2018, https://www.huffingtonpost.com/2013/11/05/netflix-test-video_n_4212826.html.

⁸ Natančneje rečeno gre pri videu *El Fuente* za nekakšen poskusni poligon za preizkušanje visokoresolucijskih kapacitet Netflixove prikazovalne tehnologije. Če je bil zgoraj opisani *Example Show* ustvarjen prvenstveno kot način za testiranje videokompresijskih kodekov (ki jih je moralo podjetje nujno izpopolniti pred lansiranjem serije *Lillyhammer* [Anne Bjørnstad in Eilif Skodvin, 2012–2014], svoje prve lastne televizijske produkcije), je osrednji namen kvazietnografskega *El Fuente* predvsem ta, da Netflix potencialnim uporabnikom ter ponudnikom avdiovizualnih vsebin dokaže svojo zmožnost predvajanja visokokakovostnega gradiva v 4K ločljivosti. Ravno zato je v filmu *El Fuente* še večja pozornost kakor prej posvečena miniaturnim, komajda zaznavnim detajlom (subtilnim človeškim gestam, drobnim napisom, podobam v daljavi), ki bi v običajnih visokoresolucijskih posnetkih ostale nevidne, s pomočjo razkošnejše 4K definicije pa postajajo opazne. november 2013, dostopano 13. marca 2018, https://www.huffingtonpost.com/2013/11/05/netflix-test-video_n_4212826.html.

⁹ Wendy Hui Kyong Chun, »On Software, or the Persistence of Visual Knowledge«, *Grey Room*, št. 18 (2004): 26–51.

¹⁰ *Ibid.*

Matic Majcen

Wim Wenders: 4K je resnica filmskega negativa

V soboto, 17. februarja 2018, je imel nemški režiser Wim Wenders v kinu Arsenal v stavbi Nemške kinoteke v Berlinu predavanje o prednostih in ovirah digitalnega restavriranja del iz svojega 50-letnega filmskega ustvarjanja. Sočasno je na Berlinalu premierno predstavil novo digitalno različico filma **Nebo nad Berlinom** (Der Himmel über Berlin, 1987), restavrirano v 4K resoluciji, ki jo je opravil pod okriljem svoje fundacije. V naslednjih odstavkih objavljamo urejeno transkripcijo Wendersovega predavanja v celoti. Izvirne fotografije, ki jih je režiser uporabljal kot gradivo ob predavanju, so nam prijazno posredovali iz Fundacije Wima Wendersa, za kar se jim lepo zahvaljujemo.

»Fundacijo Wima Wendersa sva pred šestimi leti ustanovila moja soproga in jaz. V našem fondu imamo 55 filmskih naslovov in pomemben del naše dejavnosti je restavracija teh del. Filmi, ki si jih lastimo, niso v zasebni lasti in nikoli ne bodo. So v lasti nemške javnosti. Mislim, da je to dober

način ohranjanja filmov, ker menim, da pripadajo javnemu spominu. Filmi imajo svoje življenje. Vsak, ki je film videl, je vsaj delno tudi njegov lastnik.

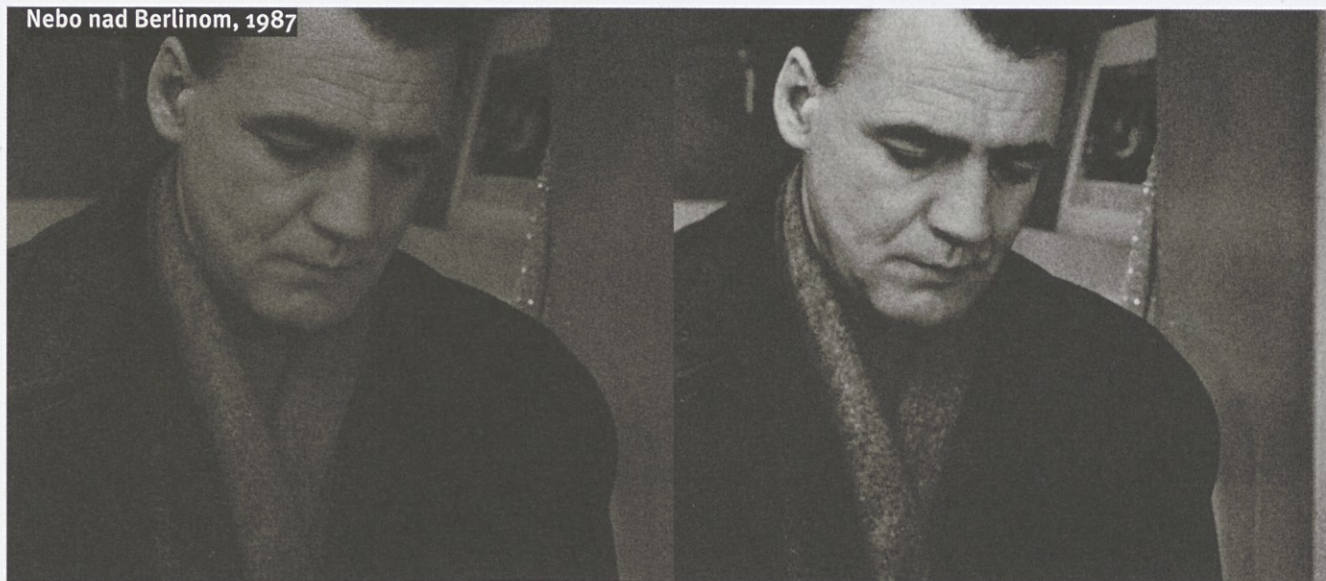
Prihodki fundacije so primarno namenjeni restavraciji filmov. Druga pomembna vloga fundacije pa je tudi podpora mladim filmarjem za inovativne projekte. Vsako leto podelimo 4 do 6 štipendij. A tokrat bom govoril predvsem o našem restavracijskem delu.

Predstavljam bom tri konkretne primere restavracije mojih filmov. Najprej dveh zgodnjih, **Alice v mestih** (Alice in den Städten, 1974) in **Vratarjev strah pred enajstmetrovko** (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter 1972), nato pa še film **Nebo nad Berlinom** (Der Himmel über Berlin, 1987), ki smo ga v novi različici na Berlinalu premierno prikazali včeraj.

Začnimo z *Alice v mestih*, enim prvih filmov, ki smo ga obnovili v sklopu naše fundacije. Ta film je bil najbolj potreben obnove. Izšel je leta 1973, posnet je bil na 16-mm trak in nato povečan na 35 mm. Neizkušeni, kot smo bili, smo kopije – 120 jih je bilo – takrat delali neposredno iz negativa, ki je bil zaradi tega uničen. Ko smo film povečali na 35 mm, so se na njem videle vse fizične poškodbe.

Restavracije smo se zdaj lotili tako, da smo originalni negativ skenirali v 4K resoluciji. Več mesecev smo delali na retuširanju in barvni korekciji. Nova DCP različica je izšla v 2K resoluciji. Na sliki so dobro vidni razlogi, zakaj je film potreboval obnovo; lepo se vidijo poškodbe na njem. Negativ je bil katastrofalen in nisem si mislil, da ga bomo sploh lahko uporabili. Tovrstne popravke lahko opraviš samo ročno. Mnogi kadri so bili preprosto razrezani, morali smo

Nebo nad Berlinom, 1987



Nebo nad Berlinom. Desno: filmska kopija 6. generacije, ki smo jo v kinu gledali od izida do danes. Levo: Na novo pridobljeni detajli v svetlih in temnih odtenkih neposredno z izvirnega negativa.

jih ročno zlepiti skupaj. Vsak rez v filmu je skakal. Perforacije sploh ni bilo. Šlo je za konkretno delo, od ene sličice do naslednje. Če vzamemo 24 kadrov na sekundo, sploh ni treba razlagati, skozi koliko kadrov smo se morali prebiti. Že v času snemanja filma sem bil frustriran, ker smo morali *Alice* snemati na 16 mm (v razmerju slike 1.37:1, op.a.). To ni bil moj izvirni namen. Zdaj smo ga prvič digitalno priredili v razmerje slike 1.66:1, kot je bilo izvirno načrtovano.

Film *Vratarjev strah pred enajstmetrovko* je imel po drugi strani zelo kratko življenje. Posneli smo ga leta 1971, ko sem imel 26 let. Bil sem neizkušen in sem vanj vstavil vso glasbo, ki sem jo želel imeti v filmu, od Roya Orbisona, Elvisa Presleyja, skupine Creedence Clearwater Revival pa do Vana Morrisona. Mislim, da nam je takrat za to glasbo uspelo pridobiti pravice za 2 leti, da smo lahko opravili omejeno distribucijo filma v kinih. Ko sem film posnel, si nisem mislil, da bo imel tako dolgo življenje. Vse se je spremenilo, ko je prejel nagrado v Cannesu in začel potovati po festivalih. Nadaljnjih pravic za predvajanje glasbe seveda nismo imeli urejenih. V tem primeru torej problem ni bil v negativu, temveč v glasbi. Nemogoče je bilo, da bi fundacija za nazaj pokrila pravice za uporabo glasbe, saj bi nas to stalo več kot sama produkcija filma. Začeli smo pošiljati pisma glasbenikom in prositi, naj nam odstopijo pravice. Ampak Elvisu ne moreš poslati pisma. Zapustil je stavbo. (*smeh*) Lep primer takšne prošnje po drugi strani predstavlja skladba Vana Morrisona. V filmu smo uporabili njegovo skladbo *Gloria*. Van Morrison je še živ, zato sem mu poslal pismo. Odgovoril mi je in v svojem pismu zapisal, da pozna moje delo in da mi pesem odstopi brezplačno. Plačati smo morali zgolj pravne stroške. Na žalost je bilo to tudi edino takšno pismo. (*smeh*)

Problem restavriranja glasbene podlage v filmu *Vratarjev strah pred enajstmetrovko* je bil, da smo imeli v rokah samo magnetni trak z mono zvočnim miksom izpred 45 let, na katerem je bilo vse posneto skupaj v enem stlačenem zapisu, od glasbe in dialogov do zvočnih učinkov. Iz takšnega zvočnega zapisa je nemogoče izločiti samo enega izmed elementov, v našem primeru glasbo. Ko smo se pogovarjali z našim partnerjem, podjetjem DIE BASISberlin, so nam povedali, da danes vendarle obstaja digitalna tehnologija, ki omogoča, da iz takšnega zapisa odstraniš glasbo, a le pod pogojem, da nanj posnameš nove skladbe, ki imajo do milisekundne natančnosti povsem enake zvočne lastnosti kot izvirne. V filmu smo imeli 7 pesmi, za katere si nismo mogli privoščiti odkupa pravic za predvajanje, in za teh 7 smo začeli pisati nadomestne skladbe v enakem ritmu. Sestavili smo glasbeno skupino, ki je na staro glasbeno opremo zaigrala nove pesmi. Te smo nato posneli v mono zapisu, kot nekoč. Elvisova pesem *Good Luck Charm*, ki si je v nobenem primeru nismo mogli privoščiti, je postala *Halfway To Paradise* v izvedbi naše skupine Love Grove.⁴

Pri tej skladbi so bili popravki dokaj preprosti, saj v filmu prek te pesmi izgovorijo zgolj eno vrstico dialoga. Pri nekaterih drugih skladbah so bili popravki bistveno bolj zapleteni, na primer pri komadu *Walk Don't Run* skupine The Ventures. Ta pesem je v lasti korporacije, ki ji ni bilo mar, da smo neprofitna fundacija. Za uporabo skladbe v filmu so zahtevali 50.000 dolarjev. Takšne primere smo lahko razrešili s tehnologijo spektralnega popravljanja zvoka, kjer smo zvočni zapis spreminjali preko vizualiziranega zapisa zvoka. Naš zvočni inženir je postal slikar in je 2 tedna dobesedno slikal glasbo in zvoke. Nova skladba, ki smo jo posneli, nosi naslov *Space Runner*, in je morala imeti popolnoma enak ritem in druge zvočne lastnosti kot izvirna pesem. Če poslušate nov zvočni zapis v filmu, boste pod dialogom še slišali sledi izvirnega.

Skratka, vsak film je imel svoje težave. Pri *Vratarjevem strahu* ni bilo toliko fizičnih poškodb kot pri *Alice v mestih*, ampak smo se v glavnem ukvarjali z zvokom. Podobno je bilo s filmom *Ameriški prijatelj* (Der amerikanische Freund, 1977). V prvih dveh letih fundacije smo s pomočjo podjetja ARRI Film in s podporo Nemške zbornice za digitalizacijo (FFA) na ta način restavrirali 16 filmov. Večino postopkov smo financirali iz prihodkov teh filmov. Delamo z dobro ekipo, ki ima dober etični odnos in se z izvirnimi filmi ne 'zajebava', temveč jih skuša le izboljšati, kolikor je pač mogoče.

Najbolj kompleksna restavracija nas je čakala pri filmu *Nebo nad Berlinom*. Ko sem se pred več kot 30 leti lotil snemanja, sem imel idejo, da bi črno-beli in barvni film v posameznih prizorih prehajala iz enega načina v drugega. Ideja se je zdela precej preprosta. Za njeno uresničitev mi je uspelo k projektu iz pokoja privabiti direktorja fotografije Henrija Alekana, ki je z Jeanom Cocteaujem posnel *Lepotico in zver* (La belle et la bête, 1946). Alekan je bil zaljubljen v snemanje na črno-beli film. Vsak večer sva se usedla v laboratoriju in pogledala delovne kopije posnetkov, ki so bili zares veličastni. Tako dobro je bilo delati s črno-belimi filmom, da smo praktično ves proračun porabili za to, čeprav bi morali ti posnetki sestavljati zgolj polovico filma. Na koncu smo imeli za snemanje na barvni film samo še teden dni časa.

Za prehode med obema tipoma filma smo uporabljali metodo A/B, ki omogoča, da delaš zatemnitve, ne da bi poškodoval negativ. Na podlagi izvirnega negativa iz kamere smo naredili dva interpozitiva 2. generacije, enega črno-belega in enega barvnega, v katera smo vstavili zatemnitve. Ko smo ju združili, smo dobili barvni internegativ 3. generacije, kamor smo vstavili črno-bele učinke, v njem pa je bila tudi že špica. Iz tega nismo mogli delati kopij, ker mu je manjkalo nekaj elementov, zato smo naredili interpozitiv 4. generacije z vsemi črno-belimi in barvnimi prizori ter napisi, a še brez zvoka. V negativ 5. generacije smo vstavili optične zvočne sledi v različnih jezikih za posamezne nacionalne trge. Šele kopija 6. generacije je

Alice v mestih, 1974



bila tista, ki smo jo predstavili na premieri v Cannesu in kakršno so gledalci gledali v kinih po svetu.

V tem procesu nenehnega kopiranja smo veliko izgubili glede kakovosti slike. Pri vsaki naslednji generaciji filma se izgubi nekaj resolucije, kontrasta in detajlov. Alekan je ob tem zelo trpel. Kopija 6. generacije, ki so jo predvajali v kinih, je bila nekaj povsem drugega od tistega, kar smo v kameri posneli na negativ 1. generacije. Alekana je najbolj mučilo, ker tistega izvirnega črno-belega odtenka, ki ga je posnel na negativ v kameri, po 5 generacijah kopiranja preprosto ni bilo več. Črno-bela kulisa je v tem procesu dobila nov odtenek, postala je bolj rdeča ali modra. V izdelavi fizičnih kopij traku za predvajanje v kinih se je bilo preprosto nemogoče vrniti nazaj k izvirnemu odtenku, ki smo ga zajeli s kamero.

Za barvno kuliso digitalne restavracije filma *Nebo nad Berlinom* je skrbela moja soproga Donata, ki se tudi sicer ukvarja s fotografijo v črno-beli tehniki. Najprej smo naredili 4K digitalni sken izvirnega negativa in se trudili, da bi ohranili vse njegove čudovite poteze. Pri skeniranju smo simulirali zrnati značaj podobe podjetja Kodak. Medtem ko smo pri nekaterih mojih zadnjih filmih, posnetih z digitalno kamero, zrno umetno dodajali, da bi s tem nevtralizirali hladno ostrino digitalne podobe, nam tukaj tega ni bilo treba početi, saj se je zrno preneslo že s skeniranjem. Če bi ga še dodajali, bi dobili *doppelkorn* [dvojnazrno]. (smeh) Poudariti moramo, da na izvirnem filmskem traku prizori nikoli niso naravno prehajali iz črno-bele v barvno shemo, v DCP-ju pa je ta prehod zelo gladek in povsem naraven. Številne detajle, ki smo jih s kopiranjem izgubili tako v svetlih kot temnih odtenkih, smo zdaj lahko spet obudili iz izvirnega negativa.

Ker nam je digitalno skeniranje omogočilo, da delamo z izvirnim negativom in ne z naknadnimi kopijami, je bil naš cilj pri restavraciji *Nebo nad Berlinom*, da na filmsko platno neposredno prenesemo negativ, ki smo ga med snemanjem zajeli v kamero. DCP, ki ga imamo zdaj, je celo boljši kot delovni posnetki, ki sva si jih z Alekanom vsak dan po snemanju ogledovala v laboratoriju. 4K predstavlja resnico negativa. To je najbolj zvest približek videzu filma, ki smo ga pred 30 leti s kamero posneli na filmski trak. Med delom na restavriranju filmov smo spoznali tudi drugo

plat upravljanja fundacije. Ugotovili smo, da restavriranje predstavlja zgolj polovico dela. Ob ustanovitvi institucije smo bili tako veseli, da se lahko lotimo obnove filma *Alice v mestih*, a so se pojavili vidiki, na katere sploh nismo pomislili. Ne le da smo podedovali ogromno količino fizičnih dokumentov, ki jih moramo nekje arhivirati, temveč so nam strokovnjaki takoj povedali, da bo treba nove kopije osvežiti na 4 ali 5 let, treba pa je hraniti tudi vsaj 2 kopiji vseh obnovljenih filmov, s čimer preprečimo izgubo datotek zaradi morebitnih poškodb na digitalnem mediju. To se morda sliši logično, a rad bi ponazoril, kaj to pomeni v konkretnih številkah.

35-mm kopije obnovljenih filmov bomo delali iz novih 35-mm digitalnih negativov. Če arhiviramo en takšen film, to zavzame 25 TB prostora. Ko to številko pomnožimo s 17, kolikor filmov je fundacija digitalno restavrirala do zdaj, to znese 425 TB. Če iz tega izračunamo, koliko prostora bo na koncu zasedlo vseh 55 obnovljenih filmov, pridemo do številke 1,4 petabajta. Ta številka je grozljiva.

Lahko si predstavljate, kako kompleksna in draga je hramba takšne količine podatkov, ob tem pa mora fundacija preskrbeti tako mene kot moje sodelavce, ki delajo na projektu. Podjetje Studiocanal bo film *Nebo nad Berlinom* aprila poslalo v kinematografe v obnovljeni digitalni 4K različici. Celoten projekt obnove filma nas je stal 150.000 dolarjev, od tega je fundacija plačala zgolj tretjino. Vse več filmskih ustvarjalcev se zateka k modelu fundacije, ker gre za dobro obliko, s katero ustrezno poskrbimo za dolgoročno ohranjanje filmov. S tem zapuščino in znanje prenašamo na prihodnje generacije. Vseeno pa tak projekt presega naše materialne sposobnosti, zato vas na samem koncu naprošam, da nam pomagate vsaj nekaj malega, s tem ne pomagate samo nam, temveč tudi mladim filmarjem in njihovim vznemirljivim projektom. S tem boste, tako kot Bruno Ganz v filmu, vsaj za nas tudi vi postali angeli.« E

¹ Te nove skladbe so zbrane na 10« vinilni plošči z glasbo iz filma, ki jo je izdala režiserjeva glasbena založba Wenders Music, op. a.



Lev Centrih

»Peklenska komedija v Moskvi«

Stalinova smrt | The Death of Stalin

leto 2017

režija **Armando Iannucci**

država **ZDA, Francija, Belgija**

dolžina 107'

Véliki pokol starih boljševikov in Leninovih sobojevnikov so protikomunistični mnenjski voditelji zunaj Sovjetske zveze sprejeli z nelagodjem. Dokler so iz prve dežele socializma prihajale samo dramatične vesti o lakoti, uničevanju odkritih političnih nasprotnikov, represiji proti običajnim in nemočnim ljudem, uspehim industrializacije za nerazumno visoko ceno, je komunizem predstavljal le politični, ne pa tudi miselni problem. Vse je bilo bolj ali manj jasno. Ko pa je Leninova Partija v vélikih čistkah 1936–1938 napravila samomor, ko so stari revolucionarji po tekočem traku

priznavali zločine, ki jih niso mogli zagrešiti, je meščanski komentariat, ki se z žrtvami ni mogel identificirati, te dogodke označil za norost in komedijo. »Peklenska komedija v Moskvi. Tožitelji in obtoženci: ali sami zločinci ali sami norci,« je na vrhuncu tretjega moskovskega procesa proti Buharinu in drugim, marca 1938, v naslovnici članka poročal klerikalni *Slovenec*. Gledati na Stalina, njegova dejanja in režim v celoti, kot na komedijo je bilo torej mogoče že v času, ko se vonj po smodniku še ni niti polegel. Kar pa še ne pomeni, da je bila ta izbira, ki ji v »Stalinovi smrti« sledi Iannucci, samoumevna. Nasprotno, predstava o boljševiški samouničevalni norosti je kmalu poniknila v raznih teorijah o totalitarizmi in morbidni protikomunistični propagandi, ki se je v glavnem širila skozi popularno kulturo in film. Miniti je moralo še nekaj desetletij, da so zahtevnejši zgodovinarji namenili resen miselni napor vprašanju, kaj se je boljševikom zares zgodilo. Najboljši zgodovinarji so se problema lotevali tako, da so po eni strani skušali čim bolj verodostojno popisati vsakodnevno življenje in tragedije sovjetskih ljudi, po drugi strani pa se niso več zadovoljili s preprosto demonizacijo odgovornih. Namesto tega so poskušali sestaviti vsaj kolikor toliko smiselne zgodbe iz življenj nenavadnih voditeljev. Ti so po eni strani živeli prav tako naporno, stresno, a tudi sladko življenje kot menedžerji velikih kapitalističnih korporacij na Zahodu. »Če jaz lahko opravljam tri službe naenkrat, boš pa ti ja zmogel vsaj dve,« Berija na sestanku zabrusi Hruščovu, ki

noče organizirati Stalinovega pogreba. Po drugi strani pa so bili to še vedno ljudje, ki so bili vsaj na videz navezani na svoje stroge, čudaške običaje, ki so izhajali iz davnih časov, ko so bili še tako rekoč nepomembna in preganjana politična sekta. Nasprotje med življenjem menedžerja – birokrata in »revolucionarja«, ki ga bremeni strogi kodeks etike, obnašanja in izražanja, že samo po sebi vabi k iskanju komičnih elementov. Iannuccijeva črna komedija je umeščena v čas, ko je bilo to nasprotje prignano do absurda. »Naj živi komunistična partija Lenina in Stalina!« Toda te Partije takrat pravzaprav ni več. Ni sej centralnega komiteja, niti politbiroja, saj Stalin tekoče državniške in partijske posle opravlja preko razgovorov s posameznimi funkcionarji. Najraje ob neformalnih družabnih priložnostih, kot so zakuske in filmski večeri, na katere nezaželeni tovariši niso povabljeni. Zato Molotov k hvalnici Partije več kot umestno doda: »Naj živita John Wayne in John Ford!« Boljševiški jezik, o katerem radi govorijo zgodovinarji, žargon o revizionizmu, leninizmu, frakcionaštvu ..., nima več izvornega pomena. Je do kraja izpraznjen, gibljiv, vulgarno retoričen, z njim je mogoče utemeljiti vsakršno stališče. Nerodno izrečene besede in imena v tem nevarnem svetu lahko delujejo uničujoče, zato je za akterje izjemno pomembno, da znajo z njimi manipulirati. »Do kraja sem izčrpan. Ne morem se spomniti, kdo je živ in kdo ni,« se po nočni orgiji kesa Malenkov, ker se mu je pred Stalinom zareklo vprašanje, kaj se je zgodilo z nekim Polnikovom. Takrat mu da Hruščov tovariški nasvet: »Ko prideš domov, le poskrbi, da bo tvoja žena napisala vse, kar misliš, da si nocoj izrekel, in se boš lahko pripravil.« Besedni zdrsi, govorne in žargonske manipulacije predstavljajo jedro komike Iannuccijevega filma. Razmeroma posrečeno delujejo na začetku, se iztrošijo ob zapletu, pri končnem obračunu med Stalinovimi dediči in častniki okoli maršala Žukova z Berijo pa se bolj ali manj izgubijo. Tedaj v prvi plan stopi nepotrebno in pretirano poudarjanje bebave neodločnosti prvega sekretarja Partije Malenkova, mačistični performans Žukova, ekscentrične in pijanske eskapade razvajenega Stalinovega sina, generala Vasilija, in nazadnje lik Stalinove hčere Svetlane. Slednja je zagotovo najmanj domišljena in popolnoma odvečna figura. »Morala bi se ubiti, tako kot se je moja mama,« je vse, kar izvemo od nje.

Glavni problem »Stalinove smrti« je ta, da smo komičnega učinka deležni le med figurami, ki zastopajo najvišje ravni oblasti države in Partije. Skoraj brez izjeme. Nižje oblastne in ljudske plasti, ki so prisiljene prenašati in uresničevati absurdne kaprice političnega vrha, so z malo izjemami resnobne in pasivne. To samo po sebi sicer ni narobe, celo nasprotno. Potrebna bi bila le dobra in prepričljiva posredovalna figura med obema ravnema filmske pripovedi. Močna stran Iannuccijevega

scenarija je v tem, da se je namerno izognil ceneni figuri naivnega bedaka, ki verjame v oblastniške floskule, jim v svoji neumnosti nastavlja zrcalo ter tako izpričuje njihovo popolno degeneracijo. Taka figura bi komedijo degradirala v moralizem in kot potencialni kandidat za tako vlogo nastopi ljudska množica, ki nosi Stalinove portrete in rdeče zastave ter trmasto zahteva pripustitev do voždovega trupla, a jo k sreči zaustavijo krogle politične policije, preden bi utegnila povedati še kaj več. Slaba stran filma je, da se Iannucciju ni posrečilo razviti izvirne nadomestne figure. Imamo sicer lik pianistke, ki ji na začetku filma uspe do Stalina pritihotapiti sporočilo, v katerem mu zaradi uboja njenih staršev zaželi mučno smrt, na koncu pa igra tudi na Stalinovi pogrebščini. Kljub temu je njen lik v hitri dinamiki dogajanja povprečne burleske večinoma pasiven in neizdelan. Davek, ki ga izterja manko prepričljive posredovalne figure med rajo in oblastjo, je ta, da film kljub očitnemu prizadevanju, zlasti pa dobri igri Steva Buscemija (Hruščov), ne izpade niti kot Tarantinova črna komedija niti kot HBO serija iz primerljivega žanra. Dogajanje, ki se odvija pod činom maršala ali člana politbiroja, v resnici bolj ustvarja vtis morbidne atmosfere iz filma **Katin** (Katyn, 2007, Andrzej Wajda). Mimogrede se velja spomniti, da je ruska nacionalna televizija ta poljski film predvajala, »Stalinova smrt« pa je trenutno v nemilosti ruske kulturniške birokracije in politike, ki zaradi domnevne žaljivosti, ekstremizma, sramotenja državnih simbolov in popačenosti lika maršala Žukova blokira njegovo predvajanje po ruskih kinematografih celo za občinstvo nad 18 let. Iannucci si sicer zasluži priznanje, da se je uprl hudi skušnjavi in se ni omejil na neskončno preigravanje obešenjaškega humorja. Primernegega materiala v postsovjetskem ljudskem izročilu in disidentski literaturi seveda ne primanjkuje. »Stalinova smrt« je drugačna kot **'Allo 'Allo!** (1982–1992, Jeremy Lloyd, David Croft), kjer se o nameri streljanja francoskih kmetov samo govori, pa se tega nikoli zares ne pokaže; v skrajnem primeru sicer vidimo taborišče za vojne ujetnike, a v popolnoma karikirani in orgiastični podobi. V Iannuccijevem filmu pa dobijo zelo veliko prostora eksplicitne in niti malo karikirane podobe stalinske represije: nočne aretacije, streljanje taboriščnikov, deklet, ki jo posili Berija, dobi rože, preden jo vrnejo staršem, podobe družinskih zamer in zagrenjenosti ob koncu represije, žalostne podobe odpuščenega osebja na voždovi dači, kjer posebej izstopajo odsluženi Stalinovi dvojniki ... Vključitev teh motivov je sicer drzna in zanimiva, a je žal neposrečeno integrirana v zgodbo kot celoto. **E**

Dušan Rebolj

Klavrni slehernik: Politične komedije Armanda Iannuccija

Armando Iannucci je svoje politične komedije – bodisi serijo **The Thick of It** (2005–2012), s katero se je najbolj proslavil, bodisi njeno ameriško predelavo **Podpredsednica** (Veep 2012–), bodisi celovečerca **Biti obveščen** (In the Loop, 2009) in **Stalinova smrt** (The Death of Stalin, 2017) – zgradil na posebni izpeljanki lika politika kot slehernika.

Ta lik se po eni strani razlikuje od likov politikov, ki nikakor niso sleherniki. Na primer od angleške in kasneje ameriške inkarnacije Franka Underwooda iz **Hiše iz kart** (House of Cards, 1990–1995 in 2013–2018), ki z izpričano in reflektirano hudobijo koreninita v izročilu Riharda Tretjega. Ali od Alana S. Vinje (oziroma B'Starda) iz **Državnika novega kova** (The New Statesman, 1987–1992), v katerem sta Maurice Gran in Laurence Marks utelesila vse levičarske očitke brutalnostim thatcherizma. Ali, če se od Iannuccijskih likov karseda odmaknemo, od upodobitev

politikov kot »velikih ljudi« (vstavite katero koli sluzavo upodobitev, kot bi rekel Frankie Boyle, »sadox incesta, ki jih razkazujemo po londonskem West Endu«).

Na drugi strani Iannuccijsvi politiki niti malo ne spominjajo na slehernike iz zgodb, ki skušajo krepost »malega« človeka zoperstaviti pokvarjenosti elite. Takšni so denimo lik Jimmyja Stewarta iz tipskega primera tega žanra, Caprovega **Gospod Smith gre v Washington** (Mr. Smith Goes to Washington, 1939), Dave v istoimenski žajfasti komediji Ivana Reitmana (1993) ter navsezadnje Thomas Jefferson Johnson, ki ga je v svobodni predelavi Caprovega klasika zaigral Eddie Murphy (**The Distinguished Gentleman**, 1992, režija Jonnathan Lynn).

Za spoznanje bolj pa je Iannucci svoje politične like ali vsaj dinamiko njihovih odnosov približal razmerju med Jimom Hackerjem ter njegovim svetovalcem in šefom kabineta Humphreyjem Applebyjem v seriji **Da, gospod minister** oziroma, ustrezno Hackerjevemu napredovanju, **Da, gospod premier** (Yes, Minister/Yes, Prime Minister, 1982–1984/1986–1988, Anthony Joy, Johnatan Lynn). Hacker v poznejših sezonah sicer poklicno dozori, vendar se šele v zadnji dokončno osvobodi Applebyjevih manipulacij. Če izvzamemo njegove z muko pridobljene politične veščine, je gledalčeva – slehernikova – moralna in identifikacijska referenca v seriji prav Hacker. Ta se v politične vrhove poda precej naiven, zlasti pa opremljen zgolj s krhko zdravo pametjo, ki se vsakokrat sesede pod težo Applebyjevih izkrivljanj. Appleby je nosilec logike videzov in absurdov, ki Hackerju – nosilcu uradnega političnega naziva, sprva ministrskega, nato premierskega – zastirajo presojo in ga



pasivizirajo. To je pglavitna točka podobnosti, pa tudi začetek odstopa Iannuccijevih likov od zgledov Hackerja in Applebyja.

Slehnost kot vodljivost

Medtem ko je *Da, gospod minister / Da, gospod premier* pripoved o Hackerjevi počasni poti do osebnostne in politične avtonomije, so Iannuccijeve politične komedije prikazi popolne neavtonomnosti ter tako politične kakor osebnostne stagnacije. Posebno *The Thick of It* se ne izteče v kakršno koli katarzo ali vsaj spodobno razsnovo, temveč le v napoved tega, da bo nekaj drugih likov zasedlo ista mesta v politični strukturi. *Mesta* in ne *funkcije*, saj je pripovedni svet serije *The Thick of It* sosledje izbruhov mrzlične aktivnosti in histerije, ki institucionalne okvire morda pretresajo, nikakor pa jih ne premikajo. Šele znotraj tega pripovednega sistema uzremo razmerja, ki do neke mere spominjajo na Hackerjevo in Applebyjevo.

Iannuccijev Appleby je Malcolm Tucker, glavni piarovec in neke vrste politkomisar laburistične stranke, ukrojen po liku in delu Blairovega spin-mojstra Alastaira Campbella. Tucker s svojo koščeno postavo in še bolj koščeno škotsko dikcijo terorizira ministra (kasneje ministrico) in njegove (oziroma njene) podrepenike na izmišljenem ministrstvu za socialne zadeve in državljanstvo (izmišljeno je bilo tudi Hackerjevo ministrstvo za upravne zadeve). Tako kot Appleby je Tucker nosilec politične logike, ki vsakokrat »premaga« zasebno logiko in skoraj neobstoječi etični čut aparatčikov z ministrstva.

A ti se od Hackerja razlikujejo po tem, da z izjemo občasnih obvozov in pomot ostajajo dosledno podložni. Od začetka (in skoraj) do konca se uklanjajo Tuckerjevemu nareku. *The Thick of It* je zvest dokument svojega časa, ker prikazuje neko politiko, ki je to zgolj po imenu: v resnici je popolnoma odcepljena od vseh centrov moči (serija *Da, gospod minister/premier* je protagonistom, drugače od Iannuccijeve serije, vendarle priznavala neko mero realnega vpliva). Je politika ljudi, ki se, če parafraziramo ameriškega Franka Underwooda, ukvarjajo le z velikostjo svojih stolov. Običajno prispodobno, včasih pa tudi dobesedno, saj Tucker novo postavljeni ministrici Nicoli Murray prepove uporabo ergonomičnega pisarniškega stola: »Ljudje ne marajo, da je politikom udobno. [...] Najraje bi vas poslali živet v kakšno kurčevo jamo.« Ministrica se pokorno znebi stola.

In tu se kaže slehnost Iannuccijevih politikov. V njegovih stvaritvah slehnika ne prepoznamo po posebni moralni trdnosti, še manj po odpornosti na korupcijo. Prepoznamo ga po šibkosti in ubogljivosti. Morda še po tem, da se v bolj lucidnih trenutkih zave lastne jalovosti. Nekako ta misel preveva izmenjavo med Nicolinim predhodnikom Hughom Abbotom in njegovim pomočnikom Glennom Cullenom.

»Delam, jem in se tuširam, nič drugega,« pravi Hugh. »Včasih grem še srat. Za nagrado. Mislim, s tem se dejansko nagrajujem. Tako daleč smo prišli. Sedim in si mislim: 'Ne, niti *New Statesmana* ne bom bral. Tole je samo zame. Razvajam se.' Je to normalno?« vpraša Glenna. Ta mu odvrne: »Žalostno je.« »Ampak vsaj nekaj ustvarim,« se potolaži Hugh.

Tucker je sicer večino teka *The Thick of It* videti kot lokus moči (oziroma je vsaj njen glas). Toda najprej v filmu *Biti obveščten*, zatem pa še v četrti sezoni serije, ko so laburisti že v opoziciji, ta fasada dodobra razpoka. Film *Biti obveščten* je ne preveč zakrinkan posnetek priprav na drugo iraško vojno ter v nebo vpijočega laganja o razlogih zanjo. Tucker in njegovi pomagači po nalogu britanskega premierja (ki nam tako v filmu kakor v seriji ostane neviden) izkrivijo razpoložljive podatke o (ne)varnosti neke neimenovane države na Bližnjem vzhodu in tako dostavijo Združenim državam izgovor za invazijo. Verjetno najbolj travmatičen prizor, kar jih je Tuckerju namenil Iannucci, se zgodi, ko ga pred podrejenimi funkcionar ameriškega zunanjega ministrstva okrcra, češ da ni sposoben izpolnjevati najpreprostejših navodil. Le malo manj travmatična je ugotovitev generala, ki ga je zagrabil James Gandolfini: »Angleški pudlji se ti mogoče pustijo fukati,¹ ampak pri nas si nula.« Tucker se potem, ko navodila vendarle izpolni, drzne prvemu mračnjaku zabrusiti: »Veliko psihopatov poznam, ampak noben ni tako kurčevo dolgočasen kot ti.« In drugemu: »Si že sploh kdaj koga ubil? Ne šteje, če si samo zaspal na njem.« Toda njegovo repenčenje je votlo, saj ni podkrepjeno z nikakršnimi pooblastili. Na koncu je tudi Tucker porinjen med slehnike; ukloniti se mora pravi politiki, pravi oblasti, ki se zopet izmuzne nekam v ozadje – venomer nekam za osebo, ki v danem trenutku ukazuje.

