

# ekran

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

Letnik LVIII  
september/oktober 2021

**Fokus** 17. Grossmann, 17. Kino Otok

**Intervju s slovenskim filmom** Špela Čadež, Zarja Menart,  
Lana Bregar, Bojan Labović

**TV-serije** Iztrebite vse divjake

**Festivali** Kamerate, V-F-X, Bologna, Motovun, Sarajevo, FeKK

**Film in arhitektura** Tako bi lahko živeli skupaj



# TORROŽ

# PORTO

# 24

FESTIVAL DEL  
CINEMA SLOVENO  
PORTOROSE

FESTIVAL  
SLOVENSKEGA  
FILMA PORTO  
ROŽ 12-17 OKT

festival so omogočili



REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA KULTURO



OBČINA PIRAN  
COMUNE DI PIRANO

koproducenti



Zavod za svetljajenje glasbe,  
avtorije, izvajalce in producentov  
avdiovizualnih del Slovenije, k.o.



Univerza v Ljubljani  
Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

## VSEBINA

	<b>UVODNIK</b>	<i>Žarek (poletnega) upanja</i> / Ana Šturm / 2
<b>FOKUS: 17. GROSSMANNOV FESTIVAL</b>		<i>Srh, gravž in veliko smeha</i> / Igor Harb / 4
<b>FANTASTIČNEGA FILMA IN VINA</b>		<i>Poletna zmrzal</i> / Jasmina Šepetavc / 7
		<i>Hrupni mački</i> / Peter Žargi / 9
<b>FOKUS: 17. KINO OTOK - ISOLA CINEMA</b>		<i>Bolj nenavadno kot fikcija</i> / Jasmina Šepetavc / 13
		<i>Intervju z Julienom Farautom</i> / Petra Meterc / 15
		<i>Upokojenski noir o osamljenosti</i> / Veronika Zakonjšek / 21
		<i>Film o partizanstvu, feminizmu in spominih</i> / Natalija Majsova / 23
<b>INTERVJU S SLOVENSKIM FILMOM</b>		<i>O zažganem zrezku in ostrem jeziku</i> / Petra Meterc / 27
		<i>Špela Čadež in Zarja Menart</i> / Anja Banko / 28
		<i>Lana Bregar</i> / Veronika Zakonjšek / 33
		<i>Bojan Labović</i> / Ana Šturm / 38
<b>ESEJ</b>		<i>Nasvidenje v naslednji vojni ter (kritična) obravnava NOB v filmu</i> / Vitja Dominkuš Dreu / 45
<b>INTERVJU</b>		<i>Olga Lucovnicova</i> / Simona Jerala / 50
<b>KRITIKE</b>		<i>Spencer</i> / Žiga Brdnik / 54
		<i>Začetek</i> / Bojana Bregar / 55
		<i>Stari</i> / Veronika Šoster / 57
		<i>Hejter</i> / Darko Štrajn / 59
		<i>Ameba</i> / Anja Banko / 61
		<i>Dekle je poletelo</i> / Žiga Brdnik / 62
<b>TV-SERIJE</b>		<i>Iztrebite vse divjake</i> / Melita Zajc / 64
		<i>Nikoli, še nikoli nisem ...</i> / Anja Banko / 67
<b>FESTIVALI</b>		<i>Kamerat – Festival delavskega filma v Hrastniku</i> / Muanis Sinanović / 70
		<i>V-F-X Ljubljana</i> / Kristina Kokalj / 72
		<i>Il Cinema Ritrovato</i> / Timotej Lah / 74
		<i>Motovunski filmski festival</i> / Muanis Sinanović / 78
		<i>Sarajevski filmski festival</i> / Veronika Zakonjšek / 80
		<i>FeKK – Festival kratkega filma Ljubljana</i> / Natalija Majsova / 83
<b>FILM IN ARHITEKTURA</b>		<i>Tako bi lahko živeli skupaj</i> / Ajda Bračič / 87
<b>FILM IN LITERATURA</b>		<i>Kaj berejo filmi?</i> / Veronika Šoster / 91
<b>FILM IN GLASBA</b>		<i>Popularna glasba kot element filmskega jezika</i> / Igor Harb / 93

ANA ŠTURM

# Žarek (poletnega) upanja

Na dan, ko pišem uvodnik, se v Benetkah ravno zaključuje 78. Beneški filmski festival. Če smo bili lansko leto, ko je bila 77. edicija kot prvi festival A kategorije sredi pandemijskih časov izpeljana v živo, še nekoliko skeptični, pa je letos Lido znova zaživel v vsem svojem blišču. Po lanskem zmagoslavju Chloé Zhao, ki je prejela zlatega leva za film **Dežela nomadov** (Nomadland, 2020), je letos najvišja nagrada festivala pripadla francoski režiserki Audrey Diwan za film **Happening** (L'événement, 2021). Tudi sicer so letos v Benetkah slavile režiserke: srebrnega leva za najboljšo režijo je za vestern **The Power of the Dog** (2021) prejela Jane Campion, nagrado za najboljši scenarij pa je za prvenec **The Lost Daughter** (2021) odnesla Maggie Gyllenhaal. Z dvema kritikama – o novem filmu Pabla Larraína, **Spencer** (2021), ki ga je bilo mogoče videti v glavnem tekmovalnem programu, in drami **Dekle je poletelo** (La ragazza ha volato, 2021, Wilma Labate), ki je nastal tudi s podporo slovenske Staregare – se je za tokratni Ekran iz mesta na vodi oglasil Žiga Brdnik. Podrobnejše poročilo o filmih letošnjega festivala sledi v prihodnji številki.

Potem ko smo dobro leto preživeli na domačih kavčih, je letošnje poletje od obilice dogodkov, tudi filmskih, skorajda popokalo po šivih. Številni festivali so bili zaradi ugodnejših epidemioloških razmer prestavljeni na toplejše termine – pri nas recimo Kurja Polt, ki se je iz aprilskega termina začasno preselila v junij (več o festivalu si lahko preberete v Ekranu julij/avgust 2021), podobno se je zgodilo tudi s festivalom Crossing Europe v Linzu. Med večjimi festivali se je iz majskega v julijski termin prestavil Cannes, v poletnih mesecih pa sta letos potekali tudi dodatni ediciji Berlinala in Rotterdama. Novih filmskih naslovov skratka letošnje poletje ni manjkalo. Razrahljani ukrepi, topli večeri pod zvezdami

in manko druženja pa so nam letos prinesli tudi kar tri nove domače filmske festivale.

Med 15. in 20. junijem je v starem mestnem jedru gorenjske prestolnice potekal prvi Igralski filmski festival Kranj (KRAFFT). Kot pove že ime festivala, ta v naš prostor prinaša lokalno podprt in mednarodno zasnovan dogodek, ki širši publiki prinaša izbrane filme z izjemnimi igralskimi stvaritvami, strokovni javnosti pa spremljevalni program, usmerjen k večji afirmaciji igralskega poklica. Slaba dva tedna kasneje, med 1. in 3. julijem, je v Hrastniku potekal Kamerat, prvi festival delavskega filma, ki poleg kulture in filma praznuje ter afirmira solidarnost, tovarištvo in pomen organiziranja za skupne cilje. Umeščenost festivala v lokalno okolje zgodovinskih mejnikov delavskih gibanj s tradicionalno rudarsko in steklarsko delavsko kulturo festivalu daje izjemno priložnost za projekcije filmov na svojevrstnih lokacijah – v rudniški jami, kompresorski postaji in bivši delavski kopalnici – vašhavi. Več o festivalu si preberite v prispevku Muanisa Sinanovića *Razredna zavest v kulturi*, kjer med drugim zapiše, da Kamerat »predstavlja eno najpomembnejših pobud na področju slovenske kulture v zadnjih letih«. Izjemnega pomena za naš prostor je tudi ustanovitev prvega Mednarodnega festivala eksperimentalnih avdiovizualnih praks V-F-X (video-film-eksperiment) Ljubljana, saj zapolnjuje vrzel, ki v našem prostoru zeva že daljši čas. Kot so zapisali ustanovitelji, je »ideja za oblikovanje novega festivala nastala iz potrebe, da se tovrstno prebojno AV-ustvarjanje začne vrednotiti tako, kot to počno v eksperimentu bolj naklonjenih okoljih«. Kot v prispevku *Vzpon eksperimenta* zapiše Kristina Kokalj, se zdi, da se je festival moral zgoditi ravno letos, saj »prelomni časi kličejo po spremembah« – ne samo v družbi, ampak tudi v samem filmskem izrazu.

Kljub temu da je za festivali »težko leto sprejemanja kompromisov, prestavljanja datumov, menjavanja realnega okolja za virtualno, reprogramiranja, preprogramiranja in spletnega programiranja, prilagajanja vedno novim ukrepom in čakanja na odgovore državnih in lokalnih sofinancerjev«, kot v članku *Slovenski filmski festivali na prelomnici* (Ekran marec/april 2021) zapiše Žiga Brdnik, pa se zdi, da je, čeprav organizacija festivalov v teh časih meji na norost, evidentno, da bolj kot kdaj prej potrebujemo občutek katarzičnega smeha in solz, občutek, da v tej godlji, ki so nam jo zakuhali covid-19 in slabi ukrepi vlade, nismo sami. Zato potrebujemo več živega filma. Najprej živega v smislu živih dogodkov. Po letu, v katerem so prevladovali individualne izkušnje, potrebujemo več skupnostnih izkušenj. Kot za septembrsko izdajo revije *Sight & Sound* pove režiser Armando Iannucci, je »naša« naloga, da ljudi znova povabimo v skupnostno izkušnjo, in, doda, da nič ni bolj skupnostnega, kot prostor/kino, poln ljudi, ki se smeji. Potem pa živega v smislu večje hrabrosti in drznosti pri ustvarjanju vsebin, ali kot bi dejal Jonas Mekas, »potrebujemo manj popolne in bolj svobodne filme«. Torej ne še več novih črnih lukenj v neskončnem marvelovskem univerzumu in algoritmičnih vsebin, saj bolj kot mi njih, one gledajo nas. Kar potrebujemo, je več ustvarjalcev, financerjev, distributerjev, festivalov in kinov, ki pogumno podpirajo avtentične in brezkompromisne filme.

Kot nam kaže izkušnja letošnjega poletja, film – kljub vsemu – živi. Ljudje gremo radi od doma, radi hodimo v kino, na festivale, gledat filme na veliko platno, v družbo neznancev. Kot v prispevku o festivalu Il Cinema Ritrovato, največjem in najpomembnejšem filmskem dogodku za starejše, ponovno odkrite in restavrirane filme, zapiše Timotej Lah, film obstaja le takrat, »ko so njegove slikovne informacije projicirane ali kako drugače posredovane – ko je tam nekdo, ki te slike sprejema«. Skratka: da so filmi dostopni čim širši javnosti in na različne načine, je izjemnega pomena, saj se le tako lahko zave(da)mo njihove vrednosti, in le tako ti filmi (p)ostajajo del našega kolektivnega spomina.

Kot ste lahko že ugotovili, so rdeča nit Ekрана september/oktober festivali. Poleg dveh nekoliko širših fokusov, ki smo jih namenili programu 17. Grossmannovega festivala fantastičnega filma in vina in 17. ediciji festivala Kino Otok – Isola Cinema, lahko preberete še prispevke s festivalov v Motovunu in Sarajevu ter refleksijo Festivala kratkega filma v Ljubljani – FeKK. Pogovarjali smo se z novim direktorjem Festivala slovenskega filma (FSF-ju se bomo podrobneje posvetili tudi v naslednji številki), ki med drugim pravi, da

moramo film »povezovati tudi z drugimi segmenti družbe«. Prav slednje je, kot v prispevku *Tako bi lahko živeli skupaj* ugotavlja Ajda Bračić, zastavil Festival EDO: Filmski festival o mestih, urbanosti in arhitekturi. »Če bi želeli iskati rdečo nit, ki bi vse filme povezala v celoto in uglasila njihovo sporočilo, bi se najverjetneje zaustavili prav pri zavestnem iskanju alternativ obstoječim načinom soočanja s prostorskimi realnostmi, potrebami in procesi, [...] pri iskrenem čudenju nad bogastvom življenjskih možnosti, ki jih ponujajo mesta. To čudenje pa ne ostaja le na ravni teoretičnega navdušenja nad kuriozitetami, temveč vedno vključuje tudi aktivno povabilo k razmisleku in delovanju v lastni okolici.«

Prav slednje tudi vse nas čaka v prihodnjih mesecih in/ali letih. Če nič drugega, nam je letošnje poletje po letu in pol skrbi in sivine prineslo kanček upanja. Filmski kritiki in obiskovalci, ki so imeli privilegij obiskati letošnji Beneški festival, so si tam že lahko ogledali enega morda najbolj pričakovanih filmov zadnjega desetletja – *Dune* (2021, Denis Villeneuve). Ne glede na to, ali jim je bil film všeč ali ne, so enotni, da ga ne gre gledati nikjer drugje kot na velikem platnu, da gre za ultimativno kino-izkušnjo. Medtem ko so na Danskem že odpravili še zadnje omejitve, ki so jih tamkajšnje oblasti sprejele za zaježitev širjenja koronavirusa, saj ob visoki, skoraj 85-odstotni precepljenosti covid-19 na Danskem ni več označen za bolezen, ki ogroža družbo, se pri nas zaradi slabe epidemiološke slike in katastrofalnih »rešitev« pristojnih spet obetajo strožji ukrepi in omejitve. Tako lahko samo upamo, da bodo bolnišnice ostale prazne, kinodvorane pa odprte (in polne), in da bo žarek upanja, ki nas je grel letošnje poletje, z nami ostal tudi v prihodnjih mesecih. Saj, kaj pa je film drugega kot žarek svetlobe/upanja v temi? ■

# Srh, gravž in veliko smeha

IGOR HARB

Čeprav je pandemija močno prizadela filmski sektor, še posebej neodvisne filmarje, je letošnja žanrska festivalska filmska bera presenetljivo polna in raznolika. Množica filmarjev je ujela *zeitgeist* in ponudila žanra željni publiki točno to, kar potrebuje: komične grozljivke. Te so nepričakovano izstopale že na festivalu Kurja Polt, na Grossmannu pa so bile skorajda večinski podžanr, vključno z glavnim zmagovalcem, **Kliniko za zombije** (Yummy, 2020, Lars Damoiseaux).