Odcepljenost od političnega občestva ...

Tako ima vsa komika v seriji *The Thick of It* in pripadajočem filmu neko nenavadno lastnost. Tuckerjev teror nad strankarskimi postreščki in nestranskarškimi birokrati je vojaersko zmagoslaven, ker ga doživljamo kot prevlado nad vsem slabim, kar pripisujemo politiki in javni upravi (kolikor je eno sploh še razločljivo od drugega). Klavrnosti rezultatov in značajski bedi, ki sta na ogled, se lahko režimo kot pečeni mački, ker ju pripoved poriva stran od nas, prav v to izprieno politično in javno-upravno sfero. Pošteno čutimo tudi razredne podtone spopadov med nekaterimi liki in se morda enotimo z navzočim resentmentom. Denimo ko Tuckerjev vajenec Jamie nahruli diplomata, ki v pisarni posluša glasno klasično glasbo: »Utišaj že ta kral! Sami samoglasniki, pizda! Subvencionirani, tuji samoglasniki. Ta drek poslušaj samo zato, ker se ne šika, da bi ti na kapi pisalo: 'Hodil sem v zasebno šolo.'« Ali ko Glenn očita kolegu liberalcu, da preveč popušča koalicijskim partnerjem iz konservativne stranke: »Plešeš, kakor ti piskajo ti šesterprsti,² hohštaplerski konjefuki.«

Toda ob vsem tem lahko prezremo, da te nevšečne like tista komaj vidna oblast, ki jih tlači, tudi obdaja z varovalnim omotom in dela iz videnega dokaj posrečeno metaforo. Naj gre za oblast osebe avtorja, ki ni navzoča v tekstu, ali za oblast lika premierja, ki ni navzoč v zgodbi – ali za tisto oblast, ki ji odgovarja premier (zopet po lastni presoji vstavite poljubno instanco). Vrzeli med gledalcem in pripovednim svetom je analogna vrzeli med sfero izvršnih ustanov – zakonodaje in sodstva v teh Iannuccijevih stvaritvah ne vidimo – ter političnim občestvom, ki mu ta sfera kroji življenje. Rečeno nekoliko melodramatično: fiktivno dogajanje v seriji *The Thick of It* je intervencijam gledalcev približno tako nedosegljivo, kakor je delovanje upodobljenih ali morda tudi dejanskih, sodobnih vlad in birokracij nedosegljivo intervencijam njihovega podložništva.

To ni zgolj nemočno. V nasprotju s publicami o demokraciji tudi ni vir politične legitimacije (ni instance, ki bi ji odgovarjal premier). Kolikor je sploh slutiti njegovo navzočnost, nastopa v vlogi bolj ali manj premostljive nevšečnosti. Udeleženi likom, mnogi se med seboj zagrizeno sovražijo, je vendarle skupna nazorna (in nazorska) antipatija do ljudstva. V *Biti obveščen* se eden izmed protagonistov, laburistični minister Simon Foster, priduša: »Srečanja z volivci. Kot da bi bil Simon Cowell, samo da ne morem reči: 'Spizdi, zmešan si.'« V **Vzponu norcev** (*Rise of the Nutters*), posebni epizodi *The Thick of It*, pa se konservativni minister Peter Mannion ob komentarjih pod svojim blogom zgrozi: »No, zato mi gre javnost na jetra. Ker je za popizdit.« »Peter, ne moreš govoriti, da je javnost za popizdit,« ga okara pomočnica Emma. »Lahko, ja. Poznam se z njo,« vztraja Peter in prebere komentar: »Vedno se držiš, kot da bi te nekaj bolelo. A ga rad fašes v auspuh?«

... toda pogojenost z njim

Volivci, javnost, državljani, gledalci – kakor koli že – v politični komiki Armanda Iannuccija nimamo zaveznika. Tudi Tuckerja, ki bi mu sicer lahko pripisali zasluge za siljenje politikov v nekakšno odgovornost, Iannucci dokončno kompromitira v *Biti obveščen* in četrti sezoni *The Thick of It*. Že prej je svojim strankarskim podložnikom vsiljeval odstopne in javno samokritiko le zaradi neumnih postranskosti, na primer zaradi neustreznih stolov, šolanja otrok v nedržavnih šolah, vzbujanja vtisa politične neodločnosti, malomarnosti do vegastih občinskih zidov in podobnega. V teh primerih je bilo ljudstvo – polno butastih, vodljivih in šibkih slehernikov – radodaren vir topoumnega ogorčenja nad trivialnostmi. To ogorčenje sicer depasirano zmerja (vseeno je, kam ga politik rad faše in ali ga o tem kdo povpraša), a hkrati z molkom overja odločitve, ki jih zoper interes ogorčenih sprejema dejanska oblast. Toda na koncu se Tucker ne izkaže le za slepilca javnosti in ohranjevalca

statusa quo. V njem uzremo vojnega zločinca in plenilca ranljivih sodržavljanov (serija se konča s preiskavo komisije o sokrivdi pozicije in opozicije za samomor duševno labilnega brezdomca³). Početje vseh akterjev, ne glede na strankarsko pripadnost, zaokroži ugotovitev Stewarta Pearsona, odpuščenega piarovca in stratega konservativcev:

»Veste, to stranko sem razstrupljal deset let. Bilo je, kot da bi obnavljal staro hišo. Tu lahko demontiraš seksistični tram, tam brezobzirno okno, zamenjaš par homofobnih strešnikov. Ampak sčasoma dojameš, da je obnova vnaprej zavožena – saj so namreč že temelji postavljeni na trdno podlago iz samih pizd.«

Seveda s pripombo, da »trdne podlage«, v kateri se ne more zakoreniniti kakovosten politični sistem, ne tvorijo le pripadniki političnih strank. Če bi Iannuccija obtožili dosledne mizantropije, se morda niti ne bi preveč zmotili.

Stalinova smrt: parlamentarna demokracija in diktatura

Ob *Stalinovi smrti*, Iannuccijevem najnovejšem celovečercu, se torej poraja vprašanje: kako se v njegovih prikazih parlamentarna demokracija razlikuje od stalinistične diktature? Zagotovo ne po stopnji vključenosti ljudstva v konkretno politično odločanje. Iannucci ustvarja tragikomedije o upravljalcih, ki se z upravljanimi ne posvetujejo. Upravljeni nastopajo v najboljšem primeru kot nevšečnost, v najslabšem pa kot žrtve. Tako je tudi *Stalinova smrt* upodobitev boja za prevzem oblasti med Hruščovom in Berijo, ki se na državljane Sovjetske zveze sklicujeta bodisi svetohlinsko ali pa odkrito sarkastično. Najizrazitejša vključitev teh državljanov v pripoved so nenehne ustrelitve, uprizorjene kot hitra, tako rekoč obrtniška opravila.

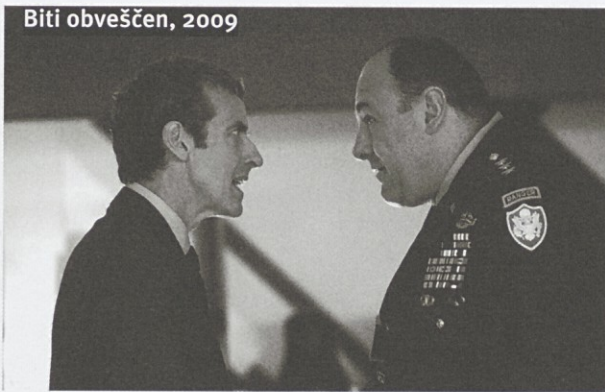
Prav tako se *Stalinova smrt* od Iannuccijevih upodobitev demokracije ne razlikuje po kakovosti upodobljenih kadrov. Največ likov v *Stalinovi smrti*, od plašnega in klečeplaznega Molotova do neodločnega in zbeganega Malenkova, ne po učinkovitosti ne po načelnosti ne presega dramskih oseb iz *The Thick of It* ter *Podpredsednice*. Tranzicijsko obdobje med Stalinovo smrtjo in pučem Hruščova prebijejo v trepetu za osebne privilegije, gnanje pripovedi pa prepuščajo trem protagonistom – Hruščovu, Beriji in pogojno Žukovu.

Na zastavljeno vprašanje o razliki med Iannuccijevimi upodobitvami demokracije in (post)stalinizma delno odgovori prav spoznanje, da je za to, da se v *Stalinovi smrti* sploh kaj zgodi, zaslužna navedena trojka. Iannucci je v tem filmu namreč upodobil neki zgodovinski prenos dejanske oblasti. Oblast oziroma moč je v Iannuccijevi parlamentarni demokraciji razpršena in predvsem, kot smo že povedali, zastrta, enigmatična. Morda sicer ima monopol nad konkretnim nasiljem, toda to nasilje – kot izpričuje Gandolfinijev lik iz *Biti obveščen* – vodijo motivi, ki so podobno zabrisani kakor motivi za vse ostalo upodobljeno početje. Posledično

Podpredsednica, 2012–



Biti obveščen, 2009



je tudi vojska birokratizirana ter oropana značaja. Tudi zanjo velja, da je vpeta v neki institucionalni okvir, ki nepoškodovan preživlja vse notranje pretrese in izbruhe.⁴

V sovjetskem totalitarizmu, kot ga upodablja Iannucci, pa je institucionalni okvir dejansko podvržen osebni akciji. S Stalinovo smrtjo se v Sovjetski zvezi ponovi situacija izpred revolucije, ko je oblast, kot je pripomnil Lenin, ležala na ulicah in jo je bilo treba le pobrati. Le da tokrat ne leži na ulicah, temveč komatозна in poscana na tleh Stalinove dače. Temu primerno je spopad med Hruščovom in Berijo spopad konkretne volje.⁵ Zmagovalca pa določi Žukov, čigar suverena volja usmerja sovjetsko vojsko. »Sfukal sem Nemčijo,« prhne Žukov. »Menda bom lahko tudi mesno bunko v kurčevem telovniku.«

Da je nadrejenost volje politični strukturi tista poteza, ki stalinizem najbolj razločuje od parlamentarne demokracije (vsaj kolikor zadeva Iannuccijeve stvaritve), kaže tudi naslednji pomislek, ki v *Stalinovi smrti* ostane zamolčan. Glede na to, da se v Stalinovi odsotnosti vse tako bliskovito zasuče in da zasuk omogoči šele udeležba Žukova, bi lahko sklepali, da je bila zvestoba Žukova tudi odločilni dejavnik, ki je na stolu držal Stalina. Institucionalni okvir je bil utemeljen na ujemanju teh dveh volj. Tako tudi institucionalno preokvirjenje sledi premestitvi volje Žukova. Če je vojska orodje, čigar posedovanje določa političnega zmagovalca, in če se obrača tako, kot jo usmerja Žukov, potem v politiki vsakokrat zmaga tisti, ki mu Žukov nakloni ubogljivost. Pomenljivo je, da Žukova – najbrž ker je reflektirano vojak, vojak pa mora ubogati – prevzem oblasti ne zanima. A je toliko avtonomen, da si v stanju brezvladja izbere poveljnika po lastnem okusu. Hruščov ima pač srečo, da Žukov ne mara Berije.

Skratka, v nekem smislu je vloga politične volje tisto, po čemer Iannucci sisteme ločuje na demokracije oziroma diktature. V demokracijah je volja podvržena enigmatični strukturi, ki ji preprečuje zdrs v popolno arbitrarnost. Arbitrarnost tipa »odslej se bom boril za dobrobit državljanov«, a tudi tipa »zdaj si obsojen na smrt, v naslednjem trenutku te že gladko ignoriramo«. V diktaturah pa volja, razbremenjena

institucionalnih varoval, vlada strukturi in je zato sposobnejša političnega delovanja. Iannucci se po pravici ne čuti dolžnega, da bi se v svojih filmih in serijah posebej izrekal, kateri položaj je nevarnejši. Gledalec se mora odločiti, ali bo nazorsko bolj prikimal motivu klavnega slehernika, zamejenega z blodnjami drugih klavnih slehernikov, ali motivu klavnega slehernika, ki se, emancipiran od tujih blodenj, vdaja le lastnim. **E**

¹ To je Iannuccijev sklic na vzdevek »Bushev pudelj«, ki so ga Blairu pred začetkom druge iraške vojne obesili nekateri mediji.

² Še en sklic na pomanjkljiv genski sklad aristokracije.

³ Tucker med preiskavo odstopi po zgledu Alastaira Campbella, ki je odstopil med preiskavo komisije lorda Huttona o sumljivi smrti Davida Kellyja, nekdanjega inšpektorja Združenih narodov za jedrsko orožje v Iraku.

⁴ Situacijo parlamentarne demokracije v Iannuccijevih stvaritvah morda še najbolj opisuje Lefortova formulacija, da je mesto oblasti prazno. Toda medtem ko je Lefort »izpraznjenje« mesta oblasti po francoskem regicidu ter njegovo univerzalizacijo pojmoval kot nekaj žlahtnega, bi lahko Iannuccijevo razgaljenje demokracije brali malodane kot schmittovsko kritiko. Drži, oblast v parlamentarni demokraciji ni več vezana na nobeno konkretno osebo. Toda s tem je politika izgubila orientacijo, predvsem pa element volje, ki ga zahteva vsaka suverena politična odločitev.

⁵ Zato tudi Berija, kljub manipulativnemu in ukazovalnemu značaju, v *Stalinovi smrti* ne nastopa kot ustreznik Tuckerja. Berija je akter; Tucker je to le, kolikor agira v tujem imenu.com/Blog/Post/1779/The-Speed-Watching-Technique (dostop 12. februarja 2016).

Crni panter, 2018



Petra Meterc

Kdo potrebuje junake?

Črni panter | Black Panther

leto 2018

režija Ryan Coogler

država ZDA

dolžina 134'

Marvelov **Črni panter** (Black Panther, 2018), ki je v dveh mesecih od premiere podrl že skoraj vse rekorde gledanosti, je brez dvoma korporativna produkcija. Ryan Coogler, režiser, zadolžen, da bi tako glasno zastavljena »črna zgodba« dosegla raven reprezentativnih podob, ki bi zadovoljile množice, je svojo nalogo za hollywoodski film več kot uspešno opravil. Pri tem se je oprl na afrofuturistično estetiko in motiviko, precej manj pa na afrofuturistično misel. Odstop od slednje je še najbolj očiten pri omejenosti domišljije glede likov junakov, ki si ne drzne misliti zapolnitve postapokaliptičnega prostora ter prevzema moči iz rok tistih, ki so za uničenje poskrbeli. Pojem afrofuturizma je leta 1994 v svojem esaju "Black to the future" skoval Mark Dery, vendar njegove zametke lahko umestimo že v prvo polovico 20. stoletja, začenši s

slabo poznano kratko prozo W.E.B. Du Bois, bolj znanega kot avtorja klasike *The Souls of Black People* (1903), dela, v katerem je vpeljal pojem dvojne zavesti težko oprijemljive "afriške dediščine" ter vladajoče evropske kulture, dvojne zavesti temnopoltega in Američana. V kratki zgodbi *The Comet* (1920) Du Bois svoje premisleke o rasi umesti v *sci-fi* scenarij. Naslovni komet uniči New York, v katerem kot domnevna zadnja preživela ostaneta temnopolti moški in bela ženska. Kasneje se na vedno bolj poglobljenem umetniškem preseku domišljije, tehnologije, prihodnosti in z njo povezanega snemanja zgodovinskih okovov temnopoltih uveljavijo glasbenik Sun Ra in George Clinton, pisateljica Octavia E. Butler ter množstvo drugih. V 90. letih afrofuturizem najdemo že v vseh umetniških vodah, od filma, stripov in literature do glasbe in slikarstva, kot okvir za kritično teorijo pa se v tem obdobju začne pospešeno razvijati prek novonastalih debatnih spletišč ter na ameriških univerzah. Popis vseh misli afrofuturizma, ki se najdejo v množici pretežno afrodiasporske umetnosti in teorije, bi bil danes zahtevna naloga.

Dery se v zgoraj omenjenemu esaju v imenu afrofuturizma sprašuje, "ali si lahko skupnost, katere preteklost je bila nekoč namensko izbrisana in katere energija je bila posledično potrošena v iskanju čitljivih sledi v zgodovini, zamišlja možne prihodnosti? In ali si nerealne posesti prihodnosti ne lastijo že beli tehnokrati, futurologi, streamlinerji in scenski oblikovalci, ki so sprojevali naše kolektivne fantazije?"¹ Paradigma afrofuturizma je v spodbijanju

omenjene predpostavke; gre za prevzem nadzora nad domišljijo prek osvoboditve od njenih preteklih izbrisov in zatiranja, na katerih slonita modernost in kolektivna fantazija prihodnosti evropskega centra. Afrofuturizem služi tako ponovnim premislekom rase in političnega kot tudi iznajdbi samo-izraza.

In če splošneje drži, da je *sci-fi* kot žanr najbolj primeren za povsem neomejeno domišljijo, gre pri afrofuturizmu za zgodovinsko osnovo "bolj čudno od fikcije", za izvorno travmo oziroma za apokalipso, ki se je že zgodila. Transatlantska trgovina s sužnji se namreč v afrofuturizmu pogosto preslikava v motiviko vesoljskih ugrabitev – najprej ugrabljenih, prepekljenih čez Atlantik, nato pa obravnavanih kot "nečloveških" in izrabljenih za prisilno delo ter znanstvene in medicinske poskuse. Sun Ra je denimo zatrjeval, da je prišel s Saturna na Zemljo z misijo pridiganja miru. Opisovanje Drugosti se v afrofuturizmu tako naslanja na domače tujce, na večne vesoljce, ki morajo prek razkritja pravih vesoljcev-ugrabiteljev in vzporedne vzpostavitev kolektivnega spomina iznajti nove načine premagovanja travme, upora in transformacije. Prek omenjene logike je tako treba poudariti, da so svetovi afrofuturistov že v osnovi postapokaliptični. Ne gre več (le) za grožnjo, temveč za raziskovanje potenciala po njej.

A glavna enota analize in diskusije afrofuturizma ni le afroameriška, temveč širša izkušnja bazena Črnega Atlantika, kot takšna pa je običajno podšita s panafrikanizmom. Dela afrofuturistov so večkrat zasidrana v zlatih časih afriških civilizacij, denimo egipčanske ali nubijske, iz njih črpajo navdih ter snov predrugačijo. V filmu in literaturi so pogosto potovanja v času nazaj, variacije postapokaliptičnih, distopičnih in vzporednih svetov, potovanj v vesolju, pa tudi pogledi v daljno prihodnost in vzporedni premisleki o tehnologiji, ki bodisi pogloblja ali presega rasne odnose.

Tudi v filmu je v afroameriškem smislu eden izmed pionirjev zagotovo Sun Ra z glavno vlogo v **Space is the Place** (1974) Johna Coneya, ki po ponovnem pristanku v

Oaklandu širi govorce o vesoljski koloniji Afroameričanov na drugem planetu, od koder se je vrnil, da bi prepričal druge temnopolte, naj se tja preselijo. Vesoljsko izkušnjo zastavi tudi film **The Brother from Another Planet** (1984) Johna Saylesa, v katerem iz suženjstva na drugem planetu pobegne vesoljec, ki pristane v Harlemu. Lizzie Borden v **Born in Flames** (1983) namišljeni postrevolucijski svet prikaže prek distopičnega, feminističnega pogleda, ki mu v maniri gesla, "revolucija bo feministična, ali pa je ne bo", pritiče ponovno uničenje.

V času potuje film britansko-nigerijske režiserke Ngozi Onwurah **Welcome II the Terrordome** (1995): ponovno oživitev Ibo suženjske družine v Severni Karolini, ki se v 17. stoletju utopi ter s tem odreši zasužnjenosti, prestavi v futuristični Terrordome – postapokaliptični svet policijskega nasilja, rasizma in drog. V 13. stoletju se razpleta konflikt posedovanja nadnaravne moči v filmu **Yeelen** (1987) Malijca Souleymana Cisséja. V **Sankofi** (1993) etiopski režiser Haile Gerima afroameriško manekenko, ki pozira modnemu fotografu na trdnjavi Cape Coast, znani kot zadnji postaji sužnjev pred potjo čez Atlantik – torej kot svojstven portal, teleportira nazaj v ameriško obdobje suženjstva. Skozi čas in prostor afroameriške kulture in korenin mora potovati tudi junak Data Thief v doku-dramskem eseju **The Last Angel of History** (1996) režiserja Johna Akomfraha, da bi našel kodo za ključ do lastne prihodnosti. Futuristično obuditev ne tako oddaljene preteklosti apartheida je z getoizacijo vesoljcev vzpostavil Južnoafričan Neill Blomkamp z **Okrožjem 9** (District 9, 2009), afrofuturistično vzporedno resničnost pa do neke mere vpelje tudi lanskoletni **Zbeži!** (Get Out, 2017) Jordana Peela, ki bele Američane razkrinkava kot že omenjene vesoljske ugrabitelje.

Med v prihodnost usmerjenimi sodobnejšimi filmi omenimo še *sci-fi* triler **Les Saignantes** (2005) Kamerunca Jeana-Pierra Bekola, ki v ospredje boja s pokvarjeno politično elito v futurističnem svetu za moralni in intelektualni avtoriteti postavi dve



Space is the Place, 1974



The Brother from Another Planet, 1984

Črni panter, 2018



ženski. Podobno se v kratkem filmu **Pumzi** (2009) kenijske režiserke Wanuri Kahiu v postapokaliptičnem svetu, 35 let po 3. svetovni vojni – vojni za vodo –, za afriški kontinent v ekofuturističnem razpletu žrtvuje ženska junakinja.

"In tiste, ki sprejmete afrofuturistično paradigmo, ideje lahko popeljejo več svetlobnih let stran od prostora, ki ga imenujete dom, zato da bi se vrnili z vedenjem, da ste že od začetka imeli vse, kar potrebujete," zapiše Ytasha L. Womack², avtorica študije o afrofuturizmu. Poglejmo torej, do kolikšne mere to drži za *Črnega panterja*.

Če Wakando, fiktivno afriško kraljestvo v središču *Črnega panterja*, izvzamemo iz njene širše geopolitične zasnove, bi se lahko zdelo, da je namen dosežen. Misлити afriško državo, ki ni bila kolonizirana (tako v tradicionalnem kot v neokolonialnem smislu) predstavlja svojevrstno utopičnost. Svojo tehnološko razvitost, ki jo je omogočil padec meteorita in posledična uporaba vibranija, pod pretvezo, da so le še ena država tretjega sveta, skrivajo pred preostalim svetom, da bi lahko v visoko razviti družbi živeli v miru. Toda ko se novi kralj Wakande T'Challa oziroma Črni panter (Chadwick Boseman) z Nakio (Lupita Nyong'o) ter Okoye (Danai Gurira) odpravi v Busan, da bi od zlobnega belega južnoafriškega tatu umetnin pridobili nazaj wakandski artefakt, se Wakandin afrofuturistični potencial v svojem nacionalizmu izkaže za jalovega. Če *Space is the Place* predpostavlja, da se lahko temnopolti preselijo na planet, kjer bodo živeli ločeno od preostalega sveta ter brez grožnje zatiranja, se Wakanda ne izkaže za tako gostoljubno.

Wakanda namreč ostaja izolirana država na kontinentu, ki je bil koloniziran in je v filmu stereotipno prikazan kot pretežno nerazvit – med drugim v enem izmed prizorov spremljamo, kako Nakia kot aktivistka rešuje skupino deklic, ki jih je ugrabila teroristična skupina Boko Haram. Omenjeno dejstvo pa ni v skladu z reprezentativnostjo, ki je v film vpeljana prek zmesi ikonografije kopice afriških kultur in simbolike. Wakandski jezik je pravzaprav južnoafriški Xhosa, navdih za wakandsko arhitekturo in modo so ustvarjalci iskali tako pri Masajih, Tuaregih kot tudi v Zulu ter Dinka kulturi, bojevnice v filmu so narejene po zgledu dahomejskih ... Takšen poskus posebitve "afriškosti" je na prvi pogled detajlen in preiščljn, a združevanje tako raznolikih kultur je obenem apropiativen poskus poustvaritve Afrike kot enovite – kot ene države. Tu so tudi neskončna zbadanja na račun belih ljudi kot kolonizatorjev ter šaljivi avto-rasizmi prebivalcev države, ki se, za razliko od preostalega kontinenta, smeji neobremenjeno.

T'Challa, novi kralj Wakande, beguncev ne želi sprejemati z argumentom "da bodo ti v Wakando pripeljali tudi svoje težave". Ko tja prispe Erik Killmonger (Michael B. Jordan), sin ubitega brata T'Challinega očeta, in zahteva bitko za prestol, ki mu po družinski liniji pripada, je takoj sprejet kot grožnja. Killmonger je posebitev dvojne zavesti Afroameričanov, je vesoljec, ugrabljeni, ki išče svojo matično ladjo oziroma domovino. Če je duh panafricanizma v 60. in 70. letih po osamosvojitvah in nastanku nacionalnih držav na kontinent privabil množico Afroameričanov, je jasno,

da ti niso zgolj iskali svojih korenin in da so v Afriki želeli videti svojo prihodnost. Ker v filmu Killmonger odraščča v getu Oaklanda, je potreba po zapolnitvi prihodnosti, po izkoristku možnosti postapokaliptičnega, toliko bolj očitna.

Killmonger namreč ob prevzemu oblasti v Wakandi želi s tehnologijo vibracija in orožjem pomagati drugim podobno zatiranim, s tem pa bi se zgodili tektonski premiki v geopolitiki modernega sveta, ki so jo rasni odnosi pravzaprav izoblikovali. Njegova jeza do Wakande je tako usmerjena v njeno izolacionistično držo, ki se kljub svoji tehnološki moči ni vmešala niti v suženjstvo niti kolonizacijo. Dekolonizacija mednarodne politike se v Marvelovem svetu ne sme zgoditi – ne le ker bi bilo to preveč radikalno, ampak tudi zato, ker se franšiza z večinsko belimi junaki mora nadaljevati. Tako je Killmonger, katerega podoba je v filmu stilizirana po modi Hueya P. Newtona in Bishopa (Tupac Shakur) iz filma **Juice** (1992, Ernest R. Dickerson), v filmu okarakteriziran kot antagonistični morilski sociopat, ki ga čaka propad. Čeprav film kot pravo junakinjo vzpostavi ženski lik Nakie, ki T'Challo poziva k prevzemanju odgovornosti za svetovno dogajanje (s tem se nasloni na afrofuturistično misel o svobodnih svetovih temnopoltih žensk), pa Nakii, a tudi drugim "močnim ženskim likom", ne nameni prave besede pri odločanju. In če *Born in Flames* na to pokaže z distopičnostjo, se ima Wakanda še vedno za utopijo.

V filmu se tako ne zapolni noben postapokaliptični prostor, izkoriščen ni niti tehnološki vidik niti drugi afrofuturistični potenciali sci-fi žanra. Konservativen moški junak s supermočmi, ki se prilagaja ameriški obveščevalni službi, se izkaže za podrejenega tistemu, proti čemur se Wakanda domnevno bori. Če se vrnemo k misli Ytasha Womack – Wakanda ima zagotovo vse, kar potrebuje, a tega ne izkoristi, obenem pa da tistim, ki nimajo nič, vedeti, da sami ne morejo biti junaki.

"Who need a hero? You need a hero, look in the mirror, there go your hero," pravi Kendrick Lamar v pesmi "Pray for me" iz *soundtracka Črnega panterja*. Podobno misel v že omenjeni študiji zapiše Womack, ko citira Adrienne Maree Brown, aktivistko, ki afrofuturizem uporablja pri delu z deprivilegiranimi afroameriški najstniki v Detroitu, mestu, ki ga sama opiše kot postapokaliptično okolje. Mladim govori: »Vaše življenje je *sci-fi*. Vi ste *sci-fi*, vi ste Luke Skywalker, a bolj kul; ste trans in črni in trudite se preživeti svet Detroita.«³

Tako kljub dejstvu, da Črni panter ponudi kup pozitivnih podob temnopoltih v hollywoodskem *blockbusterju* ter obenem zastavi kopico pomembnih premislekov, kar je velik uspeh sam po sebi, filmu ne uspe ustvariti pravih afrofuturističnih junakov. Za slednje bo pogled treba še nekaj časa usmerjati ven iz Hollywooda. **E**

¹ Dery, Mark. 1994: »Black to the future: Interviews with Samuel R. Delany, Grey Tate and Tricia Rose«. V: Dery, ur.: *Flame wars: the discourse of cyberculture*. Durham in London: Duke University Press, str. 180.

² Womack, Ytasha. 2013: *Afrofuturism: the world of black sci-fi and fantasy culture*. Chicago: Lawrence Hill Books, str. 8.

³ Womack, Ytasha. 2013: *Afrofuturism: the world of black sci-fi and fantasy culture*. Chicago: Lawrence Hill Books, str. 124.

Jernej Trebežnik

Fluidnost fantazije

Oblika vode | The Shape of Water

leto 2018

režija **Guillermo del Toro**

država **ZDA**

dolžina **123'**

O sorazmerni edinstvenosti magičnega realizma, kakršnen zaznamuje umetniški slog mehiškega režiserja Guillerma del Tora, morda pričča že dejstvo, da se v nedavnem filmskem spominu kot daleč najbolj relevantna vzporednica lanski uspešnici **Oblika vode** (*The Shape of Water*, 2017) ponuja prav njegov starejši izdelek **Favnov labirint** (*El Laberinto del Fauno*, 2006). Slednji je namreč že predstavljal svojevrsten preplet realistične zgodovinske pripovedi z osrednjim fantazijskim vložkom in je prav tako nosil izrazito politično noto. *Oblika vode* pa vse to prenaša skozi režiserjev zrelejši in neposrednejši filmski izraz, s čimer se predstavlja kot še bolj dostopen, če že ne boljši izdelek.

Zgodba filma *Oblika vode* je v prvi vrsti vezana na lik čistilke Elise, ki v ameriški vojaški raziskovalni ustanovi v času hladne vojne naveže globok, pristen odnos z nenavadno antropomorfno dvoživko. Ker s svojo nemestjo iz družbe izstopa že sama, je v zgodbi o neke vrste morskem stvoru tako najbolj nepozaben lik prav ona. S pomočjo znakovnega jezika, plesa in glasbe, ki odsevajo njena razpoloženja, je tudi brez besed ves čas še kako slišna. V režiserjevem značilnem slogu gre film tudi v smer praznovanja drugačnosti in iskanja humanega v ljudeh ter onkraj njih. To raziskovanje je že uvodoma nakazano v spretnem delu kamere, ki je v skladu z naslovom izstopajoče fluidna, »plavajoča«, glede na sporočilo filma pa tudi relativno čutna, pogosto brez povezave s kakršnim koli človeškim glediščem. S tem film že teži k preseganju antropocentrizma in opozarja na vidik nenavadnega bitja, ki ga skuša tiranski vodja raziskovalnega centra Richard Strickland na vsak način ukrotiti in naposled tudi pokončati. Morda plavajoče gibanje kamere služi še prenosu sporočila o družbenem (ne)razumevanju fluidnosti (spolnih) identitet, saj se bitje zaljubi v Eliso, v splošnejšem smislu pa zagotovo prinaša sporočilo o različnosti in »drugosti«. Afirmiranje nekaterih aktualnih liberalnih hollywoodskih političnih pogledov lahko sicer deluje tudi oportuno in manj daljnovidno kot fantazijski beg pred fašizmom v Favnovem labirintu, a zaradi režiserjeve samosvoje filmske govornice kljub temu nikoli zares ne zvodeni.

Oblika vode, 2017



Malce moteče bi lahko delovala še relativna površnost nekaterih elementov in likov, denimo Stricklanda, ki predstavlja obraz konservativne, rasistične, nacionalistične Amerike ter lepo služi zajemanju povojnega vzdušja makartizma, a je njegov izrazito negativen značaj skoraj preveč enostranski. Na srečo film željo po bolj poglobljenem spuščanju v stranske tokove pripovedi nakaže ob znanstveniku in ruskem vohunu dr. Hoffstetlerju, še v večji meri pa ob Elisinem sostanovalcu Gilesu, ki polni ekranski prostor z mešanico osamljenosti, strahu pred staranjem in trpljenja ob neizpolnjenih umetniških ambicijah, hkrati pa scenarij z njegovo prikrito homoseksualnostjo in odzivom okolice nanjo spet vstopa v polje družbenega.

Tudi onkraj likov in potencialnih političnih implikacij *Oblika vode* deluje kot fantazijski film, ki ni primeren le za ljubitelje žanra. Čeprav je zaplet navsezadnje prefinjena mešanica filmov, kot sta **Stvor iz črne lagune** (*The Creature from the Black Lagoon*, 1954, Jack Arnold) ter **Lepotica in zver** (predvsem *La Belle et la Bête*, 1946, Jean Cocteau in René Clément), hkrati pa navdahnjen s hibo glavne junakinje ponuja nostalgična posvetila nekaterim slavnim trenutkom neme dobe, je njegova obravnava odkritja »pošasti« nekonvencionalna, mizanscena pa dodelana do te mere, da kljub znanstvenofantastičnemu dogajanju deluje vključujoče ter v službi pripovedi. **E**

Fantomska nit, 2017



Bojana Bregar

Fantomi filmske industrije

Fantomska nit | *Phantom Thread*

leto 2017

režija Paul Thomas Anderson

država ZDA, Anglija

dolžina 130'

Čeravno so ga spregledali na oskarjih, je film **Fantomska nit** (*Phantom Thread*, 2017) brez dvoma eden najboljših leta 2017 ter tudi eden najboljših filmov Paula Thomasa Andersona, kar ob njegovem več kot opaženem in cenjenem opusu nekaj pomeni. Če bi nas zanimal razlog, zakaj so ga – z izjemo nagrade za kostumografijo, ki jo je prejel Mark Bridges – spregledali, in za zabavo recimo, da nas zanima, potem bi ta najverjetneje bil, da je *Fantomska nit* za trenutne potrebe Hollywooda, ki so potrebe marketinškega spektakla ter lažne »samorefleksije« ob seizmičnih spremembah nešteti kampanj, usmerjenih k enakopravnosti in inkluzivnosti v filmski industriji, preprosto neprimeren kandidat. Za kaj takega je naravnost preveč staromodni, saj kot pogoj za užitek zahteva od svojega gledalca vsaj nekaj potrpežljivosti in pozornosti. Če to potrpežljivost in pozornost premoremo, smo zanj bogato nagrajeni, kajti vse, prav vse, kar ustvarja ta film, je z eno besedo dovršeno. Tu je prijetno zrnata, mehka fotografija, gibka kamera (via Paul Thomas Anderson) pa

vsak prizor preplavi z razburljivo energijo. Tu je nepozabna in nespregljiva filmska glasba Andersonovega rednega sodelavca Johnnyja Greenwoda, sicer člana zasedbe Radiohead, ob kateri se film dvigne iz komornih okvirov in nas prestavi v stanje sladke zasanjanosti. In ne nazadnje, kaj bi bil film, v katerem obleke igrajo tako posebno vlogo, brez kreacij, hkrati diš jemaajočih in zadržanih, ob katerih nam skoraj postane žal, da živimo v času H&M in atletske mode?

A tudi če vse to upoštevamo, je tisti glavni razlog, zaradi katerega je *Fantomska nit* ultimativno prelep izdelek, prej kot fotografija, glasba in kostumografija vendarle njegova sposobnost, da evocira resnične človeške emocije, ne da bi se posluževal bližnjic in manipulacij. Dober primer zadržanega mojstrstva je način, kako nam pusti, da spoznamo protagoniste, ne da bi si pri tem dovolil podajanje v katalog njihove osebne zgodovine. V resnici skozi celoto filma izvemo zelo malo o trojici njegovih protagonistov, a kljub temu na koncu čutimo, da smo z njimi delili življenje, v katerem smo ostali povezani z nevidno, neuničljivo *fantomsko nitjo*.