Grossmannov festival fantastičnega filma in vina je v 17. iteraciji znova postregel z jagodnim izborom aktualnega žanrskega in bizarnega filmskega. Osrednji tekmovalni program za nagrado hudi maček je tako ponudil raznolik spekter grozljivk, povečini že večkrat nagrajenih dosežkov. Poleg zmagovalca je najbolj izstopal madžarski film **Post mortem** (2020, Péter Bergendy), natančno posneta klasična zgodovinska srhljivka z duhovi, ki se začne z nelagodnim poklicem glavnega junaka – fotografiranjem mrtvih – in to potencira z umestitvijo zgodbe v čas pandemije španske gripe, v odročno madžarsko vas, kamor glavnega junaka Tomasa privede sirota, ki jo je ta videl v viziji, ko je bil na robu smrti. Režiser Bergendy v svoji prvi grozljivki zgradi osupljivo vzdušje z mojstrskim obvladovanjem kamere, zvočne podobe in seveda posebnih učinkov, ki so videti še boljši kot v hollywoodskih uspešnicah tipa franšize **Priklicano zlo**. Zgodba učinkovito združi nadnaravni element s tehnološkim, saj Tomasov fotoaparati predstavlja vdor v svet duhov nedavno umrlih, kar film privede iz točke srhljivega opazovanja smrti in njenih posledic v akcijsko soočenje obeh svetov s celim naborom žanrskih prijemov in stalnic filmov o duhovih. Z izpiljeno podobo se odlikuje tudi britanski film **Odrešena** (Fanny Lye Deliver'd, 2019, Thomas Clay), ki se žanrsko umesti v presečišče angleškega *folk horrorja* in vesterna, rezultat pa je

vizualno krasen vpogled v zgodbo junakinje sredi 17. stoletja, ki z umirjenim tempom zahteva precej gledalčevega fokusa.

Dobitnik hudega mačka in nagrade občinstva, **Klinika za zombije**, je bistveno bolj naspidiran film, ki pa kljub komičnemu pridihu ni lahkoten. Očitna je namreč odločitev režiserja Damoiseauxa, da je treba v film vključiti vse žanrske stalnice gravža, ki so mu prišle na misel, in zraven izumiti še par novih. Film morda ne prinese veliko novega v zombijsko apokalipso, a lokacija v »nizkocenovnem« vzhodnoevropskem centru za plastično kirurgijo nudi odlične kulise za širok nabor krvavih in brutalnih scen ter kljub postopnemu navajanju na poplavo ogabnosti še zmeraj uspe šokirati. In skozi to tudi nasmejati. Grossmannov festival je idealen prostor za ta film, saj tukajšnje občinstvo zna ceniti tovrstne idiosinkratične elemente, tudi na rovaš nekoliko šibke in stereotipov polne zgodbe, nedomiselnega razvoja junakov in pogostih šal na prvo žogo. Čeprav film kot celota morda ne deluje, pa ponudi neustavljivo poplavo žanrskih elementov, ki jih drugi avtorji previdno dozirajo za večji učinek, medtem ko za pravi učinek v **Kliniki za zombije** poskrbi prav prekomernost.

Netekmovalni program festivala je postregel s še več komičnimi grozljivkami, pri čemer najbolj izstopata dve z otroškim pridihom. **Benny te ima rad** (Benny Loves You, 2020, Karl Holt) je angleška neodvisna grozljivka o mladeniču, ki se po smrti staršev odloči, da se mora znebiti stare šare, da bo lahko osebnostno zrasel. To vključuje tudi pliškota Bennyja, ki ga je v otroštvu branil pred demoni. A Benny ne mara biti zavržen, zato se vrne z morilskim orožjem v roki. Filmu se pozna odsotnost resnega proračuna, vendar je z iskrenim odnosom do trapaste premise kot naročen za oboževalce grozljivk, ki zavzeto iščejo naslednjo kulturno klasiko. Opazno višjo raven produkcije predstavi kanadski **Psycho**



**Goreman** (PG: Psycho Goreman, 2020, Steven Kostanski), ki je kljub krvi in umorom v srcu pristen družinski film spielbergovske šole. Premisa temelji na tem, da dva prednastniška otroka odkrijeta nekakšnega vesoljskega demona, ki namerava uničiti galaksijo, a mu to preprečita, saj ga lahko nadzorujeta s čarobnim amuletom. Film je kolaž raznolikih vplivov, od najbolj očitnega, **E.T. – Vesoljčka** (E.T. the Extra-Terrestrial, 1982, Steven Spielberg), do **Power Rangorsov** (Mighty Morphin Power Rangers, 1993–1996, Haim Saban), zraven pa nastavi še izkrivljeno zrcalo stripovskim akcijskim spektaklom. Naslovni antijunak, ki mu to ime nadene ta otroka, saj jima zveni »kul«, ima namreč podoben načrt kot številni Marvelovi zlobneži, le da mu otroška naivnost in igrivost njegovih mladoletnih vladarjev to onemogočata. Še najbolj pristna je popolna ravnodušnost otrok do PG-jevih številnih megalomanskih groženj, ki jih sprejmejo na podoben način, kot če bi jim začeli razlagati diferencialno

enačbo. Posebni učinki in maska so videti zastarelo, a to je stilistična odločitev, ki vzbudi podobo – otroški oddaji primerno različico metalskega videospota iz osemdesetih. In to je tudi bistvo; živimo namreč v obdobju, ko se po eni strani vse več nekdanj odraslim namenjene popularne kulture skuša prirediti za vse starosti in narode (glej npr. **RoboCop** [2014, José Padilha]), po drugi strani pa se skuša nekdanj mladostnikom namenjene vsebine narediti odraslo resne (glej npr. skoraj vse stripovske filme zadnjega desetletja). In tukaj vstopi *Psycho Goreman*, morilski psihopat, ki je videti kot pošast iz stare grozljivke in zveni kot stripovski zlikovec, zdaj pa je podvržen muham otrok. A ti otroci vedo, da svet ni črno-bel, temveč mavričen, in da pravzaprav ni nobene potrebe po epski bitki, le zabavati se moramo. In morda je to nauk, ki bi si ga lahko vzeli k srcu filmarji, ko poskušajo ugotoviti, kateri starostni skupini prirediti z nostalgijo obarvano zgodbo, ki se je lotevajo. ■



Zgodba o dveh sestrah (2003)



Stari (2003)



# Poletna zmrzal

Retrospektiva južnokorejskega filma na festivalu Grossmann

JASMINA ŠEPETAVC

Južnokorejci pravijo, da so grozljivke kot nalašč za poletje, saj gledalce zmrazijo in ohladijo. Zato, pišeta A. Peirse in D. Martin v knjigi *Korean Horror Cinema*, v državi žanr radi lansirajo v toplih mesecih. Festival fantastičnega filma in vina Grossmann, ki se je letos že sedemnajstič zgodil konec julija, ima podobno filozofijo. V toplih poletnih večerih festival v Prelekijo vsako leto pripelje filme, ki gledalce uspejo dodobra zmraziti. In primerno je, da je to leto za kurjo polt in šokantne preobrate, ob katerih so gledalci globoko zajemali sapo, poskrbela ravno korejska kinematografija.

Retrospektiva je nastala v sodelovanju s festivalom, Korejsko ambasado na Dunaju in Ekranovo sodelavko, največjo poznavalko korejskega filma pri nas, Sanjo Struna, ki je za poznavalce in tiste, ki se s kinematografijo vzhodnoazijskega tigra šele sramežljivo spoznavajo, izbrala smetano zadnjih dveh desetletij. O izboru je povedala:

»V korejskem filmskem naboru je v resnici zelo malo 'čistih' grozljivk. Najboljši korejski filmi so žanrski mešanici. V finalni izbor retrospektive so tako padli **Ječanje** kot ena najboljših (novejših) klasičnih grozljivk; **Zgodba o dveh sestrah** kot film, ki je temelj novodobne južnokorejske grozljivke, pa tudi eden od stebrov korejskega filmskega novega vala; **Gostitelj** kot popoln primer žanrskega mešanca, s katerim je svoj pripovedniški slog v temeljih zacementiral Bong Joon-ho; ter **Čarovnica, 1. del: Prevrat** kot napoved novega talenta in pripovedniškega sloga mlajše filmske generacije. Zadnji film v izboru, **Stari**, je v resnici še najmanj grozljivka, ampak je bila srčna želja ekipe Grossmanna, da se ta film vseeno vključi v program, ker je za tiste, ki se vsaj malo spoznajo na azijsko filmsko produkcijo, *Stari* pač kulturna klasika vseh azijskih kulturnih klasik.«

Če vprašate zgodovinarje korejskega filma, kje začeti v obsežnem katalogu del te filmske velesile, vam bodo največkrat odgovorili: leta 2003. Nova generacija režiserjev je že konec devetdesetih let prejšnjega stoletja socialne tematike in nacionalno zamejenost zamenjala za mednarodno usmerjene komercialne filme, a veliki met jim je uspel s tremi hiti leta 2003: **Spomini na umor** (Salinui chueok), ki ga je režiral oskarjevec Bong Joon Ho; **Stari** (Oldeuboi), katerega režiser je mednarodno priznani Park Chan-Wook; in **Zgodba o dveh sestrah** (Janghwa, Hongryeon) režiserja Kim Jee-woona. Na Grossmannu si je bilo mogoče ponovno (ali prvič) ogledati slednja.

Korejske grozljivke in trilerji, ki so v mednarodnem okviru ponesli korejski val onkraj mej najprej lastne države, pozneje pa še preko zidov Vzhodne Azije uspešnejše kot v J. Koreji prav tako priljubljene romantične komedije, so bile navadno interpretirane v kontekstu korejske zgodovine. Mlada demokracija je bila namreč še konec osemdesetih let 20. stoletja vojaška diktatura, poskusi upora pa so bili navadno brutalno in krvavo zadušeni. Korejski režiserji, rojeni v šestdesetih in imenovani generacija 386 (po Intelovem računalniškem čipu), so bili v času krvavih vstaj na fakultetah in so začeli delati svoje filme v času tranzicije. Kar je nastalo, je bila eklektična mešanica specifično korejskega občutenja, ki se imenuje *han* in označuje žalost oz. žalovanje naroda; psihološke grozljivke, ki ima redkokdaj pomirjujoč konec; in filma *noir*, postavljenega v korejski kontekst posttranzicijske deziluzije. Inovacija filmov je bila v mešanju že poznanih žanrskih konvencij in v presenetljivih preobratih, ob katerih so se hollywoodski sodobniki zdeli kot počitniški amaterski filmi preveč zagrehtih študentov režije. Korejci se niso bali

soočiti z najbolj temačnimi platmi človeka in družbe ter iz njih skovati kopje, ki gledalce prebode do kosti.