Reynolds Woodcock (Daniel Day Lewis) je »dressmaker«, nekaj, kar je danes modni oblikovalec, v njegovem času, povojnih petdesetih, pa se je temu reklo krojač. Woodcock svoje obleke, ki mu jih šiva legija predanih šivilj, ponuja izrecno ženskam. Ne katerimkoli ženskam. House of Woodcock skrbi, da je londonska elita žena in deklet oblečena morda ne po zadnji modi (Woodcock je vzvišen nad tako bežnimi idejami, kot sta »zadnji trend« in pariški »chic«), zato pa vedno brezhibno in v stilu, ki se jim poda. Kot vsi kreativni ljudje je tudi Reynolds nagnjen k nenadnim izbruhom navdiha in neprestanega dela, ki izčrpa njegove živce in ne več tako mlado telo, zato za blaginjo, duhovno in materialno, skrbi Cyril (Leslie Manville), njegova nadvse praktična in uravnotežena sestra, ki zaseda poslovni prestol modnega

imperija Woodcock. Njena naloga pa je očitno tudi ta, da diskretno in čim manj boleče odslavlja bratove muze oziroma ljubimke, ki se jih Reynolds – zaželeni, a tudi večni samec – praviloma naveliča, preden se prebijajo skozi prvi jutranji opečenelec. Toda nekega lepega dne se med potovanjem po britanskem podeželju v vidno polje večnega samca Reynolds spotakne Alma (Vicky Krieps), mlada, postavna, skrivnostna priseljenka, in že po prvem usodnem srečanju se začno niti njunega odnosa neustavljivo prepletati in zapletati. Kar se na koncu potem razplete, zaplete in odvijje, je bogata tkanina, v katero PTA odene svojo klasično ljubezensko komedijo, ki v razigrani sofisticiranosti gravitira na shakespearijanski teritorij Neukročene trmoglavke, dokler svojega kompasa nenadoma ne obrne k Hitchcocku ali – če smo pripravljeni pogledati malce globlje v brezno – celo k von Trierju, denimo k *Antikristu* (Antichrist, 2009). Nenadni premik v vzdušju je prelomna točka filma, ki utegne zmotiti nekatere gledalce, saj po videnem ni več poti nazaj v staro, idilično in resnici na ljubo naivno predstavo o odnosu med ljubimcema – popolnoma namreč izbriše možnost, da bi stvari padle na svoje predvideno mesto, predpisano po receptu bodisi preživetega patriarhalnega reda bodisi aktualnejših, a zato nič manj zmotnih predsodkov o eni in edini dinamiki moči med spoloma, katere logična posledica je zloraba. Ljudje, ki bi radi videli v Woodcocku starejšega moškega, agresorja in izkoriščevalca v odnosu do mlajše in po pravilu nemočne Alme, njegove žrtve, ti ljudje – z vsem dolžnim spoštovanjem – sami le utrjujejo stereotipne predstave o ravnotežju moči med spoloma, in vso situacijo postavljajo v stanje nekakšne samoizpolnjujoče se prerokbe. Alma je ženska, ki bi jo drugačen film pripeljal v zgodbo zato, da bi jo discipliniral in iz nje po možnosti naredil žrtev, kolateralno škodo na račun vase zagledanega genija. A tega v *Fantomski niti* ne boste našli. Zgodi se namreč nekaj drugega; sočutje, razumevanje, empatija in vse, kar v luči njenega dejanja zveni paradoksnost, toda služi posebni dinamiki, ki pripelje do enakopravnosti med partnerjema. Morda se ne boste strinjali s tem, toda film nudi veliko, iz česar bi se lahko o ljubezni in odnosih kaj naučili, saj se izogiba enostavnim predstavam romantične ljubezni, ki še vedno prevladujejo v popularni kulturi, zato pa iskreno in odprto nagovori pričakovanja, ki jih gojimo do bodočih partnerjev, do iger, ki jih zavedno, in še bolj nezavedno, v odnosu igramo. Za pozitivno filmsko izkušnjo pa naposled ne škodi kdaj tudi zavestno pomisliti na zgodovinski kontekst, v katerem se film odvija.

Andersonu se ta tvegani scenaristični eksperiment obrestuje po zaslugi magnetizma igralske zasedbe, s katero preživimo dve uri in deset minut, a si na koncu želimo, da bi bila naša večnost skupaj tista, ki si jo v filmu obljubita Alma in Reynolds. Kaj manj ali več bi lahko rekli o igri Daniela Day Lewisa, kot da sublimno ujame ranljivo, malenkostno

negotovost globoko strastnega in neizmerno kreativnega Reynoldsa Woodcocka (mimogrede, igralec mu je sam izbral ime), ki diha svoj poklic, svojo obrt in vanjo vlije toliko svoje osebnosti in namena, da jo povzdigne v umetnost. Paul Thomas Anderson se v intervjujih šali, da nasprotno od pričakovanj igralci, ki dobijo priložnost zaigrati ob boku razvpitega Lewisa, niso prestrašeni, saj so ob njem tudi sami videti bolje. Morda je to res. A če bi verjeli temu, bi najbrž naredili veliko krivico izjemni Vicky Krieps, ki je popolnoma prepričljiva kot Alma, priseljenka, o kateri ne vemo skoraj ničesar in – bodimo iskreni – ravno toliko vemo tudi o Vicky Krieps. V Luksemburgu rojena igralka ima sicer že za seboj nekaj filmskih vlog, a se v resnici zdi kot novo odkritje, in Paul Thomas Anderson nam je vsem naredil uslugo. Zagotovo ni videti, da jo je naredil njej, kajti Vicky Krieps se ob vsej nenadni slavi, ki ji jo je prinesla ta vloga, ne zdi posebno pretresena ali, bognekdaj, hvaležna. Za kaj takega je preveč izdelana, odločna igralka, ki se zna postaviti zase in s svojo prezenco požanje toliko naše pozornosti, da je popolnoma enakovredna, če ne celo močnejša od Daniela Day Lewisa. To bi z lahkoto rekli tudi za drugo najvidnejšo vlogo, Cyril, ki jo con gusto utelesi Lesley Manville, za katero se človek vpraša, kje se je skrivala ves ta čas, in seveda si mora odgovoriti, da se sploh ni skrivala, da je bila ves čas v filmih in še pogosteje na odru in da v resnici nimamo izgovora, da ne poznamo njenega imena (*mea maxima culpa*). Kakorkoli že, za obe si lahko le želimo, da bi trenutni medijski žaromet, ki sije nanju, kmalu pomenil več novih projektov, in več užitka za nas.

V novih projektih pa nas po vsem sodeč ne kani več navduševati Daniel Day Lewis, za katerega naj bi bila to čisto zadnja vloga na filmu in kjerkoli drugje. Razlog za to odločitev naj bi bil po besedah igralca osebne narave – vseobsegajoč občutek žalosti, ki ga je prevzel proti koncu snemanja *Fantomske niti*. Čeprav v njegovi upodobitvi Woodcocka ni ničesar dojemljivo tragičnega, je čutiti določeno melanholijo, ki pa je tako za Lewisa kot posledično za nas trenutno še nepojasnljiva. Morda je vredno omeniti, da je Paul Thomas Anderson svoj film posvetil nedavno preminulemu režiserju, mentorju in dolgoletnemu prijatelju Jonathanu Demmu, ki je umrl le nekaj dni po končanem snemanju *Fantomske niti*. Karkoli že naj bo razlog za upokojitve Daniela Day Lewisa, najbrž vsi po malem upamo, da so vesti o tem preuranjene in da si bo premislil, če ne zaradi drugega morda že zato, da bo kdaj znova zaigral v filmu režiserja, ki iz njegove igre izvabi takšno razkošno paletu emocionalnih stanj in nas uspe z njimi celo nasmejati na čisto poseben, topel, pre-človeški način. Četudi je rezultat preveč staromoden in premalo kul, nekateri, tako kot Woodcock, prej kot na chic in trende stavimo na brezčasno eleganco klasičnega. Moja stava je, da bo – kot tiste prelepe obleke iz petdesetih – tudi ta film kljuboval času in po pol stoletja še vedno izgledal magično. **E**

Natalija Majsova

Trk tesnobe in bližine

Bližina | Tesnota

leto 2017

režija **Kantemir Balagov**

država **Rusija**

dolžina **118'**

Prvenec mladega ruskega režiserja kabardinskega porekla Kantemira Balagova **Bližina** (Tesnota, 2017) v malo manj kot dveh urah sopostavi toliko protislovij, da bi ga skoraj lahko preimenovali v »Trk«. Izvirniku, torej naslovu v ruščini, gre sicer ravno za nekaj med bližnjim stikom in eksplozijo. *Tesnota* se lahko nanaša tudi na utesnjenost, stisnjenost, ujetost v prepolnem avtobusu ali v pretirano oprijetih oblačilih; film naslovi prav vse navedene različice neprijetne bližine.

V obratnem sorazmerju s kompleksnostjo konceptualnega izhodišča je siže *Bližine* relativno enostaven. V osnovi gre za družinsko dramo, ki se leta 1998 odvije v predmestju Nalčika – prestolnice ruske federativne republike Kabardino-Balkarije. Družina judovskih priseljencev doživi tragedijo: neznanci jim ugrabijo otroka – sina in brata, pravkar zaročenega Davida (Veniamin Kac). Višina odkupnine, ki jo zahtevajo ugrabitelji, občutno presega proračun, ki je na voljo, vendar odrekanja staršev, solidarnost judovske diaspore in vztrajnost Davidove sestre Ilane (Darija Žovnar) botrujejo ugodnemu razpletu. Ugrabitelji spoštujejo dogovor in v zameno za denar izpustijo sina. Vse, kar odlikuje *Bližino* kot študijo delovanja družbenokulturnih antagonizmov na najrazličnejših ravneh, se zgodi ob strani in spotoma, čeprav režiser na nobeni točki ne pušča dvoma, da mu gre predvsem za ta nasprotja in njihovo zamotano potovanje skozi prostore in like.

Balagov, ki je študiral režijo v okviru delavnic pod mentorstvom Aleksandra Sokurova, obravnava družbeno zelo občutljivo tematiko. Ne gre zgolj za družinsko tragedijo, ampak za nesrečo, ki doleti pripadnike maloštevilne judovske diaspore v večinsko muslimanski severnokavkaški ruski republiki Kabardino-Balkariji. Poleg tega gre za dogodke v turbulentnih 90. letih 20. stoletja, zelo kmalu po prvi čečenski vojni in v kontekstu relativne krepitve militantnega islamizma v regiji. Še več, gre za zgodbo po resničnih dogodkih, ki so se odvili v času režiserjevega otroštva. Tudi sam je v

Bližina, 2017



intervjujih večkrat poudaril, da je želel snemati Nalčik, ki ga je poznal kot otrok, v vseh njegovih protislovjih.

Eden od ključev za branje tega filma je lahko ravno nekoliko naivno-mladostniški pogled na svet, ki deloma pojasni shematičnost, značilno za strukturo filma. Glavna junakinja *Bližine* je 24-letna Ilana, sestra ugrabljenca, uporniška avtomehaničarka, ki jo videmo pretežno v različnih odtenkih modre: modra delavska oprava, modra soba, ples v tandemu s pop-pevko v modri obleki, ki jo gleda na televiziji. Njeni modrini se zoperstavljajo druge barve, ki ponazarjajo različne vidike okoliškega sveta. Na primer rdeče-rjavi toni zunanega sveta, sveta njenega prepovedanega fanta, Kabardinca Zalima (Nazir Žukov) in njegovih prijateljev, ki se v prostem času na različne načine zapijajo, okajajo in gledajo televizijo. Ta svet privlači Ilanino uporniško naravo, njen poskus zavrniti vse navade spodobne židovske družine, ki jih vestno in agresivno vzdržuje njena mati, stalno obarvana v zlato-rumene odtenke, in ki jim na začetku filma ne nasprotuje niti njen brat David, materin ljubljencek v zelenem puloverju. Zaradi moči, ki jo izžareva Ilanin lik (Žovnarjeva ga mojstrsko uprizarja kot prefinjeno samosvojo zmes čustev, načel, impulzov in prepričanj), se zdi, kot da je simbolistično nedolžna modrina vendarle eden ključnih motivov filma.

Balagov je večkrat omenil, da je *Bližina* v veliki meri zgodba o odraščanju. Ker je njegovo odraščanje oziroma tista mladost, ki mu je osebno najbližje, zaznamovana z lokalnim kontekstom Kabardino-Balkarije, umestitev zgodbe v navedeni lokalni okvir z vsemi njegovimi protislovji ne deluje pretenciozno. Vzročno-posledične povezave med dogodki so mestoma zastavljene zelo ohlapno, kot da podpirajo nekoliko naivno, predvsem pa ekspresionistično shematičnost barvnega kodiranja likov. V svetu modre hčerke, kjer je mati rumena, brat zelen, ljubimec pa rdeč, ni preveč problematično, če so določene kontekstualizacije drugotnega pomena. Ne zanimajo nas denimo materialne okoliščine in posledice bratove zaroke, četudi vemo, da

nima ne službe ne lastnega stanovanja. Tudi ko brata ugrabijo, nas ne zanimajo pravno formalne možnosti, ki bi nam morda lahko pomagale do rešitve problema. Za Ilano so ti dogodki tako osebni, da s svojimi odzivi reže skozi materialne okoliščine in omejitve, s čimer izpostavlja, kako zelo jo utesnjujejo tako strukture njenega vsakdana kot situacije, v katerih se znajdeva.

Ilano utesnjuje občutek odgovornosti in pripadnosti do lastne družine, predvsem do očeta in brata. V kontekstu bratove zaroke ozavešča, da je ljubezen do sorojenca nujno zaznamovana z določenimi tabuji in omejitvami. Zaroke ne odobrava, kot bi morda pričakovali od ljubeče sestre, ampak jo opazuje nekoliko melanholično. Morda jo dogodek spodbudi, da premisli lastno življenje in zvezo z Zalimom – močnim, visokim in molčečim delavcem na bencinski črpalki, ki jo ima rad na svoj tih in enostaven način. Ilanina mati pravi, da zveza ne bo zdržala, saj Zalim »ni iz tvojege plemena«. Lahko bi ugovarjali, da plemenska delitev tu ni najbolj poglobitnega pomena.

Zalima in njegov svet bi lahko obravnavali tudi kot Ilanino nezavedno, kot prostor, kjer nobena od omejitev, ki jih pred Ilano postavlja vsakdanje življenje, nima resnične moči oziroma veljave. Po drugi strani Zalimov svet ne predstavlja resne življenjske alternative; Ilana tu sicer uživa droge, se prepusti velikemu Kabardincu, z njegovo družbo gleda posnetke znašanja islamistov nad ruskimi vojaki (česar ne odobrava), na koncu tega karnevala pa se njeno življenje vendarle vrne v ustaljene tirnice. Ilana pomaga rešiti brata in se po koncu tega vsakdanjega trilerja usede v očetov avto, ki družino popelje stran od Nalčika in iz nedavne nočne more. David, čigar svoboda je terjala toliko truda, denarja in žrtev, na materino veliko nejevoljo ostane, saj je v Nalčiku doma njegova bodoča žena. Obe odločitvi – Ilanina, da odide, in Davidova, da ostane – se vrtita okoli pomena družine kot primarne družbene strukture. Ali gre za značilnost judovske diaspore v Nalčiku ali za poanto, ki se nanaša na družbo

v širšem smislu, ni jasno. Ena od omejitev mladostniškega Ilaninega pogleda kot osnovne perspektive filma, je namreč egocentrizem, zaradi katerega ne izvemo kaj dosti o hierarhiji vrednot in struktur v življenjih njenih pomembnih drugih, na primer Zalima, čeprav ravno ta osebni, egocentrični pogled rešuje film pred kritikami o nezadostni kontekstualizaciji dogajanja. Številni kritiki so se tako obregnili ob režiserjevo odločitev, da v celovečerec vključi nekaj deset sekund dokumentarno-propagandističnega gradiva (posnetkov islamistov, ki mučijo ruske vojake), ne da bi predhodno opozoril gledalce, da bodo priča dokumentarnim posnetkom ekstremnega nasilja. Poleg absurdnosti argumenta, da bi bila kritika neumestna, če bi šlo za enake, ampak igrane prizore nasilja, velja omeniti dve okoliščini. Prvič, gre za posnetke, ki jih je po prvi čečenski vojni predvajala ruska nacionalna televizija. Drugič, gre za posnetke, ki so po pričevanju režiserja postali neke vrste popularnokulturni fenomen: na piratskih videokasetah so jih gledali številni mladi, mlajši od Ilane in Zalima. Gre torej za provokativne, boleče posnetke ekstremnega nasilja, ob katerih se gledalci pogosto niso imeli pravice odločiti, ali jih bodo gledali ali ne. Zato lahko režiserjevo odločitev, da jih vključi v film brez posebnega opozorila, jemljemo kot eno od posledic izbranega filmskega pogleda: tudi Ilana v filmu ne more svobodno odločati o tem, ali jih bo gledala ali ne.

Ilana, ki jo utesnjujejo tako odnosi z domačimi kot družbene strukture, kjer mora sobivati, vendar pa ne *živi* s pripadniki drugih družbenih skupin, se na koncu podredi določujoči bližini in odgovornosti do svojih staršev, do družine; nekoliko paradokсно ravno ta podreditev botruje odpiranju njenega sveta. Zaključni kadri *Bližine* so v radikalnem nasprotju s snemalnim slogom, ki zaznamuje večji del filma. Če nas ročna kamera Artjoma Jemeljanova večji del filma neprestano sooča z neudobnimi, včasih nekoliko tresočimi se bližnjimi plani in detajli, konec zaznamuje neke vrste veliko odpiranje: mali avto nekoliko negotovo, a odločno drvi proti kavkaškim goram, v neznano. Mati poskusi objeti Ilano, ta pa pripomni: »Kaj, nimaš nikogar več, ki bi ga lahko imela rada?«

Bližini res ne gre toliko za ljubezen kot za poskus artikulirati soobstoj resnih in težavnih protislovij, ki vsako po svoje zaznamujejo predvsem glavno junakinjo. Pri tem Balagovu posrečeno uspe prikazati njen položaj v kontekstu več aktualnih vprašanj, vključno s spolom, razredom, etnično in versko pripadnostjo. Med najpomembnejšimi dosežki tega filma pa je dejstvo, da vse naštete dejavnike obravnava z zavidanja vredno mero kompleksnosti, upoštevajoč celo omejitve perspektive, ki jo določi dominantna vloga glavne junakinje. **E**



Andrej Gustinčič

Zadnja romantičarka

Žarek v srcu | Let the Sunshine In

leto 2017

režija Claire Denis

država Francija

dolžina 95'

V kontekstu njene vloge v filmu **Žarek v srcu** (*Un beau soleil intérieur*, 2017) režiserke Claire Denis se je zanimivo spomniti, kakšen vtis je pustila Juliette Binoche na začetku svoje kariere. Kronično nesrečna Isabelle v novi komediji Claire Denis je razočarana različica podobe, ki jo je igralka ustvarjala pred tridesetimi leti. Namesto da bi jo idealizirala, jo je tokrat režiserka izpostavila posmehu. Film sledi Isabelle, slikarki v petdesetih letih, njenim odnosom s tremi moškimi in možnemu začetku četrte ljubezni, medtem ko se bori z občutkom, da je zanjo prepozno za ljubezen, ki jo je zaobšla. Claire Denis je film sestavila iz dolgih prizorov, ki sledijo čustvenim in razpoloženskim nihanjem v ljubezenskem razmerju ter razkrivajo protislovja in temeljno neskladje med junakinjo in moškimi, ki jih ima rada. Humor nastaja iz prepoznavanja vijugaste poti strasti in poželenja. Humor je krut, gre namreč za komedijo razočaranja, in zaključna poanta vsake ljubezenske šale je pretresljivo prizadet obraz Juliette Binoche, ki se po vsakem intimnem debaklu junaško bori proti solzam. Sekvenca, v kateri Isabelle končno uspe spraviti v posteljo egoističnega in v bistvu prestrašenega mladega igralca (Nicolas Duvauchole), je značilen primer metode filma. Ko zapusti njeno stanovanje, se ona zadovoljna nasloni na zid in izgovori besedo »čudovito«. Naslednji rez prikaže turobni obraz ljubimca, ki ji naslednji dan hiti pojasnjevati, da to, kar se dogaja med njima, ni ljubezen, in da ima on tako ali tako rad zgolj tisto, »kar je prej«. Isabelle posluša, poskuša nekako rešiti situacijo, a ji nikakor ne uspeva – on ima namreč še svojo družino in ta večer je na vrsti, da prinese domov pico. »Živela družina,« reče le napol ironično in pusti junakinjo na cedilu.

Pikra komedija dobi dodatno univerzalnost, če jo gledamo kot nadaljevanje ali pa morda komentar junakinj, s katerimi je igralka zablestela v osemdesetih letih prejšnjega stoletja. Režiserka se opira na tezo, da na filmske zvezde gledamo

kot na resnične ljudi, in da so njihove filmografije v bistvu njihove biografije. Z drugimi besedami to pomeni, da so vsi liki, ki jih je kadarkoli igrala Juliette Binoche, vsaj do neke mere en sam lik, čigar življenju in staranju smo pričre pred filmskimi platni. Sam sem jo prvič videl leta 1988 v **Neznosni lahкости bivanja** (*The Unbearable Lightness of Being*, Philip Kaufman) kot Terezo, natakario v češkem zdravilišču; zaljubi se v zdravnika Tomaža (Daniel Day Lewis), ki je tam na obisku, in mu sledi v Prago. Vsa ljubezen, ranljivost in hrepenenje so vidni na njenem obrazu. Veselje, ko ugotovi, da je Tomaž ljubosumen, ker je plesala z drugim moškim, je odkrito in preprosto, tako kot je preprosta bolečina zaradi njegove nezvestobe. V tem filmu je bila stara triindvajset let in njena igra je imela v sebi nekaj otroško neposrednega; neustrašni, nesebični čustvenosti se ni bilo mogoče upreti. Dve leti prej je v filmu **Mauvais sang** (1986) Léosa Caraxa, režiserja, ki je znal oblikovati njeno podobo pred kamero, igrala nemogoče romantično Anno. Zaljubljena je v starejšega Marca (Michel Piccoli), ki pa je hkrati predmet poželenja mlajšega Alexa (Denis Lavant). Anna prizna, da zanjo že od otroštva dalje velja, da ko enkrat začne jokati, ne more več nehati. »Kot da imam hemofilijo,« pravi. Njen obraz je središče filma; ustnice so vlažne in njene solze se svetlikajo kot dragulji. To igralko bi si lahko predstavljali v kakšnem francoskem filmu iz tridesetih let, v katerem bi zaradi nje umrl Jean Gabin.

Filmska zgodovinarka in kritičarka Ginette Vincendeau je zapisala, da je Juliette Binoche osrednja figura neo-romantičnega trenda v francoskem filmu osemdesetih in devetdesetih let prejšnjega stoletja.¹ Zapisala je tudi, da junakinje, ki jih igra, pogosto definira prav to, da so zaljubljene, in da »nepričakovan nasmeh, ki razkrije majhne bele zobe, presenetljivo in magično preobrazi njen obraz iz melanholičnega v radostnega.«² Njena podoba je zlitje »seksualne privlačnosti francoskih ženskih ikon (Bardot, Deneuve) z bolečino moških zvezd (mladega Depardieuja, recimo). [...] Z drugimi besedami, erotizirala je bolečino,« je še zapisala kritičarka.³

Od takrat je minilo skoraj dvajset let, v tem času pa je Juliette Binoche nastopila v številnih filmskih vlogah, za katere navedeni opis ni več ustrezen; spomnimo se le intelektualke, ujete v strupenem zakonu v filmu **Skrito** (*Caché*, 2005) Michaela Hanekeja. Toda za **Žarek v srcu** se zdi, da igralka in režiserka zavestno obujata tisto intenzivno romantično mladenko iz osemdesetih. Njen obraz se še vedno fluidno spreminja iz radostnega v nesrečnega, z osupljivim nasmehom in jokom. Zadnji prizor, v katerem obišče vedeževalca (Gérarda Depardieuja, ki znova dokaže, da je eden največjih francoskih igralcev), spet fetišizira njen obraz v stalnem lovljenju ravnovesja med upanjem in melanholijo. Še vedno je ženska, ki ne zmore skriti občutkov. Njene emocije so jasne

Žarek v srcu, 2017



in močne, le da svet, ki ga Claire Denis ustvarja okoli nje, ni niti najmanj romantičen. Ko ljubimcu bankirju pove, da je zaljubljena vanj, in ga prosi, naj vsaj malo skrbi zanjo, vemo, da on te ljubezni ni vreden in da zanjo zagotovo ne bo skrbel. *Žarek v srcu* deluje, kot da je junakinjo iz filmov moške romantike *Neznosne lahкости bivanja* in *Nečiste krvi* zdaj prevzela režiserka brez iluzij.

Film je navdihnila knjiga Rolanda Barthesa *Fragmenti ljubezenskega diskurza* (Fragments d'un discours amoureux, 1977) in je na svoj način esejističen. Dolgi prizori, iz katerih je sestavljen, se lotevajo tem, kakršna je erotična moč prezira (»Pomislila sem, kakšen prasec je, in mi je prišlo,« pove Isabelle prijateljici o samozadovoljnem bankirju), nesmiselnost besed v primerjavi z dejanji, ambivalentnost občutkov ob prijateljevi sreči, negotovost, ki se izraža kot snobizem, negativna moč nenadne geste, ki lahko pokvari seks.

Claire Denis nikoli ni bila sentimentalna režiserka. Od gledalcev ne zahteva, da jočejo zaradi usode njene junakinje. Nič v filmu ne nakazuje, da bi se Isabelle močno razlikovala od ljudi okrog sebe. Ljubimcu iz delavskega razreda povzroči bolečino, ko mu ponovi žaljive besede ljubosumnega lastnika galerije Fabricea, ki ne razume, kaj razen eksotike jo privlači na manj izobraženem moškem. »Lahko bi se zaljubil v frizerko, pa ne bi živel z njo,« ji pove ljubosumni kolega. »Morda bi spal z njo.« In ona to brez pomisleka ponavlja svojemu ljubimcu (Paul Blaine). Igralec Bruno Podalydès v vlogi Fabricea upodobi enega v nizu mojstrskih miniaturnih portretov tega filma, človeka,

čigar telesni jezik izdaja njegovo pretresenost, da je Isabelle lahko ne le z drugim moškim, ampak z moškim, ki sploh ni iz njihovega kroga. Sama Juliette Binoche je povedala, da je bila pozitivno presenečena, ko so gledalci doživeli film kot komedijo. Ampak komedija je vedno sestavljena iz bolečine in režiserka je nikakor ne poskuša skriti. Kot da nas izziva z vprašanjem, ali si jo upamo sprejeti.

Ni si težko predstavljati, da bo ta film odbil veliko ljudi. Moške morda zato, ker so jim tako čustvene ženske nadležne; ženske pa morda zaradi tega, ker Isabelle – kot da še nikoli ni slišala za feminizem – srečo išče izključno v odnosih z moškimi. Scenarij je navsezadnje precej banalen, in lahko si mislimo, da bi se z drugo režiserko in z drugo igralko film končal z vrhuncem pri vedeževalcu, na neznosno poučen in očiten način. A Claire Denis in njen ansambel večje obvladata komedijo in brezno osamljenosti, ki leži pod njo. Tako ustvarita film z veliko romantično zvezdo, ki upodablja univerzalno figuro: neuničljivo romantičarko, ki svojo srečo kljub vsem porazom še naprej išče v objemu ljubljenega. **E**

¹ Vincendeau, Ginette: *Stars and Stardom in French Cinema*. London in New York: Continuum, 2000. Str. 246.

² Prav tam, str. 247.

³ Prav tam, str. 250.

Rana ni ena sama

Inxeba

leto 2017

režija John Trengove

država Severna Afrika, Francija, Nemčija

dolžina 88'

Južnoafriški režiser John Trengove je svoj prvenec **Inxeba** (2017) zastavil kot osebni odgovor na homofobijo, ki se, tako v Južni Afriki kot drugod po celine, pogosto naslanja na argument »neafriškosti« istospolne usmerjenosti. Trditev v kontekstu držav, v katerih so LGBT osebe zakonsko in nasilno preganjane, predstavlja močno ukoreninjen politični mit, ki diskriminacijo legitimira na umišljeni kulturno-zgodovinski ravni. Politiki, kot so zimbabvejski predsednik Robert Mugabe, bivši nigerijski predsednik Goodluck Jonathan ter ugandski predsednik Yoweri Museveni, pri zaostrovanju zakonodaj omenjeno "neafriškost" dokazujejo prek teorije, da je istospolnost k njim pripeljal kolonializem, da gre torej le še za en slab vpliv Zahoda. Za utrjevanje tega mita pogosto posežejo tudi po pojmovanju greha, kakor ga interpretirajo zahodne, krščanske religije. Spomnimo se zgolj dokumentarnih filmov **God Loves Uganda** (2013, Robert Ross Williams) ter **Call Me Kuchu** (2012, Katherine Fairfax Wright, Malika Zouhali-Worrall), ki ugandsko ekstremno homofobno zakonodajo razkrivata v luči iz ZDA uvoženih in financiranih evangeličanskih cerkva ter organizacij.

Film *Inxeba* mit zavrne z umestitvijo gejevske zgodbe v kontekst tradicionalnega iniciacijskega obreda *ukwaluka*



etnije Xhosa, obenem pa prek naslavljanja razrednih razlik razmaje površinske delitve na homofobne tradicionaliste in liberalne zagovornike osebnih svoboščin. V gorovju Eastern Capa se v taboru znajde kopica najstnikov-iniciirancev ter njihovih mentorjev, ki skupaj preživijo tri tedne. Gre za čas, v katerem naj bi se zacelile rane po obrezovanju, na kar cilja tudi naslovni izraz *inxeba*, ki v prevodu pomeni »rano«. Vendar Trengove s filmom ni želel raziskati obreda samega, temveč predvsem med obredom vzpostavljene koncepte moškosti, ki se podrejajo heteroseksualnim patriarhalnim normam, pa tudi različne položaje udeleženih, ki jim dojemanje moškosti o(ne)mogoča izpodbijanje tovrstnih norm.

V filmu pobližje spoznamo mentorja Xolanija (Nakhane Touré), njegovega varovanca Kwando (Niza Jay) ter mentorja Vijo (Bongile Mautsai). Kwando pripelje oče in Xolaniju, ki bo odslej skrbel zanj, že v pogovoru pove, da je sin "pomehkužen" ter ob jasnem namigu o njegovi istospolni usmerjenosti doda, da ga je žena sicer želela odpeljati v bolnišnico, vendar se je sam raje odločil poskusiti z obredom. Xolaniju, skladiščnemu delavcu iz periferije, mentorstvo na gori predstavlja izgovor, da vsako leto v treh tednih tabora skrivaj išče trenutke intimne s somentorjem Vijo. A če se Xolani in Vija vestno skrivata, se s Kwando istospolno usmerjenostjo kmalu ukvarja ves tabor ter ga zaradi nje tudi verbalno nadleguje, sam pa se dejstva niti ne trudi zanikati. Kwanda na iniciacijo v moškost gleda s pretežno pozahodnjjenimi očmi. S slušalkami na ušesih in dragimi športnimi copati na nogah da večkrat jasno vedeti, da mu je vse skupaj odveč, svoje kritike hiper-moščnosti, ki se na taboru ves čas vzpostavlja prek hierarhične in nasilne komunikacije, pa izreka vzvišeno.

Večji del filma dogajanje na gori spremljamo v času, ki je za obred postranski; med počivanjem, pohodi, večernim posedanjem ob ognju. Prav v tovrstnih prizorih pa se izkaže, da je jabolko spora med Kwando in vrstniki predvsem dejstvo, da je Kwanda bogat mestni otrok. Očitajo mu drage čevlje, navržejo, da bi bil verjetno rad bel, ter mu grozijo, da mu bodo pokazali, kaj doma naredijo »pedrom«. Eden izmed starešin že na začetku filma poudari, da mestni fantje ne prihajajo več pogosto na goro, iz obrednih nagoovorov pa je mogoče izvedeti, da urbano pogosto enačijo s slabimi navadami.

Odnos med Xolanijem in Vijo je prikazan kot zapleten, toda če prvi čustva do določene mere še uspe izražati, se Vija, poročen družinski moški, izogiba opredeljevanju njunega odnosa po *brokebackovski*: »Kar se zgodi na gori, ostane na gori.« Njune trenutke intimne spremljamo v polmraku, včasih celo prek teme, kamera pa se osredotoča na dinamiko moči, na poglede, zamolke ter telesno govorico, ki se izvija v prehodih iz zakrčenosti v sproščenost in nazaj. Če v Jenkinsonovi **Mesečini** (Moonlight, 2016) seksualnosti

skorajda ni bilo, zaradi česar se je precej kritikov spraševalo, ali mora biti film z gejevsko tematiko asekualen, da je lahko komercialno uspešen, obenem pa so bila v istem filmu črna moška telesa izjemno estetizirana, je Trengove z omenjenimi prizori kot režiser precej bolj neposreden in realističen.

Izkaže se, da osrednji konflikt v filmu kljub pričakovanjem ni Kwandova istospolna usmerjenost v okolju obredne tradicije in z njo povezane moškosti, ampak velik razkorak med njegovim položajem, ki mu dovoljuje neobremenjenost, ter položajem Xolanija in Vije, ki sta prek svojega okolja precej bolj vpeta v tradicijo, hkrati pa zaradi ekonomske pozicije tudi precej bolj odvisna od skupnosti. Ko Kwanda ugotovi, da gre v odnosu Xolanija in Vije za več od prijateljstva, začne očitajoče posegati v njuno intimo. Njegov očitek lahko beremo na dveh ravneh – gre za držo, ki zagovarja osebne pravice in zavrača družbene norme, a hkrati za nerazumevanje razlik med njim in tistimi, ki morajo svojo usmerjenost skrivati. Odnos mentor-učenec se namreč v filmu simbolno obrne, Kwanda začne Xolaniju pokroviteljsko in posplošujoče pridigati o svobodnem izražanju lastne seksualnosti: »V Južni Afriki smo, ne v Ugandi ali Zimbabveju. Nismo pod Mugabejem.«

LGBT skupnost je v Južni Afriki sicer res zakonsko zaščitena, a to ne pomeni, da se v praksi zakoni izvajajo in da homofobije ni; razlike so še posebej velike med urbanim in ruralnim področjem. Trengove mitu o neafriškosti homoseksualnosti, ki ga v filmu poosebljajo starešine, in povezovanju z zahodnimi vplivi postavi nasproti liberalno pozicijo, ki na tradicijo gleda podobno stereotipno in nespoštljivo, obenem pa ne razume, da so svoboščine odvisne od razrednih privilegijev in urbanega okolja. Režiser tako prek lika Kwande ogledalo nastavi predvsem sebi: »Kwanda je outsider glede na tradicionalni svet in izraža bolj ali manj moje ideje o človekovih pravicah in individualni svobodi. A je tudi del problema. Njegove preokupacije predstavljajo tveganje in težak položaj za tiste, ki lahko izgubijo precej več kot on.«¹

Trengove se je torej povsem zavedal problematičnosti svojega položaja: bel režiser pripoveduje zgodbo črnih Južnoafričanov v okviru tradicije, ki mu ni lastna. Scenarij sta zato pisala Thando Mgqolozama, romanopisec etnije Xhosa, ki je o praksi moškega obrezovanja pisal že v knjigi *A Man Who is Not A Man* (2009), ter Malusi Bengu. Oba sta iniciacijo izkusila na lastnem telesu. V glavno vlogo je režiser postavil Nakhaneja Touréja, južnoafriškega pevca in romanopisca, enega redkih istospolno usmerjenih ustvarjalcev, ki se o tem javno izreka. Pa vendar se težavam ni bilo mogoče izogniti. Po uspešnem festivalskem letu, začeni z lanskoletnim Sundanceom in Berlinalom, ter po nominaciji za tujejezičnega oskarja bi film moral 1. februarja priti v

južnoafriške kinematografe, a ga je tik pred tem doletela cenzura, saj je zaradi eksplicitnih prizorov seksualnosti dobil oznako X18, kar pomeni, da bi ga lahko predvajali le t. i. kini za odrasle. Protesti nasprotnikov filma so poleg eksplicitne seksualnosti poudarjali tudi problematičen prikaz iniciacijske prakse, o kateri naj se javno ne bi govorilo. Prav kakor se za cenzuro skrivajo izrazito homofobna stališča, so iz trte izviti tudi pomisleki o prikazu obreda: o tem je v avtobiografiji *Long Walk to Freedom* (1994) namreč pisal že Nelson Mandela, pa tudi drugi južnoafriški mediji so že večkrat poročali o obredih, predvsem zaradi smrti, do katerih je prišlo ob neprimerni oskrbi iniciacijskih ran.