*Zgodba o dveh sestrah* je primer psihološke grozljivke stalnih preobratov, v kateri spremljamo sestri Su-mi in Su-yeon, ki se iz psihiatrične bolnišnice vrnete domov k emocionalno odsotnemu očetu in mačehi, ki ju ne mara. V hiši se kmalu začnejo dogajati nenavadne stvari, za katere ne vemo, ali so plod krhkega uma sester ali je na delu zloveščica nadnaravna sila. Scenografski elementi, na katerih kamera obstoji in nam daje namige, ki jih navadno opazimo šele po večkratnem gledanju, so značilnost južnokorejskih mojstrov, ki nas prisilijo k interpretativnemu delu. Tudi filma *Stari*. V njem se pijani pisarniški delavec Dae-su nekega dne znajde zaprt v majhni sobi s posteljo, televizijo in retro tapetami. Tam ostane 15 let, svet pa lahko vidi le skozi mali ekran, na katerem spremlja mediatizirano različico korejske tranzicije. Enako nepričakovano, kot so ga zaprli, ga nekega dne tudi izpustijo in za vedno spremenjeni Dae-su poskuša ugotoviti, kaj se mu je pravzaprav zgodilo. Tisti, ki so film na Grossmannu gledali prvič, so lahko pravzaprav telesno občutili afektivni šok dobrega korejskega preobrata. Ko je serija fotografij razkrila resnico protagonistovega ujetništva, se je na ljutomerskem dvorišču najprej zaslišala mantra zanikanja, »Ne, ne, ne!«, nato pa je vsem kolektivno zastal dih. Učinkovito strukturiran triler ali grozljivka nas pretrese in ostane z nami še dolgo po ogledu in *Stari* je eden tistih filmov, ki se jim uspe vtisniti v gledalke in gledalce za vedno.

Tri leta po rekordnem korejskem filmskem letu 2003 se je Bong Joon-Ho vrnil s svojim hitom *Gostitelj* (Gwoemul, 2006), v katerem Seul napade velikanska rečna pošast in ugrabi srednješolsko dekle, zato se njena disfunkcionalna družina odloči, da jo bo rešila. Še en hibridni žanr komedije, grozljivke, trilerja in politične satire, ki je značilna za skoraj vse Bongove filme. Režiser **Okje** (2016) in **Parazita** (Gisaengchung, 2019), sicer po osnovni izobrazbi sociolog, svoji disciplini primerno mikro zgodbo vpne v širše družbene strukture – v primeru *Gostitelja* so nesrečno rečno mutacijo zagrešili strupeni odpadki ameriškega oporišča v J. Koreji; zaplet, ki ga je navdihnila resnična zgodba ilegalnega onesnaževanja.

Potem sta tu še filma novejša generacije režiserjev, ki nemalokrat izrisujejo še bolj mračno J. Korejo kot njihovi tranzicijski predhodniki (poleg **Ječanja** [Goksung, 2016, Na Hong-jin] na misel pride še na primer **Vlak v Busan** [Busanhaeng, 2016, Yeon Sang-ho]). O *Ječanju* smo v Ekranu že pisali (sicer pod naslovom **Žalovanje**), saj gre za eno bolj intrigantnih del

v žanru grozljivke v zadnjih letih. V njej se dobrodušni vaški policist znajde v nočni mori brutalnih umorov in obsedenih teles (tudi njegove hčere), ki jih ne more razložiti. Kot glavni osumljenec se kaže skrivnosten japonski tujec, strukturni element Drugega, ki bi ga skupnost rada uporabila za priročno žrtveno jagnje. Film plasti žanrske elemente počasi in učinkovito: če je na začetku še humoristična pripoved o nesposobni vaški policiji, se v ravno pravšnjem ritmu sprevrže v a) grozljivko o obsedenosti z demoni, v kateri je – kar je značilno predvsem za bisere korejske in japonske grozljivke – neobvladljivo monstrozno telo dekliško, b) zombijado, c) etnografsko beleženje vaške skupnosti, v kateri delujejo nadnaravne sile, in d) pripoved o spodletelosti mačistične moškosti in nesposobnosti očeta, da reši hčer, čeprav ji večkrat v filmu zatrjuje, da bo vse v redu, saj je očka policist. *Ječanje* je še eno delo, ki nas s svojo gosto simboliko poziva k večkratnemu gledanju, na ravni visceralne groze pa nas izjemno učinkovito »pomrazi«.

Zadnji od prikazanih filmov na festivalu je bila **Čarovnica, 1. del: Prevrat** (Manyeo, 2018, Park Hoon-jung), obrtniško dodelan akcijski pokol. Starejši par ob svoji kmetiji najde okrvavljeno dekletce, ki jo vzameta pod svojo streho. Desetletje pozneje devetnajstletnica živi običajno vaško življenje, kar pa se po njenem nastopu v korejski različici Talenta spremeni, saj jo najdejo tisti, ki jim je pred leti ubežala. Film preobratov in krvave učinkovitosti odpre etična vprašanja genskega inženiringa za namene produciranja človeških ubijalskih strojev. V temi film ni pretirano inovativen, a njegova izpeljava, ki deluje predvsem na račun skrivnostne glavne junakinje, je originalna do te mere, da nas film posrka v svoj svet za malo več kot dve uri.

Korejska kinematografija končno dobiva pozornost, ki si jo je prislužila skozi več desetletij (tisti, ki jih zanima korejska grozljivka, prve pomembne naslove najdejo že v šestdesetih letih 20. stoletja), njena retrospektiva na Grossmannu pa kaže na širše pretrese splošne filmske kulture. Sanja Struna zaključí: »Občutek imam, da nas je veliko takih, ki smo se prenajedli vseh teh ameriških superherojev, n-tih nadaljevanj znotraj franšiz in stokrat prežvečenih zgodb Zahoda. Z Vzhoda pa za naše oči in ušesa veje svež veter.«■

# Hrupni mački

PETER ŽARGI

Grossmannov festival fantastičnega filma in vina je po dolgoletni navadi tudi letos vseboval pester nabor glasbene dokumentaristike, ki se navidezno ukvarja z različnimi subjekti, od posameznih ustvarjalcev do gibanj in pojavov – vendar pa vse filme (z izjemo dokumentarcev o trenutno še delujočih in sodobnih skupinah Idles in Amenra) družijo pogled v preteklost, ukvarjanje z zgodovinskimi okoliščinami družbe, ki oblikujejo posameznika in skupine, pa tudi s posledicami oz. zapuščino svojih subjektov, tako na družbeni kot osebni ravni.

**Sestre s tranzistorji** (Sisters with Transistors, 2020, Lisa Rovner) in **Vzpon sintetizatorjev** (The Rise of the Synths, 2019, Ivan Castell) tako beležita pot elektronske glasbe od njenih začetkov do današnjih retrofuturističnih gibanj. Prvi je vpogled v delo pionirk elektronske glasbe, ki so v času po drugi svetovni vojni v luči družbenih sprememb kot skladateljice lahko relativno neodvisno ustvarjale in se znotraj tovrstne glasbe<sup>1</sup> opolnomočile. Režiserka raziskuje pot glasbenic in skladateljic Delie Derbyshire, Bebe Barron, Daphne Oram, Eliane Radigue, Suzanne Ciani in drugih. Skozi upad moških za zapolnitev delovnih mest v radijskih in televizijskih studiih v teku druge svetovne vojne so mnoge skladateljice prišle do vzvodov in opreme za ustvarjanje novih zvočnih svetov, do katerih jim je bila pot sicer pogosto zaprta kljub referenčni izobrazbi (npr. študij pri Stockhausnu in Schaefferju).

Film se uspešno izogne posploševanju in redukcionizmu na *girl power* ter zgodovinske okoliščine le uporabi za

pojasnitev manjka žensk v tovrstni industriji in oris pogosto šovinističnih situacij, s katerimi so se soočale.<sup>2</sup> Fokus tako nameni tudi glasbi in revoluciji, ki so jo akterke pomagale sprožiti v omenjenih okoliščinah, četudi odrinjanje žensk v tovrstnih industrijah ostane v spominu kot grenak priokus in opomnik. Hkrati sicer film *Sestre* nudi optimizem navideznega dejstva, da dobra glasba vedno najde pot do občinstva, a sproži tudi vprašanje, koliko takšne glasbe je ostalo zamolčane – konec koncev se je že ne glede na spol avtorjev elektronska glasba sama spopadala z zaničljivim odnosom javnosti in stroke.

*Sestre s tranzistorji* poleg zanimive vsebine prinašajo tudi vizualno vzporedno izkušnjo s sanjavimi sekvencami ter iskrevimi govorkami in govorci, saj ti nekako omogočajo lahkotnejšo vstopno točko za glasbo, ki bi se tudi današnji splošni javnosti lahko zdela hermetična ali pa težka, ne glede na ostale manifestacije elektronske glasbe v popularni kulturi.<sup>3</sup> Malo manj je film uspešen v argumentiranju imanentne kakovosti tovrstne glasbe, saj jo kljub dobrim namenom tudi sam občasno – nehote – zameji na neko nebrzdano domišljijo osvobojenih gospodinj in morda celo poudarja aspekt elektronske glasbe kot nekakšne tedanje novotarije namesto avantgarde.

*Vzpon sintetizatorjev* po drugi strani zre bolj v prihodnost in tudi v pogled iz sedanosti v preteklost, predvsem v smislu nostalgije. Raziskuje *synthwave*, fenomen žanra, osnovanega kot zvrst, ki ni kopija glasbe 80. let – kot odlično opiše eden

1 Tehnologija ni prisostvovala le bitki spolov: elektronska glasba je nudila opolnomočenje deprivilegiranim skozi vsa nadaljnja desetletja, predvsem od 80. let naprej, ko so ritem mašine, sekvencerji in semplerji kot ekonomsko najdosegnejši in tehnično najenostavnejši inštrumenti so-omogočili revolucijo hip-hopa in elektronske plesne glasbe.

2 Soroden pogled – na arhitektke, urbanistke in krajinske arhitektke od petdesetih let naprej – nudi tudi **City Dreamers** (2018) letošnjega festivala o mestih, urbanosti in arhitekturi EDO.

3 Ne smemo seveda misliti, da vsa elektronska glasba sedanosti sega naravnost nazaj do pionirk in pionirjev konkretne glasbe, musique trouvee itd. – zgodovina je tu mnogo kompleksnejša in bolj razvejana.

izmed pričevalcev –, temveč glasba, ki projicira občutja osemdesetih v sodobno, izrazito bolj cinično in meta glasbo. Ambiciozni poskus, ki vsebuje tako osrednjega nemega protagonista, nekakšno brezizrazno, zbledelo reminiscenco Knight Riderja, potujočo po časovnih obdobjih, kot tudi naracijo oz. nagovor režiserja Johna Carpenterja, enega pionirjev sodobne filmske glasbe (»glasba, ki poskrbi, da gledaš, kaj se dogaja«), je sicer stilistično natančen, montažno pa okoren, saj vsebuje vse preveč govorečih glav relativno neznanih akterjev, ki pogosto celo želijo obdržati določeno mero anonimnosti (po lastnih besedah), nudijo pa nekaj zanimivo raznolikih in pogosto nasprotujočih si pogledov. *Vzpon sintetizatorjev* je tako mnogo manj eleganten in tekoč kot *Sestre s tranzistorji*, a tudi dobrodošlo manj uniformen v svojem pogledu na zgodovino, saj jo precej rad prevprašuje.

Film se tako sprašuje, ali je preteklost res vedno boljša oz. zakaj jo lahko kot takšno doživljamo; ukvarja se z nostalgijo po obdobjih, ki jih nismo doživeli, kar je izrazito prevladujoče v današnji popkulturi, katere del se naslanja na preteklost (specifično 80. in 90. leta) kot še nikoli poprej.<sup>4</sup> Hkrati pa bi lahko trdili, da je vsaka nostalgija pravzaprav nostalgija po obdobju ki ga nismo zares doživeli – vsaj ne takšnega, kakršnega se spominjamo.

Vsebinsko bi *Vzponu sintetizatorjev* koristil večji delež citatov glasbe, ki jo opisuje in na katero navezuje *synthwave* ter sorodne zvrsti – preteklost je tako vseskozi le nekakšen mit, na katerega se sklicujemo, a ga ne poznamo zares; tako je film soroden svojemu subjektu v tem, da ustvarja fasado 80. in 90. let brez prave esence. V svoji naraciji se pogosto zateka h klišejem o ustvarjalnosti in k narativu o majhnem, anonimnem žanru, ki je kar na lepem eksplodiral – tako pa lahko opišemo tudi velik del glasbenih žanrov na splošno. Pohvalen pa je pristop intervjujev, kjer akterji drug drugega pogosto negirajo v videnjih geneze in prihodnosti žanra. Filmu prav tako manjka temeljitejša analiza tovrstne glasbe in muzikoloških razlogov za njeno kultnost in kasnejšo popularnost. Kot enega izmed zastavonoš *synthwava* pogosto omenjajo Kavinskega, ki je zaslovel s pesmijo »Nightcall« v Refnovem **Vozniku** (Drive, 2012). V dokumentarcu se sicer ne pojavi, moramo pa opozoriti, da gre pri njem – tako kot pri predhodnikih Daft Punk – v veliki meri za neposredno nadaljevanje francoske popevkarske tradicije, ki je vedno znala združevati relativno avantgardne glasbene prijeme s spevnostjo in dostopnostjo. Ivan Castell

tako načne več, kot zmore dokončati, vseeno pa vsaj postavi nekaj vprašanj v zvezi s percepcijo preteklosti v času, ko je ta preprogosto idealizirana.