Tretji izmed glavnih očitkov v filmu razbira apropiacijo tradicionalne južnoafriške kulture prek zahodnega pogleda. Tudi Ousmane Sembéne je s svojim filmom *Moolaadé* (2004) v popisovanju tradicionalne prakse obrezovanja deklic v Burkini Faso sprožil kopico očitkov zaradi binarnega prikaza izvajalcev tradicije na eni ter njenih žrtev na drugi strani – tovrstni prikazi so pogosto dvorezen meč. Kako naj film slika premislek o škodljivi praksi, ne da bi kulturo, ki to prakso ohranja, ter njene pripadnike prikazal kot inherentno nasilne ali ignorantske? *Inxeba* ne razsoja zares o obredu, temveč predvsem o škodljivosti z njim povezane toksične moškosti in o vplivu razrednih razlik na podrejanje heteronormativnosti. Trengove je s kritično vpeljavo lika, ki pooseblja njegova načela in varno pozicijo izrekanja, zagotovo odprl nov prostor za premislek o problematiki takšnih filmskih prikazov. Podobno je s filmom *Nisem čarovnica* (*I Am Not a Witch*, 2017) storila Rungano Nyoni, z oporo v satirični zgodbi o sodobnih zambijskih *witch campih*.

Inxeba pa kljub kompleksni pripovedi pušča odprto še eno, večjo dilemo, ki ima korenine v vzporednem polju političnega. Kar nekaj južnoafriških kritikov je namreč film označilo za »pomembno zgodbo, ki jo je povedala napačna [bela] oseba.«²

¹ <https://writingstudio.co.za/writer-director-john-trengove-talks-about-t-inxeba-the-wound/>

² <http://www.okayafrika.com/inxeba-op-ed/>

Annihilation, 2018



Primož Krašovec

Pravljica o mavričnih ljudeh

Annihilation

leto 2018

režija **Alex Garland**

država **Anglija, ZDA**

dolžina **115'**

Uvod v **Annihilation** (2018), posnet po istonaslovni knjižni uspešnici, sicer prvem delu trilogije *Southern reach* Jeffa Vandermeera, s katero se je žanr *new weird* prebil v mainstream, je kratek in precej protokolaren: profesorica celične biologije Lena pogreša moža vojaka Kana, ki je odšel na skrivnostno misijo in na njej izginil, med klepetom na hodniku univerze zavrne povabilo na druženje kolega profesorja in skrivnega ljubimca ter nato, med pleskanjem nekdanje skupne spalnice nenadoma spet naleti na že leto dni pogrešanega Kana, ki se preprosto pojavi pred vrati.

Kane je dezorientiran in ne le brez spomina (ne ve, kje je bil, kaj je počel in kako se je vrnil), temveč tudi brez čustev – Leno le napol prepozna, kot da bi bil posttravmatsko katatoničen. Po mlačnem snidenju se zgrudi v napadu hude bolezni, na poti v bolnišnico pa ambulantno vozilo ustavijo klasični črni avtomobili globoke države in možje v črnem ugrabijo oba. Naslednji prizor je že na meji Območja X oziroma Lesketavja, kar sta uradni in ljubkovalni imeni za skrivnostno območje vdora nečesa nedoločno tujega, ki ga obdaja migetajoča mavričasta svetlobna anomalija. V bazi na robu Lesketavja je Kane na intenzivni negi, medtem ko se Lena naglo seznanja tako s situacijo kot z osebjem (psiho psihologinjo, ki deluje kot šefica, in žensko družčino, ki se odpravlja na raziskovalno odpravo v Območje X).

Arhitektura baze v filmu pa je morda še bolj *out of place* kot Območje X samo: prej kot militarizirana vojaška postojanka je videti kot gentrificiran mini blok iz sedemdesetih: betonske zunanje površine so nadomestila velikanska okna, ki jih, vsaj sodeč po oddaji *Ambient*, rad namešča današnji kreativni razred. Tudi notranja oprema prostorov v bazi je natančen posnetek pohištva in okrasja tipičnih *coworking* prostorov, in ko elegantno minimalistični stol z ergonomsko oblikovanim naslonjalom dvakrat zasede center ekrana, se težko znebimo občutka, da gre za *product placement*. A na manj prozaično komercialni in širše simbolni ravni

razmerje med bazo in Lesketavjem deluje kot nostalgični pogled posthipijevskih ekološko, estetsko in kreativno ozaveščenih kapitalistov na lastno preteklost, kot zamolkli flashback LSD tripov, gozdnih rejvov, kultov narave in telesa ... Ali natančneje, soočenje baze in Lesketavja je soočenje dveh vrst popkulturnega kiča: podobe *clean* korporacije brez gangsterske razsežnosti in disneyficiranega spomina na šestdeseta brez Charlesa Mansona.

Takoj ko se Lena impulzivno priključi odpravi – z racionalizacijo, da želi izvedeti, kaj se je zgodilo s Kanom in mu pomagati, a privlačnost Lesketavja verjetno sega onkraj plemenitih zdravilskih investicij –, začne sprva kičasta podoba Lesketavja temneti. Narava, v katero vstopijo raziskovalke (ker so bile prejšnje – militaristično maskuline – odprave neuspešne, so v tokratni le ženske), je narava Herzogovega temnega razsvetljenja iz filma **Človek grizli** (Grizzly Man, 2005): ko pregleduje posnetke, ostale za nesrečnim Treadwellom, ki so ga raztrgali medvedi, Herzog ugotovi, da je tam, kjer je Treadwell videl igrivost in lepoto, le nesmiselno nasilje in okrutna indiferentnost narave. Odpravo v *Annihilation* najprej napadeta mutirana orjaška krokodil in volk ter nato še srhljivi veper, ki se oglašča z besedami v napadu ubite tovarišice.

Mavričasto cvetlična šestdeseta hitro mutirajo v temna šestdeseta, šestdeseta amfetaminske izgorelosti, paranoje, črne magije in umorov. Ko ena izmed članic odprave ugotovi, da je Kane Lenin mož, jo obtoži zarote, kolaboracije z globoko državo in umora. Paranoja eskalira in okuži še ostale (ne zaupajo več ne Leni ne voditeljici, psiho psihologinji, ki ima svoje skrivnostne in mračne motive), tudi gledalce, ki začnemo avtomatično dvomiti o 'iskrenosti' posnetkov iz Območja X. Film je namreč strukturiran tako, da se začne z zaslíšanjem Lene po odpravi; medtem ko sprva zaupamo prizorom odprave, na sredini filma ni več jasno, ali gre za 'dejansko' dogajanje ali le za sledenje Lenini pripovedi, ki je lahko tudi laž oziroma zavajanje zasliševalcev. Film vmes prekinjajo še prizori iz Leninega vsakdanjega življenja pred odpravo (počasna deterioracija njenega razmerja s Kanom, ki postaja vedno bolj molčeč in zaprt vase, afera s kolegom), a ti v kontrastu z naraščajočo srhljivo privlačnostjo skrivnostnega dogajanja v Območju X delujejo vedno bolj moteče – kot da bi nas film dražil z inserti dolgočasne drame o medčloveških odnosih, ko smo že popolnoma vsrkani v temačni Zunaj.

Lenino ključno biološko odkritje je, da so v Območju X vse živali in rastline ne le potencialno nevarne in nasilne in ne le nenavadno mutirane, temveč mutirane na način pretakanja genskega materiala med vrstami, kar naj načeloma genetsko ne bi bilo mogoče. Vse, na kar naleti, so čudni, nemogoči hibridi, denimo cvetni grmi z obliko človeških teles. A morda težava ni le v sami hibridnosti

pobegle biologije Območja X, temveč v biologinjni še vedno prečloveški percepciji, tj. percepciji, ki se ne more iztrgati prisili po razvrščanju, taksonomiji, klasifikaciji in poimenovanju oziroma biološki imaginaciji, ki ni nikoli preseгла Linneja. Kot pojasni robotski buda v **Doomsday book** (2012, Kim Jee-Woon, Yim Pie-sung), je percepcija mentalno razlikovanje, le klasifikacija vednosti, ne odraz stvari samih. Človeška percepcija je proces simbolnega razlikovanja in razvrščanja, zmotno/iluzorno razumljena kot resnica o svetu. Ali kot na svojem blogu *Three pound brain* ves čas ponavlja Scott R. S. Bakker: človeško mišljenje se evolucijsko razvije kot učinkovita metoda ne spoznavanja sveta, temveč redčenja in s tem preživetveno koristnega obvladovanja neskončno kompleksnih in številnih informacij iz okolja na način različnih heuristik (denimo razlikovanja in razvrščanja). A v primerih, ko smo v nepričakovani novi situaciji, ki je ne moremo percepcijsko predelati po ustaljenih heuristikah, delovanje teh povzroči zaznavni *crash space* (denimo optične iluzije, kot je Dvoumni valj).⁴

Lesketavje je *crash space* Lenine biološke imaginacije; mutacije ne sledijo procesom, ki jih je mogoče opazovati na način razvrščanja življenja v vrste, in se kažejo kot sicer pošastni hibridi, a je ta pošastnost že predelana, udomačena percepcija še srhljivejše, nemisljive logike mutacij, ki se dogajajo v Območju X. Whitby, lik, ki se v filmu sicer ne pojavi, a ima pomembno vlogo v knjižni trilogiji *Southern reach*, izdelava teorijo teh mutacij, ki je skoncentrirana v konceptu *terroir*, nekakšne kulture po naravi, infekcije, okužbe, ki sčasoma mutira vse, kar pride v stik za Območjem X. Ko Control, lik, ki v drugem delu trilogije zaman skuša spraviti pod nadzor dogajanje v korporaciji/varnostni agenciji *Southern reach*, zadolženi za raziskovanje in brzdanje Območja X – in tik preden bi si lahko nadel predpono *out of* – prvič sliši za *terroir*, ga zloslutno prisluhne kot teror. Pošastni vzvratni biotehnoški inženiring človeške kulture narave je lahko, s perspektive *kontrolofrikov*, le tisto, v čemer so drugače varnostne agencije najboljše: teror.

Odprava v Območje X ni odprava, ki bi se vračala nazaj k, temveč gre naprej k naravi – začetek naslednje stopnje herzogovskega temnega razsvetljenja. Ne gre le za to, da je sama narava pošastno indiferentna in okrutna, temveč je to le prva stopnja deziluziranosti, ko naivno pophipijevsko in/ali popekološko predstavo o naravi kot nečem lepem, prijaznem in materinskem zamenjamo s hladno popznanstveno objektivnostjo. Druga stopnja deziluziranosti nastopi, ko tudi popznanstveno objektivnost, kot še vedno preveč racionalizirano in preveč obremenjeno s človeško percepcijo, zamenjamo z realizmom *weird* mysticismizma.

Razpoticje Lenine situacije v srcu teme je izbira med potjo, ki jo po začetku pokolov zagovarjajo njene preživele



tovarišice – zbrale so nekaj materiala in opažanj, še vedno so žive in se želijo čim prej umakniti oziroma vrniti po isti poti nazaj, v normalni svet. V lokalni kulturosferi to ustreza bodrenju Alenke Zupančič, naj ne obupamo nad normalnostjo, čeprav je ta na trhlih nogah, in naj vztrajamo pri boju zanjo kljub breznu brezumja, ki nas obkroža.² Lena izbere drugo možnost in prepriča tovarišice, da je edina pot iz Območja X pot naprej, še globlje, kar je sicer grozljiva izbira, a po temnem razsvetljenju ni več poti nazaj oziroma ne obstaja več nobena normalnost, v katero bi se lahko vrnili. Slednje je bližje sociologiji brazilskega narkobosa Marcole, saj v intervjuju iz zapora govori o pošastnih družbenih mutacijah in novi, alienski vrsti, ki se razvija v favelah, ter o normalnosti kot le dobrodušni malomeščanski iluziji.³

Leni na koncu uspe priti iz Območja X tako, da gre vanj do konca in pride ven na drugi strani, onkraj naravnega in umetnega ter divjega in udomačenega. Po zaslišanju se znova sreča s Kanom, ki ga najprej vpraša, ali je sploh še Kane, in ga, ko ugotovi, da ni, olajšano objame. Konec filma je sicer lahko razumljen kot nekoliko klišejski *as in* – ljudje raziskujejo nekaj alienskega in se vrnejo kot alienski replikanti, tujki, s katerimi se bodo morali v nadaljevanju ukvarjati novi junaki, a je mogoče dvoumnost zadnjih prizorov (kjer ni povsem jasno, ali sta se iz Območja X vrnila Lena in Kane sama ali njuna alienska klon) razumeti tudi drugače: morda je to, ali sta osebi na koncu izvorni človeški bitji ali alienska nadomestka, povsem vseeno, saj se iz Območja X ne more prebiti nič človeškega. **E**

¹ Scott R. S. Bakker: »Reading From bacteria to Bach and back II: The human squirrel.« *Three pound brain*. <https://rsbakker.wordpress.com/2017/10/14/reading-from-bacteria-to-bach-and-back-ii-the-human-squirrel/>

² Alenka Zupančič: »Um ni stopnja izobrazbe (intervju).« *Mladina*. <http://www.mladina.si/184720/dr-alenka-zupancic-zerdin-um-ni-stopnja-izobrazbe/>

³ »Marcola's interview to the Brazilian paper Lo Globo.« <http://www.josino.net/MarcolasInterview.html>

Igor Harb

Mom and Dad in grozljive plati starševstva

Mom and Dad

leto **2017**

režija **Brian Taylor**

država **ZDA**

dolžina **86'**

Osnovni koncept filma **Mom and Dad** (Brian Taylor, 2017) je elegantno preprost: nekega dne, brez kakršnega koli očitnega vzroka, starši začutijo neustavljivo nujno, da ubijejo svoje otroke. Ostali so v nevarnosti, že če so jim v napoto. Dogajanje je postavljeno v predmestje in osredotočeno na povprečno družino Ryan z otrokoma. Žanrsko je film grozljivka, a najde tudi prostor za precej temen humor, ki je potenciran skozi značilno pretirano igro Nicolasa Cagea v glavni vlogi. Vendar ne gre zgolj za šoka in kaosa poln žanrski izdelek, temveč predvsem za komentar na starševstvo, ki ga režiser in scenarist Brian Taylor poda na povsem samosvoji način.

Brian Taylor se je uveljavil kot polovica tandema Nevelbine/Taylor s filmom **Crank** (2006), v katerem Jason Statham igra gangsterja na samomorilskem maščevalnem pohodu. Trik je v tem, da je zastrupljen, zato se mu srčni utrip ne sme upočasniti, in tako počne in konzumira vse, kar mu ponujajo temačne ulice Los Angelesa, od koktajlov mamil do pretepov z motoristi, seksa na tržnici in vožnje skozi nakupovalni center. Tudi s kasnejšimi projekti se je Taylor zmeraj trudil poiskati zgodbe, ki so bizarne na kvadrat, in jih nato posneti s palet vizualno in zvočno neobičajnih ali celo agresivnih pristopov.

Mom and Dad preseneti že z uvodno špico, narejeno v slogu sedemdesetih. Medtem ko se portreti junakov sestavljajo v kolaže, v ozadju igra sentimentalna glasba, kar na prvi pogled nakazuje romanco ali pa družinsko dramo, a podrobnejši pogled scen pokaže, da se v ozadju skriva nekaj mračnega. Že prvi kadri družinskega zajtrka so posneti s Taylorjevo hiperkinetično montažo, ki gradi napetost s preskoki kamere, tako da subjekta prikaže iz različnih perspektiv, ali pa v posamezno sceno vcepi par sličic dolge kadre, ki osvetlijo ozadje. Ta pristop je v *Mom and Dad* uporabljen odmerjeno, kadar koristi dogajanju, medtem ko je bil v zgodnejših filmih, kot sta **Crank** in **Igričar** (Gamer, 2009, Nevelbine/Taylor), v uporabi skoraj ves film.

Detomor kot odrešitev

Grozljivke so med najbolj hvaležnimi žanri za družbeni komentar in *Mom and Dad* se pridružuje pestri tradiciji slavni filmov, ki so starševstvo, to praviloma osebno temo, raziskovali na drzne načine. Najslavnejši primer je **Izžarevanje** (The Shining, 1980, Stanley Kubrick), kjer glavni junak Jack (Jack Nicholson) postane zimski oskrbnik hotela, odrezanega od sveta, da bi se lahko osredotočil na pisanje romana. Počasi zblazni ter skuša ubiti ženo in otroka. Izžarevanje je resda med najbolj obravnavanimi filmi in številne razlage simbolike so tudi tema zanimivega dokumentarca **Soba 237** (Room 237, 2012, Rodney Ascher), a Jackov težavni odnos s sinom je ves čas v ospredju dogajanja. Tako izvemo, da ga je pred dogajanjem, ki ga prikazuje film, že močno udaril (domnevno pod vplivom alkohola), in vidimo, kako pogosto ne vé, kaj pravzaprav početi z njim, hkrati pa je jasno, da vidi skrb za otroka (in deloma tudi ženo) kot eno glavnih ovir svoji kreativnosti in posledično aktualizaciji. Znatno bolj metaforičen pristop je ubral David Lynch s prvencem **Eraserhead** (1977). Glavni junak Henry (Jack Nance) nenadoma odkrije, da je postal oče, in to nekakšnemu mutantskem stvoru, ki skoraj nepretrgoma grozljivo kriči. Kmalu ostane sam z njim in se zanj trudi skrbeti, a ob tem halucinira, da dojenčkova glava zamenja njegovo, ta pa je posledično predelana v radirke. Henry na koncu dojenčka ubije, s tem pa tudi sebe. Lynch je



začel film ustvarjati kmalu po rojstvu hčerke Jennifer, ki se je rodila z ekvinovarusom, deformacijo stopal, kar zahteva precej boleče zdravljenje. Sama je kasneje postala filmarka in posnela več grozljivk. Detomor kot odrešitev obvez starševstva prikaže tudi **Omen** (1976, Richard Donner), ko glavni junak Robert Thorn ugotovi, da je njegov posvojeni sin Antikrist. Na drugi strani je Rosemary Woodhouse v **Rosemaryjinemu otroku** (Rosemary's Baby, 1968, Roman Polanski), ki objame svoje demonsko dete in ga zaščitniško stisne k sebi. Sprevrženost družinske dinamike ob nastopu najstništva, prepletena z religioznimi simboli, pa je tudi v osrčju **Izganjalca hudiča** (The Exorcist, 1973, William Friedkin) in **Carrie** (1976, Brian De Palma).

Mom and Dad sicer pusti religijo ob strani ter v osrčje konflikta med starši in otroki vnese generacijske razlike, pa tudi krizo srednjih let. Sprožilec morilske želje je sicer zunanji, a film skozi začetno predstavitev družine in prebliske preteklosti prikaže, da sta starša že tako na pragu podivjanosti, saj potlačene frustracije, poslovni neuspehi, neizživete fantazije, strah pred staranjem in vsesplošni stres brbotajo tik pod površjem navideznega zadovoljstva. Režiser stopnjuje njun eskapizem in pritisk nanju skozi okvirno zgodbo propadajoče civilizacije. Pri tem se nasloni na nekatere uveljavljene vizualne elemente (kaotično morilsko predmestje spominja na predelavo **Zore živih mrtvecev** (Dawn of the Dead, 2004, Zack Snyder), kolažna razlaga globalnega dogajanja prek TV pa na izvirnik Georgea Romera iz 1978, a naredi odločen korak nazaj od vsesplošnega kaosa, saj morilci niso brezumni zombiji, temveč so še preveč inteligentni, odločni in osredotočeni. Prvič jih uzremo v večjem številu, ko se zgrinjajo pred šolsko stavbo, medtem ko otroci pišejo test. Šolski varnostniki prejmejo opozorilo, da naj šolarje spravijo na avtobuse in proč, a ko se prvi mladostnik odzove na klice staršev in spleza prek ograje, ga mati s ključem zabode v oko. Drugi prizori se povečini odvijajo v ozadju, ko spremljamo junake na poti domov, najbolj strašljivo podobo pa režiser ustvari s kadrom mladih očetov, ki skozi šipo zlovešče nemo strmijo v sobo z novorojenčki.

Vendar pa si Brian Taylor ni ustvaril imena s subtilnostjo ali s sledenjem aksiomu, da je najbolj grozljivo tisto, kar je očem skrito. Scena, ki ostane najbolj v spominu, je porod oziroma tisti trenutek po njem, ko dojenčka prvič položijo materi v naročje. Prek uvodnih tonov refrena *It Must Have Been Love* (Roxette, 1990) spremljamo, kako obraz igralke Samantha Lemole preletijo občutki blaženosti, nato pa med verzom »But it's over now« prične vse bolj tiskati (več kot očitno plastično) dete, dokler ji ga ne uspe sestra izpuliti iz rok in z njim pobegniti. Kombinacija vseprisotne zloveščosti, pričakovane čustvenosti zveličanega dogodka in plehke sentimentalnosti glasbe je eksplozivna in zasno-

vana tako, da gledalca prisili v odločitev, ali naj sprejme, kar vidi na platnu (in se morda začne smejati absurdu), ali pa videno zavrne in se odklopi od filma. Ta dilema je sicer standarden modus operandi Briana Taylorja, in tudi *Mom and Dad* ni izjema.

Nuklearnost družine

Osrednji fokus filma je v nuklearni družini in medgeneracijskih odnosih. V več scenah vidimo, kako otroka zakrivita bolj ali manj tipične napake, starša pa se po začetnem razburjenju pomirita in se z njima zgledno vzgojno pogovorita. Svoje življenjske neuspehe, navidezne in realne, se kot večina ljudi v krizi srednjih let trudita prebroditi čim bolj civilizirano in s ponotranjenjem besa, medsebojne spore pa zaključita z usklajenim obupom. Složna postaneta šele, ko ju prevzame želja po umoru otrok; takrat se spogledata in sta v tej novi odločenosti videti kot ponovno zaljubljeni par, kot človeka s ciljem. Na začetku filma je posebej izpostavljen koncept načrtovane zastarelosti, omejene življenjske dobe in potrebe po zamenjavi. Živa bitja smo seveda med najbolj očitnimi tovrstnimi prebivalci zemlje, pri čemer smo ljudje tanatofobijo nevtralizirali z idejo večnega življenja skozi potomce. Vendar so v sodobni obsedenosti z mladostjo, zdravjem ter fizično in mentalno formo otroci lahko konkurenca. Ko dodamo še drugačno kulturo in vrednote (»anale kroglice ... in pričakovanja, ki pridejo s tem,« med drugim očita Brent fantu svoje hčerke), je spopad civilizacij neizbežen. Resda je bolj intimen kot v japonski klasiki **Battle Royale** (2000, Kinji Fukasaku) – tam odrasli najstnike kaznujejo tako, da naključni razred srednješolcev zaprejo na miniran otok, kjer se spopadejo do smrti –, a ni zato nič manj silovit.

K silovitosti seveda pripomore tudi Nicolas Cage. Igralec, ki je iz oskarjevca zdrsnil v karikaturu pačenja in pretiravanja, vsakih nekaj let še vedno postreže s presežkom, ko ga v roke dobi režiser, ki točno ve, kaj hoče – denimo Werner Herzog v **Pokvarjenem poročniku: New Orleans** (Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans, 2009), Matthew Vaughn v **Kick-Assu** (2010) ali pa Spike Jonze v **Prilaganju** (Adaptation, 2002). Tukaj je v polni formi, manično osredotočen, ko je treba ubiti otroke, z izleti v tarnajočo paniko, ko mu to ne uspe, medtem ko pred morilsko pobesnelostjo v prepirih z vase uperjenimi agresivnimi izpadi pokaže, da je morda res zafrustriran in prežet z besom, a vseeno ljubeč mož in oče. Natanko to pokaže tudi zadnja scena, ki je razočarala številne gledalce in kritike, saj film, podobno kot starševstvo, pusti zgodbi odprt konec, ko v starševski razlagi, ki jo ponudita Kendall in Brent, pusti prostor za nadaljnji trud: »Kaj ne vesta, da vaju ljubiva bolj kot vse na svetu?« – »Ampak včasih pa, včasih ...« **E**

Ex Libris, 2017



Ana Šturm

Knjižnica kot temelj demokratične družbe

Ex Libris: Newyorška javna knjižnica | Ex Libris: The New York Public Library

leto 2017

režija Frederick Wiseman

država ZDA

dolžina 197'

Osrednja stavba Newyorške javne knjižnice (NYPL), eden od mejnikov *beaux-arts* arhitekture, od leta 2008 naprej znana kot stavba Stephena A. Schwarzmana (po zasebnem donatorju, ki je financiral obnovo), je svoja vrata javnosti prvič odprla leta 1911. Z dvaindevetdesetimi izpostavami na Manhattanu, Staten Islandu in v Bronxu NYPL danes velja za drugo največjo knjižnico v ZDA, prva je Kongresna v Washingtonu, in četrto največjo knjižnico na svetu.

Skozi ista vrata dobro stoletje kasneje vstopi Frederick Wiseman. Legendarni režiser je pri svojih 88 letih še vedno v vrhunski ustvarjalni formi, kar dokazuje tudi njegovo najnovejše delo. **Ex Libris: Newyorška javna knjižnica** (*Ex Libris: The New York Public Library*, Frederick Wiseman, 2017) je film o veličastnem in kompleksnem organizmu, ki ga hrani človeška radovednost, želja po odkrivanju novega znanja, izmenjavi idej in iskanju resnice. Wiseman nam NYPL predstavi kot enega izmed temeljev demokratične družbe: kot vsem odprt prostor svobode in enakih možnosti. Wiseman je utrip »možganov mesta« beležil tri mesece, končni izdelek pa je (po skoraj letu dni montaže, v kateri je približno 150 ur posnetega gradiva destiliriral v 3 ure in 17 minut čistega filma) vsota vsega, kar se je v času, ko je bil tam, naučil. Ob ogledu *Ex Librisa* se marsikaj naučimo tudi gledalci. »Dokumentarec – vsaj v okviru, v katerem ustvarjam jaz, in v primeru, da film deluje – lahko posamezno institucijo približa gledalcu tako, da ima slednji občutek osebne udeležbe v dogajanju: na sestanku osebja ali na predavanju v knjižnici v Bronxu. Kot režiser, predvsem pa kot montažer gledalcu zagotovim dovolj informacij, da razume, kaj se dogaja, in da se mu zdi, kot da je ravnokar prisostvoval sestanku, čeprav je to, kar pokažem v filmu, skrbno izbrano. Pomembno je, da kot montažer ustvarim iluzijo, da se je dogodek, ki ga gledalec opazuje, dejansko zgodil tako, kot ga vidi v filmu, čeprav to morda ni res.«



Wisemanovi filmi niso observacijski dokumentarci. Za vsakim posnetim kadrom in za vsako odločitvijo o tem, kaj od ogromne količine posnetega gradiva – ki ga, mimogrede, v celoti hranijo v Kongresni knjižnici – in na kakšen način bo v končni verziji postalo film, stoji tehten premislek. Tako so njegova dela veliko bližje romanom kot pa dokumentarnim filmom, kar v intervjujih večkrat poudari tudi sam. Dokumentarci Fredericka Wisemana so žive entitete, javni prostori, v katerih nam avtor ponudi v razmislek svojo refleksijo sodobne (ameriške) družbe.

Med marmornatimi stenami newyorške knjižnice na Peti aveniji so shranjeni dosežki človeških prizadevanj: več kot petnajst stoletij znanja in izkušenj, na podlagi katerih lahko gradimo našo prihodnost. Prav s to idejo se *Ex Libris* tudi odpre: ko skupaj z Wisemanom v prvi sekvenci vstopimo skozi vrata stavbe Stephena A. Schwarzmana, se znajdemo v avli oziroma znamenitem Astor Hallu, kjer poteka predavanje znanstvenika, evolucijskega biologa in zagovornika ateizma Richarda Dawkinsa. V delčku predavanja, ki ga slišimo, poudari, da živimo v privilegiranem času: po Einsteinu, Darwinu, Newtonu ..., v času, ko so naši možgani tako razviti, da lahko razumejo kompleksnost človeškega življenja. Njegove besede so slavospev intelektualnemu, znanstvenemu in racionalnemu umu – vsemu tistemu, kar simbolizira tudi institucija knjižnice.

Razum seveda ni edino, kar družbo poganja naprej. Med knjižnimi policami in platnicami je doma tudi domišljija, ki poraja najbolj nore in nemogoče ideje, tudi tiste, s pomočjo katerih si lahko zamišljamo boljšo družbo in drugačen svet. »Veste, ampak samorogi niso resnična bitja,« po telefonu potrpežljivo razlaga knjižničar, medtem ko brska za prvimi omembami tega čudežnega bitja. »Gutenbergova biblija trenutno žal ni dostopna,« pri drugi mizi neznanцу odgovarja njegova kolegica. Posebna enota knjižnice, Ask NYPL (vprašaj NYPL), deluje kot klicni center. Ljudje se nanj obračajo z najrazličnejšimi vprašanji: največkrat želijo vedeti, kakšno bo vreme, kako lahko nadomestijo izgubljeno člansko izkaznico ali podaljšajo izposojeno gradivo, včasih pa tudi, ali na Marsu lahko mečeš frizbi. Vsak zaposleni

dnevno odgovori na približno 150 vprašanj. Kot povedo, se trudijo odgovoriti na vsa; vsako vprašanje, še tako »neumno«, vsakdanje ali bizarno, je vredno odgovora, vsaka želja po znanju je vredna obravnave.

Predanost in potrpežljivost pri deljenju skupnega znanja je eden od leitmotivov Wisemanovega filma. NYPL slovi po zelo bogati zbirki slikovnega gradiva. V eni izmed zabavnejših sekvenc izvemo, da so slike razporejene po tematskih sklopih; tako recimo lahko pobrsKate po bogati mapi slikovnega gradiva z naslovom »Psi v gibanju«. Kot pove skrbnik zbirke, slike v njej že vse od nastanka navdihujejo slavne umetnike, med njimi Diega Riviero in Andyja Warhola. »Warhol je od nas ukradel veliko stvari,« pove, pa ne v obtožujočem tonu, ampak navdušen, da je knjižnična kolekcija navdihnila tega velikega umetnika.

Osebjem prav tako vsakomur, ki prosi za pomoč, svetuje pri odločitvah o študiju, štipendijah, jezikovnem in poslovnem izobraževanju. Newyorška javna knjižnica zagovarja, predstavlja in v praksi izvaja idejo, da ima brezplačen dostop do znanja in izobrazbe ključno vlogo pri preprečevanju neenakosti v družbi. Knjižnice so podaljšek izobraževalnega sistema, za nekatere pa tudi edina možnost, kako priti do znanja: kot slišimo v eni od izpostav v revnejši soseški, se je nekdo, ker si ni mogel privoščiti šolnine za filmsko šolo, ustvarjanja filmov naučil s pomočjo knjig. Vloga knjižnice se v različnih izpostavah tudi razlikuje. Stavba Stephena A. Schwarzmana v središču Manhattna večkrat služi popolnoma drugačnemu namenu kot oddelki knjižnice, ki se nahajajo v manj privilegiranih soseških. V prostorih glavne stavbe se vrstijo prominentni dogodki, od že omenjenega nastopa Richarda Dawkinsa do pogovora s Patti Smith in Elvisom Costello, pa tudi koncerti klasične glasbe, predavanja o porcelanu in elitne večerje za knjižnične donatorje. V izpostavah, ki se nahajajo v odročnejših predelih mesta, pa imajo večji pomen opismenjevanje, zaposlitveni sejmi, varen skupnostni prostor in osnovna zdravstvena oskrba.

Ena tretjina oziroma približno tri milijone Newyorčanov nima dostopa do interneta, izvemo na enem od sestankov upravnega odbora. Tony Marx, predsednik NYPL, nadaljuje:

»Lahko imaš vso vsebino na svetu, a če nimaš dostopa do nje, ti to prav nič ne koristi.« Knjižnica zato v partnerstvu z mestom izvaja projekt izposoje brezžičnega interneta. Vsi, ki si ga ne morejo privoščiti, si lahko v knjižnici za leto dni brezplačno izposodijo posebno brezžično dostopno točko. Digitalizacija najrazličnejših gradiv je stalnica na dnevnem redu: debate se vrtijo okrog tega, kaj in kdaj bodo digitalizirali ter kdo bo digitalizacijo financiral, do tega, koliko enot digitaliziranih knjig naj odkupijo za izposajo. »Za izposajo nekaterih digitaliziranih knjig je treba čakati več kot 5 mesecev,« med drugim slišimo na sestanku.

V *Ex Librisu* ne vidimo veliko knjig; kot v eni od sekvenc pojasni priznana arhitektka, specializirana za načrtovanje knjižnic, prostori slednjih niso več namenjeni zgolj shranjevanju knjig, ampak predvsem ljudem, ki jih uporabljajo. Moderna knjižnica ponuja prijazen, dostopen in varen prostor ter široko platformo za najrazličnejše umetniške prakse, predavanja, bralne krožke, pogovore, okrogle mize, recitale ter prostor za koncerte in razstave. Knjižnica je tudi snemalni studio za avdio knjige, učilnica za programiranje, socialni center, borza dela, arhiv in delovni prostor za raziskovalce.

Ex Libris skupaj s filmoma **Na Berkeleyju** (At Berkeley, 2013) in **Jackson Heights** (In Jackson Heights, 2015) sestavlja nekakšno neuradno trilogijo, v kateri Wiseman raziskuje javne institucije, ki zagotavljajo osnovo za delovanje demokratične družbe in hkrati predstavljajo njen zadnji branik. Te ustanove podirajo zidove med socialnimi, etničnimi in rasnimi delitvami. V času tehnokratske družbe, osamljenosti in narcisizma negujejo občutek skupnosti, spodbujajo aktivno državljanstvo in skrbijo za dostop do znanja, ki je in bo namenjeno blaginji vseh. Poslanstvo teh institucij predstavlja popolno nasprotje anti-intelektualnemu ozračju, ki ga dan za dnem lahko spremljamo v večini (ameriških) medijev.

V filmu *Na Berkeleyju* Wiseman opozarja na problem nenehnega zniževanja finančnih sredstev za javno šolstvo, kar manj privilegiranim slojem onemogoča dostop do kakovostne izobrazbe. Newyorška knjižnica deluje kot javno-zasebno partnerstvo. Tako Berkeley kot NYPL se morata za svoj obstoj vse bolj zanašati na sredstva iz zasebnega sektorja, kar za seboj neizogibno potegne določene zahteve donatorjev. Na enem izmed srečanj upravnega odbora v *Ex Librisu* lahko poslušamo, da donatorji ne morejo določiti knjižničnih prioritet in diktirati, za kaj se bo porabil njihov denar. Wisemanov predzadnji film *Jackson Heights* je živahen in pisan portret ene najbolj rasno in etnično raznolikih sosesk na svetu. Predstavlja zgleden primer dobrega (so) delovanja skupnosti: je (po)učna ura medsebojne povezanosti in solidarnosti. Wiseman v vseh treh filmih jasno opozarja na pomen teh institucij pri izobraževanju dobro

informiranih državljanov in volivcev, ki so pripravljeni na aktivno participacijo v demokratični državi.