Kot tretji *zeitgeistovski* dokumentarec se je na Grossmanovem festivalu predstavil **Novi val: 40 let kasneje** (Novi val: 40 godina nakon, 2021, Nikola Knežević in Olga Kepčija), kateremu pa bi zelo prav prišlo zgledovanje po zgoraj omenjenih soudeležencih Grossmannovega festivala. Dokumentarec zajame najpomembnejše glasbeno dogajanje nekdanje Jugoslavije ob koncu sedemdesetih in v osemdesetih, s tem pa tudi eno najzanimivejših in najbolj edinstvenih glasbenih scen v Evropi. Osredotoča se predvsem na genezo te scene, na (pogosto kratkotrajne) skupine, kot so bile Šarlo Akrobata, Film, Idoli, Električni orgazam, Haustor, Azra in drugi. Vendar se svoje tematike loteva s poplavo anekdot in ultra-hitro govorečih glav, ki komaj sledijo same sebi ter nenehno prekinjajo tisto malo glasbe in arhivskih posnetkov, ki jih film vsebuje. Tedanji punk, post-punk in kasneje sintpop so pod oznako novi val že s svojo žanrsko raznolikostjo, vizualno prezenco ter (anti)politično držo in subverzivnostjo nudili kopico filmskega, zato še tako velika količina mnenj in orisov ne zmore nadomestiti pomanjkanja narativne dinamike, kjer bi se lahko faktografska pripoved prepletala z glasbo in sliko. Tako pa sta avtorja ustvarila filmsko verzijo zbornika, ki gledalca kvečjemu spomni, da si bo treba ponovno zavrteti *Paket aranžman*.

V bolj intimnih in biografskih vodah sta se na Grossmannovem festivalu gibala filma **Poly Styrene: I Am a Cliché** (2021, Celeste Bell in Paul Sng) ter **Odpotovanje** (2020, Petra Seliškar). Prvi je melanholičen pogled na Poly Styrene, pevko punk skupine X-Ray Spex, in sicer skozi oči njene hčerke, režiserke Celeste Bell; ta se v njem spoprijema s težavnim odraščanjem ob finančnih in psiholoških težavah mame ter raziskuje okoliščine, v katerih je pronicljiva, futuristična in popolnoma antiklišajska Marianne Elliot-Said postala Poly Styrene. Film podobno kot *Sestre s tranzistorji* uporabi tehniko kolaža, ki odlično poustvarja okolje punka kot edinega ventila za tisoče mladih marginalcev v sedemdesetih letih. Na trenutke se sicer zateče k panoramskim posnetkom kakšne angleške plaže, ki delujejo kot HD turistični promo, večino časa pa je v svoji introspektivnosti zelo uspešen in celovit. Prikaže dejavnike, ki ustvarijo nekega ustvarjalca oz. ustvarjalko, ter sled, ki jo pustijo ne le v javnosti in pri občinstvu, temveč tudi pri svojih najbližjih. V tem *Poly Styrene* nekoliko spominja na enega najboljših biografskih dokumentarcev **My Architect** (2003) Nathaniela Kahna, ki

<sup>4</sup> Recikliranje preteklih obdobj lahko tudi služi kot odlične plašnice glede pomanjkljivosti sedanjega časa.

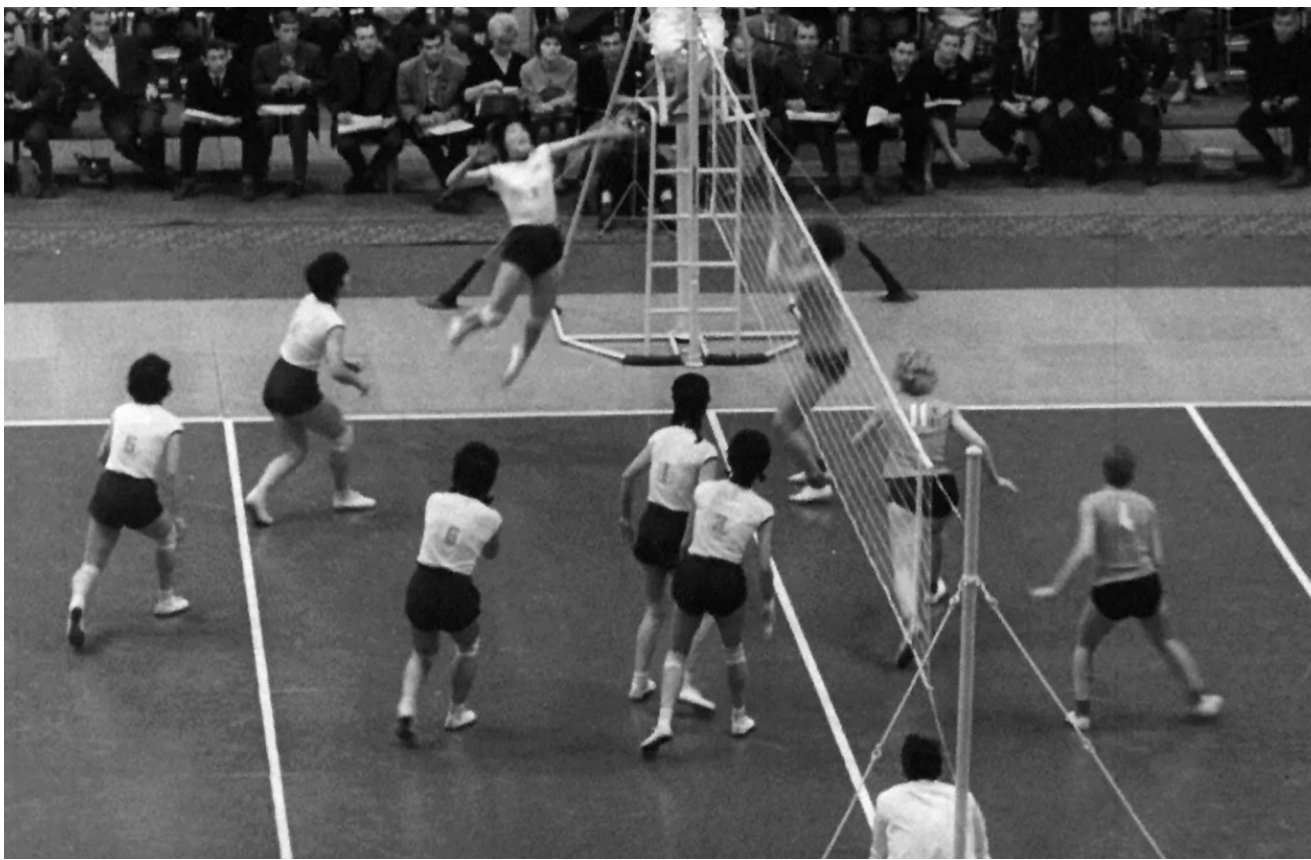


ima prav tako temelje v odnosu režiserja do portretiranca – njegovega očeta, legendarnega arhitekta Louisa Kahna: oba filma tako spretno izkoristita svojo (že tako neizogibno, a zaradi družinskih vezi še poudarjeno) subjektivnost in se ne ukvarjata z raznolikostjo pogledov, temveč s tistim, ki je formiral njune ustvarjalce.

Z raznolikostjo pogledov se v drugačnem smislu prav tako ne obremenjuje *Odpotovanje*, portret slovenskega kantavtorja Tomaža Pengova, ki smo ga lahko videli že na lanskoletnem Festivalu slovenskega filma. Dokumentarec močno temelji na barvitih pričevanjih Pengovovih znancev, prijateljev in sodobnikov ter se sorodnosti mnenj po eni strani ne more izogniti: Pengova so očitno videli v zelo podobni luči in njihova zanesenost ob spominjanju enega najmarkantnejših slovenskih ustvarjalcev nekaj časa služi kot povsem zadovoljivo, igrivo narativno sredstvo. Vendar pa se film kmalu začne ponavljati tako kot tudi pričevanja sama; Pengovova karizma je poudarjana do onemoglosti, četudi je že tako in tako razvidna iz arhivskih posnetkov (na voljo

jih je žal premalo, sicer pa so dobro umeščeni v oris nekega obdobja). Žal ta fokus zavzame dobršen del dokumentarca, in ko prispemo do kantavtorjevih kasnejših let ter zatona, se zgodba tako hitro zaključi, da bi se zdela boljša odločitev enostavno izpustiti ta del v celoti. Pri tem bi seveda ostali le pri krajšem, nestrukturiranem orisu ustvarjalca, a obenem Pengov tako močno govori skozi svoje neposredno delo in skozi arhivske posnetke, da bi bil krajši format verjetno primernejši. Zdi se, kot da smo portretiranca enako dobro, če ne bolje, začutili preko nedavno restavriranega kratkega filma *Cukrarna* (1972) Jožeta Pogačnika, ki uporablja Pengovo glasbo.

Kljub mešani uspešnosti prikazane dokumentaristike pa je Grossmann pokazal pestrost (in problematičnost) pristopov h glasbenemu dokumentarcu, ki se verjetno ne bodo zapisali v zgodovino žanra, a nadpovprečno uspešno spodbujajo k razmisleku in ustvarjanju; sam festival pa potrjuje, da je na področju prikazovanja tovrstnega filma najpomembnejši akter v Sloveniji. ■



Čaromnice iz Orienta (2021)



Čaromnice iz Orienta (2021)

# Bolj nenavadno kot fikcija

JASMINA ŠEPETAVC

»Pokopališča, polna pozabljenih filmov, so kot zatočišča. [...] Ko film pade v pozabo, je naša naloga skrbnikov, da ga postavimo nazaj na njegovo pravo mesto.«

S temi besedami je v začetni sekvenci filma režiser Julien Faraut zastavil parametre svojega prvenca **Nov pogled na Olympio 52** (Un regard neuf sur Olympia 52, 2013), v katerem je vstopil v dialog z delom Chrisa Markerja **Olympia 52** (1952) in svojega filmskega opusa na splošno, skozi katerega mu je uspelo osvetliti posamezne epizode športa na izjemno ustvarjalne načine. Režiser je filmsko razmerje z zgodovino športa, zgodovino filma in drugimi režiserji, tokrat Gilom de Kermadecom, nadaljeval v svojem naslednjem dokumentarcu o legendi tenisa **John McEnroe: Cesarstvo popolnosti** (L'Empire de la perfection, 2018), v katerem je dokončno utrdil svoj slog eksperimentalnega ustvarjalca. Njegovo tretje delo, **Čarovnice iz Orienta** (Les Sorcières de l'Orient, 2021), ponovi preverjeno formulo: Faraut, sicer arhivar v pariškem Nacionalnem inštitutu za šport, uporabi stare 16-mm posnetke japonske ženske odbojkarske reprezentance, animirane serije in originalni material na inovativen način, ki nas začara od samega začetka filma. A pozaba in odkrivanje se v tem primeru ne nanašata toliko na filmski material, ki ga arhivar izsledil in pokaže na novo, temveč na zgodovinski odnos do športnic, ki so protagonistke filma, naslovne **Čarovnice**.

Faraut se je filma namreč lotil potem, ko je začel odkrivati resnično zgodbo za v Franciji (in drugod po Evropi) priljubljenim japonskim animejem **Napad št. 1** (Attaku no. 1, 1970). Ta je bil narejen po japonski športni mangi, v kateri spremljamo skupino odbojkaric, ki trenirajo pod strogim vodstvom svojega trenerja in zasledujejo športno popolnost. Da je lahko resničnost bolj nenavadna od fikcije, priča zgodba **Čarovnic**, zmagovite odbojkarske ekipe, ki je navdihnila

mange in animeje, ti pa so sčasoma v kolektivnem spominu zamenjali resnične ženske. Te nam kamera pokaže šest desetletij pozneje za omizjem med kosilom. Športne legende so danes v svojih sedemdesetih in osemdesetih letih, nekatere med njimi ne morejo več povedati svoje zgodbe, druge je nočejo deliti, pet pa se jih je odzvalo na režiserjevo povabilo. Tako nas spominjanje vsake od žensk vodi v preteklost, natančneje v konec petdesetih let 20. stoletja, v čas polprofesionalnega ženskega športa. Ženske so bile takrat rekrutirane v tekstilno tovarno Nichibo blizu Osake, kjer so do kosila delale, popoldneve in noči pa trenirale. Tako je nastala odbojkarska ekipa, ki ji je do sredine šestdesetih uspelo osvojiti naslov svetovnih in olimpijskih prvakinj, in ki je ostala neporažena (še vedno) rekordnih 258 zmag. Njihov vzpon je bil tako neverjeten, da so jim nasprotniki (spoštljivo) rekli čarovnice.

Zgodba **Čarovnic** je mestoma tako neverjetna, da se zdi kot snov fiktivnega hollywoodskega filma. Pri tem veliko vlogo odigra kontekst vzpona te magične japonske ekipe: mlade tovarniške delavke tistega časa so bile večinoma rojene med II. svetovno vojno, v kateri so izgubile svoje starše, v industrijska središča pa so prihajale delat, ker so jim nudila vsaj nekaj upanja za boljša življenja. Država se je v petdesetih letih počasi pobirala od vojnega poraza ter izključenosti iz mednarodne skupnosti, in ko je Japonska dobila kandidaturu za olimpijske igre leta 1964, so te postale priložnost pokazati svetu, v kaj se je Japonska transformirala. Šport je tako postal simbol spremenjene države in gonilo intenzivne prenove. Justin McCurry v članku »Legacy of 1964: how the first Tokyo Olympics changed Japan for ever« piše, da je pred olimpijskimi igrami Tokio veljal za onesaženo in smrdljivo polomijo, na igrah pa se je predstavil v vsej svoji bleščeči

futuristični podobi. V kontekst teh iger je padla tudi ženska odbojka. Igre leta 1964 so bile namreč prve, na katerih sta odbojka in judo postala olimpijska športa, in v obeh disciplinah si je Japonska obetala zlato.

Četudi film sledi resničnim ženskam, je daleč od klasičnega dokumentarca govorečih glav. Protagonistke, ki jih tu in tam vidimo pri vsakdanjih opravilih – igranja iger z vnuki, vadbe v fitnesu, igranja odbojke – se večinoma spominjajo svoje športne kariere skozi *voice-over*, ki služi kot pripovedovalni glas vsega filma. A dokumentarec zares zaživi skozi arhivske posnetke: rahlo zrnati 16-mm posnetki presenetljivo živih barv nas postavijo v preteklost z neverjetno učinkovitostjo. Režiser denimo uporabi posnetke canskega zmagovalnega dokumentarca **Cena zmage** (The Price of Victory, 1964) režiserke Nobuko Shibuya, ki je prikazoval vsakdan protagonistk v tovarni in med treningom. Faraut posnetke vzame in jih naredi za svoje: retro vizualije pospremi z elektronsko glasbo in ritmično montažo – udarcev, skokov, sprejetih žog, servisov, ki jih vzporeja z delom tovarniških strojev. Rutinizacija treninga in gibov spominja na neutrudno delo tekstilne mašinerije, a film vzporednice tudi namenoma prekine, da pokaže človeško ranljivost. Tako denimo v zapomnljivem prizoru, v katerem neizprosni trener ekipe Daimatsu (v japonski javnosti znan tudi kot Demon Daimatsu) pošilja žoge na eno in spet na drugo stran igrišča, igralka pa jih mora sprejeti, se zakotaliti, postaviti na noge in steči na drugo stran, da vajo ponovi. Neutrudno izčrpavajočo rutino pospremi posrečeno izbrana pesem (Machine Gun) britanskega banda Portishead z efektom streljanja, ki ustvarja občutek treninga kot vojne. Igralka se čez čas zgrudi na tla in zajoe.

Film nam pusti, da o ceni zmage presodimo sami. Trener Daimatsu, sicer legendarni vojni veteran, je z vidika sodobnih debat zlorabe vrhunskih športnic in športnikov ambivalentna figura – ženske govorijo o včasih žaljivih vzdevkih, ki so jih dobile, celonočnih treningih, lakoti in izčrpanosti, pa tudi o trenerjevi podkovanosti in odločnosti, malih pozornostih (mesečnemu skupinskemu odhodu v kino) in privlačnosti. Da je bila ekipa tako ali drugače vpeta v nezdrave odnose moči, postane jasno ob pripovedovanju ene od športnic, da je želela večina igralk, utrujenih od let napornih treningov, obsežne evropske turneje in svetovnega prvenstva, zapustiti ekipo, vendar jim je to preprečila odbojkarska organizacija, saj so bile pred njimi še olimpijske igre.

Te so tudi vrhunec filma. Isti dan ko so imele odbojkarice svojo tekmo, je Japonska izgubila zlato v judu; tako je bil pritisk na igralko toliko večji. V zadnjem delu filma se ponovno

vidi, da so *Čarovnice iz Orienta* nedvomno formalno premišljen in hipnotičen dokumentarec, ki nas posrka v svoj svet. Faraut uporabi posnetke še ene klasike, **Tokijska olimpijada** (Tôkyô orinpikku, 1965, Kon Ichikawa), in animeja *Napad št. 1*, da poustvari napetost pred in med pomembno tekmo. Pri tem pa ne pozabi, kaj vse se dogaja zunaj igrišča, onkraj kamerinega fokusa: v Ichikawovem filmu o olimpijskih igrah leta 1964 veliko vlogo igrajo obrazi gledalcev, ki spremljajo športni spektakel in skozi plejado obraznih odzivov kažejo, kako močno čutijo s športnicami in športniki. V *Čarovnicah* občasni posnetki obrazov gledalcev pokažejo emocije naroda, ki se je s pomočjo športnega uspeha pred vsem svetom izumil na novo. Tako so *Čarovnice*, ki so izšle ravno v času drugih tokijskih olimpijskih iger, mnogo več kot zgodovina neke ekipe. Film je nevsiljiva in minimalistična, a zato nič manj prodorna študija osebne žrtve in kolektivne investicije v spektakel zmage. ■



Julien Faraut

# »Od sebe pričakujem predvsem to, da želim uživati v gledanju svojih filmov.«

PETRA METERC

Julien Faraut (1978) je režiser dokumentarnih filmov iz Francije. Po študiju zgodovine je začel z delom na Nacionalnem inštitutu za šport v Parizu, kjer ureja zbirko 16-mm arhivskih filmov. Z uporabo teh zbirk ustvarja lastne vizualne eseje, ki združujejo športno zgodovino in dokumentarno umetnost. Po dokumentarcu o Chrisu Markerju **Nov pogled na Olympio 52** (Un regard neuf sur Olympia 52, 2013) je naredil izjemno uspešen celovečerec **John McEnroe: Cesarstvo popolnosti** (L'empire de la perfection, 2018), ki je med drugim na Berlinalu prejel nagrado občinstva.

Z režiserjem smo se pogovarjali ob njegovem obisku festivala Kino Otok, kjer je predstavljal svoj najnovejši celovečerec, **Čarovnice iz Orienta** (Les Sorcières de l'Orient, 2021), ki spre govori o japonski ženski odbojarski reprezentanci, ki je na olimpijskih igrah leta 1964 v Tokiu osvojila olimpijsko zlato. Začele so kot ekipa tekstilne tovarne, ki je nizala zmago za zmago,



njihov rekord 258 zaporednih zmag pa je še vedno nepremagan. Ekipa je bila tako priljubljena, da je navdahnila celo vrsto manga likov in anime serij. Julien Faraut v svojem filmu uporablja tako arhivske posnetke ekstremnih treningov in tekmovanj kot tudi prizore iz animejev ter prvoosebne izpovedi tekmovalk iz današnje perspektive, film pa odlikuje izjemna montaža z glasbo, ki zgodbo o odbojarski ekipi privzdigne na raven superjunakinj.

*Sami niste študirali filmske režije, vendar pa delate kot filmski arhivar na Nacionalnem inštitutu za šport. Zanima me, ali mi lahko poveste, kaj je bila vaša glavna motivacija za začetek snemanja filmov in kakšen vpliv je na to imelo vaše delo v arhivu?*

Ko sem bil najstnik in mlad odrasel, sem bil cinefil, živel sem v Parizu, zato sem imel to neverjetno priložnost, da sem imel na doseg roke res veliko neodvisnih kinematografov. Tako sem si ogledal veliko filmov, vendar nikoli nisem imel ideje ali želje, da bi sam snemal filme, saj moji starši niso izhajali s tega področja in se mi je to res zdelo pretežko, nedosegljivo. Nisem hodil na filmsko akademijo, vendar pa sem študiral zgodovino in začel delati s kinematografi kot virom za sodobno zgodovino, med enim od teh obiskov pa sem odkril številne dokumentarne filme. Pred tem sem gledal veliko igranih filmov, dokumentarne oblike pa nisem dobro poznal.

Na univerzi je bil eden od mojih profesorjev velik ljubitelj Chrisa Markerja

in spomnim se, da sem po predvajanju filma **Brez sonca** (Sans Soleil, 1983, Chris Marker) začutil razodetje, nekaj, kar se je skrivalo globoko v meni. Rekel sem si, da moram tudi sam posneti film. Mislim, da so mi Markerjevi filmi pomagali izkoristiti priložnost, da filme montiram. Tako je bil od začetka glavni poudarek pri mojem ustvarjanju na montaži. Ko sem začel delati na športnem inštitutu, sem bil obkrožen s posnetki in rekel sem si: v redu, imam material, torej ni treba, da snemam sam. Moram samo napisati zgodbo in posneti pripoved, ne potrebujem milijonov dolarjev, ni mi treba hoditi v filmsko šolo. To je z leti postalo vse bolj očitno, zato mi je ta majhna kinoteka resnično pomagala začeti delati filme.

### **Nam lahko poveste kaj več o inštitutu in arhivu, v katerem delate?**

To je kraj, kjer so delali in živeli vrhunski športniki, saj je imel tudi kampus. Gre za zelo staro ustanovo. Njene korenine segajo v devetnajsto stoletje, nekoč je bila to vojaška učna ustanova, kjer so že zelo zgodaj uporabljali fotoaparate in filmske kamere, da bi beležili športno gibanje in razumeli, kako deluje človeško telo. Torej ima film določene korenine v športu, šport in film sta povezana že od samega začetka. Zbirka je precej majhna, gre za samo 2500 naslovov, vendar so ti edinstveni. Druge v Franciji jih ne najdete, saj niso bili shranjeni v Narodni knjižnici, ker niso bili komercializirani, nikoli niso bili predvajani v kinih ali na televiziji. Uporabljali so jih le športni trenerji. Gre predvsem za inštrukcijske filme, kar pomeni, da to še zdaleč niso običajni celovečerci. Za zgodovinarje in filmske kritike ti filmi v sebi nimajo nič skupnega s filmsko umetnostjo, dandanes bi jim verjetno rekli video

navodila, zato v resnici ne gre za filme, ampak samo za gibljive slike.

Že od začetka se mi je zdelo, da je to škoda, saj so ti filmi zelo zanimivi, treba jih je le zmontirati, jih vključiti v določeno zgodbo. In zelo sem vesel, da sem našel to še neraziskano področje. Zdelo se mi je, da je to prava priložnost, da začnem sam delati filme. Želel sem narediti nekaj osebnega in zelo težko je najti svojo lastno pot, saj se na svetu posname toliko filmov in je težko najti nekaj povsem svojega.

### **Ste, ko ste začeli s filmskim ustvarjanjem, kdaj imeli v mislih tradicionalno obliko športnih dokumentarcev ali tradicionalno reprezentacijo športa v filmih? Na kakšen način ste želeli to dvoje preseči?**

Že od začetka so me televizijski športni dokumentarci resnično jezili, ker so bili osredotočeni le na svojo temo in nikoli niso poskušali posneti pravega filma, s pripovedjo, s formo, z nečim, kar bi lahko pomagalo pri razmišljanju o temi. So zelo vzorčni in vsi so enaki. Moj pristop je poganjalo delo Chrisa Markerja in vsi ti odlični ustvarjalci filmov, ki so se trudili snemati na drugačen način. Od sebe sem imel veliko pričakovanj. Nisem želel snemati filmov, ki bi bili podobni TV-dokumentarcem.

Morda sem se bolj kot filmski ustvarjalec vedel kot gledalec. Tudi sam se imam za del občinstva, zato sem si rekel: V redu, če mi je film všeč in bom v njem užival, bodo v njem verjetno uživali tudi drugi ljudje. Vem, da je to zelo daleč od mojega filma, a sam sem imel zelo rad klasične ameriške filme, res sem zaljubljen v Billyja Wilderja in Ernsta Lubitscha. Ta dva ustvarjalca sta bila zelo jasna glede tega, da morate gledalce obravnavati kot pametne, inteligentne ljudi. In če to storite, bodo

ljudje uživali v vašem filmu, ker ste jih upoštevali. Pri televizijskih programerjih je ravno nasprotno – največkrat se zdi, da imajo v mislih, da glavnina njihovega občinstva ni inteligentna in da stvari ne bodo razumeli, zato morate film posneti na bolj industrijski način, kot izdelek, brez okusa, torej ne sme biti kot lokalna hrana, mora biti industrijska in mora biti poceni. (smeh) Tako sam od sebe pričakujem predvsem to, da želim uživati v gledanju svojih filmov.

### **Kako torej izberete svojo temo? Vaš prvi film, John McEnroe: Cesarstvo popolnosti je govoril o posamezniku, o teniški legendi, zdaj ste ustvarili portret ekipe, skupnosti. Kaj vas vodi k temu, da o nečem posnamete film?**

Posnetki. Na zgodbo o »čarovnicah« sem naletel zaradi posnetkov. Enako se je zgodilo tudi z Johnom McEnrojem. Pred desetimi leti je k meni v kinoteko prišel francoski trener odbojke s 16-milimetrskim filmom, ki so ga posneli Japonci. Sam prej še nikoli nisem slišal za »čarovnice« z Vzhoda. Bil sem osupel nad tem, kar sem videl, intenzivnost treninga je bila zelo daleč od siceršnje v tistem času, prav tako pa so me posnetki kar naenkrat spomnili na anime, ki sem ga gledal v otroštvu. Ta zelo priljubljeni anime v Franciji, Italiji in Španiji je bil na moje začudenje skorajda identičen arhivskim posnetkom.