Informacije imajo vrednost. Prave informacije imajo večjo vrednost. Če je bilo nekoč informacij malo in je bil dostop do njih omejen, je danes informacij preveč. Kot pravi bivši izvršni predsednik Googla, Eric Schmidt, danes v dveh dneh ustvarimo tolikšno količino informacij, kot smo jo od začetka civilizacije do leta 2003, pri čemer se šteje vsaka objava na Facebooku, Twitterju ali Instagramu. Danes tako potrebujemo predvsem pomoč pri navigaciji skozi morje vseh teh podatkov, pri čemer ključno vlogo igra pismenost. Ko v Ameriki načrtujejo, koliko novih zaporov bodo morali sezidati v prihodnosti, za referenco vzamejo število nepismenih otrok. Slabo pisemeni člani družbe imajo večje težave pri osmišljanju svojega življenja, težje rešujejo probleme, bolj so dovzetni za laži in lažje jih je zavesti. Ljudje, ki drug drugega ne razumejo, ne morejo komunicirati in izmenjevati idej. Eden poglobitnih namenov knjižnice je torej v tem, da omogoča, ohranja, neguje in razširja znanje, ki vsem ljudem pomaga k boljšim odločitvam v njihovem življenju. **E**

Anja Naglič

Hitlerjev Hollywood

Hitlerjev Hollywood. Nemški film v času propagande 1933–1945 | Hitlers Hollywood. Das deutsche Kino im Zeitalter der Propaganda 1933–1945

letno 2017

režija Rüdiger Suchsland

država ZDA

dolžina 105'

Marca je bil v spremljevalnem programu 21. Diagonale – Festivala avstrijskega filma, zatem pa še na TV Slovenija prikazan nemški dokumentarni celovečerec **Hitlerjev Hollywood. Nemški film v času propagande 1933–1945** (Hitlers Hollywood. Das deutsche Kino im Zeitalter der Propaganda 1933–1945), ki ga je leta 2017 naredil filmski kritik, scenarist in režiser Rüdiger Suchsland. Film, ki je nastal ob stoletnici ustanovitve znamenite nemške filmske družbe Ufa – ta je veliko prispevala k Hitlerjevemu vzponu na oblast, leta 1937 so jo podržavili, v letih 1942–1945 pa je bila edina produkcijska hiša v tretjem rajhu –, s komentiranimi odlomki iz številnih nemških igranih celovečercov, nastalih v letih 1933–1945, dobro predstavi kinematografijo tretjega rajha.

Film je bil za nacistični režim najpomembnejši medij komunikacije z množicami in s tem privilegirana vrsta umetnosti. V trinajstih letih Hitlerjeve vladavine je bilo v Nemčiji posnetih več kot tisoč igranih celovečercov (ob njih pa še nekaj sto obzornikov, t. i. kulturnih, dokumentarnih in kratkih filmov); do danes se jih je ohranilo okoli osemsto, nekaj v zelo okrnjeni obliki. Z izjemo peščice ideološko (razmeroma) nedolžnih filmov na eni strani in nekaterih najbolj zloglasnih, eksplicitno propagandnih izdelkov na drugi strani – na primer **Hitlerjev mladinec Quex** (Hitlerjunge Quex. Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend, 1933) Hansa Steinhoffa ter **Žid Süß** (Jud Süß, 1940) in **Kolberg** (1945) Veita Harlana, ki so jih zavezniki leta 1945, tako kot še nekaj deset drugih nacističnih filmov, ki povečujejo vojno, hujskajo množice in so odkrito rasistični ali antisemitski, prepovedali in jih je zdaj dovoljeno predvajati samo pod posebnimi pogoji – je to obdobje nemške kinematografije večini današnjega občinstva neznano.

Nemški film je bil v letih 1933–1945 povsem nacistično instrumentaliziran, vrhovni kreator filmske politike pa je bil Joseph Goebbels, ki ga Suchsland v dokumentarcu duhovito označi za edinega »avtorskega filmskega ustvarjalca« tretjega

rajha, rajh sam pa za »Goebbelsov film« oziroma kar »Goebbelsov gesamtkunstwerk«. Šlo je za državno usmerjano, strogo nadzirano in cenzurirano kinematografijo, ki pa si je obenem prizadevala postati nekaj velikega – drugi Hollywood, nemška »tovarna sanj«. Uporabljala je najsodobnejšo tehnologijo (nekaj filmov je bilo že barvnih), najnovejše marketinške postopke in imela je svoj zvezdniški sistem. Igralski poklic je bil med najboljše plačanimi v tretjem rajhu, velikih finančnih ugodnosti pa so bili deležni tudi producenti, distributerji in kinematografi. Obrtniško in nemalokrat tudi estetsko so bili ti filmi dobri ali celo odlični, sicer pa gre za manipulativne, demagoške industrijske izdelke, polne laži, mitov in stereotipov o sovražnikih (zlasti seveda o Judih). Tudi na prvi pogled neideološki, nepolitični zabavni filmi, v katerih ni manjkalo iluzij in melanholičnih hrepenenj in ki so ljudi odvrčali od družbeno-politične realnosti, so prikrito spodbujali nečlovečnost, nasilje in sovraštvo ali pa so vsaj povelečevali skupnost in brezpogojno pripravljenost za žrtvovanje ter gojili kult smrti in jo estetizirali. Druge pomembne teme in motivi nacističnih filmov so bili tovarštvo, izpolnjevanje dolžnosti kot najvišja zapoved, idilično družinsko življenje, neokrnjena narava, tradicija, ljubezen do domovine. Značilno za te filme je bilo tudi, da niso poznali ironije, veliko pa je bilo v njih prisiljene veselosti in infantilnosti. Po izbruhu vojne je bilo zabave in propagande v nemških filmih še več kot prej in vse bolj so se tudi obračali k ženskemu občinstvu. Ko pa je evforiji ob začetnih uspehih vermahta na fronti sledilo vse več porazov in je upanje na zmago plahnelo, se je Hitlerjev Hollywood zmeraj bolj zatekal v fantazijo, ekscesivnost, histeričnost in barvitost. Tako so na primer nastali filmi **Pustolovščine barona Münchhausna** (Münchhausen, 1943) Josefa von Bákya in **Opfergang** (1944) Veita Harlana ter čisto na koncu že omenjeni **Kolberg** (1945) – velika vojna melodrama in najdražji film iz časa nacizma; zanj so uporabili 6.000 konjev, 10.000 kostumov in več kot 100.000 s fronte odpoklicanih nemških vojakov. To je bilo zadnje Harlanovo proslavljanje »ornamenta množice«, fantazija o vsemogočnosti, ki propada ne zanika, temveč ga trmasto heroizira.

Filmi tretjega rajha so znali nagovarjati čustva gledalstva; to je bila teatralna, iluzionistična in monumentalna kinematografija. Med več kot tisoč filmi, ki so nastali v tem obdobju, je bilo prek petsto komedij in glasbenih filmov, nekaj manj kot tristo melodram, pri preostalih dvesto produkcijah pa je šlo večinoma za pustolovske in detektivske filme. Grozljivk in fantastičnih filmov v nacistični kinematografiji ni bilo, ZF-film je bil en sam – v teh žanrih se je odvijala nacistična realnost, zato v sedmi umetnosti zanje ni bilo prostora.

K vodilnim režiserjem tretjega rajha so sodili Gustav Ucicky, Leni Riefenstahl, Detlef Sierck (poznejši Douglas Sirk), Veit Harlan, Helmut Käutner ... Glavne igralske zvezde pa so bili Hans Albers, Heinz Rühmann, Marika Rökk, Zarah Leander,



Ilse Werner, Marianne Hoppe, Kristina Söderbaum, Gustaf Gründgens, Ferdinand Marian ... Zlasti med slednjimi je bilo tudi veliko tujcev (predvsem iz Švedske, Nizozemske in Madžarske), saj si je Hitlerjev Hollywood – po ameriškem vzoru – želel eksotike in glamurja, poleg tega pa je bilo treba nadomestiti vse tiste filmske ustvarjalke in ustvarjalce, ki so zaradi ogroženosti ali iz odpora do nacizma odšli v tujino: Marlene Dietrich, Peter Lorre, Fritz Lang, Billy Wilder, Erich Pommer ... Za nekatere od ustvarjalcev je bilo sodelovanje z nacističnim režimom usodno, spet drugi so po vojni delo lahko nadaljevali.

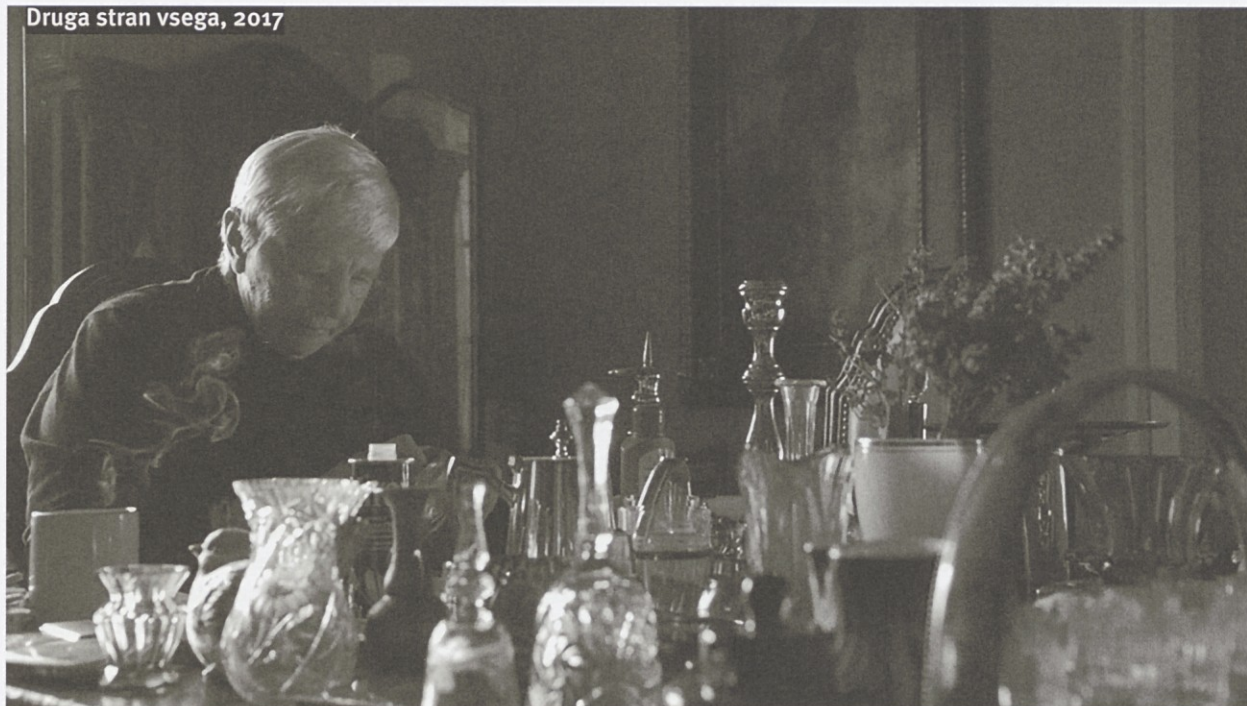
Rüdiger Suchsland je ob Hitlerjevem Hollywoodu med drugim zapisal tole: »Naj je še tako prav in pomembno, da nacionalsocializem obravnavamo politično in moralno, pa ga, se mi zdi, šele takrat zares razumemo, ko ga razumemo tudi kot estetski fenomen. Kajti film je bil za naciste najpomembnejši medij komunikacije s prebivalstvom. Nacisti so inscenirali svojo ideologijo, jo zapakirali v iluzije, za fasade in kulise. Pogled v preteklost nam omogoči, da govorimo o sedanjosti. Aktualni niso le propaganda in manipulacija, demagogija in fanatizem, temveč tudi hrepenenja, neizpolnjene sanje in eskapistični odzivi, ki se kažejo v teh filmih.« Kako veliko vlogo je igral film v času nacizma, povedo tudi naslednje številke: leta 1939 je nemška filmska industrija prodala 624 milijonov vstopnic, leta 1943 pa že 1,117 milijarde; in v zgodnjih štiridesetih letih so imele le ZDA več kinodvoran kakor tretji rajh s skoraj 8.600 kini v Nemčiji in na okupiranih ozemljih.

Za konec pa še k začetku filma. Hitlerjev Hollywood uvede stavek Siegfrieda Kracauerja: »Gledati stare filme pomeni tudi opraviti pregled svoje lastne preteklosti.« In h Kracauerju se film pogosto vrača tudi v nadaljevanju, saj je véliki nemški filmski kritik in teoretik že v desetletjih pred objavo svoje znamenite študije *From Caligary to Hitler. A Psychological History of the German Film* (Od Caligarija do Hitlerja. Psihološka zgodovina nemškega filma, 1947) – na podlagi katere je Suchsland posnel svoj prvi kinodokumentarec **Od Caligarija do Hitlerja. Nemški kino v času množic** (Von Caligari zu Hitler. Das deutsche Kino im Zeitalter der Massen, 2014) – opozarjal na vlogo nemških filmov pri širjenju nacistične ideologije. V času weimarske republike je o tem pisal v časopisih, kot je bil Frankfurter Zeitung, v drugi polovici tridesetih let pa je v pariški emigraciji svoja spoznanja zbral v študiji *Totalitäre Propaganda* (Totalitarna propaganda), ki je bila po spletu nesrečnih okoliščin prvič objavljena šele leta 2012. **E**

¹ Gre za citat iz Kracauerjevega članka *Ponovno srečanje s starimi filmi*. [I.] *Pudovkin* (Wiedersehen mit alten Filmen. [I.] Pudovkin) iz leta 1938. Slovenski prevod besedila je objavljen v *Filmski čitanki* – izboru Kracauerjevih krajših besedil o filmu, ki ga je opravila tu podpisana in je lani izšel v kinotečni knjižni zbirki Imago. (Op. A. N.)

² Nekaj člankov, ki jih je Kracauer objavil v tem dnevniku, je vključenih tudi v *Filmsko čitanko*. Prim. op. 1. (Op. A. N.)

Druga stran vsega, 2017



Andrej Gustinčič

Nostalgija po potopu

Druga stran vsega | Druga strana svega

leto 2017

režija Mila Turajlić

država Srbija, Francija, Katar

dolžina 100'

Tudi slabi spomini imajo moč nostalgije, ker v nostalgiji ne gre za dogodke, ki se jih spominjamo, ampak prvenstveno za lastno mladost. Ker sem med tistimi, ki na svoje življenje ne gledajo kot na kontinuirano reko, ampak kot na niz epizod z bolj ali manj določljivim začetkom in koncem, zame nostalgija pomeni nepričakovano odpiranje vrat v neko obdobje življenja, ki je za mano in do katerega običajno nimam več določenega odnosa.

Takšna vrata je zame odprl film srbske režiserke Mile Turajlić **Druga stran vsega** (Druga strana svega, 2017), ki govori o njeni materi Srbijanki, profesorici, intelektualki in neutrudni borki proti režimu Slobodana Miloševića. V filmu je prizor, v katerem Srbijanka Turajlić svoji hčeri,

ki jo snema, pripoveduje o začetku vojne med Srbijo in Hrvaško leta 1991. »Najbolj grozen moment, zares najbolj grozen, je bil, ko so tanki iz Beograda šli proti Vukovarju, ljudje pa so jim z mostov metali cvetje,« pove. »Vprašaš se, kje si živel vsa ta leta, kaj si delal, s kom si se družil?« To vprašanje, ki je v bistvu streznitev, me je vrnilo v čas razbijanja skupne države, na katero sem osemindvajset let, preživetih večinoma v tujini, gledal kot na svojo domovino.

Ko je leta 1991 izbruhnila vojna, sem bil že skoraj šest let novinar agencije Reuters v beograjski redakciji. Že nekaj let, vse od začetka vzpona Slobodana Miloševića v drugi polovici osemdesetih, sem se spraševal natanko to, kar se je vprašala Srbijanka Turajlić. Prej so se mi Srbi – in tudi sam sem deloma Srb – zdeli kot zadnji, ki bi jih lahko zajel tak vihar neracionalnosti. Zdelo se mi je, da bodo ti duhoviti in skeptični ljudje – še posebej do komunistične oblasti – znali vedno trezno razmišljati. Ko so prijatelji, ljudje, ki sem jih poznal vse življenje, začeli pojasnjevati, da je Sloboda odgovor na hrepenenje srbskega naroda, da je to človek, ki bo končal domnevno ponižanje Srbije; ko so družinski prijatelji, intelektualci, šli na miting v Novem Sadu in med skakanjem skandirali »Srbija je vstala!« ter vsakogar, ki se z njimi ni strinjal, označili za srbofoba ali – še bolj slikovito – za »srboždera«; ko se je Beograd iz kozmopolitske prestolnice začel spreminjati v nekaj provincialnega in ozkoglednega; ko je ta transformacija dobila zamah ... takrat sem se vsakič in vedno znova spraševal, kdo so ti ljudje in ali je med njimi sploh še prostor zame.

Prvič sem doživel to preobrazbo družbe, v kateri so se ljudje spreminjali dobesedno pred mojimi očmi. Ob napadih na Združene države v septembru 2001 sem bil priča podobni izgubi racionalnosti, hrepenenju po vodji in maščevanju. Po preživljanju predvojnih let v Srbiji se mi je vse to dogajanje zdelo znano in podobno depresivno.

V drugi polovici osemdesetih, v letih, ki so vodila do jugoslovanske vojne, sem potoval po vsej Srbiji, Kosovu, Vojvodini in Črni Gori, po mestih in vaseh, po sledih srbskih shodov, in poslušal iste parole (»Slobo Srbine, Srbija je uz tebe!«) in povsod iste pesmi (»Ko to kaže, ko to laže, Srbija je mala?«). Bil sem priča temu, kako je nekoč nedotakljivi Josip Broz Tito prerasel v zgodovinskega sovražnika srbskega naroda in kako so posmrtni ostanki carja Lazarja dobili isti verski pomen kot Jezusovo vstajenje. Šel sem na Gazimestan na Kosovu, da bi poslušal Miloševićev nagovor ljudstvu ob šeststoti obletnici Kosovskega boja (»Danas Gazimestan, sutra vaš stan,« je rekla moja cinična kolegica iz beograjske Politike, ki jo je milijonska horda očaranih Srbov v kosovskem blatu ozdravila lastnega in že prebujajočega se nacionalizma). In tisto, na kar pomislim zdaj, je, da niti za trenutek nisem verjel, da bo prišlo do vojne ali do razpada Jugoslavije. A v letih, ki so sledila – in pozneje še v vojnah – smo bili vsi priče razbijanja jugoslovanskih popkulturnih legend: Tita, NOB, bratstva in enotnosti in tistega Valterja, ki je branil Sarajevo ... Ko sem po skoraj dveh letih vojne zapustil te prostore, sem za sabo zaprl vrata. Odločno.

Ogled *Druge strani* vsega v ljubljanskem Kinodvoru na letošnjem Festivalu dokumentarnega filma me je vrnil v te burne čase tako, kot so me občasno vračala ponovna srečanja z novinarji, ki sem jih takrat poznal. Skupaj s Srbijanko gledamo posnetke demonstracij proti Miloševiću, gledamo njo, kako na teh shodih nastopa, kako pojasnjuje hčeri, da je to počela, ker je profesorica. Dobimo sliko angažirane intelektualke, tako zelo angažirane, da se njeni hčeri Mili zdi že pretirano in ne razume, zakaj njena mati ni preprosto zapustila Srbije skupaj z družino. Gledamo to izjemno intelektualko v času, ko se zdi, da so znana imena srbske kulture tekmovala, kdo se bo bolj ponižal v imenu nacije. Vidimo jo s prijatelji, kako razlaga, da ima lahko rada svojo družino, svojega pokojnega moža, celo lepega Georgea Clooneyja, a ji ne pade na pamet, da bi imela rada Obámo ali Putina ali politike nasploh. Film obuja spomin na zdaj že pozabljene epizode jugoslovanske zgodovine, kot je bil zadnji kongres Zveze komunistov Jugoslavije, ki ga je slovenska delegacija zapustila, in na slavni Hafnerjev prst: ko je Vinko Hafner zažugal s prstom Miloševiću. »Razmislite dobro, po kateri poti boste šli,« mu je rekel. Ti zdaj pozabljeni, skoraj folklorni trenutki v filmu Mile Turajlić spet zaživijo in spet dobijo neposredno aktualnost, kakršno so imeli pred četrto stoletja.

Beograd sem zapustil, ko se je začela vojna. Po slovenski osamosvojitvi sva skupaj z angleškim kolegom odprla Reuterjevo dopisništvo v Zagrebu. Kot novinar sem pokrival hrvaška bojišča in potem bosanska. Z Beogradom sem izgubil stik. Ko sem se čez čas vrnil vanj iz obleganega Sarajeva, sem čutil le gnev. Kako je mogoče, da se v Beogradu vsaj na videz normalno živi, medtem ko Sarajevo bombardirajo. V mojih mislih so prevladovali usoda Bosne in Hercegovine, obleganje Sarajeva in tisti grozni izraz »etnično čiščenje«. Grozen zato, ker je bil zgolj evfemizem za genocid. V meni se je pojavil odpor do Srbije, ker sem vedel, da sem v vzhodni Slavoniji in po »očiščenih« bosanskih vaseh videl rezultat srbske nacionalistične evforije, katere vzpon sem že leta pokrival. Ko sem se leta 1993 vrnil v Združene države, sem Srbijo mentalno in čustveno odpisal.

Toda v teh letih vojne in potem po mirovnem sporazumu iz Daytonu so Srbijanka Turajlić in drugi na beograjskih ulicah vodili boj proti Miloševiću, ki je dobil podporo Združenih držav kot »porok miru na Balkanu.«. O Bosni film sicer pove le malo. Neki mladenič omeni Sarajevo med govorom na nekem protestnem shodu, in to je vse. Po projekciji v Kinodvoru sem Srbijanko Turajlić vprašal, ali so takrat Srbi sploh razmišljali o Bosni, ali je visela nad njihovimi glavami, na primer tako kot je vietnamska vojna simbolizirala slabo vest progresivnih Američanov šestdesetih in sedemdesetih let. Odgovorila je, da primerjava z Vietnamom ne zdrži. Da so v Bosno hodile razne bande iz Srbije, ne pa mladi srbski rekruti. O vojni v Bosni se v Srbiji ni pisalo. O njej so kaj vedeli le tisti, ki jih je zanimala, a teh je bilo malo. Film se tako kot sama Srbija izogne soočanju z bosansko vojno. In Bosna v njem je kot duh, ki je neviden ampak, vsaj zame, vedno prisoten.

Vseeno pa mi se je gledanje tega filma zdelo kot druženje z najboljšim, kar je v letih razpada obstajalo v Beogradu: druženje s tistimi ljudmi, ki niso izgubili glave, ki so predstavljali oazo razuma, zame pa povezavo z mestom, kakršnega sem nekoč poznal. Film se večinoma odvija v družinskem stanovanju Turajličevih, enem tistih velikih, starih beograjskih stanovanj, ki so jih komunisti po vojni razdelili med več družin. To je stanovanje, ki ga povezujemo s pojmom »stare beograjske družine«. In filmsko druženje z družino Turajlić me je spomnilo na življenje v Beogradu v bolj nedolžnih časih, preden se je pojavil Slobodan Milošević, ko se je stanje sveta zdelo večno in nespremenljivo. **E**

Veronika Zakonjšek

Intimni portret odraščanja

Odraščanje

leto 2017

režija **Siniša Gačič**

država **Slovenija**

dolžina 79'

Še preden v kader stopita protagonistki filma, bojeviti in politično angažirani Daja in Jedrt, nas motna, meglena in nejasna slika postavi v perspektivo njenega štirimesečnega sina. Tiborjeve radovedne in otroško naivne oči se na tej točki še ne zavedajo bridke družinske realnosti ter opazujejo predvsem spokojnost predbožičnega časa in brezpogojno ljubezen, ki jo prejema od mater in širšega sorodstva. Od zavedanja konservativnih predsodkov, rigidnih družbenih pričakovanj in sovraštva, ki ga okolica usmerja v njegovo in njej podobne družine, ga navsezadnje loči še nekaj let spokojne nevednosti. A ravno v času, ko štirimesečnik šele začenja prepoznavati okolico, okušati novo hrano in se pogumno plaziti po stanovanju, se kopica sodržavljanov odloči,

da je njegova sreče in ljubezni polna družina nenaravna in kot takšna – nemoralna. Ne le to, njegov dom predstavlja nevarnost dokončnega izničenja biološkega in družbenega spola, sprejetje tovrstne družine pa bi, po prepričanju večine, vodilo v razkroj zakonskega in družinskega življenja, slovenskega naroda in družbe kot take. A naj se vendarle razume, da tem pogumnim – Tiborju neznanim – borcem ne gre le za lastne politične interese, stremjenja k arhaičnim spolnim vlogam ali za romantično-iluzorne predstave o nuklearnih družinah, ki še nikoli v človeški zgodovini niso obstajale v tako neokrnjeni in popolni heteronormativni obliki. Ta boj se bije v imenu Tiborja in njemu podobnih abstraktnih otrok, ki jim preti nevarnost spolnih zlorab in antimoške lezbično-feministične propagande. Navsezadnje gre vendarle za otroke! Tiste, ki v predstavah večine sploh ne obstajajo ter so zreducirani na nekaj abstraktnega in nepojmljivega – na orodje javnega moraliziranja o spornosti, sprijenosti in nenaravnosti homoseksualnosti.

Režiserja Siniša Gačič in Dominik Mencej sta v slovensko filmsko javnost prodrli na 17. Festivalu slovenskega filma, kjer sta z dokumentarnim celovečercem in magistrskim kratkim filmom, vsem pričakovanjem in medijskemu neodobravanju navkljub, domov odnesla kopico glavnih nagrad. Gačič s svojim drugim celovečercem ostaja zvest dokumentaristični formi, z **Odraščanjem** pa tudi tematsko ostaja v polju boja za pravičnejšo družbo, ki ga je odprl že s svojim prvencem. Njegov s filmom leta nagrajeni **Boj za** (2014) nas je soočil z zasedbo ljubljanske Borze, navdahnjeno z gibanjem *Occupy!*.

Odraščanje, 2017



Okupacija javnega mestnega prostora v hladnih jesenskih mesecih leta 2011 je revolucionarno opozarjala na neučinkovitost predstavniške demokracije in problematičnost globalnega finančnega kapitalizma, ki na račun finančno podhranjene prebivalstva, t. i. 99 %, izplačuje slabe banke in davčno olajšuje ekonomsko elito. A tokrat v boj za pravičnejšo in enakopravnejšo družbo vstopa diskriminirana manjšina, ki jo na platnu pogumno reprezentirata partnerici, življenjski sopotnici in novopečeni materi, Daja in Jedrt.

Film se odvija na treh ravneh: zasebni, politični in na subjektivnem pogledu otroka. Pri otroški perspektivi, ktere učinek je dosežen s posebno »baby lens« kamero, gre predvsem za režijski vložek Menceja, ki se je s subjektivnim dožemanjem okolice in realnosti ukvarjal že v svojem z vesno za najboljšo režijo nagrajenem kratkem filmu **Prespana pomlad** (2014). Čeprav je skozi film prepoznati jasne ločnice med tremi perspektivami, pa se vse tri ravni vendarle pomembno prepletajo. Zasebno kmalu postane politično, politika vdira v zasebno, Tiborjev subjektivni pogled pa, kljub nezavedanju situacije in svoje vpetosti vanjo, služi kot povezovalna nit med obojim in gledalca brezkompromisno postavlja pred dejstvo: gre za konkretne, ne abstraktne otroke. Vključitev subjektivnega pogleda ustvarja tudi oddaljitev od povsem objektivnega, distanciranega pristopa, ki ga praviloma pripisujemo observacijskim dokumentarcem. A njuno odkrito postavitev na stran diskriminirane družbene manjšine vendarle težko izpostavimo kot pomanjkljivost ali kritiko filma. Ob obujanju grenkih spominov na december 2015 se namreč hitro spomnimo obrazov in mnenj, ki so polnila naš predbožični medijski prostor in jim je javna televizija kontinuirano, predvsem pa slabo moderirano, prepuščala svoj oder in žaromete. Čeravno je zakon z referendumom že padel, s tem pa v državi razkrinkal hudo politično nezrelost in agresivno nedemokratske tendence, je šele *Odraščanje* dokončno zapolnilo medijski manko referendumske »za« kampanje. Naš javni prostor je s filmom končno dobil vpogled v realnost in perspektivo ljudi, ki jih je padli zakon direktno zadeval, a kljub temu v pred-referendumski kampanji niso bili zares vidni, niti slišani.

Ko v intimo svojega doma in družine spustita kamere, si Daja in Jedrt povrneta moč in dostojanstvo, ki jima je bilo v teku kampanje odvzeto, ter brez večjih besed, političnih debat in argumentov ovržeta vse s predsodki nabite strahove in problematično sovražne argumente, s katerimi je kampanja »proti« še nedavno preplavljala slovenski javni prostor. Tiha observacija njunega vsakdana, partnerske in družinske dinamike ter ljubečega odnosa do sina se tako izkažejo za zelo potreben in močan politični akt, ki v vseh glavah sicer ne bo premikal zidov, a bo nekatere vendarle pripravil do premisleka in refleksije. A kljub jasnemu fokusu na njuno intimo in družinski vsakdan, ki na trenutke že dolgočasno

spominja na dinamiko običajnega heteroseksualnega para, so v filmu daleč najmočnejši trenutki soočenja Daje s političnimi nasprotniki. S tem niso mišljena sramotna soočenja v etru, temveč tista, do katerih prihaja tik pred vklopom kamere. Bizarna sprememba atmosfere, kjer v enem trenutku še sproščeno teče pogovor o (ne)funkcionalnosti otroških vozičkov, a se že naslednjo minuto sprevrže v fanatično diktiranje, kako bo zakon homoseksualnih parov izničil heteroseksualne poročne tradicije in zaobljube, je fascinantna in strašljiva hkrati, ob njej pa se začne porajati želja po globlji raziskavi tovrstne dinamike in psihološkega profila nasprotnika.

»Kako mora biti enostavno, če si večina,« v nekem trenutku utrujeno zavzdihne Daja, potem ko se že predolgo in skoraj donkihotsko neučinkovito bori z referendumsko »proti« kampanjo. S tem enostavnim stavkom se začrta močan politični podton filma, ki v neki instanci vsekakor deluje tudi kot odkrita kritika nedemokratske naše države. Dopusnitev situacije, v kateri je bila večinskemu prebivalstvu prepuščena moč, da zavrne zakonske pravice družbene manjšine, je vsekakor sramotna, gledano širše, z vidika filozofskega ideala demokracije, pa tudi izrazito nedemokratska. Kot je izpostavljala že politični teoretik Robert Dahl, gre pri demokraciji za živo, vseskozi spreminjajočo se tvorbo, ki se vpenja v domala vse aspekte družbenega življenja in stremi h kontinuiranemu širjenju političnih pravic, pa tudi k nenehnemu vključevanju manjšin v polje politične in družbene enakopravnosti. In ko namesto z vključevanjem v politiki še nereprezentiranega segmenta družbe operiramo z rigidnimi predsodki in odtegnitvami pravic, vsekakor težko še govorimo o demokraciji – ostane namreč le še lupina besede, ki zveni mično, moderno in v skladu s pričakovanji zahodne družbe, a v sebi skriva sovražno tiranijo večine.

Odraščanje tako na pronicljiv način pokaže, da slovenska družba resnično potrebuje boj za otroke. Boj za lepšo, strpnejšo družbo brez predsodkov, kjer bo diskriminacija marginaliziranih skupin dokončno izničena, otrokom, kakršni je Tibor, pa omogočeno odraščanje, ki bo namesto na stigmatizaciji, zavračanju in vrstniškem nasilju temeljilo na vključevanju in sprejemanju. **E**

Rudar, 2017



Jernej Trebežnik

Zakopane narodne travme

Rudar

leto **2017**

režija **Hanna Slak**

država **Slovenija**

dolžina **98'**

Da bo tematika povojnih pobojev vendarle našla pot v slovenski film, se je dalo slutiti že ob nekaterih drugih javnih razkritjih, ki so se zgodila v zgodnjem obdobju slovenske samostojnosti, neposreden povod za bolj poglobljeno filmsko obravnavo pa sta prinesla zlasti odprtje Hude jame leta 2009 in s tem povezana knjiga *Nihče*, ki jo je rudar Mehmedalija Alič izdal leta 2013. Aličeva življenjska zgodba, ki je v Barbarinem rovu trčila v zidove slovenske polpretekle zgodovine, je v Sloveniji naletela na močan odziv. Med drugim se je, kot pravi sama, močno dotaknila tudi režiserke Hanne A.W. Slak in zgodilo se je tisto, kar se je moralo zgoditi – Slovenija je dobila film **Rudar** (2017, Hanna Slak).

Zdi se, da je posebna občutljivost Hanne Slak nekako že usklajena s filmom na to temo. Njena relativna distanciranost oziroma drugost – rojena je bila v Varšavi, odraščala v Ljubljani, zdaj pa že več let živi in dela v Berlinu – gotovo olajša razumevanje v Bosni rojenega Aliča. Čeprav njena prejšnja samostojna celovečerca **Slepa pega** (2002) in **Tea** (2007) še zdaleč nista izhajala iz tako politično nabitega konteksta kot zgodba o rudarju, je režiserka s prikazom družbene odrinjenosti mladih (odvisnikov) pri prvem ksenofobije pri drugem pokazala določeno mero družbene angažiranosti, ki film *Rudar* preveva v celoti. Že uvodni kader mladega Aliča (v filmu je ime preoblikovano v Alija Bašić) prikazuje njegov odhod iz domače bosanske vasi in slovo od sestre ter nas seznanja z njenim izginotjem ob pobojih v Srebrenici. Sestrino izginotje ga preganja tudi kasneje, s čimer sta dva jugoslovanska primera etničnega in zgodnejšega ideološkega čiščenja ves čas ponujana v primerjavo in v skupni premislek. Ob prikazu majhne, a neprijetne birokratske težave je omenjen še izbris, ki je Aliča doletel po slovenski osamosvojitvi. Film lahko ne nazadnje razumemo tudi kot kratek vpogled v degradacijo regijskega (zasavskega) gospodarstva, na koncu pa s splošno stavko spremljamo še odsev političnega vzdušja v državi. Ob kompleksnosti tovrstnih (narodnih) prelomnic ni presenetljivo, da so nekatere obravnavane le bežno, predvsem pa njihovo uspešno sobivanje v istem umetniškem delu ni samoumevno.

Eden ključnih razlogov, da film kljub prepletanju raznoterih družbenih motivov uspe delovati naravno in neprisiljeno,

je gotovo montaža, ki je tudi v bolj eliptičnih trenutkih, na primer v uvodu, ko nas iz Bosne prestavi neposredno v temo zasavskega rudnika (rudniški prizori so bili sicer posneti v mežiškem), izredno tekoča. Z osredotočenostjo na manjše elemente ostaja povezovalna in tako ji ob napeti zgodbi kljub znanemu koncu uspe ves čas ustvarjati suspenz. Ko je izkušeni rudar Bašič poslan na rutinski pregled Hude jame (v filmu »Hude luknje«) in nato v njej začne podirati zidove, je slovenskemu gledalcu najbrž že jasno, kaj bo za njimi našel, a je scenarij kljub temu zapleten na način, da se razsežnosti zločina razkrivajo le počasi, medtem pa sprožajo še prikrivanje resnice. Predvsem pa zgodba odlično učinkuje na mestih, kjer je vezana na močno osebnost rudarja, ki ga z impresivno izraznostjo uteleša hrvaški igralec Leon Lučev. K občutku anksioznosti in utesnjenosti prispeva tudi vzdušje, ki ga film v prvi vrsti gradi s tematičnim okoljem, kjer v nekaterih umetniško najizrazitejših trenutkih kamera izpostavi le obraz rudarja, s tem pa poudari njegovo fizično osamljenost ob težaškem delu ter slutnjo grozovitih odkritij. A morda je s stališča filmske ustvarjalnosti treba še bolj ceniti prenos te nizke osvetlitve v stanovanje družine Bašič in predvsem na podobe Zasavja, ki v filmu odseva v kadrih depresivnih tovarn in železniških postaj, pa tudi v sivih, nepriljubljenih ulicah, ki spominjajo na mrakobnost in tesnobo razvojne slepe pege Slovenije.

Opisano neprijetno vzdušje v *Rudarju* torej odseva tematičnost zamolčanih oziroma zakopanih zločinov, neperspektivno življenjsko okolje in tudi breme, ki ga je moral nositi Alič v boju proti ideološko obremenjeni okolici. Skozi ves film skušajo Bašičevo odkrivanje zločina zaustaviti najprej arogantni nadrejeni, potem nezainteresirani policisti in malomarni forenziki, pa tudi drugi vpleteni. Odkritja poskušajo na razne načine pomesti pod preprogo, zato poleg rudarja trpi tudi njegova družina. Kljub temu je trmasto odločen, da bo resnici prišel do dna ter truplom zagotovil identifikacijo in primeren pokop. A prikaz ideološke obremenjenosti stranskih likov, predvsem Bašičevega avtoritarnega šefa in njegovega načelnega zavračanja rudarjevega raziskovanja, ob pomanjkanju konteksta vseeno izpade vsaj delno dvodimenzionalno. Nasprotno pa je poleg rudarjeve družine dobro zgrajen lik njegovega najstniškega vajenca, ki v rudnik in zgodbo vnese vsaj malce lahkotnosti in neobremenjenosti. Za razvoj pripovedi je morda še posebej ključen starejši gospod (Boris Cavazza), potomec ubitih v povojnih pobojih, ki živi blizu jame in predstavlja praktično edinega človeka, s katerim se lahko Bašič odkrito pogovarja o svojem odkritju.

Bašič šele prek teh pogovorov spoznava kompleksen odnos Slovencev do trupel, skritih za jamskimi zidovi, hkrati pa na ta način film premišlja in podoživlja širše, nacionalno soočenje s pretresljivimi odkritji. Čeprav gre za

nekaj, »kar so vsi vedeli že prej«, se zdi, da so v slovensko kolektivno zavest podrobnosti pronicale le počasi, kar se v filmu prefinjeno zrcali skozi nekatere najbolj napete trenutke samega Bašiča, ki sprva v rudniku naleti na sledove krvi in o potencialnem odkritju sliši le bežne govornice, šele nato pa postopoma odkriva več, dokler dobesedno ne pade v brezno, polno okostij. V najbolj klavstrofobičnih prizorih zasliši klice svoje sestre in prav vezanost na domovino ter tragedijo vojne v Bosni je predstavljena kot močan motiv na poti do odkrivanja resnice, tudi prek občutka krivde, ker je odšel v Slovenijo in edini iz svoje vasi ostal živ. Ta povezava je v filmu nakazana skorajda preveč bežno, čeprav se zdi ključna za razgrnitev rudarjevih travm in njegove osebne motivacije, hkrati pa gledalca seznanja z nasiljem širše, regionalne preteklosti, ki jo srečamo tudi v trenutkih, ko kdo prižge radio ali televizor in se zasliši poročanje o Srebrenici ali o povojnih pobojih. Vendar pa je ta povezava preslabo umeščena v pripoved in deluje nekoliko premalo subtilno.

Pri zajemanju shizofrenih, konfliktnih situacij je *Rudar* mestoma preveč luciden in povezave ustvarja preveč lahkotno, ob čemer se je mogoče vprašati, ali ne bi bila rudarjeva zgodba učinkovitejša v bolj surovi in veristični podobi. Kljub izstopajoči nizki osvetlitvi je film v svojem zajemanju grdega, nevarnega in tematičnega namreč precej stiliziran. To seveda ne pomeni, da prikaz ni realističen, temveč le, da zaradi preveč sofisticirane slike in prevelike preprostosti na določenih mestih vendarle izgubi vtis »resnične zgodbe«.

Tako *Rudar* svoje mesto v razvoju slovenskega filma zavzema predvsem z nepristranskim in spravljivim pristopom k narodnostno izjemno pomembni, a doslej zanemarjeni temi. Če so povojni poboji v *Osebnih prtljagi* (2009, Janez Lapajne) predstavljali simbolno ozadje, v *Pokrajini št. 2* (2010, Vinko Möderndorfer) pa malce zbanalizirano podlago dogajanju, tokrat prehajajo v ospredje. Seveda pa *Rudar* ni le film o pobojih, temveč o našem sodobnem odnosu do njih in naše lastne zgodovine. Pri prenašanju sporočil je nemara še najbolj učinkovit takrat, ko polpretekla zgodovina niti ni v prvem planu – ko je po eni strani osebni in vezan na občudovanja vredno trmo Mehmedalije Aliča v boju proti resnici nenaklonjeni okolici in ko po drugi strani privzema obliko napetega trilerja. V tem smislu ga je mogoče izpostaviti kot nadpovprečno gledljiv slovenski film. Predvsem pa je zrežiran z dovolj občutka, da se izogne moraliziranju, in vse do konca, ki v skladu z resničnim »koncem« ne more biti zares srečen, svoje poglede predstavlja kot preprosto mnenje, vezano na človečnost, ne pa na kakršno koli politično prepričanje. **E**

Peter Žargi

Ljubezensko pismo osemdesetim

Popularna kultura že več kot desetletje piše ljubezenska pisma osemdesetim in njeno navdušenje še kar traja; glasba, denimo, se je devetdesetih naveličala, še preden so izvrгла zadnji kitarski riff, pa tudi modne znamke in grafično oblikovanje že leta gravitirajo v smer osemdesetih. V Hollywoodu je reciklaža nostalgичnega materiala seveda pričakovana (*Iztrebljevalec*, *Izganjalci duhov*, *Tron: Legacy*, *Transformers*, *Robocop* in *Vojna Zvezd* vsake pol leta), je pa toliko bolj zanimiv val retro odišavljenе sintetizatorske glasbe kot tudi vsesplošne estetike in mentalitete osemdesetih v televizijskih in filmskih produkcijah zadnjih let. Od prezrtih skoraj-B-krimičev (*Cold in July*, *The Guest*) do bolj odmevnih mainstream projektov (*Drive*, *It Follows*, *Halt and Catch Fire*) ter v zadnjih dveh letih najopaznejših, *Stranger Things* in *Good Time*.

V čem torej leži tolikšna privlačnost? Z osemdesetimi se hkrati vračamo v naše spočetje – izbruh popularne kulture v obliki in ideologiji, kot jo poznamo danes – in k tistemu, kar smo žal v osemdesetih tudi pustili. Če se osredotoči-

mo na glasbo: takratni zvok je bil najdlje od sterilnega minimalizma in perkusivnega orkestralnega simulakra napetosti, ki trenutno vladata filmski glasbi. V spomin priklіče do-it-yourself mentaliteto ter skladatelja, ki doma z nekaj inštrumenti opremi film. Spajal je podtalne struje industrialia in elektronike z dostopnostjo novega vala in nove romantike, predvsem pa čustev in forme ni skrival za cinizmom in jezo ter za polovično razvitimi motivi. Zato ni čudno, da se najprepoznavnejša filmska glasba zadnjih let naslanja na tovrstno zapuščino, saj ji »žanrskost« osemdesetih avtomatično dovoljuje manj brzdanosti in več eksplicitnosti. Z drugimi besedami: če bi pompozno uvodno temo filma **Zlo za petami** (*It Follows*, 2014, David Robert Mitchell) poskusili vrniti v ne-žanrski film v recimo orkestralni verziji, ne bi bila nikoli odobrena.

Glasbena in vizualna umetnost osemdesetih sta dopuščali oziroma spodbujali seciranje šol, dnevnih sob in spalnic ameriškega višjega ter srednjega razreda skozi žanrsko prizmo in subverzivnost ter vzporedno ponujali tako formo kot vsebino, hkrati pa je to obdobje zaznamovalo tudi začetek posameznika kot seštevka znamk, ki jim izraža naklonjenost. Nikoli poprej se potrošnik ni mogel tako identificirati s produkti; vse od subkulture do hrane in športne obutve je postalo podaljšek posameznika, *branding* pa je začel dokončno brisati mejo med popularno in visoko kulturo, med alternativo in mainstreamom. Grafiti so postajali visoka umetnost, računalniški geeki superheroji. Znanstvena fantastika je dokončno utrdila svoje mesto na televiziji in

Zlo za petami, 2014



na platnu, subverzivni avtorji pa so ironično lahko dosegli množice gledalcev – kapitalizem svojih kritikov še nikoli ni bolje financiral.

Netflixova nadaljevanka **Stranger Things** (2016–2017, Matt in Ross Duffer), ki je bila večkrat nagrajena ne le za izvirno glasbo, temveč tudi za glasbeno opremo, se pod težo referenc na osemdeseta kar šibi. Pokrije vse od Spielberga do Jamesa Camerona, od Johna Hughesa do Stephena Kinga in Johna Carpenterja. Leta 1983 se v mestecu Hawkins na TV in v kinu vrtijo kulturni filmi, mularija poslušala kulturno glasbo in igra kulturne igre, žre kulturne sladkarije, nad vsem tem pa preži lovecraftovska entiteta iz paralelnega sveta, ki čaka, da požre mularijo in njihovo kulturno kulturo. In ker je lovecraftovska entiteta tudi v resničnem svetu požrla večino tistega, kar je osemdeseta naredilo tako zanimiva, se je vrniti tja v resnici zelo težko.

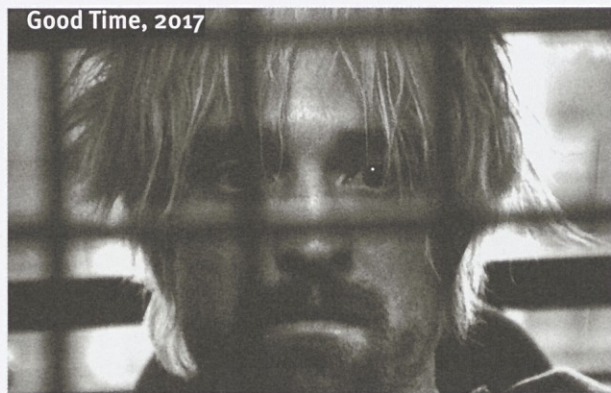
Michael Stein in Kyle Dixon, člana teksaške synth-wave skupine Survive, ki stojita za glasbo *Stranger Things*, sta pri tem precej uspešna. V svojem delu se nesramežljivo vračata k vzornikom, nemškimi prog-krautrock-elektro pionirjem Tangerine Dream, Giorgiu Moroderju in režiserju/skladatelju Johnu Carpenterju, ki so s svojo glasbo postavili zvočni standard grozljivkam, znanstveni fantastiki in kriminalkam za naslednje desetletje, dokler ni začel prevladovati varen, čustveno neangažiran ambientalni minimalizem, ki danes služi le še kot afirmacija napetosti oziroma celo kompenzacija za njeno pomanjkanje. Stein in Dixon nista nikoli daleč od analogne veličine in dramatičnosti vzornikov (svojega

Moroderja ali Carpenterja), a njuna glasba zares zaživi šele, ko jo spustita z vajeti – ko sta svojim idolom najzvestejša. Žal pa prepogosta raba glasbe in ponekod okorna umeščenost občasno onemogočata njen potencial. Serija *Stranger Things* namreč trpi za sindromom lažnih začetkov in lažnih resolucij, kjer glasba ne razkriva nečesa nevidnega, temveč ustvarja miniaturne dramske trikotnike skozi posamezne epizode, tudi ko ni napetosti, zapletov ali razpletov. To posledično vodi v prilagoditev gledalca, ki seriji odvzame njen momentum; včasih se namreč zdi, kot da se epizoda vedno znova začneja.

Pri vpeljavi toliko vzporednih zgodb je seveda mogoče pričakovati določene motnje v dinamiki in *Stranger Things* večino vzdušja še vedno dolguje svoji izvorni glasbi. Glasbena oprema serije pa je po drugi strani predvidljiva; dodatno jo zasiči z referencami ter vsiljevanjem vzdušja osemdesetih. Ironija je ravno v tem, da bi serija v osnovi delovala tudi z drugim krajem in časom dogajanja, saj ne temelji na *retro* trenutku, temveč na žanrsko obarvanem portretu odraščanja, najstniške ljubezni in mladostniškega prijateljstva v senci neznane groze, ki preži na skupnost – torej univerzalnih tematik, ki združujejo teror in paranojo **Osmega potnika** (1979, Ridley Scott) in **Žrela** (1975, Steven Spielberg) z najstniškimi klasikami, kot so **The Breakfast Club** (1985, John Hughes), **Stand by me** (1987, Rob Reiner) in **The Goonies** (1985, Richard Donner). V tem je serija najbolj zvesta svojim vzornikom in tudi najmočnejša. Skladbe, kot so »The Upside Down«, »Soldiers« in »The Return«, pa gledalca v

Stranger Things, 2016–2017





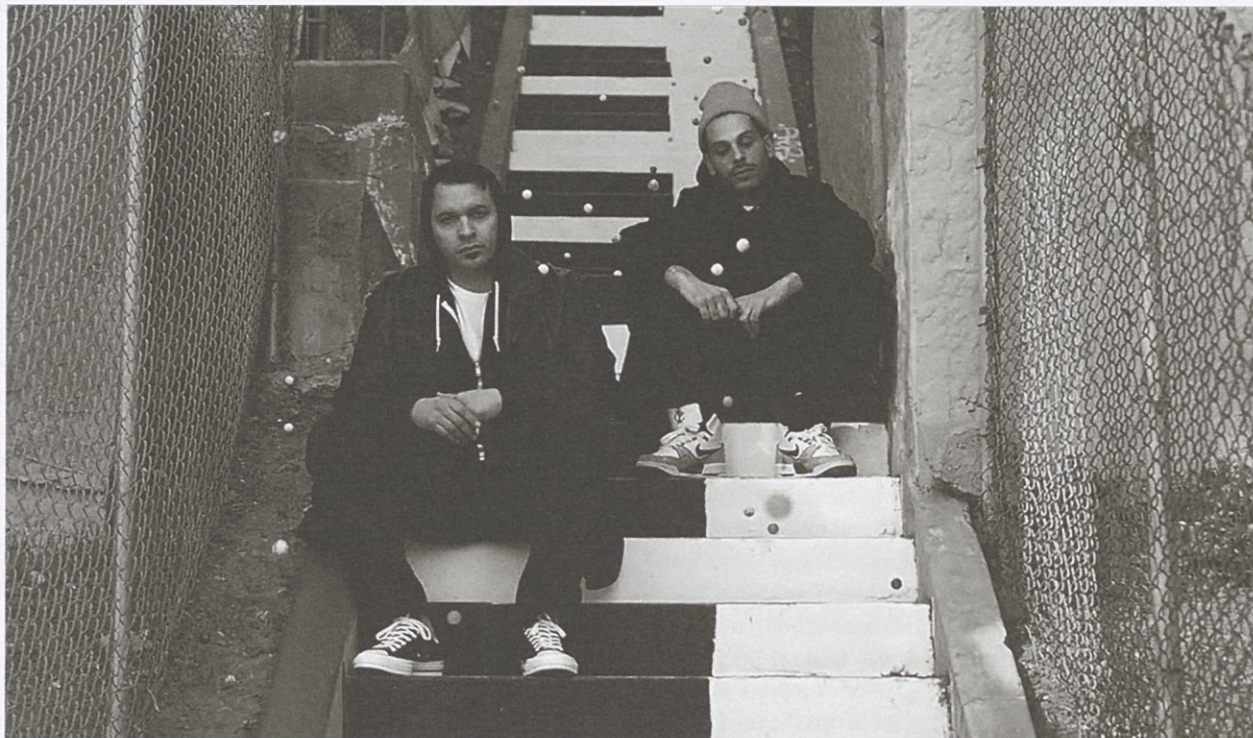
svoji dostopnosti in preprosti veličini ob vsakem vnovičnem poslušanju izstrelijo nazaj v srhljivi paralelni svet serije na način, ki filmski glasbi – z redkimi izjemami – manjka že nekaj desetletij. Hkrati pa nadaljevanka v svoji biti absolutno ne bi mogla biti nič drugega kot zapozneli otrok osemdesetih. Ne zato, ker apelira na čas, ko je *branding* postal veliki izenačevalec – temveč ker je tudi sama skrbno načrtovan *brand*, ki velik del kulture vidi kot seznam produktov, s katerimi se lahko gledalci identificirajo. V tem pa se seveda pridružuje večini današnje televizijske in filmske produkcije. Tako je *Stranger Things* pravzaprav nadaljevanka, ki bi si jo osemdeseta želela narediti – dolgoročna posledica vizije tistega obdobja: vprašanje ostaja samo, ali se bo začela bolje zavedati svojih okvirov in jih skušala preseči.

Film **Good Time** (2017) bratov Safdie se po drugi strani bolj naslanja na kriminalke poznih sedemdesetih in zgodnjih osemdesetih, z naivnim, neprilagojenim protagonistom, ki v želji po boljšem jutri tone vedno globlje. Skladatelj Daniel Lopatin (bolj znan pod imenom Oneohtrix Point Never) je med drugim prejel nagrado za najboljšo glasbo v Cannesu, po navdih zanj pa prav tako sega v pulzirajoč zvok analognih sintetizatorjev, kakršen je spremljal Mannove, Friedkinove in DePalmove filme. Za razliko od *Stranger Things* se *Good Time* svojim predhodnikom poklanja veliko manj opazno in ne zdrsnje v preračunljivost. Ravno nasprotno: film kmalu postane podoben svojemu protagonistu – kljub dobrim namenom mu vlada kaos. Več kot očitno je del tega kaosa nameren, saj glasba vseskozi signalizira, da se vrtimo v začaranem krogu brezizhodnih situacij; a medtem ko se Robert Pattison ne more navaditi na spiralo obupanih dejanj, kamor je zašel v poskusu, da bi sebi in svojemu duševno zaostalemu bratu nudil boljšo prihodnost, se gledalec navadi na en in isti signal napetosti, ki po zakonu adaptacije postopoma izgublja učinkovitost. Če je pri razčlenjenosti zgodbe *Stranger Things* pričakovati nihanje v narativu in dinamiki, izpade *Good Time* pogosto samo iztrošen, še posebej v drugi polovici, Lopatinova glasba pa preveč derivativna, da bi lahko zapolnjevala tolikšen del filma. Bolj niansirana



kompozicija bi omogočala večjo učinkovitost – v nasprotnem primeru pa bi bila rešitev previdnejše umeščanje glasbe kot na primer pri Michaelu Mannu z glasbo Tangerine Dream v **Thiefu** (1981) ali v Carpenterjevem **Napadu na policijsko postajo 13** (*Assault on Precinct 13*, 1976). Odsotnost glasbe namreč lahko ustvari napetost tako uspešno kot glasba sama, oziroma opolnomoči glasbo, ko se ta pojavi.

Lopatin sicer izzove varno glasbeno opremljanje, ki danes prevladuje tako na trgu hollywoodskih filmov, vse bolj namenjenih azijskemu trgu, kot v *arthouse* sivini. Očitno je, da režiserja nista zahtevala, naj bo glasba neopazna (kar je nekoč studio zahteval od dolgoletnega Burtonovega sodelavca Dannyja Elfmana!), vendar tokrat ravno nebrzdanost botruje prehitri iztrošenosti filma in gledalca mestoma odbija od čustvene investicije, ki jo omogoča tragičnost situacije. Vsekakor pa gre po dolgem času za film, ki uporabi kriminalko za ganljiv, a nesentimentalen portret medčloveških odnosov in umeščenosti v družbo, kar je znal odlično narediti ravno Michael Mann. Tako brata Duffer, avtorja *Stranger Things*, kot brata Safdie imajo prave vzornike; prva sta v imitaciji teh učinkovitejša, pri obojih pa lahko upamo, da bo imitacija prešla tudi v inovacijo. Navdih mora iz osemdesetih črpati več kot neonske napise in analogne sintetizatorje; vprašati se mora, kako razvijati umetnost in identiteto v kulturi, kjer je vse postavljeno na skupni imenovalc. **E**



Anže Okorn

S-kokice

Z računalniško animacijo »skozi« človeško oko v vesoljsko brezmejnost ... pa do Zemlje in *zoom in* efekta, ki spominja na tisto prvo sekundo ali dve, ko uporabnik zažene aplikacijo Google Earth: na štenge – natančneje eno številnih javnih stopnišč stanovanjske in poslovne soseske Silver Lake v osrednjem Los Angelesu; stopnišč, za katerih ikoničnost je poskrbela sizifovska **Glasbena skrinjica** (The Music Box, 1932, James Parrott) Laurela in Hardyja (bolj znana kot Stan in Olio), leta 1932 nagrajena s prvim oskarjem v zgodovini, podeljenim za kratki igrani film.

Glasbeni video za komad *Powder Cocaine* – sodelovanje raperjev Evidencea in Sluga ter pevca Catera – v režiji Jasona Goldwatcha.

Vse se je začelo z Alchemistovo glasbeno podlago, tako zvanim beatom, ki je Evidencea spominjal na glasbo Beatlov in Beach Boysov ter posledično njegovo mamo, njihovo fanico. Poslal ga je Cateru, da bi ta spisal in odpel refren z naslednjim navodilom v mislih: »Poskušaj zveneti čim bolj belo!«

In pevčevo besedilo o glasovih v glavi, ki ga skušajo pahniti v norost, se konča z naslednjimi besedami: »[...] v redu bom kot kokain v prahu ...«

Nikakor ne gre za propagiranje te droge, ampak ironijo: »v redu« kot »tooth comb«, pojasni v enem izmed intervjujev Evidence, se pravi zobje glavnika ali celo »v redu« kot »frog hair«, žabje dlake, ki seveda (v večini primerov) sploh ne obstajajo. Primera se poigrata z obema pomenoma besede »fine«: »v redu« ali »fino« kot razmeroma dobro postaja nekaj tankega, ozkega, vitkega oziroma komaj zadostnega, v našem primeru pa predvsem finega, drobnega ter delikatnega ... kot zrnca kokaina – »belega«, kot ga je, kadarkoli že, poimenovala ulica.

Kapsula, ki jo med palcema in kazalcema na začetku videospota drži Evidence, je polna kroglic različnih barv ... vemo pa, da bela vsebuje ves spekter teh oziroma je zmes vseh možnih vidnih valovnih dolžin ...

Iz odprte kapsule se vsuje mavrica skokic! Ti prizori oziroma vsaj večina ne bi mogli biti bolj *hip hop*, ki temelji na vzorcih, tako imenovanih *samplih*, saj so dejansko »sposojeni« iz reklame za LCD televizor SONY Bravio: »barvo, [ki ni] kot nobena druga«. Skokice – za snemanje na enem izmed klancev San Francisca (!) so jih uporabili več kot 270.000 – veselo poskakujejo v kontrast obema raperjema, mirno sedečima na stopnicah, ki jih je *street art* v čast komiki muk najbolj znanega filmskega para debeluha in suhca pobarval kot klavirske tipke. Ves čas v počasnem posnetku, na meji popolnega mirovanja, ne le da bi prišle odbijajoče se skokice in njihove žive barve do izraza, ampak tudi zaradi »*slow flow*« rapanja, v katerem

šteje vsaka beseda, ki jo sem in tja še podkrepi za raperje tako značilna, a upočasnjena kretnja – kot bi se Slug in Evidence bala, da bosta že ob naslednjem prehitrem gibu ali znorela ali pa bosta označena za naspidirana, evforična ter naegotripšana uživalca.

Skratka, Evidence rapa, da je kokain »od hudiča droga« – to pa »od hudiča reklo«; o »slonjih rilcih« in pladnjih, na katerih jim je prineseno ... o nezaceljivi rani med polno ritjo, polnimi usti ter še bolj polnimi nosovi in sinusi: o frendih, ki so »marinirani v bolečini«, medtem ko se on »trudi biti boljši« ...

Nakrizirani, nervozni, paranoični in pač »našmrkani«: na primer Ray Liotta v **Dobrih fantih** (Goodfellas, 1990, Martin Scorsese); Melora Walters kot Claudia v **Magnoliji** (Magnolia, 1999) Paula Thomasa Andersona ali pa Julianne Moore v njegovih **Vročih nočeh**. Pa Švaba (Milan Marić) in Pinki (Dušan Pekić) v Dragojevičevih **Ranah** (1998) ... ter vsi v Vincijeve **Pokru** (2001, Vinci Vogue Anžlovar). Filmski **Snif** (Blow, 2001, Ted Demme)!

Music Box Steps, kot se uradno imenujejo stopnice iz *Glasbene skrinjice*, po katerih sta štorasti zaboj s klavirjem prenašala še bolj štorasta Stan in Olio, so idealno snemalno prizorišče za glasbeni video o kokainu oziroma *smalltalkovskem* »v redu« kot nepoglobljenem odgovoru na vprašanje o tem, kako smo ... Stisnjeno med žičnate ograje okoli hiš na ulicah Vendome in Descanso Drive; med poimenovanje po filmski klasiki in zanemarjenost pozabe. Prizore obojega lepo zoperstavi deseta minuta filmskega eseja **Los Angeles Plays Itself** (2003, Thom Andersen) ... L.A. igra samega sebe oziroma se izigrava: »Ne potrebuje mene. Potrebuje drugo opico!«

Med hitrim in srečnim začetkom ter počasnim padcem, med oceani v glavi in hudourniki za čez noč – nenehno na pol poti z dežja pod kap: »Ko se baterija iztroši, gre v smeri baterijskega pekla.« Od prijateljeve graščine, pred katero je Evidence napisal svoj verz za ta komad, do zavedanja, da sta konec koncev pomembna le njegova partnerica in sine. Od multinacionalke Sony do neodvisne založbe Rhymesayers Entertainment. Belimo si glavo in odpadne vode ... Od mikro do makro kozmosa skozi očesne žilice in živce – v rikverc. Vizualno slavljenje barv in ne le ene same.

Ter grafit srčka na vsaki stopnici! **E**

Bojana Bregar

Nova generacija in njihov seks pred kamero

Lovettova (2018) je naslov novega kratkega filma Igorja Bezinovića, hrvaškega dokumentarista in režiserja kratkih filmov, pred kratkim pa tudi celovečernega prvenca z naslovom **Kratki izlet** (2017). Bezinović s svojim pristopom, ki ga gradi na samoironiji, jedrnatosti in neposrednosti, z užitek in zelo učinkovito mapira psihologijo subjektov in podčrta »človeško, vse preveč človeško«, ki je, če pravilno domnevamo, duhovni (ali raje, filozofski) temelj njegovih del, kot so **Veruda** (2015), **Kratki družinski film** (Kratki obiteljski film, 2016), **Od Kršana do Peroja** (2015) in drugi.

Lovettova, dobrih 16 minut dolg dokumentarni film, je nastal v okviru projekta CPH:LAB, delavnice pod okriljem CPH:DOX mednarodnega festivala dokumentarnega filma v Kopenhagnu (v eni prejšnjih številkih smo pisali o filmu, ki je prav tako nastal na tej delavnici). Film ponuja bežen vpogled v – domnevamo – vsakdan para, ki denar služi z nastopanjem pred internetno publiko v eni od erotičnih klepetalnic. Nastopi obsegajo dokaj širok razpon »stori-tev«, ki jih performerja izvajata, naročijo in plačajo pa jih obiskovalci njunega kanala na platformi – od nedolžnega flirtanja in »dirty talka« do »role playing« scenarijev in dejanskega seksa s penetracijo. Emma Lovett, zvezda tega para, s priučenim generičnim ameriškim naglasom izjemno sproščeno klepeta in pozdravlja nove udeležence

Kratki izlet, 2017



klepeta, ki se sprti vključujejo v show. Vse skupaj deluje presenetljivo prijetno in domačno, celo igrivo, saj Emma rada obarva svojo erotično naracijo z malce humorja. Z zbadljivkami obklada redne stranke in jim razigrano servira male banalnosti z zvrhano mero vajene, a prosto-dušne improvizacije. Eddie Lovett, njen partner, po vsem sodeč pri tem sodeluje kot uporabni »sidekick« in občasni seksualni rekvizit, kameraman ter predvsem in zlasti lastnik falosa, ki ponuja podaljšek, prek katerega Emmi klienti vizualno in psihološko zadovoljijo in izživijo svoje želje in fantazije. Zgolj v enem prizoru se nam Eddie razkrije kot samostojni objekt poželenja, a to se hitro spremeni, ko se Emma vrne pred kamero in ga neusmiljeno prepodi ter s tem re-etablira svoj absolutni položaj »breadwinnerja« v mali družini, ki jo poleg Eddieja sestavljata še dva majhna psa, ki, mimogrede, v internetnih akcijah nista udeležena (kolikor vemo). O Emmi in Eddieju v teku filma ne izvemo skoraj nič več od tistega, kar vidimo na površini, in kadar nista pred kamero v skromno odmerjeni in primerno opremljeni sobi v stanovanju, sta v spalnici, v postelji, večinoma na svojih telefonih in laptopih. Zaradi nepojasnjenih razlogov so stene tako v studiu kot v spalnici polepljene s pisanimi zvezdami iz papirja, na katerih so z roko napisana imena (domnevamo) uporabniških imen klientov iz klepetalnice, morda neke vrste »stena slavnih«, kar se zdi malce čudna dekoracija, saj se iz delovnega prostora nadaljuje v prostor njune (ne-službene) intimne in s tem simbolično podaljšuje domet (ali vdor) virtualnega sveta v realnost. Konvencionalna logika nam pravi, da bi tak vdor vodil k nelagodju, celo travmi, saj je seksualno delo v družbi stigmatizirano, če sploh ne omenjamo tega, da je tudi emocionalno zahtevno. A to bi tudi pomenilo, da še vedno živimo v svetu, kjer je pobeg v zasebnost dejansko mogoč. Lovettova in velika večina nas ostalih pa največ svojega časa preživimo v virtualnih prostorih, v katere strmimo iz sveta, ki je ravno tako nadzorovan in opazovan. Si lahko res dovolimo ta prestiž, da si mislimo, da smo nevidni?

Po drugi strani nas film napeljuje na domnevo, da sta Lovettova ponosna na svoje delo, na svoje dosežke in na očitno lukrativno kariero, ki je takšna po zaslugi dejstva, da pred neznanci razgaljata telesi in v bistvu opravljata erotični in, kolikor lahko vidimo, tudi do neke mere pornografski posel (kakšna je dejansko razlika med obema, bi lahko na tem mestu zelo dolgo razpravljali, a ne bomo, saj za naše potrebe niti ni toliko pomembno). Poanta Bezinovićevega kratkega dokumentarnega portreta je tako prav v domačnosti, v prezentni ne-travmatiziranosti para; v zgodbi stoji kot reprezentacija ne le številnih drugih parov in posameznikov, ki lastnoročno – seveda tudi po absolutni zaslugi interneta in spletnih platform, kot so Chatroulette, Pornhub in mnoge druge – povzročajo



preporod in poplavo žanra amaterskega pornografsko-erotičnega videa. Še nekaj let nazaj bi prizori v filmu *Lovettova* delovali vsaj malce šokantno, pa tudi precej absurdno, a ker se Bezinovič izogne poceni zabavi na račun svojih subjektov, je takih prizorov in kombinacij med njimi zelo malo. Tako Lovettova namesto v vlogi lahkih tarč vidimo predvsem kot že omenjena predstavnika generacije, ki ob vsakodnevnih, vsakourni izpostavljenosti družbenim medijem, kameram in hiperverbalnim naracijam YouTube zvezdnikov razpolaga s praktično neobstoječim konceptom delitve med zasebnim in javnim. Bezinovičev odnos do Emme in Eddieja se zdi skoraj povsem nevtralen, kar je dokumentarnemu filmu bržkone v prid. A vendar se zdi, da bi za svoje dobro potreboval vsaj kakšen prizor več, da bi se neke v ozadju izrisal potencialni dramaturški lok, saj vse skupaj deluje malce bežno, malce ohlapno. Morda smo videli preveč podobnih vsebin, ki tovrstne tematike predstavljajo z dodano mero senzacionalizma; spletne reportaže v produkciji Vice Magazina so denimo dober primer. Toda morda Lovettova preprosto sta, kakršna sta, in morda so naše moralne norme in predsodki tisti, ki terjajo dramo, a je na tem mestu ni. V vsakem primeru se zdi, da nas film na koncu pusti v družbi zanimivih, pa tudi že kdaj prej zastavljenih vprašanj, recimo: Ali sploh obstaja kaj takega kot »vedeti preveč«? Ali je meja definirana racionalno ali pa je njen domet le v moči etično-moralnih načel? **E**

Jasmina Šepetavc

Babilon Berlin: na nemški strani televizijskih ekranov

Berlin, 1929. Kölnski policijski inšpektor Gereon Rath (Volker Bruch) prispe v prestolnico Weimarske republike, da bi razkrinkal krog ustvarjalcev pornografskih filmov, ki so ob svoji redni produkciji (na primer sakralno-pastoralnega motiva Marije v trojčku z nadangelom Gabrielom in Jožefom, ki ga zmoti policija, še preden zapojejo nebeški zvonovi) posneli tudi nekaj vplivnih moških s prostitutkami v ne preveč strastnih, a vendarle inkriminirajočih BDSM igratih. Rath, oblečen v detektivsko opravo *par excellence* – trenč in klobuk – je na začetku serije vzpostavljen kot – nadaljujmo s sakralnimi prisposodobami in stereotipi – tipičen »bohloni«: malo naiven, preveč pošten inšpektor, ki ga je za nameček I. svetovna vojna psihično strla, tako da je odvisen od vse večje dnevne doze morfija, če noče med napadom tresavice pristati v lastni scalini. Berlinski kolega Bruno Wolter (Peter Kurth) je njegova antiteza v vsem z izjemo

plašča in klobuka (ki sta nedvomno poklon filmu *noir*): večinoma skorumpiran detektiv, ne pa vedno pokvarjen človek, nasilen predvsem do kriminalcev in komunistov, pa tudi nacionalistični vojni veteran, ki prezira strahopetne poscance s posttravmatskim sindromom. Na prvi pogled (1–2 dela prve sezone) tipična detektivska serija z dobrim in slabim policajem ter kvazi zapletom iskanja pornografskega gradiva. A če bi po ogledu prvega dela zaključili, da je **Babilon Berlin** (Babylon Berlin, 2017–, T. Tykwer, A. von Borries, H. Handloegten) samo to, bi se hudo motili. Porniči kmalu postanejo postranska tema, saj se iz takratne Sovjetske zveze v Berlin nameni vlak, ki postane ključna točka kompleksnega zapleta, potrebnega diagramskega prikaza (mišljeno resno, zato je treba nadaljevanko gledati s papirjem in svinčnikom v roki), in vključuje vse od armske mafije do skrivnostne grofice Sorokine (Severija Janušauskaitė), za katero vemo zagotovo le to, da preoblečena v črnolasega brkatega moškega nastopa v priljubljenem berlinskem klubu Moka Efti in poje pesem *Zu Asche, zu Staub* (V pepel, v prah), ki postane ponavljajoča se zvočna kulisa serije. Vključuje pa tudi njenega prvega ljubimca, trockista Alekseja Kardakova (Ivan Shvedoff), in drugega ljubimca, desničarskega nacionalista Alfreda Nyssena (Lars Eidinger), poleg njiju pa še komuniste, nacionaliste, veterane in naciste. Za skrivnostni vlak večino časa niti ne vemo, ali vsebuje zlato ali smrtonosni plin, ki bi lahko pokosil ves Berlin, ali oboje (od tod dilema:

Babilon Berlin, 2017–





kako do zlata in preživeti?), hočejo pa ga tako trockisti kot nacionalisti, tako policija kot Sorokina. Ratha, ki na začetku še vedno verjame v vsaj osnovna pravila policijske igre, kompleksna berlinska spletko preplavi in pogoltne, a še preden ga mesto uspe dokončno izpljuniti, spozna Charlotte Ritter (Liv Lisa Fries), ki kmalu postane njegova nenadomestljiva zaveznica.