Tako sem odkril, da je bila ta odbojarska ekipa vir navdiha ne le za eno, ampak za ducat ali še več mang in animejev. Najprej je nastala manga, ki jo je naredila Chikako Urano leta 1968, nato pa je bila ta leta 1970 adaptirana v anime z naslovom **Napad št. 1** (Attaku no. 1), ki je bil na Japonskem velik uspeh, zato so vse druge televizijske postaje začele ustvarjati lastne odbojarske animeje. Ta, ki sem ga gledal v

Franciji, je bil narejen leta 1984, torej več kot desetletje pozneje, kar pomeni, da so še dolgo ustvarjali po prvotnem navdihu. Odbojgarska ekipa je tako ustvarila pravo zapuščino v smislu kulturne produkcije.

Več kot sem izvedel o njih, dejstvo, da so delale v tovarni, da ta reprezentanca ni bila državna selekcija, ampak so vse tekmovalke preprosto živele, delale in trenirale skupaj, kot nekakšna korporativna ekipa, bolj nepričakovana in presenetljiva se je zdela zgodba. Zato sem bil nad njo navdušen in sem jo enostavno hotel deliti, želel sem, da ljudje izvejo, kaj sem odkril.

***Torej ste imeli arhivske posnetke, našli ste animeje – kdaj pa ste se odločili v film vključiti tudi same tekmovalke?***

Prebral sem veliko časopisnih člankov, napisanih v 60. letih, pa tudi članke, ki so jih napisali akademiki, nedavne raziskave o japonskem povojnem obdobju in podobno. In to, kar sem prebral, me je razburilo, saj sem menil, da je zgodbo in resničnost vrhunskega športa veliko teh akademikov in novinarjev razumelo povsem narobe. Bili so šokirani, na Japonce so gledali zviška, trenerja so imeli za hudobnega, zlobnega človeka, dali so mu vzdevek »demon«. In ker se dobro zavedam pogojev vrhunskega športa, vem, da tudi športnice, tako kot športniki, rade trpijo, rade trdo delajo in trdo trenirajo. V teh pisnih arhivih so mi manjkala pričevanja z njihove strani.

Začutil sem potrebo, da zgodbo slišim od njih, z njihovega zornega kota. Z Johnom McEnroejem tega nisem občutil, nisem imel potrebe, da bi ga spoznal, saj sem vedel, da ne bi povedal nič zanimivega za moj film, v njem sem ga enostavno hotel pokazati na igrišču, zunaj njega pa se mi ni zdel zelo zanimiv in nisem potreboval njegovega

pričanja. V tem primeru pa se mi je zdelo, da bi bilo super, če bi tekmovalkam dal možnost, da same povedo svoje zgodbe. Še posebej zato, ker smo v zadnjih letih v medijih slišali najrazličnejša grozljiva pričevanja o nadlegovanju in spolnih zlorabah v športu, v Franciji, na Japonskem, povsod. Torej je bila tema tudi občutljiva in nisem hotel skozi *voice-over* preprosto povedati, da se novinarji in akademiki motijo, jaz pa imam prav. Tekmovalkam sem samo želel dati možnost, da spregovorijo same zase. Tako sem lahko dokazal, da je bila to njihova izbira. Prav tako sem lahko pokazal, da so pri sedemdesetih in pri osemdesetih letih zdrave, nekatere še vedno hodijo v telovadnico ali igrajo odbojko in jih ta izkušnja ni zlomila, da torej zanje to ni bilo travmatično.

***Ali bi rekli, da je zahodni pogled na odbojgarsko ekipo, ki ste ga pravkar omenili, na neki način seksističen, saj domneva, da je treba ženskam, ker so trdo trenirale, že vnaprej prisoditi vlogo žrtev?***

Točno tako. V tistem času je bilo v zahodnih državah ženskam dovoljeno početi skoraj vse – delo jim je bilo dovoljeno, a le če je bilo potrebno, lahko so pile alkohol, vendar ne preveč, zmerno. Zahodnjaki so se torej prvič soočili s skupino žensk, ki trenirajo brez zmernosti. Mislim, da je bila Japonska verjetno bolj mizogina in patriarhalna kot naše države, vendar so bili odzivi teh novinarjev neverjetni, saj niso nikoli pomislili, da bi se te ženske lahko same odločile za take treninge in šport. Kot sem rekel, delam na Nacionalnem inštitutu za šport, zato vem, kako težko je postati prvak. Nikogar ne morete prisiliti, da postane vrhunski športnik. Tudi ko si ljudje tega zelo želijo, je to še vedno zelo težko. To je bil zame nesmisel, seveda so si te ženske zelo želele

biti vrhunske in nekatera pričevanja v filmu to dokazujejo. Yuriko Handa na primer razlaga, kako jo je neki fotograf prosil, naj se ne slika z ekipo, saj je bila takrat samo rezerva; to jo je strašno razjezilo, zato si je obljubila, da se bo po svojih najboljših močeh potrudila, da postane del začetne postave ekipe. Iz tega lahko sklepate, da so bile vrhunske športnice, ki so želele biti najboljše.

Prepričan sem bil, da mora film vključevati njihova pričevanja. Odločil sem se, da jih najdem, kar ni bila lahka naloga, saj smo potrebovali skoraj eno leto, da smo prišli do njih. Ko smo junija 2019 prvič odšli na Japonsko, sem se odločil, da bom s seboj prinesel le mikrofona in snemalnik zvoka, nobene kamere. Vajene so bile televizijskih ekip, zato so bile presenečene, da nisem prinesel kamere. Povedal sem jim, da snemam celovečerni dokumentarni film in vesele so bile, da sem z njimi ravnal tako, da jih nisem želel preveč motiti in sem prek svoje prevajalke, ki je bila ključna oseba v mojem projektu, zgolj želel vzpostaviti dober odnos.

***Kako je potekalo delo s prevajalko? Predstavljam si, da je snemanje, če ne razumeš jezika ljudi pred kamero, zahtevno.***

To je bil izziv, ki sem si ga zadal. Ko sem začel delati na tem projektu, sem vedel, da se moram soočiti z dvema glavnima težavama: prvič, da so tekmovalke veliko starejše od mene in da ne pripadamo isti generaciji, in drugič, da ne pripadamo isti državi in da sam ne znam niti besede japonsščine. Zato sem se odločil sodelovati z najboljšo osebo, ki bi lahko zapolnila to vrzel med mano in njimi – Catherine Cadou, ki sem jo poznal že od prej. Catherine je bila zelo dobra prijateljica Chrisa Markerja in je pred leti videla moj film



Čaromnice iz Orienta (2021)



Čaromnice iz Orienta (2021)

o njem, ki ji je bil všeč, zato sva ostala v stiku. In ko sem začel razmišljati o tem projektu, sem imel v mislih prav njo, saj je stara 74 let, torej enako kot najmlajša od »čarovnic«, dolga leta je živela na Japonskem in se celo udeležila olimpijskih iger leta 1964. Torej ni znala samo govoriti japonsko, ampak je poznala tudi navade, običaje, vedela je, kako biti vljudna do tamkajšnjih ljudi, kako doseči primerno zaupanje. In res je uspela z njimi vzpostaviti pravi odnos. Čeprav smo z njimi preživeli le dva dni, en dan za vsako tekmovalko in enega za vse skupaj, smo bili pred tem tedne in mesece v stiku, da bi se pripravili in izvedeli več o njih. Tako so nam zaupale in nas sprejele na svojih domovih. Catherine se je spoprijateljila z eno ali dvema tekmovalkama, tako da še vedno ostajajo v stiku.

Druga težava, s katero sem se moral soočiti, a sem to vedel že prej, je bilo dejstvo, da so bile te ženske zelo skromne, govorile so, da je vse to običajno, niso se želele hvaliti in biti v središču pozornosti. Zato sem včasih moral ponoviti svoje vprašanje, saj so govorile: »Oh, trenirale smo, ljudje so to pričakovali, zato smo zmagale in to je to.« Odgovarjale so res svobodno, nekatere so začele tudi z lastnimi zgodbami, zato smo prišli do čudovitih odkritij, kot so njihovi vzdevki. V nobenem arhivu niso bili omenjeni, same pa so se temu smejale skoraj kot najstnice. Druga drugo so dražile zaradi teh vzdevkov, česar seveda ni bilo v mojih vprašanjih. Ko sem ugotovil, da ima ena od njih vzdevek, sem vprašal še po ostalih. Sprva niso bile zadovoljne, da to sprašujem, potem pa so se začele smejati. Uporaba teh vzdevkov je v film vnesla fiktivno dimenzijo – lahko sem jih predstavil kot nekakšne domišljajske junakinje, po vzoru Pokémonov z njihovimi supermočmi.

Z vidika ekipnih športov je pomembno, da ne pozabimo na notranje življenje skupine. Ko pripovedujete zgodbo o stari ekipi, mlajši ljudje mislijo, da so prestari, da bi imeli kaj skupnega s tem, kar poznajo danes. Pomembno se mi je zdelo, da vidijo, da so se v svoji garderobi smejale svojim vzdevkom, da so bile podobne mladim danes, da so se šalile, dražile.

***Poleg tega pa iz filma izvemo, da je bila ekipa še bolj povezana ravno zaradi skupnega bivanja in dela v tovarni.***

***Nam lahko pojasnite koncept tovarni, ki so imele svoje ekipe, in kako je prav ekipa tovarne Nichibo Kaizuka postala japonska nacionalna reprezentanca?***

Tekstilne tovarne so odbojko začele uvajati zelo zgodaj, v 19. stoletju, saj je bil to poceni šport. Japonci so igrali odbojko z devetimi igralci, na majhnem igrišču jo lahko torej igrate z osemnajstimi igralci, tako da je precej enostavno, potrebujete le mrežo. To je bilo dobro za tovarne, za zdravje njihovih delavcev in ekipni duh. Šele po drugi svetovni vojni so velike korporacije začele ustanavljati konkurenčne ekipe za osvojitve japonskega naslova. Industrijsko konkurenco so želeli reproducirati na športnem področju.

To je veljalo tudi za korporacijo Nichibo Kaizuka. Enega od svojih zaposlenih, Hirofumija Daimatsuja, ki je bil nekdanji odbojkar, so prosili, da prevzame njihovo tekmovalno moštvo. Tako so na to industrijsko področje na jugu Osake začeli vabiti igralke odbojke iz vse Japonske. Trener jih je začel novačiti in kmalu ugotovil, da potrebuje mlajše tekmovalke, zato je odšel do ene od najboljših srednješolskih odbojgarskih ekip na Japonskem in tamkajšnjim igralkam preprosto ponudil, da jih zaposlijo in včlanijo v moštvo. Treninge

je začel izvajati na svoj način in njegova osnovna zamisel je bila, da morajo, v kolikor želijo biti učinkovite in postati najboljše, trenirati bolj kot drugi. To nas vrne k vprašanju žensk v športu. Nenavadno je, da je bil v zelo mizogini državi prepričan, da ženske lahko trenirajo kot moški. Rekel je točno to: »Te ženske bom treniral tako kot moške.« To je zahodnjake šokiralo, saj naj bi ženske trenirale zmerno, med treningom ne bi smele dobiti modric, ne bi se smele poškodovati ... samo zato, ker so ženske.

***Kako pa je odbojgarska ekipa, ki se je potegovala za zlato medaljo na olimpijskih igrah 1964, odlikavala nacionalno podobo uspešne povojne obnove države? Ali menite, da je nacionalna želja po uspehu takrat predstavljala velik pritisk na njih?***

Njihovi občutki so bili zelo paradoksalni, povedale so nam, da so razmišljale celo o odhodu iz države, če ne bi zmagale. Po drugi strani pa so ves čas govorile, da o neuspehu pravzaprav niso razmišljale, saj so bile zaradi trdega treninga prepričane, da bodo premagale Sovjetsko zvezo. To je bil del kompleksnosti vse situacije. Poleg vsega pa so bile tako zelo skromne.

Njihova zgodba je izjemno večplastna. Dejstvo, da so delale v tovarni, v obdobju, ko je morala Japonska okrevati po vojni, obnavljati svojo državo, je bilo zelo prepleteno z vsem, kar se je dogajalo, zato sem tudi sam menil, da bo najboljša oblika filma prepletena montaža z mnogimi viri, pri čemer je vsak delček v soodvisnosti od drugih.