Premor za feminizem: medtem ko so šolarke iz filma **Dekleta v uniformi** (Mädchen in Uniform, 1933, Leontine Sagan), ki ga je bilo v Kinoteki mogoče videti januarja, ob približno istem času zaprte v militaristično okolje deklinškega internata blizu Berlina, se v zunanjem svetu dogajajo ključne družbene spremembe, ki pomembno vplivajo na ženske. Charlotte je tipična predstavnica »novih žensk« dvajsetih let, ki so desetletje prej ponekod dobile volilno pravico, so emancipirane in samozavestne, ponoči pa hodijo po klubih in divje plešejo charleston na zabavah, vrednih primerjave z literarnimi opisi Gatsbyjevih balov. A druga plat berlinskega povojnega glamurja in eskapizma so od vojne strti ljudje in vse večja revščina (zlom borze se v seriji še ni zgodil, a se neizbežno približuje). Charlotte se – lahko bi rekli skorajda alegorično, če ne bi bilo iz tako »vulgarno« materialne nuje – s plesišč glamuroznih zabav vsak večer spusti v klet kluba, kjer se prostituira, podnevi pa pred policijo stoji z drugimi ženskami v vrsti za pisarniško delo. V resnici želi postati prva ženska inšpektorica na oddelku za umore, kar se v teh pogojih zdi skorajda nedosegljiv cilj. Lik Charlotte tako ne govori le o spremenjenih spolnih in seksualnih vlogah, kar je »dekadencija« takratnega Berlina

delno odsevala, temveč tudi o razkoraku in napetosti med novimi pričakovanji in strukturno realnostjo: Charlotte se vsako jutro zbudi v razpadajočem stanovanju, kjer živijo še umirajoča mati, starejša sestra z nasilnim brezdelnim možem in mlajša sestra, ki jo isti nasilnež že skuša prodajati nekemu prijatelju. Ko Wolter izve, da je Charlotte prostitutka, jo izsiljuje za seks v zameno za priporočilo, nič manj izkoriščevalski pa ni Rath, za katerega opravi večino raziskav, ne da bi dobila priznanje za delo (ker ženske pač niso detektivke, jo vedno predstavi kot strojepisko). A Charlotte, ki pripada družbenemu dnu, zna tudi spretno navigirati med berlinskimi marginami (gejev in lezbijk, kraljic preobleke in prostitutk) in jih izkoristiti v svoj prid. V tem pomenu je veliko bolj zanimiv in presenetljiv lik od moških protagonistov, ki se na dobri poti v novo obdobje ukvarjajo s starimi ranami in ponižanji svoje vojne, medtem ko je ona sposobna preživeti na ulicah novodobnega Babilona bolje kot kdo od njih.

Ker se piše leto 1929, je kontekstualizacija dogajanja serije izjemno pomembna, na trenutke celo poučna, ko lahko le v nejeveri gledamo, kako je policija v imenu weimarske demokracije na ulicah brez večjih posledic streljala komuniste, medtem ko se je v policijskih vrstah kalil nacionalizem, ali kako so nemški veterani, ki so po minuli vojni gojili zamero, češ da so bili ponižani in prevarani, na sovjetskem ozemlju vzpostavili skrivno letalsko oporišče. Sestanki nacionalističnih veteranov, atentati, puči, skrivne zaloge orožja po domačih kletah, komunistične demonstracije, ulično nasilje in razkošne zabave tako niso zgolj kontekst neke



kriminalke, ampak rišejo polje silnic in konfliktov družbe, ki je bila čez slabih deset let na pragu II. svetovne vojne. Tako seriji *Babilon Berlin* uspe izjemno dobro povezovati niti med osebnimi zgodbami, skrivnostno kriminalko in makro družbenim orisom, ki vsebuje dobro mero političnega komentarja, ne da bi kdaj izgubila svoj fokus in napetost. Niti liki niso razdeljeni po osi slabega in dobrega – med gledanjem dveh sezon se vsak od njih plasti, ustvarjalci mu dodajo nova ozadja, motive, strahove in obžalovanja, tako da se gledalska zaveznitva prek dveh sezon večkrat spremenijo. Če je prva vojna katalizator sprememb ljudi in kulture, pa so dogajanje, izbire posameznikov in njihove posledice hkrati trdno zasidrani v tukaj in zdaj leta 1929, kombinacij možnih prihodnosti je ogromno, dokončna izbira pa nakazana v detajlih: ko se vojni veterani srečajo na eni svojih komemoracij, mlad fant (neizpodbitno podoben mladeničem poznejše Hitlerjeve mladine) pred maketo bojišča I. svetovne vojne ponosno recitira zmage mogočne nemške vojske. Dramatični stranski zaplet druge sezone pa se konča s prvo jasno nacistično demonstracijo proti Judom. Ta sopostavitev podob in zvokov, na eni strani divjih zabav, ki se nemoteno odvijajo sredi bleščečih kulis (zdizajniranih do zadnjega cofa na bradavicah plesalk) ter na drugi strani odzivov in pričakovanj različnih frakcij družbe na strukturne omejitve časa, ki se kažejo predvsem v nasilju, velikokrat v temnih zapuščenih krajih, kletah ali pravih mestnih bojiščih. To je morda najbolj fascinantna in premišljena lastnost serije *Babilon Berlin*, ki noče zares odgovarjati na vprašanje, kako se je lahko tako kmalu po prvi zgodila še druga svetovna vojna, a vseeno izjemno natančno oriše pogoje, v katerih se junaki in družba odločajo za nadaljnja dejanja.

Prednost serije za filmofile je tudi poklon filmski zgodovini. Najdemo lahko začetke pornografije, z vsebino, uporabo svetlobe, temačnimi ulicami in detektivsko opravo pa pomežik filmu noir in nemški triler klasiki **M** (1931, Fritz Lang). Vidimo podobe »novih deklet« à la Josephine Baker ali Marlene Dietrich, ki se v seriji za kratek hip pojavi na velikem platnu v takrat še neizdanem filmu klasike zlate

dobe nemškega filma **Modri angel** (Der blaue Engel, 1930, Josef von Sternberg); skrivnostni hipnotizer, ki začne serijo in napoveduje novo, 3. sezono, pa spominja na lik iz filmov Fritza Langa, Dr. Mabuseja. Med prehodi scen ne umanjka kulturni in precej nostalgичni iris shot, ki začne ali konča sceno z odpiranjem ali zapiranjem kroga.

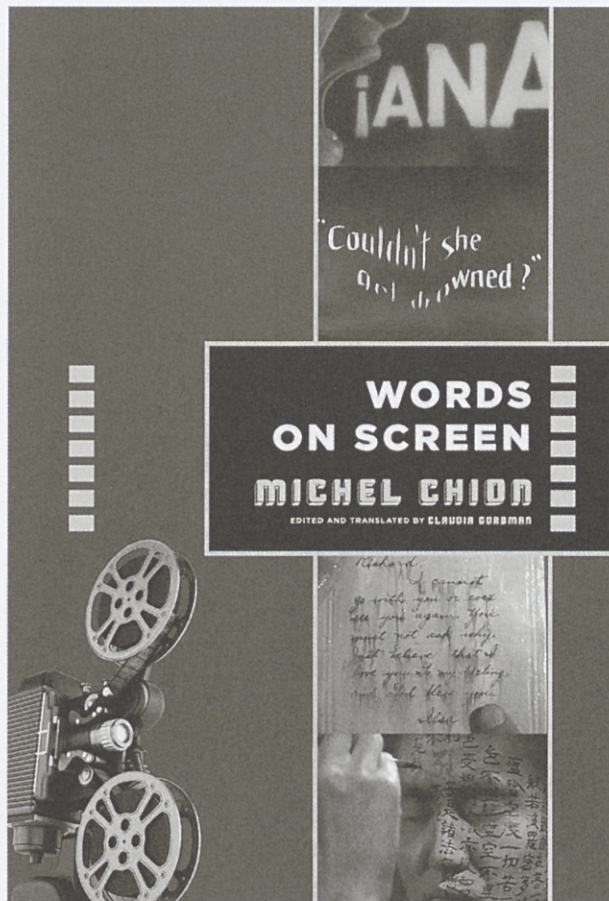
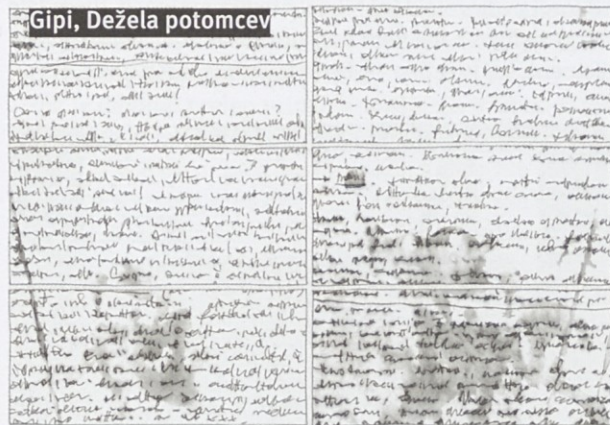
Če je bilo nemško televizijsko produkcijo vsaj v času mojega odrasčanja mogoče povezati predvsem s slabimi žajfnicami, kot je **Prepovedana ljubezen** (Verbotene Liebe, 1995–2015), z zadušljivo idiličnimi pokloni »naravi, prijateljstvu in družini« (citiram napovednik na POP TV) tipa **Gozdarska hiša Falkenau** (Forsthaus Falkenau, 1989–) ali prav tako slaboumnimi romantičnimi TV-filmi, ki so na lokalne televizije navadno zajadrali na deževne nedeljske popoldneve, da jim nisi mogel pobegniti, je nemška televizija danes v nekakšnem preporodu: **Dark** (2017–), napeta atmosferična zgodba o mestecu ob jedrski elektrarni, kjer začnejo skrivnostno izginjati mladi fantje, in **Deutschland 83** (2015–) o vzhodnonemškem agentu, ki ga nepripravljene podtaknejo na Zahod, sta dva od primerov nedavnih globalno precej dobro sprejetih nemških serij. Serija *Babilon Berlin*, ki so jo ustvarili Tom Tykwer, znan predvsem po filmu **Teci, Lola, teci** (Lola rennt, 1998), Achim von Borries in Hendrik Handloegten, je med nemškimi serijami vseh časov najdražja, je pa tudi najbolj ambiciozna, saj vidno cilja na širok krog globalnega občinstva, ne da bi izrazilo nemško vsebino zavoljo všečnosti poneumila ali predpostavljala gledalce, ki za zapolnjevanje zgodovinskih vrzeli ne znajo uporabiti internetnega iskalnika. To je osvežujoča lastnost, ki manjka vrsti ameriških serij, saj te skorajda ustavijo potek zgodbe, da za gledalce vstavijo sprotne opombe o zgodovini in geografiji. Evropska produkcija je bila v preporodu televizije morda počasnejša od ameriške, je pa danes nedvomno vredna ogleda, zato si je zanjo smiselno rezervirati vsaj nekaj večerov. **E**

Ciril Oberstar

Beroči gledalec

Naj začnem s kratko osebno anekdoto. Nedavno je moj štiriletni sin naredil nenavadno odjavno špico za risanko o okostnjaku z rdečim balonom, ki sva jo na hitro izdelala na mobilnem telefonu. Ker z izjemo svojega imena ne zna napisati še ničesar drugega, je list preprosto popisal z vijugami oziroma neberljivimi čačkami, ki spominjajo na pisanje. Čeprav je videl že nekaj odjavnih špic, ki so običajno opremljene z vsečno glasbo in zanimivimi dodatki, sta njegova ideja in vztrajnost presenetljivi. Z oponašanjem pisave je namreč popisal kar tri liste, kar pomeni, da se kljub nepoznavanju pomena besed in svoji nepismenosti zaveda pisave predvsem kot posebnega vizualnega elementa.

Je pa njegova odjavna špica še vedno veliko krajša v primerjavi z 10 stranmi neberljive pisave, ki jo lahko vidimo v nedavno izdanem stripu italijanskega avtorja Gipija, *Dežela Potomcev*. Distopični strip pripoveduje zgodbo dveh nepismenih bratov v surovi prihodnosti: po smrti očeta poskušata najti nekoga, ki bi jima prebral njegov dnevnik, v katerega je pisal med drugim tudi o svojih občutjih do njiju. Prikazu neberljivih vijug dnevniških zapiskov je odmerjenega precej prostora, celih 10 strani stripa. Formalna analiza teh strani bi se najbrž morala začeti z ugotovitvijo, da strani prikazujejo subjektiven pogled enega izmed sinov na zapiske očeta. Objektivno pisanje v dnevniku seveda ima obliko berljivega zapisa, a ker sin ne zna brati, napisano vidi kot nerazumljive čačke. Prav tako pa smo prisiljeni pisavo v nasprotju z ustaljeno prakso videti zdaj tudi bralci stripa. Tako je bralec zares soočen z zmedo in skrivnostnostjo zapisa, kakor ga doživlja nepismeni sin.



Ta Gipijeva poteza kaže na materialnost pisave, na to, da je del pisave vizualen in da pisavo vidimo, še preden jo lahko preberemo. V pisavi je bilo treba najprej odmisлити njeno globino, smisel in pomen besed, da bi jo bilo mogoče prepoznati tudi kot povsem površinski pojav, ki primarno pripada vidnemu svetu in komunicira z drugimi elementi vidnega sveta.

In natanko tako se je pisave v filmih v svoji zadnji knjigi lotil znani francoski filmski teoretik (in eksperimentalni glasbenik) Michel Chion. V francoščini je knjiga z naslovom *L'écrit au cinéma* izšla že leta 2013, *Words on screen*, kakor se glasi angleški prevod knjige, pa 2017. Pravzaprav je precej neverjetno, da se tega področja pred njim sistematično ni lotil še nihče, saj se ogromno filmskih zapletov in filmskih zgodb vrtili okoli pisave, pisem, napisov, knjig, branja, pisanja, prepisovanja, časopisov, logotipov, izveskov ... Poleg tega ima film s pisavo prav posebno razmerje, ki začne bosti v oči takoj, ko pisavo prepoznamo v tej reducirani obliki materialnega označevalca oziroma zapisa.

Izbira teme je za Michela Chiona vsaj malce presenetljiva, saj se je v filmski teoriji uveljavil predvsem kot teoretik zvoka, glasu in glasbe v filmu. Njegova najpomembnejša

dela s tega področja so *Glas v filmu* (knjiga je izšla leta 1982, nekaj poglavij je prevedenih v zborniku *Lekcija teme: zbornik filmske teorije*), *Zvok v filmu* (1985, delno prav tako preveden v slovenščino), *Audio-vizija: Zvok in podoba v filmu* iz leta 1991, *Poslušajoči sprehajalec*. Eseji iz akulogije iz leta 1994 (nekaj esejev je bilo istega leta prevedenih v reviji *Problemi*), *Glasba v filmu* (1995, v slovenščino jo je leta 2000 prevedel Zdenko Vrdlovec) ... Chion je zaslužen tudi za uveljavitev pomembnih filmskoteoretskih pojmov in terminologije. Je denimo soavtor in najpomembnejši teoretik izrazov, kot so akuzmatik in akuzmatični glas, ki sta odtlej postala strokovna termina, emfatični in anemfatični efekt, sinkretizem in mnogih drugih.

Poleg omenjenih del imamo od lanskega leta v slovenščini še prevod njegovega odličnega teksta o Jacquesu Tatiju (Slovenska kinoteka, 2017). Prav ob branju te knjige pa je tudi že mogoče opaziti, da Chion nima le izostrenega ušesa za zvok v filmu (pri Tatiju zelo natančno analizira zvočne šale), ampak tudi izostreno oko za črke in pisavo. V enem izmed poglavij knjige se denimo razgovori o Tatijevih O-jih, ki jih je vse polno v njegovih filmih. Na primer O iz neonskega napisa DrugstOre v filmu *Playtime*, ki je videti kot avreola v Parizu izgubljenega duhovnika, ali O iz napisa avtOsalon, ki ga ob zaprtju sejma snamejo delavci in pod katerim stoji nesrečni izumitelj avtodoma iz filma *Prometna zmeda*. Opažena je bila tudi Chionova mikroskopska analiza Tatijeve rabe črk A in R, zaradi katere so mu nekateri bralci knjige očitali kritiški delirij: »V enem izmed poglavij, napisanem v lacanovskem duhu (leta 1987 so si v Franciji le redki še upali stopiti na stran označevalca), pokažem na prisotnost in simbolno moč označevalnega jedra, ki ga tvorita črki **A. R.** (air – art) pri Tatiju: Martine, Barbara, Arpel, Altra, Giffard – morda je pri njem prav tako pomembno kakor pri Flaubertu! (od Bovaryjeve do Bouvarda, mimo Arnouxa, Kartagine, Megare in Hamilcarja!). To poglavje so nekateri bralci in kritiki ožigosali kot vrhunec kritiškega delirija po francosko, a še vedno stojim za njim.«¹

Res neverjetno je, da se v več kot stoletni zgodovini filma ni še nihče tako podrobno ukvarjal s pisavo na platnu ali jo naredil za samostojen predmet knjige. Chion je dokazal, da

je gradiva zanjo nedvomno dovolj. Kot je pri njem v navadi že iz prejšnjih knjig, denimo iz *Glasbe v filmu*, se je najprej lotil neke vrste inventure vseh mogočih filmskih situacij, v katerih nastopa pisana beseda. A se pri raziskavi ne omejuje le na pisavo, ampak tudi na vse okoliščine, ki so tako ali drugače povezane z njo. Tukaj so še podobe knjig in knjižnic, pisalnih strojev in zvokov, ki jih oddajajo ob tipkanju, tiskarn in stavcev, časopisov, narejenih posebej za snemanje filma, z lažnimi novicami in pravimi datumi, tablice z napisom odprto, ki jih filmski liki tako radi obrnejo in ulico izpostavijo napisu zaprto, da bi se lahko v trgovini z lastnikom pogovorili o čem pomembnem.

Na prvem mestu pa so seveda »pisave v preddverju« filma (Chionov angleški izraz je *porch-writing*), izpis naslova filma in preostalega dela najavne in odjavne špice z imeni glavnih igralcev (katero ime bo najprej in največje?), režiserja, scenarista, direktorja fotografije ... in načini, kako se napisi pojavljajo v povezavi s filmsko sliko: včasih mečejo senco v filmski prostor, ki ga medtem že prikazuje slika. Pisana beseda v filmu pogosto nastopa tudi povsod tam, kjer je treba naznaniti čas ali prostor filmskega dogajanja. Za razliko od diegetskih napisov nad trgovinami in bari, izveskov, plakatov, grafitov in pisem, ki se lahko pojavijo znotraj slike, ti napisi niso del realnosti filmske zgodbe in jih liki v filmu ne morejo videti. Izraz, ki ga Chion za njih uporablja, je »nediegetska pisava«.

Vzemimo na primer najavno špico pri Samuelu Fullerju, ki je kot gostujoči režiser nemške nanizanke Tatort posnel epizodo **Mrtvi golob na Beethovenstraße** (Tote Taube in der Beethovenstraße, 1973). Film se začne s prizorom streljanja na moškega v teku, ki se mrtev zgrudi na tla. Potem sledi zasuk kamere proti nebu, kjer ulico preletava golob. Med posnetkom gibanja nazaj k tlom se na nebu z belimi črkami izpiše naslov filma *Tote Taube in der (Mrtvi golob na) ...* Zadnji del naslova se ne izpiše, ampak se kamera ustavi na zeleni tablici z belo obrobo, na kateri je ime ulice, kjer leži truplo: »Beethovenstraße«. Prvi del naslova filma je bil torej niediegetski (ni bil del filmske realnosti, ampak le del gledalčeve), medtem ko je ulična tabla seveda diegetski element, saj jo lahko vidijo tudi protagonisti filma.



A prehod je možen tudi v obratni smeri. Podiranje neke vrste četrte stene pisave, če si izposodimo izraz za neposreden pogled v kamero, je še najbolj značilno za komedije. V filmu **Austin Powers v Zlatotiču** (Austin Powers in Goldmember, 2002, Jay Roach) je Mike Myers na obisku pri japonskem šefu korporacije, ki z gosti govori v japonščini, mi pa lahko beremo podnapise. Problem nastane, ko se bele črke podnapisov predvajajo v ospredju belega predmeta (in se torej ne vidijo). Ob prvem takšnem primeru se Myers zelo razburi, ker je narobe prebral prijazno ponudbo k prigrizku. »Please eat some shit,« je pisalo v podnapisih, ki jih je igralec začuda lahko bral skupaj z gledalci. V resnici je pisalo: »**Please eat some shitake mushrooms**« (prosim pojej malo sranja). Ali naslednji stavek, ki ga je zaradi belin v ozadju prav tako prebral napačno in po delih: »**Your assignment is an unhappy one**« (tvoja rit je vesela). Kot da bi igralci prav tako lahko videli podnapise, prilepljene na sliko, ki jih sicer opazimo samo gledalci. Podoben efekt je Chion opredelil že pri zvoku v filmu. Za glasbo, o kateri smo bili prepričani, da je nediegetska in da je filmski liki ne slišijo, se nenadoma izkaže, da je znotraj-filmska. Od nekje se naenkrat pojavijo glasbeniki (pri Woodyju Allenu denimo iz omare) in povzamejo glasbeni motiv, ki smo ga že ves čas poslušali, misleč, da gre za glasbeno opremo filma.

Polbranje in smer branja

»Polbranje« (*half-reading, entrelire*) je še en nov Chionov izraz. Z njim označuje bežno, neulovljivo branje pisave, ki se pojavi v filmu. Gre za primere, ko režiser gledalcu ne pusti, da bi v celoti prebral besedilo, ki ga kamera pokaže. Pokaže ga lahko le za kratek čas ali iz takšnega zornega kota, da je branje oteženo.

Ena izmed vidnejših niti, ki povezuje Chionovo inventuro primerov pisane besede v filmu, je nekakšna precej vztrajna obsesija filma, da bi pokazal na zatikanje besed, zatipke, na kakršnokoli nepopolnost zapisa, manjkajoče črke ali napačno črkovanje, na napake pri črkovanju naslovnika ali številke njegove ulice, zaradi katere pismo nikoli ne pride na svoj naslov; obsesija skratka, ki bi rada pokazala na krhkost pisave in njenega reda.

Tak je denimo prelep primer grafitiranja iz filma **Jules in Jim** (1962, François Truffaut). Vidimo anarhistični par, ženska drži vedro z belo barvo, moški s čopičom piše po leseni ograji, »Dol z vsem«, a mu zmanjka barve in uspe napisati le: »Dol z vse.« Ves besen partnerico ozmerja s »kurbo«, kajti ljudje si bodo zdaj mislili, pravi, »da anarhisti ne znamo pravilno črkovati!«.

Za razliko od mnogih realnih vizualnih elementov filma ima pisava smer. Z zaobrtnivijo smeri postane neberljiva. Obrnitev lahko povzroči pozicija kamere, ki napis na oknu restavracije snema od znotraj, lahko ga pokaže v ogledalu,

ki zrcalno obrne smer pisave in jo naredi neberljivo. Chion zato navede nekaj primerov, kjer smer pisave postane pri-povedni element filmske zgodbe.

V filmu **Muha** (The Fly, Kurt Neumann) iz leta 1958 znanstvenik ustvari napravo, ki jo imenuje dezintegrator-reintegrator in lahko razstavi molekule posameznih predmetov ter jih v drugi komori zopet združi v prvotno obliko. Za predmet, s katerim bo delovanje svojega izuma demonstriral ženi, izbere japonski pepelnik, ki ga potem teleportira iz ene kabine v drugo. Poskus je uspešen in žena ne more verjeti svojim očem, ko pa obrne krožnik, se nežno zasmee in reče, da se ona že ne bi pustila teleportirati, medtem pa pokaže na napis »made in japan«, ki se po novem bere »napaj ni edam«, kakor da bi ga gledali v zrcalu. Potem njen mož vso svojo energijo usmeri v teleportacijo časopisa in poskus, da bi črke ostale obrnjene v pravilno smer.

Ta poudarek na smeri branja je na neki način ohranjen tudi v Cronenbergovem istoimenskem rimejku iz leta 1986. Toda tu se ne nanaša na pisavo, ampak na telo pavijana, ki ga Seth Brundle (Jeff Goldblum) prežarči iz ene kabine v drugo in ob kupu skrotovičenega mesa ugotovi, da je naprava (telepod) njegovo telo obrnila od znotraj navzven na način, kakor obrnemo rokavico. Ideja je ista kot pri spremembi smeri pisave, ampak posledice za telo so hujše. Chion natančno opazi še en Cronenbergov citat ali bolje parafrazo izvirnika. Ob počasnem spreminjanju v muho je imel znanstvenik v prvem filmu vedno več težav s pisanjem sporočil svoji ženi. Ko ji na tablo napiše, da jo ljubi, je njegova pisava komaj še berljiva, na koncu pa postane

Muha, 1958



Muha, 1986

▷ ERROR — PATTERN MISMATCH
VOICE NOT RECOGNIZED
VOICE NOT RECOGNIZED
VOICE NOT RE

le še neberljivo kracanje. Nasprotno pa je Cronenbergov znanstvenik svojemu računalniku ukazoval z govorom; program je namreč že omogočal zvočno prepoznavanje besed. A ko je njegova preobrazba v muho napredovala, je to vplivalo tudi na njegove glasilke in naenkrat računalnik ni več prepoznal njegovega glasu.

Athorybos

Pojem athorybos (grški privativni a-, thorybos – hrup), ki predstavlja enega izmed osrednjih Chionovih pojmov, je definiran širše in ne zajema le pisave, temveč »vsak objekt ali gibanje v sliki, ki bi lahko – ali v realnosti ali v domišljiji – proizvajala zvok, vendar je zvok ne spremlja«. (str. 60) Izveden je iz Avguštinovih *Izpovedi*, kjer se pisec čudi nad načinom branja svojega duhovnega mentorja Ambrozija. »Nikoli ga nisem videl drugače brati kot potihoma,« pravi, iz česar lahko sklepamo, da je bilo tiho branje za tiste čase očitno precej neobičajno početje. »Toda kadar je bral, so mu le oči pobirale vrstice, mu je le srce prodiralo v vsebino, glas in jezik pa sta mirovala.«

In res bi v tej sceni iz Avgušтина lahko prepoznali nekakšno prasceno razmerja videnja in besede, na katero se opira Chionova analiza. Če dobro pomislimo, noben drug medij, nobena druga umetnostna zvrst tihega branja ne more prikazati bolje od filma, natančneje, od zvočnega filma. »Vsa ta diegetska pisava na platnu je veljavo paradoksalno dobila šele v zvočnem filmu, ki najverjetneje predstavlja sploh prvo umetnost, v kateri soobstajata pisno in oralno oziroma govorni jezik, pisava in govor.« (str. 59)

Lep primer tega je mogoče najti v filmu Wima Wendersa **V teku časa** (Im Lauf der Zeit, 1976), kjer se eden od glavnih protagonistov filma po daljšem skupnem potovanju odpravi domov k svojemu očetu »poravnat družinske račune«. Takoj po prihodu očeta (ki je hkrati urednik, pisec in tiskar lokalnega časopisa) obtoži nesramnega ravnarja do matere, hkrati pa mu očita, da vse svoje življenje ni mogel o ničemer na glas razmišljati, ne da bi hkrati pomislil na to, da bodo njegove misli in besede takoj natisnjene, da jih bo njegov oče takoj objavil v svojem časopisu. Potem poskuša očetu povedati to, zaradi česar je prišel, a mu besede nekako ne gredo z jezika. Ponoči, ko oče zaspi, mu namesto osebnega pisma pusti sporočilo v obliki prve in zadnje stranice njegovega časopisa, ki ga sam sestavi in natisne v družinski tiskarni. Na neki način je šele blokada govora, nezmožnost protagonista, da bi svoje skrbi očetu zaupal v pogovoru, sprožila pisanje, ki ga je oče kasneje v osami tiho prebral – athorybos. Hkrati pa gre za lep primer tega, kako neko skrajno zasebno, celo intimno besedilo (o materi) naredi ovinek do svojega naslovnika (očeta) preko sredstev javnega obveščanja (časopisnega formata).



Podoben preskok iz blokade govora v pisavo ponazarja Chionov primer iz filma **Izganjalec hudiča** (The Exorcist, 1973, William Friedkin), kjer obsedeno dekle svojo mater in izganjalce hudiča zmerja, preklinja in psuje z nešetitimi glasovi, moškimi in ženskimi, v vseh mogočih jezikih duhov, ki jo obsedajo, naposled pa se na njenem trebuhu nemo izpišeta dve besedi – »Na pomoč«, ki jih v tišini preberejo tako v filmu navzoči liki kot tudi mi, gledalci.

Tega prizora noben drug medij ne more prikazati tako natančno kot film. Fotografiji mora spodleteti že zato, ker je nima, ker nima možnosti prikazovanja glasu, slikarstvu prav tako ... tako ostaneta le gledališče in film. Toda gledališče ima v primerjavi s filmom to veliko pomanjkljivost, da ne pozna bližnjega plana in detajla, skozi katera lahko film občinstvu pokaže pisavo. Obe tehnični rešitvi, ki slojita na upravljanju s kamero in filmski montaži, sta tudi privilegirani temi Chionove knjige. Filmu pa omogočata, da gledalci hkrati spremljajo, kar protagonist bere, in obenem berejo z njim.

Ni pa nujno, da je detajl pisave vedno uporabljen v prid branja (posledično razumevanja). Ingmar Bergman je v filmu **Strast** (En passion, 1969) natipkano pismo snemal tako zelo od blizu, da je bilo mogoče videti le dele besed, posamezne zloge in praznine med njimi, zato gledalec kljub temu, da pismo vidi, tega le s težavo bere. Pri tem mu ne pomaga niti glas Maxa von Sydova, ki bere pismo, saj se kamera pogosto ne sprehaja po tistem delu pisma, ki ga protagonist prebira: »Po tem, ko smo pismo preveč na kratko videli preveč od daleč, smo ga zdaj prisiljeni

gledati preveč od blizu. Kamera ... se niti ne pretvarja, da oponaša človeško branje, kajti za razliko od našega očesa je oropana perifernega vida. Ideja je, da bi nam ponudil takšen način gledanja na svet, ki ni niti objektivni (je preveč fragmentiran) niti subjektivni (nihče pisave ne gleda na ta način), marveč pogled same filmske naprave ...« (str. 126) Gledalci lahko zaradi tega prikazano pismo preberejo le na pol (polbranje).

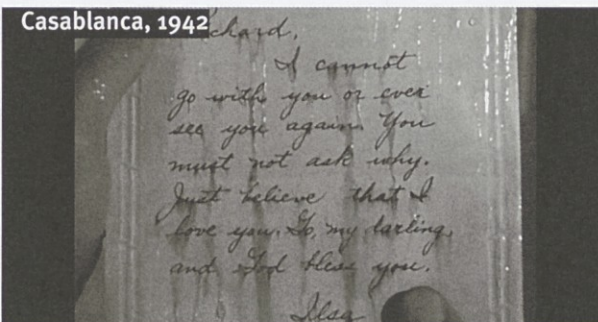
Tudi Hitchcock je rad poudaril težave z branjem zaradi vida. V filmu **Ukročena** (Spellbound, 1945) Ingrid Bergman prejme pismo, ki ga kamera pokaže skozi njen subjektivni pogled; najprej ga vidi zamegljeno, ker tisti trenutek nima očal in mora pismo odmakniti od oči na razdaljo, kjer ga bo lahko dovolj ostro videla, da ga bo lahko prebrala. Kot da bi Hitchcock hotel pokazati nadvlado vida, odvisnost pisane besede od vida. Pismo potem prebere v tišini, kakor Avguštinov Ambrozij, Hitchcock pa ga dovoli prebrati tudi nam, oziroma nam da na voljo dovolj časa za branje.

Filmska pisma

Sloviti literarni kritik Franco Moretti, brat morda še slavnejšega režiserja Nanija Morettija, se v knjigi *Buržuj* na kratko loti analize slike Johannesesa Vermeerja *Žena, ki bere pismo*. Ženska na njej je, sodeč po obliki njenega telesa, najbrž noseča, pismo pa je morda od moža, ugiba Moretti, ki je, kakor namiguje zemljevid na steni za njo, nekje v daljni deželi: toda, če je mož daleč stran, čigav je potem otrok ...? Morettijev sicer obrobni poudarek se skriva v tem, da pisana beseda, naslikana na slikarsko platno, vanj nujno izvrta dodatne dimenzije pomena, kakor da bi črke, takoj ko se pojavijo na sliki, razširile vidno polje slike in ga razslojile, mu dodale nepričakovane pomene. In pismo je najpogostejša upodobitev učinka pisave. Takole pravi Moretti: »Pri Vermeerju je tako veliko pisem in ta vedno namigujejo na kakšno zgodbico: kar se bere tu in zdaj, je bilo napisano nekje drugje, prej, o dogodkih, ki so se zgodili še prej: tri časovno-prostorske ravni na nekaj kvadratnih centimetrih platna.«

Dovolj je torej le nekaj kvadratnih centimetrov slikarskega platna, poslikanega s pisavo ali njenim zastopnikom, pismom, in vse, kar se ponuja videnju, je takoj zamajano. Je žena na sliki, ki bere pismo, res noseča, ali je le njena obleka tako nenavadne oblike; ali zemljevid zadaj res označuje deželo, kamor je odpotoval njen mož, ali je le pomorski pripomoček trgovca, ki je v sosednji sobi; je pismo res napisal mož, ali morda kdo drug. Ljubimec? Moretti je imel prav, le nekaj centimetrov besedila in pomen tega, kar vidimo, se takoj zamaje, predmeti dobijo nov, drugačen smisel. Filmi so se tega zavedali nemara še bolj kot slikarstvo. Zato so polni pisem, napisanih in nenapisanih; odposlanih in neodposlanih; prebranih in neprebranih; shranjenih in strganih ...

Casablanca, 1942



Madame de..., 1953

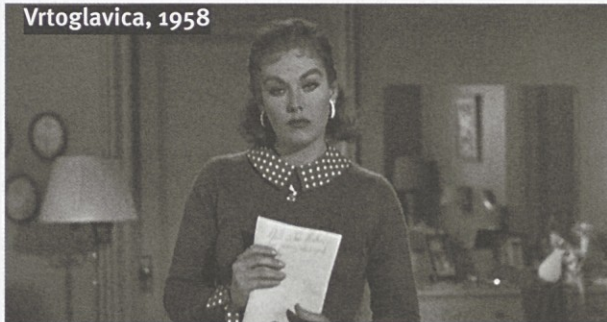


Obstajajo pa tudi veliki režiserji filmskih pisem. Hitchcock je eden izmed njih, drugi je nedvomno Max Ophüls, ki je zaslovel z dvema pisemskima filmoma **Pismo neznanke** (Letter from an Unknown Woman, 1948) in **Madame de...** (1953). Prvi film se začne s pismom, naslovljenim na moškega, ki ga v *offu* prebira ženski glas. Sporoča mu, da sta imela prelepega sina. »Toda glas, ki bere pismo, je glas prikazni,« pravi Chion. »Ko boste prebrali to pismo, bom že mrtva,« pravi pismo. Kar odpira zanimivo vprašanje, kateri glas bolj pripada pisavi pisma, notranji glas bralca pisma ali glas njegovega pisca.

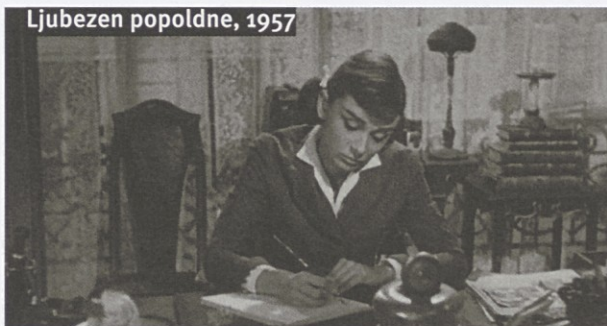
Madame de... velja za enega najbolj popolnih filmov sploh in vključuje danes antologijski prizor s pismom, ki ga junakinja filma napiše med potovanjem z vlakom. Pismo je odgovor na mnoge ljubezenske izpovedi, ki jih je prejela od ljubimca, in razkriva, da je bilo takšnih odgovorov toliko, kolikor je bilo prejetih pisem, a kakor tega tudi nobenega od svojih prejšnjih pisem ni odposlala. Potem ga raztrga in odpre okno kupeja. Sledi prizor, v katerem vidimo vlak od zunaj, skozi odprto lino okna se iztegne roka, ki razpre dlan, in koščki pisma odfrčijo po zraku ter se pomešajo med bele snežinke, ki počasi prekrivajo veje smrek. Medtem ko veter raznaša popisane koščke papirja, v ozadju še vedno slišimo ženski *off* glas, ki prebira ljubezensko izpoved raztrganega pisma.

V **Vrtoglavici** (Vertigo, 1958, Alfred Hitchcock) Judy Barton (Kim Novak) napiše pismo Scottieju (James Stewart), v katerem mu zaupa celoten potek prevare, a mu v njem hkrati izpove tudi svojo ljubezen. Toda še preden bi pismo lahko odposlala, ga raztrga na koščke in se sama odpravi

Vrtoglavica, 1958



Ljubezen popoldne, 1957



k njemu ter se mu tako »sama ponudi namesto pisma«, kakor je ugotovil že Darian Leader. Pismo piše na način, da vidimo gibanje njene roke, ne pa tudi napisanega besedila. Ves čas pisanja v *off* glasu slišimo, kaj piše. Slišimo ljubezensko izpoved in podrobnosti prevare, ne vidimo pa premikanja ustnic, le gibe pišočin rok. Tu na paradoksalen način ravno *off* glas ponudi oporo nemi pisavi. Za razliko od filma **Ljubezen popoldne** (Love in the afternoon, 1957, Billy Wilder), kjer Audrey Hepburn na glas izgovarja besede (vidimo premikanje ustnic) iz pisma svojemu dragemu, ki bo na koncu prav tako ostalo neodposlano, saj ga bo zakurila.

Ekskripcija

Rick v filmu **Casablanca** (1942, Michael Curtiz) prejme pismo svoje izvoljenke, medtem ko sredi dežja čaka nanjo na železniški postaji, od koder sta nameravala, sveže zaljubljena, zbežati iz okupiranega Pariza. Gre za pismo slovesa. Dežne kaplje že med njegovim branjem kapljajo na črnilo besed in s sabo odnašajo napisano sporočilo, a ne dovolj hitro, da ga gledalci ne bi utegnili prebrati.

Izginjevanje zapisanih besed, večnih besed, utapljanje črnila v dežju ali izginjanje pisma v vetru so naposled tista privilegirana obravnava pisave v filmu, ki hkrati kaže moč filmske podobe nad pisavo ... Kakor tista hipna beseda, napisana na ovlaženo okno vlaka, ki izgine ob najmanjši spremembi temperature, a se je vseeno ohranila ravno dovolj dolgo, da dekle, ki ji nihče ne verjame, v njej vidi potrditev svoje zgodbe in dokaz, da ni znorela, v kar jo poskušajo prepričati vsi drugi potniki vlaka v Hitchcockovem filmu

Gospa, ki izginja (The Lady Vanishes, 1938). Svoj priimek ji je na ovlaženo okno jedilnega vagona izpisala gospa Froy, ki je kmalu za tem izginila z vlaka. A kaj ko takoj po njenem poskusu, da bi izpisano besedo pokazala svojemu edinemu zavezniku, vlak zapelje v tunel in beseda izpuhti. In tudi če gospa Froy ni Freud, kakor se je zagovorilo mlademu dekletu, se bo odslej ta beseda vtisnila v našo zavest, ali pač v nezavedno, in težko se jo bomo znebili.

Prav zaradi te zmožnosti filma, da prikaže izginjanje, izbris, izhlapevanje, skratka ekskripcijo (izpis) besede, je njegovo razmerje do pisave tako edinstveno, čeprav tudi zapleteno, saj besed nikoli ne more razpustiti v podobi. Beseda izginja iz vidnega polja, polasti se je neobstoj, a kakor zagotovo izginja iz podobe, prav tako trdno se je polašča spomin gledalca. Kakor da bi jo bilo treba najprej odvzeti vidnemu, da bi jo lahko predali trajnemu spominu. Spomniti se pisane besede, izbrisane iz podobe, in si jih za vedno vtisniti v spomin, kakor Rosebud, beseda, ki jo je na začetku slišati iz ust umirajočega **Državljana Kana**, da bi skozi ves film iskala svojo podobo in jo na koncu našla v napisu na saneh, ki so jih skupaj z njo požrli zublji zimskega ognja Kaneovega otroštva.

Ko je neki vizualni element prepoznan kot pisava, vedno štrli iz podobe, trdi Chion nekje ob koncu rudarjenja po neverjetnem številu primerov pisave v filmu. Teorija se na tem novem področju njegovega raziskovanja za zdaj kaže šele v obrisih. A tu so že zanimiva nova terminologija in tudi prva pojmovna orodja za obdelavo področja, ki je bilo do nedavnega še povsem zapostavljeno. Predvsem pa je Chionu znova uspelo obuditi zanimanje za vprašanja, ki si jih je kritiška in teoretska srenja v več kot sto letih filmske tradicije preprosto pozabila zastaviti. **E**

¹ Tole je Tati napisal v uvodu omenjenega poglavja: »OscAR, teniški prvak (1932) je Tatijev prvi kratki film, MARcel pa ime enega od potujočih zabavljačev iz Praznika, v katerem je junaku ime FRANçois. Hulot v Počitnicah vozi amilcAR in njegovi soigralki je ime MARTine, kot je dekletu v Playtimu ime BARbara, junakinji Prometne zmede pa MARie. Dogajanje v Mojem stricu se vrtilo okrog družine ARpel – čudovito ime. Moževo ime je CHARles, ime sina edinca pa GérARD. Gospod Arpel ima pomočnika po imenu PichARD in vodi podjetje Plastac.

V Playtimu poleg BARbARe najdemo še družino GiffARD. Tati pride v stavbo družbe h Giffardu in zvečer ga mimogrede sreča na ulici. Naletimo tudi na MARcela, Hulotovega prijatelja, ki je vratar v Royal GARDnu.

Črki A in R se bleščita tudi v naslovu zadnjega filma PARade, že prej pa je bil TRAFic (Prometna zmeda), ki v naslovu vsebuje preobrnjene črke besede ART*. Ime avtomobilske firme, v kateri v tem filmu dela Hulot, ALTRA je sestavljeno natanko iz teh treh črk, ki jim je dodan L.«

Misliti vesolje

Med posledicami razpršenega akademskega okvira za študij in raziskave s področja filma pri nas je tudi ta, da se v domači sferi izdajanja knjig s tega področja pojavljajo doktorji znanosti, ki so bolj nagnjeni k sledenju lastnim raziskovalnim preferencam kot pa nekemu kolektivnemu teoretskemu okviru. Te preference se večkrat zdijo kot osamljeni otočki zelo partikularnega raziskovanja, brez preteklega konteksta, na katerega bi se v domačem okolju lahko naslonile. Natalija Majsova je svoje ukvarjanje z rusko kinematografijo leta 2015 kronala z doktorsko disertacijo *Vesolje v sodobnem ruskem filmu*, ki je pri Založbi FDV leta 2017 izšla še v obliki monografije z bolj natančnim naslovom *Konstruktor, estetika in kozmonavt: vesolje v sodobni ruski kinematografiji 2001–2017*. Sovjetski znanstvenofantastični film je z nekaj pričakovanimi naslovi, kot sta *Solaris* (1971, Andrej Tarkovski) in *Test pilota Pirxa* (1979, Marek Piestrak), sicer reden gost raznih retrospektiv tako pri nas kot po večjih evropskih festivalih, a večinoma se poznavanje žanra tukaj tudi ustavi. Kljub temu se zdi, da je ta žanr kot celota po prelomu stoletja vendarle večinoma spregledano filmsko področje, zato je vpogled v raziskovanje avtorice vsekakor vreden dodatne pozornosti.

Fascinanten je podatek, ki ga Majsova izpostavlja v uvodu: da je kvantitativno gledano produkcija celovečercercev, ki tematizirajo vesolje, v Rusiji po prelomu stoletja s 23 filmi povsem na ravni mnogo daljšega in odmevnejšega obdobja Sovjetske zveze, v katerem je nastalo 36 tovrstnih filmov, ki so bili zaradi hladnovojnega konteksta ter spremljajoče vesoljske tekme še toliko bolj pomembni. Glede na to, da je med letoma 1989 in 2005 vladalo domala popolno nezanimanje ruskega igranega filma za to temo (izšel je le en film), je novi vzpon filmov o vesolju fascinanten in nujno potreben kontekstualizacije. Avtorica omenjeni pojav med drugim pripiše tendencama, kot sta upadanje zanimanja za temo po padcu železne zavese in sodobna težnja po izgradnji »nove, vzdržne zgodovinske zgodbe kot osnove za nacionalno identifikacijo«, njegova trenutna pojavna oblika pa je obenem prežeta z »nostalgijo za nekdanjimi svetlimi vizijami prihodnosti«.

V ospredju avtoričinega izhodišča pa je vendarle vprašanje, kako se ruski film po prelomu stoletja odziva na prvi preboj človeka v vesolje sredi minulega stoletja in kako ga je mogoče misliti kot »dogodek« v vseh možnih pomenih besede. Majsova ugotavlja, da je »na ravni refleksije o pomenljivosti človekovih posegov v vesolje jasno, da (še) ni konsenza o tem, kako in zakaj je prve polete v vesolje



mogoče obravnavati kot neke vrste prelomnico«. Avtorico zato zanima, kako kulturna produkcija, ki je nastala po tem zgodovinskem dogodku, sama govori o njem, pri čemer je njeno glavno zanimanje namenjeno točki, ko osmišljanju dogodka »zmanjka besed in obstoječih miselnih koordinat«. V pregledu pristopov sodobnega teoretiziranja vesolja se Majsova primarno osredotoči na discipline nookozmologije, astrosociologije, kozmizma, postgravitacijske umetnosti in na kulturne študije vesolja, kar jo pripelje do dileme, kako »je mogoče produktivno zastaviti vprašanje implikacij preboja v vesolje v kulturni produkciji, ne da bi pristali na njegovo apriorno popolno podrejenost kulturnemu, političnemu in družbenemu kontekstu (...) in ga tako razkosali oziroma zrelativizirali v ne-dogodek«. Problema se loti z osredotočanjem na vprašanje, kaj je pravzaprav bistvo dogodkovnosti prvih poletov v vesolje in s smotrnim izborom konceptov in pristopov, s katerimi bi preseгли utečene interpretacije o njem. To preiskovanje se v široki teoretski razgrnitvi opri-me Badioujeve konceptualizacije dogodka in Rancièreve redefinicije estetike, nato pa v analizi konkretnega vzorca filmov preide k Bahtinovemu konceptu kronotopa ter k McGowanovim konceptualizacijam pogleda.

Majsova te koncepte sooči s 13 filmi, ki se teme vesolja dotikajo z raznovrstnih žanrskih perspektiv, bodisi s pristopa znanstvene fantastike, biografske drame, zgodovinske drame ali povsem nežanrske perspektive. Odlika motivično usmerjenega vzorca je seveda ta, da je izbor objektivno in se ne meni za kritiške preference, zato tudi ni presenetljivo, da je dobršen del analiziranih filmov mednarodnemu občinstvu precej neznan. Ti filmi segajo od razmeroma visokoproračunskih »poskusov iskanja nove nacionalne ideje«, kakršen je **Kozmos kot slutnja** (Kosmos kak predčutvijski, 2005) Alekseja Učitelja, še odmevnejše prve postsovjetske ekranizacije del bratov Strugatski **Naseljeni otok** (Obitajemj ostrov, 2008–2009) Fjodora Bondarčuka, prek izrazito amerikaniziranega poskusa filma **Privlak** (Pritjaženije, 2017) istega režiserja, biografskega filma o pionirju kozmonavtika Sergeju Koroljovu (**Koroljov**, 2007, Jurij Kara), rekonstrukcije Gagarinovega poleta v vesolje v filmih **12. april 1961. 24 ur** (12-e aprlja 1961 god. 24 časa, 2011, Roman Kajgorodov) in Gagarin. **Prvi v vesolju** (Gagarin, Pervyj v kosmose, 2013, Pavel Parhomenko), pa vse do poskusa mladinskega znanstvenofantastičnega filma **Aziris nuna** (2006, Oleg Kompasov) in odmevnega mednarodno nagrajenega dela, kakršno je **Papirnati vojak** (Bumažnyj soldat, 2008) Alekseja Germana ml. Ob tem vsekakor poudarjamo recentnost izbora produkcije, saj so leta 2017 v Rusiji izšli kar trije celovečerci o vesolju, ob že omenjenem *Privlaku* še **Saljut 7** (2017, Klim Šipenko) in **Čas prvih** (Vremja pervykh, 2017, Dmitri Kiseljov), ki jih Majsova prav tako obravnava. V analizi avtorica ugotovi, da vesolje v teh filmih ni enotno in »ne proizvaja podobnih asociacij (...), ki bi jih bilo mogoče umestiti v isto paradigmo«, ter sklene, da sodobna ruska kinematografija »ponuja pogoje za artikulacijo raznovrstnih vprašanj in obravnav preboja v vesolje«.

Knjiga *Konstruktor, estetika in kozmonavt: vesolje v sodobni ruski kinematografiji* ima primerno priredbi doktorske disertacije bolj akademsko kot pa cinefilsko vrednost, z bistveno večjim osredotočanjem na teoretski aparat (ki tudi kvantitativno zasede večji del knjige) kot pa na večplastno analizo konkretnih filmskih del. Kljub ozkemu ciljnemu občinstvu knjige pa so vse nadaljnje izpeljave, ki bodo še izhajale iz avtoričinega ukvarjanja s področjem ruske kinematografije, zagotovo izjemna obogatitev ne samo za akademski, temveč tudi širši cinefilski in publicistični prostor pri nas. **E**



Dare Pejić

Filmska šola Treh svetov: utopija kot metoda

Na obisku v Mednarodni šoli za film in televizijo (EICTV) na Kubi

»Sanjaj z odprtimi očmi« – tako se glasi grafit na steni šolskega atrija, polni napisov in avtogramov nekdanjih študentov, profesorjev in slavnih gostov. Avtor citata je Argentinec Fernand Birri, eden izmed soustanoviteljev kubanske Mednarodne šole za film in televizijo (*Escuela Internacional de Cine y Televisión*, EICTV), čigar lucidna misel bodri študente po pisanih hodnikih atrija. Do filmskega kompleksa v bližini podeželskega mesta San Antonio de los Baños v provinci Artemisa, ki leži kakšnih 45 kilometrov južno od Havane, vodi pot skozi dolg drevored palm. Tako zelo dolg, da sva se s taksistom najprej izgubila in zgrešila izvoz za filmsko šolo. Pejsaž z visokimi palmami pod žgočim soncem je bil vreden filmskega kadra v maniri magičnega realizma in že sama pot do slavne šole v samotno

karibsko pokrajino je nakazovala, da je na delu utopija. »Da bi se našel, se je najprej treba izgubiti,« bi se glasil naslov filma, ki se je šele dobro začel in v katerem sva se znašla s taksistom. Kot sem izvedel kasneje, ni bilo naključje, da je šola, ki je učne metode utemeljila na utopičnem pristopu, postavila temelje filmske izobrazbe za tretji svet prav na podeželju Kube.

Svet podob brez imperialistov

»Prostor za šolo je bil že tu, bil je darilo kubanske vlade,« mi na sprehodu po posestvu šole zaupa Ivet González Hernández iz mednarodne pisarne. Pred tem je bila tu namreč podeželska šola z velikim kampusom in že ob ustanovitvi se je šola zavezala posebnemu poslanstvu. Prvotno ime »Šola Treh svetov« je izražalo solidarnost s postkolonialnimi predeli Latinske Amerike, Afrike in Južne Azije, a DNK današnjih študentov in profesorjev že veliko manj odraža ozadje nastanka šole iz časov, ko je porevolucionarna politika Kube – tudi v skladu z gibanjem neuvrščenih – stremela k neblokovski delitvi sveta. Leta 1979 se je Kuba med drugim zavzela za selitev *Festivala novega latinskoameriškega filma* iz Čila v Havano, kjer se vsako leto odvija še danes. V kontekstu osemdesetih in dogajanja v svetovni politiki se je Komite latinskoameriških filmskih ustvarjalcev – kot omenja Balaisis v svojem eseju, objavljenem v zborniku *The Education of the Filmmaker in Africa, the Middle East, and the Americas* (2013) – odločil za večjo usposobljenost ustvarjalcev iz Latinske Amerike na

področju filma in dal pobudo za ustanovitev izobraževalne institucije, ki bi »opremila ustvarjalce iz Latinske Amerike, da bi lahko sami ustvarjali svojo resničnost na filmu«.

Predstavnikom levičarske proveniencije iz Latinske Amerike in soustanoviteljem šole EICTV – argentinskemu cineastu in pesniku Fernandu Birriju, kolumbijskemu pisatelju in nobelovcu Gabrielu Garcii Marquezu, kubanskemu cineastu in teoretiku Juliu Garcii Espinosi – je z idejo o ustanovitvi prišel naproti kubanski predsednik Fidel Castro in podprl odprtje šole. Castro je tudi v umetnosti podpiral revolucionarne ideje. Svoj zanos glede ustvarjalnosti v umetnosti je ubesedil tudi v pogovoru z Agnès Varda, ko je na Kubi snemala serijo fotografij z naslovom *Zdravo, Kubanci* (Salut les Cubains, 1963): »Hruščov obsoja abstraktno umetnost, ampak na Kubi počnite, kar želite. Če želite delati abstraktno slikarstvo, počnite to. Bodite revolucionarni.« Še bolj kot slikarstvo pa je Castro s svojo revolucionarno vlado zelo hitro doumel moč in vpliv filma. Inštitut kubanske kinematografske umetnosti in industrije (ICAIC) je bil namreč ustanovljen leta 1959, le tri mesece po revolucionarnem prevzemu oblasti, po odhodu poraženega diktatorja Batista. Nekaj let zatem so dokumentarne filme na Kubi na povabilo ICAIC že snemali nizozemski režiser Joris Ivens, Francoza Chris Marker in Agnès Varda ter drugi.

Ideji o izobraževalnem centru za Latinsko Ameriko je leta 1986 sledilo odprtje šole in istega leta je s šolanjem že začela prva generacija. Iz poročila, s katerim postreže Omar Filipe Mauri, vodja oddelka za kulturo, je do leta 2017 šolanje v

rednem triletnem programu zaključilo skupno malo manj kot tisoč študentov iz 59 držav z vsega sveta (v dostopni statistiki ni Slovenije, so pa šolanje zaključili študenti iz Bosne in Hercegovine ter Hrvaške). Šola vsako leto gosti več kot 300 mednarodnih strokovnjakov z različnih področij, ki bodisi predavajo kot profesorji bodisi vodijo delavnice. Kot izobraževalna ustanova, zavezana ideji solidarnega povezovanja, je za zasluge na področju humanizma in filma leta 1993 na festivalu v Cannesu prejela tudi nagrado Roberta Rossellinija.

»Smo na Kubi, ampak nismo kubanski. To je zaseben projekt. Vsako leto prejmemo podporo kubanske države, vendar smo zasebni zavod,« nadaljuje Ivet, ko se ustavi pri skupnih prostorih šole, nekakšnem notranjem atriju z menzo, barom in hodnikom s pisarnami ter mediateko. Čeprav deluje kot zasebni zavod z mednarodnim statusom, je osnovna usmeritev šole še vedno zvesta poslanstvu iz svojega rojstnega lista. Kot *Šola Treh svetov* je bila sprva namenjena filmski izobrazbi študentov Latinske Amerike s Karibi, Azije in Afrike, kar ponazarja tudi logo šole v treh likih: rdeč krog, moder kvadrat in rumen trikotnik. Atipični liki ponazarjajo odmik od dominantnega Hollywooda in filmskega sveta, v katerem ni bilo prostora za zgodbe z globalnega juga. Fidel Castro je šolo v otvoritvenem govoru označil za nadaljevanje revolucije, ki da je večna. Luč, s katero so skušali osvetliti pot mnogim študentom z revnega juga pa, trdijo v vodstvu šole, sije še danes, čeprav zanimanje študentov iz razvitega sveta za vpis ni zanemarljivo.



Šola EICTV je edinstven primer tovrstnega izobraževanja na področju filma in televizije, njena dediščina še vedno temelji tako na ideji kubanske revolucije iz šestdesetih kot na duhu neuvrščenih¹, neblokovski delitvi in ideji internacionalizma, pa tudi na zavedanju o vedno bolj globalnem filmskem tržišču. Kontradiktornost šole je odraz kubanskega poznega socializma, trdi v eseju Balaisis, ki v šoli prepozna prepletanje kubanske tradicije z idejami nove levice Latinske Amerike, na katerem temeljijo pedagoški, estetski in ekonomski principi šole, hkrati pa opaža tudi približevanje državam nekdanjega prvega oziroma kapitalističnega sveta. Študenti namreč prihajajo z vsega sveta, zato je tudi šola vedno bolj mednarodno povezana in sodeluje z organizacijami s skoraj vseh kontinentov.

Imajo mednarodni študenti s tako različnimi ozadji kljub vsemu kakšen skupni imenovalc? »Ker je šola mednarodna, ima tudi različne stile,« odgovarja Ivet. »Filmi, ki jih ustvarjajo naši študenti, se vedno znova vračajo k temi revnega življenja in podeželja. Snemajo v malih mestih, v provincah, kjer ljudje živijo ob gorah in brez elektrike.« V deželi s povprečno plačo v višini dvajset evrov je relativna revščina prva stvar, na katero se mora navaditi študent, ne glede na to, iz katerega sveta prihaja, prvega ali tretjega.

Poezija za filmsko rabo

Fernando Birri, cineast in avdiovizualni alkimist, je šolo postavil na gabaritu antagonizmov, ki jih je želela preseči: »polivalenca« proti »specializaciji« in »marginalizacija« proti »profesionalizaciji«. V tej utopiji, daleč od »imperialnih krivic, imperialne norosti in demence«, je šola videl kot ustvarjalni proizvodni center za avdiovizualne podobe: »tovarna očesa in ušesa, laboratorij očesa in ušesa in zabavišni park očesa in ušesa«. Na šoli je Birri želel omogočiti filmsko izobraževanje, ki ne bi bilo sholastično. Zamisel je bolj kot na moči institucije slonela na moči ustvarjanja podob.

Ludizem kot temeljni kamen ustanove je viden tudi v zasnovi kampusa, za katerega skrbi okoli 200 zaposlenih. V njem so domovi za gostujoče profesorje, študentski domovi, predavalnice, kino, zdravstveni dom, menza, posestvo in vrt za pridelavo zelenjave, špicerija, mediateka, arhiv, televizijski studio in bazen za praktično izvedbo podvodnih posnetkov. Iz te »totalne institucije« dvakrat dnevno vozi brezplačen avtobus do prestolnice in nazaj. Stik z zunanjim svetom ni prepreden, vendar je potrebnost za izhod resnično malo. »V mesto grem največkrat po jajca,« mi zaupa študentka, »česa drugega pa tam tako ali tako ni.«

Preplet študija in prostega časa je intenziven, so mi zaupali nekateri starejši študenti, ki tudi proste vikende pogosto preživijo v kampusu. »Predvsem so želeli, da bi bila šola kot samostan. Zamislili so si jo kot prostor, kjer

bi lahko študirali in uživali v okolju. Prostor je zelo tih in miren,« opiše izvorni pedagoški pristop ustanovitelj Ivet iz mednarodne pisarne. Vsi, študenti in profesorji, preživijo veliko časa skupaj, tako da so tudi odnosi med njimi bolj domači in manj formalni. V takem vzdušju je lastno izkustvo na prvem mestu in tudi sam študij izhaja iz poudarka na praksi. Po uvodnem prvem letu, ko vsi delajo vse, sledi v drugem letu specializacija v izbranem programu. Ker pristop temelji na potopitvi v filmsko materijo, se v takem okolju lasten avtorski pristop šole odkrije, ali pa dokončno izbrusi. Starost za študij je omejena do 30 let, mi zaupa Ivet, »zato se lahko študenti popolnoma posvetijo študiju«. Na srečo – se pridružajo nekateri študenti blizu tridesetim – sami nimajo več dvaindvajset let in jih burno študentsko življenje ne more več tako močno prevzeti, saj znajo vzpostaviti distanco.

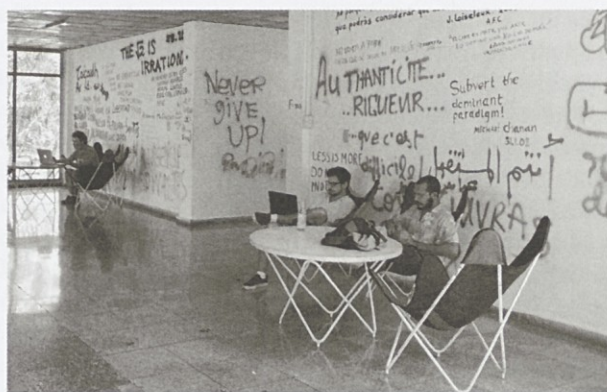
Poezija, zakoličena s koordinatami dialektičnega materializma, je za Birrija, tudi dolgoletnega direktorja in »očeta novega latinskoameriškega filma«, avtoriteta, na kateri je utemeljena filmska pedagogika. Ne na moči birokracije, temveč avtoriteta, ki izhaja iz moči poezije. »Šola je dokazala, da je, kar je obljubila: eksperiment znotraj drugega velikega eksperimenta – kubanske revolucije,« je zapisal Birri ob 30. obletnici, dobro leto pred smrtjo. Ker se je v svoji »hvalnici norosti« (poimenovani po Erazmu Roterdamskem) zavzemal, da bi študenti iz Latinske Amerike zavzeli »milimeter« svetovnega filmskega platna, je za seboj pustil množico uveljavljenih filmarjev, dokumentaristov, fotografov in zvočnih tehnikov, ki delujejo v televizijskih hišah in filmski umetnosti doma in po svetu.

Birri, najbolj odločilna figura pri nastanku novega latinskoameriškega filma, je v svoji karieri posnel 17 filmov. V Rimu, kjer je študiral, je spoznal ključne akterje latinskoameriške kinematografije: pisatelja Gabriela Garcia Marqueza, brazilskega režiserja Nelsona Pereira dos Santosa in kubanskega režiserja Tomasa Gutierrezza Alea. Slednji je s Kubancem Juanom Carlosom Tabiom posnel film **Jagoda in čokolada** (Fresa y chocolate, 1993), edinega kubanskega kandidata za nagrado Filmske akademije. Filmska umetnost – predvsem dokumentarni filmi v službi pričevanja o nasledstvu protimperialistične vojne – je bila po kubanski revoluciji leta 1959 ena bolj cenjenih umetniških oblik, otok pa je postal zatočišče za filmarje iz Latinske Amerike in Karibov. Vsakoletni festival latinskoameriškega filma pa na Kubo pripelje goste, ki gostujejo tudi na šoli (Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Robert de Niro, Sydney Pollack). V zadnjih tridesetih letih se je Kuba odprla za mednarodne koprodukcije. Velik koproducent je Ibermedia iz Španije, ki sodeluje s štirinajstimi državami regije. Prav tako šola sodeluje s tujimi partnerji in fundacijami iz Evrope in Latinske Amerike.

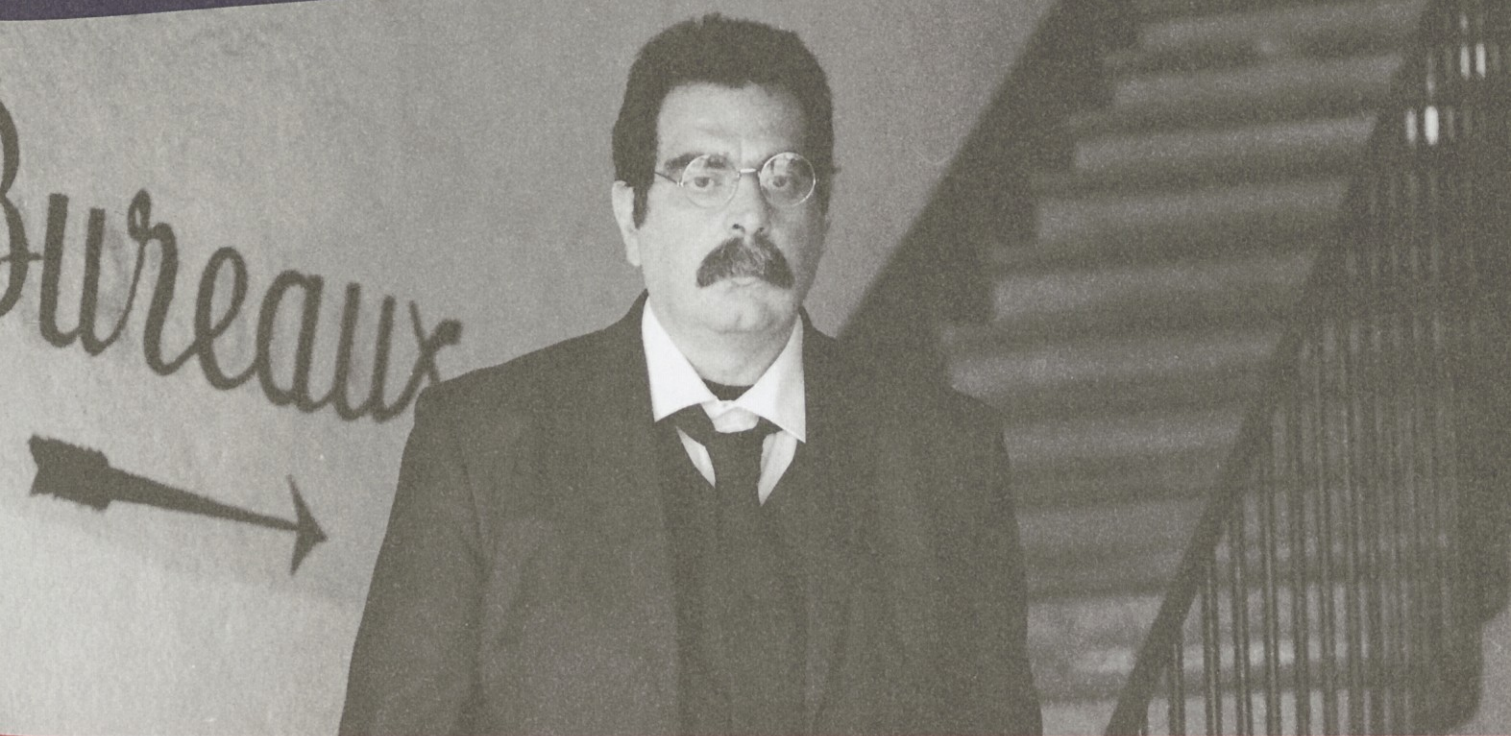
Šola kot v filmu

V času obiska je na šoli potekal enomesečni mednarodni seminar *Naracija in montaža v avdiovizualnem jeziku* ter seminar *Napredna fotografija: barva v procesu digitalne postprodukcije*. Predavatelji iz Latinske Amerike in Evrope v okvirju seminarjev izmenjujejo znanja in izkušnje s študenti. Kot na triletnem programu se tudi na magistrskem študiju izmenjujejo profesorji, ki pouk vodijo v strnjeni obliki. Redni triletni program sestavlja osem specializacij na področju filma in televizije: filmska režija, dokumentarna režija, filmska produkcija, scenaristika, televizija in novi mediji, kinematografija, zvok in filmska montaža. Študij na triletnem programu poteka v španščini ali v jeziku gostujočih profesorjev; teh je na šoli veliko, saj se zamenjajo na dva tedna. Za študente v triletnem programu je poskrbljeno tudi za tečaj španščine. V angleškem jeziku potekajo seminarji na enoletnem magistrskem programu, za katerega ni starostne omejitve. Poleg starostne omejitve od 22 do 30 let so posebnost triletnega rednega programa tudi majhne delovne skupine, od pet do šest študentov na specializacijo. Selekcija na triletnem programu je ostra, saj od okoli 400 prijavljenih sprejmejo v prvi letnik okoli 50 študentov. Študenti iz Latinske Amerike, Karibov in Afrike so lahko oproščeni šolnine, medtem ko študenti iz ostalih držav plačajo zgolj šolnino, v katero je vključen študij, oprema, transport v prestolnico dvakrat dnevno, bivanje ter dostop do medicinskih uslug za obdobje študija. Na šoli deluje še arhiv, v katerem hranijo največjo filmsko zbirko v Latinski Ameriki. Trenutno obsega 22.000 filmov iz več kot 70 držav. »Pogoj za vpis je tudi dobro zdravstveno stanje,« poudari Ivet, »nad tem poteka tudi strog nadzor.«

Ideja šolanja na EICTV – ta ni del univerze ali akademske skupnosti – v tej obliki sproža opolnomočenje, ki je vključeno v ideologijo samega nastanka ustanove. Nezahodna filmografija predstavlja večinski delež v filmski industriji – v produkcijskem smislu najštevilčnejša nollywood iz Nigerije in bollywood v Indiji – in hkrati eno izmed najmanj reprezentiranih oblik filmske umetnosti v distribucijskem smislu. Omejenost predstavljanja na festivalskih predstavitev vodi v razmislek o tem, da je stranski učinek filmske šole, kot je EICTV, tudi omogočanje dolgoročnega preživetja filma in ustvarjalcev na robovih svetovne filmske produkcije. In v tej »revoluciji« je film sredstvo in hkrati tudi cilj. »Ustanovitelji so film dojemali skoraj religiozno,« pove Ivet, s čimer se strinjam. Kajti praksa, znotraj katere je dopuščeno sanjati z odprtimi očmi, ne pomeni konca filma. Nasprotno, sanje se za mnoge tako pravzaprav lahko šele začnejo. **E**



KINO

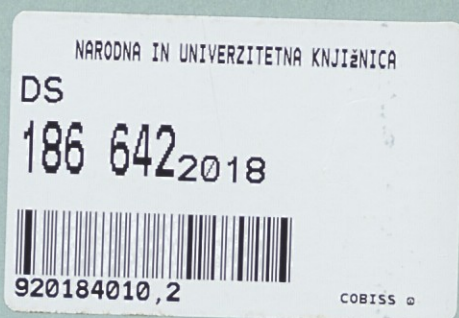


V 12 izvedbi **Kina Ekran**, ki bo na sporedu v **četrtek, 24. maja, ob 20. uri**, si bomo v Slovenski kinoteki ogledali film **Neželeni Evrope** (Les Unwanted de Europa, 2018) režiserja Fabrizia Ferrara. Film prikazuje zadnje dni v življenju filozofa Walterja Benjamina (1892–1940). Projekciji sledi pogovor z režiserjem Fabriziem Ferrarom, filmskim kritikom Donatellom Fumarolo ter filozofom in raziskovalcem na Pedagoškem inštitutu Darkom Štrajnom.

S prikazom zadnjih dni v življenju filozofa Walterja Benjamina (1892–1940), čigar dela, kot je »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«, zdaj veljajo za temeljna na področju kulturne kritike, je Ferraro obdelal zgodovinsko in filozofsko fascinantno temo, poleg tega pa je posnel tudi neznansko lep krajinski film. Celovečerec, ki ga odlikuje čudovita črno-bela fotografija, je večinoma posnet v jugovzhodnih Pirinejih, čez katere so leta 1939 katalonski republikanci bežali v Francijo, leto kasneje pa so tujci, Judje in antifašisti iz »kolaboracionistične« Francije poskušali pobegniti v drugo smer – med njimi je bil tudi Benjamin. Pot je dolga in napredovanje počasno, toda režiser vabi gledalca na bogato potovanje skozi zgodovino Evrope, ki vodi do naših časov, ko so ceste spet polne beguncev.



4,90 €



Spletna mesta za pretočno predvajanje, kakršno je YouTube, in medijski predvajalniki, kakršna sta VLC in Windows Media Player, zdaj ponujajo funkcijo, ki gledalcem omogoča prilagoditev hitrosti predvajanja, od polžje 0,25-kratne do vrtoglave 2-kratne. Če ni težav s povezavo, si lahko tako gledalec-uporabnik z ogledom **Titanika** (Titanic, 1997, James Cameron) pri dvojni hitrosti to 192-minutno epsko pripoved o ljubezni in izgubi ogleda v jedrnatih 96 minutah. Novi kult hitrosti in 'zgoščenosti' zanika resničnost digitalnega šuma in motenj ... tudi s prakticiranjem novih časovnosti, ki temeljijo na čutni in spoznavni vzdržljivosti. Ponuja zgoščeno doživetje, primerno za potrošnike, saj ti filme pogosto gledajo na napravah z baterijo, ki zdrži nekaj ur ali manj.«
Neta Alexander, Hitro gledanje in nove časovnosti digitalnega gledalstva (str. 34)

Verižno gledanje (binge-watching) je kulturni fenomen, na začetku morda bolj žargonski izraz med internetnimi in televizijskimi navdušenci, ki je danes prešel v vsesplošno rabo ... V svoji osnovni definiciji torej verižno gledanje določa predvsem način gledanja oziroma konzumacije video vsebin. A kot opažajo različni avtorji, od sociologov, psihologov do novinarjev, je verižno gledanje precej več kot opisano zgolj-dejanje, saj se kaže ne samo kot praksa manjšine, tj. te ali one nišne skupine navdušencev (fanov) posamezne (video) vsebine, temveč je tovrsten način konzumacije (predvsem televizijskega medija) postal splošno razširjena praksa in s tem tudi eden pomembnejših (vsaj ekstenzivno časovno precej potrošnih) načinov preživljanja vsakdanjika sodobnega človeka.

Anja Banko, Prekletstvo napol odprte vrečke čipsa ali fenomen verižnega gledanja (str. 44)