***Film ste zmontirali sami. Kaj vam je bilo pri tem v največji izziv?***

Delal sem korak za korakom. Imel sem intervjuje z naših snemanj, in res sem si

želel njihova pričevanja imeti kot pripoved v *offu*. Tako so posnetki in arhivski deli nadgrajeni s pripovedjo, ki pojasni, kar morate vedeti. Najprej sem hotel, da se ljudje, tako kot junakinje same, spomnijo preteklih dogodkov in jih slišijo. Nato preidemo na zaporedje posnetkov njihovih treningov, takrat pripoved povsem prevzame glasba. Njihovi treningi so bili denimo zelo industrijski, kar zadeva učinkovitost, zahtevnost, ponavljanje, podobnost delovanju strojev. S tovarniškimi posnetki sem se zato igral z veliko ponovitvami, hkrati pa s sintesajzerjem in bobnarskim strojem, ki delujeta zelo mehansko. Analogni sintesajzer sem izbral, ker menim, da daje občutek retro futuristične razsežnosti. Japonska v šestdesetih letih je bila za nas zares okno v prihodnost – s prvimi roboti, najhitrejšimi vlaki, nebotičniki, mestnimi lučmi ... Analogni sintesajzerji niso dobro uglašeni, niso natančni, kar se je dobro ujemalo tudi z zrnatimi arhivskimi posnetki.

Arhivski posnetki treningov so bili, kot ste videli, zelo podobni animeju, ki sem ga našel. Nikoli si ne bi mogel predstavljati, kako zelo so si podobni. Ljudje me včasih celo vprašajo, ali sem animacijo ustvaril sam, kljub temu da je to dejanski anime iz leta 1969. Tam sem naredil nekakšen *mash up*, ker so si bili tako podobni. Zelo rad montiram, zato sem imel veliko veselja ob poigravanju z glasbo v montaži. Tu je tudi pesem Portisheadov (*Machine Gun*), ki sem jo nekaj časa imel v mislih in se je enostavno zlila s filmom, saj z zvoki strojnice, ki so zelo vojaški in strogi, ustvari epsko razsežnost. Glas Beth Gibbons je bil zelo pomemben tudi zato, ker doda žensko noto, ona pa je, kot sem videl na koncertu Portisheadov, podobna samim »čarovnicam«; je vase zaprta in sramežljiva.

To me je presenetilo, saj deluje kot anti-popzvezdnica, toda ko začne peti, je to preprosto navdušujoče in izjemno močno. Na ta način se mi je zdela podobna »čarovnicam«: ker so zaprte vase, ker se nočejo hvaliti, bile pa so tudi zelo močne, prenašale so neznosni režim treninga. Torej se je pesem odlično ujela s posnetki treninga.

Za film smo naredili dve skladbi, za sam konec pa je bila zame glasba prevelika odgovornost. V mislih sem imel nekoga, in ko sem odkril posnetek finala olimpijskih iger, ko sem videl odziv Daimatsuja na njihovo zmago – kako samo obsedi na svoji klopi in ne kaže navdušenja, nobenih znakov sreče ali česa podobnega –, sem vedel, kaj potrebujem. Trener namreč na posnetku poskuša skriti solze in hitro sem razumel, da je žalosten, saj je vedel, da je njihove zgodbe konec. Vrniti se bo moral v svoje bolj vsakdanje življenje. Bilo je zelo nenavadno, saj ta trenutek ne bi smel biti žalosten. Ta mešanica sreče in žalosti se na splošno imenuje melanholija in spomnila me je na skupino, ki jo imam rad, Granddaddy. Vedel sem, da je Jason Lytle, vodja skupine, mojster tovrstnega melanholičnega razpoloženja.

Naredil sem montažo zadnjega prizora z eno od skladb skupine Granddaddy in delovalo je zelo dobro. Lytlu sem nato prizor poslal in všeč mu je bil, zato je sprejel nalogo, da naredi izvirno skladbo z besedilom, kar je bilo zame zelo pomembno. Če se vrnemo k televizijskim dokumentarcem o športu, je za njih običajno, da uporabljajo knjižnično, zelo neosebno glasbo. Tudi v bolj neodvisnih dokumentarnih filmih zelo redko slišimo izvirno skladbo z besedilom, ne le instrumentalno. In zelo sem hvaležen, da je Lytle napisal pesem za film, v kateri besedilo enostavno pojasni, kaj se v

prizoru zgodi, tako da je zaključek filma po zaslugi Jasona Lytla res lep.

### **Za konec pa še vprašanje – so protagonistke film že videle?**

Filma še niso videle. Ta film je bil izdelan »ročno«, narejen je bil z ljubeznijo in strastjo in nikakor jim ne morem poslati povezave za ogled na prenosnem računalniku. Zelo se veselijo ogleda in ves čas sprašujejo Catherine, kdaj bo to mogoče. Upamo, da bomo film novembra prvič prikazali na Japonskem. Tako da držim pesti, da bomo pozno jeseni lahko skupaj doživeli japonsko premiero, in prepričan sem, da bo to zelo ganljiv trenutek. ■

# Upokojski noir o osamljenosti

VERONIKA ZAKONJŠEK

Dokumentarni film **Krt** (El agente topo, 2020) čilske režiserke Maite Alberdi se pred nami razpre kot detektivka. Igrivo prehaja med žanroma vohunskega trilerja in karakterno študijo starostnikov, ki osamljeni, pozabljeni in izgubljeni v spominih svoje mladosti zadnji stadij življenja preživljajo v domu ostarelih. Film, za katerega na trenutke hitro pozabimo, da je pod svojim hibridnim prepletanjem žanrov pravzaprav premišljeno in subverzivno dokumentarno delo, nas tako v kratkem, komičnem uvodu sprva seznanja z zasebnim detektivom Rómulom, nekdanjim kriminalnim preiskovalcem čilskega Interpola. Nova stranka ga najame, da v bi domu za starejše preveril početje oskrbnikov, ki naj bi domnevno zlorabljali strankino mamo. A Rómul, katerega pisarno že s skoraj sarkastično sugestivnostjo krasijo uokvirjena priznanja, titule, slika Tonyja Montane in detektivu nepogrešljiva povečevalna stekla, za uspešno infiltracijo na prizorišče zločina tokrat potrebuje asistenta, ki se bo za dobre tri mesece pod krinko zлил z okolico starostnega doma San Francisco na obrobju Santiaga: vitalnega, mentalno bistrega in tehnološko (vsaj pol)pismenega moškega med osemdesetim in devetdesetim letom starosti.

Ali je primer, ki ga prevzame Rómul, resničen ali zrežiran, je pravzaprav irelevantno. Dokumentarec, ki se snema pod kuliso upokojske »bondovske« špijonaže, prav s tem »zapletom« namreč poskrbi za igrive in očarljive vložke situacijske komike, ki se vzpostavlja kot prijetno razbremenjujoča protiutež filmu, ta pa v svojem jedru odpira teme o osamljenosti, pozabljenosti in vsesplošni marginaliziranosti starejše populacije. Rómulu se na časopisni oglas odzove na desetine moških, ki hrepenijo po ponovni vključenosti v družbo in občutku koristnosti, detektiv pa za poslanstvo vohunskega »krta«, ki bo z vohljanjem po skritih hodnikih starostnega

doma razkrival kraje, krivice in skrbniške nekorektnosti, po krajših intervjujih izbere postavnega in uglajenega, nedavno ovdovelega, 83-letnega Sergia. Ta kmalu postane srce in duša tega simpatičnega, a tragičnega vpogleda v skrito, od ostalega sveta segregirano, na rob družbe odrinjeno realnost bolehnih, senilnih in nepokretne populacije starostnikov.

Rómul v vzdušju filma noir izbranca pripravlja na zahtevno detektivsko delo, ki mu ne uide niti v očala in nalivnik skrita kamera, a Sergio kljub začetnemu entuziazmu, da prekine svojo izpeto dnevno rutino in postane neodvisen od svojih odraslih otrok, ni zares rojen za detektiva. V domu mu na začetku izziv predstavlja že identificiranje strankine matere, za daleč največji izziv pa se izkaže upravljanje pametnega telefona, prek katerega mora v obliki glasovnih sporočil dnevno pošiljati svoja opažanja in dognanja, ki naj bi raziskovalni primer počasi privedla do sklepnega koščka mozaika. Filmska pripoved se prične na tej točki subtilno spreminjati: kar je imelo še trenutek poprej pridih igrive humorističnosti, se začneja prevešati v intimno, rahločutno spoznavanje njegovih novih sostanovalcev. Najsibo senilna Marta, ki popoldneve rada preživlja ob imaginarnih telefonskih pogovorih s svojo pokojno materjo; nedružabna Sonía, ki ostane povsem imuna na Sergiev vsesplošno priznan gentlemanski šarm; 85-letna Bertita, ki v otroškem obredu »ljubi, ne ljubi« trganja cvetov marjetice sanjari o njuni neizbežni poroki; ali dementna Petronila, ki se prestrašeno izgublja v svojih razkropljenih spominih, medtem ko že vse leto ni prejela obiska družine. Kamera njihove individualne zgodbe, osebnosti in karakterne posebnosti v objektiv vseskozi lovi spoštljivo, empatično in uvidevno. A film, ki v domače kine prihaja dobro leto po katastrofalnem, za (pre)mnoge starostnike usodnem valu pandemije covid-19, v današnji perspektivi izzveni



Krt (2020)

še bolj urgentno, s tem ko svoj fokus usmerja k že od nekdaj izolirani, pozabljeni, osamljeni družbeni skupini, katere že dolgo zevajoči prepad med »nami« in »njimi« je lanski prihod virusa le še dodatno, nepremostljivo poglobil.

Sergio, ki v domu kot eden redkih moških prebivalcev hitro postane glavna zvezda in je v simpatični ceremoniji – ne dosti drugačni od ameriških srednješolskih maturantskih plesov – celo okronan za kralja, v filmu počasi prevzema vlogo glavnega filmskega pripovedovalca. Prek njega spoznavamo ostale oskrbovance, ki si kljub prostorski ujetosti med stene, zidove in zamejene vrtove ustanove, ki jih ločuje in zadržuje pred vsakdanjostjo zunanjega sveta, popestrijo in osmišljajo svoja življenja, spletajo prijateljstva, se prepirajo, si kradejo in izgublajo stvari, se zaljubljujejo, v strahu pred izgubo še zadnje bilke spomina jokajo in umirajo. Ne glede na Sergiove brezupne detektivske sposobnosti v teku filma tako postaja vse bolj jasno, da se

v domu pravzaprav ne dogaja nič kriminalnega, kar bi bilo treba razkrinkati. Izjema so intimni portreti ljudi, katerih zgubani obrazi in otožne oči v nas kričijo osamljenost in tiho željo po skupnosti, vključenosti, povezanosti in slišnosti. Po tem, da ne bi umrli anonimno in pozabljeno, stran od svojih potomcev, zgodovine, spominov. ■



# Film o partizanstvu, feminizmu in spominih

NATALIJA MAJSOVA

**Pokrajine odpora** (Pejzaži otpora, 2021) so drugi celovečerni dokumentarni esej medijske umetnice in režiserke Marte Popivoda. Tako kot njen prvenec **Jugoslavija: Kako je ideologija premikala naše kolektivno telo** (Yugoslavia: How Ideology Moved Our Collective Body, 2013, Marta Popivoda) tudi *Pokrajine odpora* – film o partizanstvu, feminizmu in spominih – gradijo na sistematičnem in vztrajnem vzporejanju preteklosti in sedanjosti, zgodovine in projekcije, faktografije in izrazito osebne refleksije. A če se prvenec ukvarja predvsem z medijskimi reprezentacijami individualnih in kolektivnih teles v javnem prostoru, drugi film zavzame skorajda nasprotno perspektivo, s tem ko preplete več ravni partikularnih zgodb in podob.

*Pokrajine odpora* so film o spominih srbske partizanke Sonje Vujanović (Stanišić) in o prostorski dimenziji teh spominov: o brazgotinah in drugih znakih trpljenja, borbe in odpora, ki so se za vedno zarežali v njeno telo; o fotografijah in knjigah, ki so zaznamovale njeno mišljenje, življenje in dom. *Pokrajine odpora* so tudi film o tišjih spominih: o razpokah, ki prepdajo večkrat prebarvane, a še vedno stare hiše, o poljih, ki jih maki vsako pomlad trmasto obarvajo z rdečo, o stražnih stolpih koncentracijskih taborišč, ki tudi kot dediščina upodabljajo absolutno zlo. Ne nazadnje, če ne predvsem, pa so poskus sodobne artikulacije partizanskega boja.

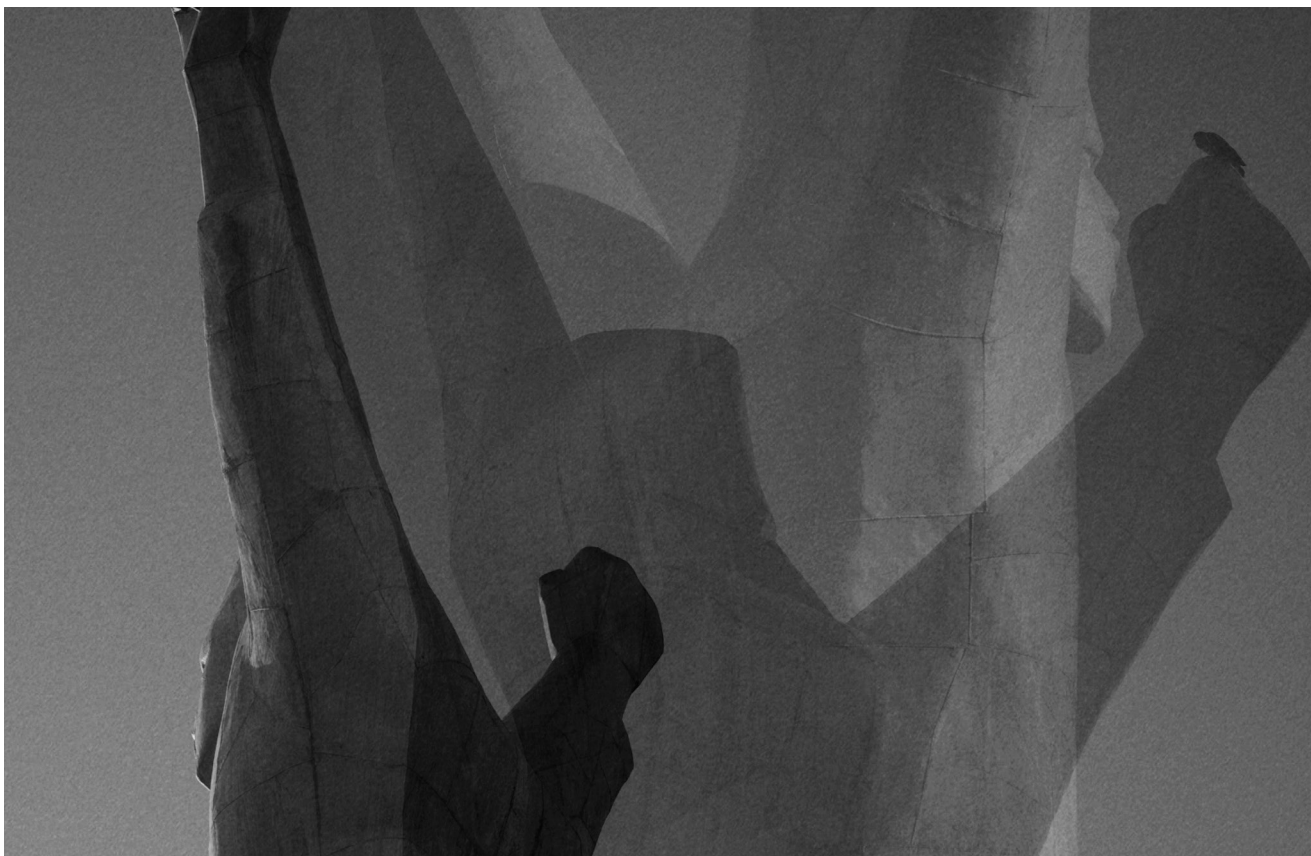
Če s koncem »velikih zgodb« o civilizacijskem napredku zaznamovano 20. stoletje velja za »stoletje spominov« – izpovednih, emocionalnih, fragmentiranih naracij preteklosti, v navezavi na 21. stoletje vse pogosteje zasledimo oznako »stoletje nostalgij«. Izobilje raznolikih spominskih pripovedi o preteklosti vabi h kolažiranju; k ustvarjanju in negovanju še bolj selektivnih, čustveno nabitih zgodb in podob.

Teoretičarka kolektivnega spominjanja Marianne Hirsch tovrstne reprezentacije spominov oziroma posredne spomine na oddaljene travmatične dogodke, ki smo jih doživeli le prek pripovedi svojih bližnjih, poimenuje postspomini.

Postspominska produkcija so tudi *Pokrajine odpora*, film-esej, sestavljen iz odlomkov zadnjih spominov partizanke Sonje. Zadnjih deset let pred smrtjo jih je pripovedovala Marti: režiserki filma, somišljenici in partnerici svoje vnukinje, dramaturginje in soavtorice filma Ane Vujanović. Film odraža vse tri našete dimenzije odnosa med avtorico in njeno junakinjo, kar ga zaznamuje in slogovno izpili na narativni, vizualni in zvočni ravni.

*Pokrajine odpora* so tako nepreklicno vpete v 21. stoletje in so produkcija, ki ni mogla nastati prej kot v štirinajstih letih spoznavanja, izmenjavanja pogledov in mnenj ter življenja. Z zgodovino zaznamovani telesa, fasade in polja niso zgolj spomeniki protifašističnemu gibanju, partizanskemu odporu in borbi za svobodo, enakost in dostojanstvo. So tudi elementi sodobnega vsakdana. Je samoumevno, da v njem delujejo pozabljeni; da se zdi, da sodijo v drug čas in drugačen svet? Morda je prav zmožnost delovati, kot da sodiš v drugačen svet, srčika odpora, namigujeta Sonja in Marta.

Film gradi na treh pripovedih. Prva je o Sonjinem sodelovanju v partizanskem gibanju v Srbiji, ki se konča s pobegom iz koncentracijskega taborišča Auschwitz. Druga je o nastanku filma in zadnjih desetih letih Sonjinega življenja. Tretja pa je metarefleksija Ane in Marte – soavtoric *Pokrajine odpora* in impliciranih protagonistk, katerih izhodišča in nazore razkrijejo Anini dnevniški zapisi, ki se občasno zarišejo v sliko kot oblak pojasnila in kot povabilo, da pripoved o preteklosti preslikamo na sedanjost. Vse tri pripovedi so



Pokrajine odpora (2021)



Pokrajine odpora (2021)

za sporočilnost filma enako pomembne in se medsebojno napajajo. Skupaj tvorijo mrežo, »pokrajino«, skupaj začrtajo izrazito feministični odpor proti hegemonskim oblastnim strukturam kot silnico, kot funkcijo volje do življenja, spoznanja in sobivanja.

Sonjin partizanski odpor nudi množstvo izhodišč. Med njimi sta radodarnost, s katero kot najstnica deli knjige z revnejšim dijakom, in vedoželjnost, s katero požira komunistične brošure, ki ji jih ta posoja v zameno za šolska čtiva. Med njimi je tudi pogum, ki ji pomaga oditi od doma, ko jo izključijo iz šole; kasneje, med vojno preboleti smrt prvega moža – partizana Save, ljubezni iz dijaških let, in nato pretrpeti muke ujetništva v več vojnih zaporih. Ne nazadnje je med njimi močno prepričanje, da lahko prispeva k boljšemu svetu in da je njeno lastno življenje vredno tega, da ga brani, živi in o njem pripoveduje mlajšim tovarišicam.

*Pokrajine odpora* prevzamejo ritem Sonjinih pripovedi. Zahvaljujoč natančni in premišljeni montaži Jelene Maksimović izmenjajoči se bližnji plani pokrajin in zidov ter posnetki prizorov njenega vsakdanjega življenja subtilno sledijo ritmu misli stare partizanke. Te se ne držijo premic in daljic iz učbenikov zgodovine, ampak asociativno preskačujejo, pri čemer razkrivajo vsakdan njene starosti. Tega ne zaznamujejo zgolj njeni spomini na junaštva iz mladosti, ampak predvsem vsakdanja opravila in skrbi ter tok časa, ki ga ni mogoče zaustaviti. Partizani niso nujno junaki, počasi ugotavljamo; partizani so tisti, ki vztrajajo iz dneva v dan. Poanta je didaktična, česar Marta Popivoda ne taji. Argumentacijo o partizanski držbi kot nujnosti vsakdana počasi stopnjuje in jo preverja skozi refleksijo lastne življenjske izkušnje, feministične politične drže in avtorske pozicije. Spomini Sonje Vujanović s tem ne stopajo v ospredje, ampak zavzemajo novo funkcijo. Sonja v film resda vstopi kot utelešenje pomembne zgodbe iz preteklosti in izjemen navdih. Z vsakim novim kadrom pa se vse bolj izrisuje kot sogovornica, zaveznica in tovarišica, katere vzdržljivost in tiha pokončnost sežeta mnogo dlje od konkretnih zgodovinskih okoliščin. Z vsakim prizorom in z vsako novo podobo se druga svetovna vojna vse bolj umika sorodnim problemom sedanosti, kot so novi populizmi in nacionalizmi, zatiranje manjšin in neusmiljenost mašinerije kapitalizma.

*Pokrajine odpora* učinkovito razgrnejo novo, avtorsko naracijo o dinamikah hegemonije in odpora. Pri tem vztrajajo pri sopostavljanju preteklosti in sedanosti na kompleksen, večslojen način. Mladosti ne enačijo s starostjo, izkušnjo lezbijke in držo sodobne umetnice pa vzporejajo s

partizanstvom prek – jasne in prepričljive, pa vseeno – analogije. Film ne zakoliči koordinat sodobnega odpora, ampak jih zgolj nakaže.

V začetnih kadrih vidimo Sonjo, ki boža mačjega mladiča. »Poskusil mi bo zgrabiti gumb,« reče, in ga kmalu zatem ošteje, da tega ne sme. Očitno ne vzgaja slabo, saj maček skozi film odraste; ponovno ga zagledamo v zaključku, po Sonjini smrti. Velik in dobro rejen izzivalno pogleduje proti kameri izza steklenic, za katerimi se je bodisi skrival bodisi si našel udoben kotiček za počitek in opazovanje.

»Ostal je glas odpora. Ostale so verbalne slike. Iščejo nove prostore, nova telesa,« se nato sugestivno izpiše na platnu, čez podobe skromnega starega stanovanja, ki ga po Sonjinem pogrebu praznijo anonimni delavci. Belina in statičnost tihih črk sta v kontrastu s sivimi gibljivimi slikami, ki jih spremljajo škripanje, praskanje, drgnjenje in drugi zvoki, značilni za generalno čiščenje in remont. Vseeno pa črke, svečenice preteklosti in znanilke prihodnosti, zapisane z drobno, oglato pisavo, ne prevladajo nad brnečim vsakdanom. Z njim se le prepletejo, pri čemer šum pretvarjajo v hrup, ki je, tako Popivoda, partizanski film v 21. stoletju. Film, ki s pomočjo spominov seže preko njihovih časovnih referentov, v sedanost in z namigom na prihodnost. ■



Steakhouse (2021)



Steakhouse (2021)

# O zažganem zrezku in ostrem jeziku

PETRA METERC

Tako kot **Nočna ptica** (2016) Špele Čadež tudi njen novi animirani film **Steakhouse** (2021) zareže v vse prej kot lahko tematično – če se v prvem v zgodbi od prezrelega sadja pijanega jazbeca slika podoba alkoholizma, se tokrat v metafori preveč zažganega zrezka razkrijejo večplastna občutja žrtve psihološkega nasilja v partnerskem odnosu. Tudi pri *Steakhouse* je uporabljena tehnika multiplana, ki prek ustvarjanja občutkov prostorske globine skupaj z izjemnimi podrobnostmi zgodbo v devetih minutah in tridesetih sekundah popelje od realističnih podob pa vse do sanjske dimenzije od zlorabe zamegljenega razuma. Animirani film je na začetku avgusta doživel premiero na festivalu v Locarnu – v programu t. i. leopardov prihodnosti –, kjer je prejel tudi posebno omembo mlade žirije.

V prvem delu animacije izmenjaje spremljamo Lizo v službi in njenega partnerja Franca doma. Medtem ko se prva odpravlja z dela, pri čemer jo zadržijo sodelavci, ki so ji ob koncu delavnika pripravili majhno presenečenje ob rojstnem dnevu, ji doma partner pripravlja rojstnodnevno kosilo – zrezek. Toda Liza se že od začetka zdi vse prej kot radostna – njene oči so videti pogreznjeno utrujene, mestoma odsotne, obrazna mimika pa izdaja previdnost, ki v sebi zadržuje določeno težo.

Ko s sodelavci zadržano nazdravlja, iz njenega zgolj nakananega nasmeška lahko razberemo, da se v situaciji ne more sprostiti, ob pogledovanju na uro in begajočem pogledu pa postane jasno, da se ji domov ne mudi zato, ker bi se doma veselila. Medtem ko se doma ob ritmičnih improviziranih jazz multiinstrumentalista Olfamoža zrezek spreminja v jed, se junakinjina naglica na poti domov zdi vedno bolj tesnoba.

Animirana pripoved se prelomi v točki, ko partner ugotovi, da Liza ne bo prišla pravočasno – oziroma vsaj ne natanko takrat, ko si je sam zamislil. Njegova dotlej na videz skrbna priprava obroka se v hipu spremeni v izraz jeze. Zrezek pusti na štedilniku in medtem ko jazz, ki prizor spremlja, postaja vse bolj zaletav in škripajoč, dim zažganega mesa zapolni stanovanje. Prav dim, ki prekrije dogajanje, je v animaciji izhodišče za mojstrsko poigravanje z ostrino. Učinek zamegljenosti stanovanja, v katerega vstopi prestrašena Liza, še okrepi napetost ozračja – dejstvo, da moramo poskušati razbrati obrise postav nje in partnerja ter se orientirati znotraj prostora, pomeni, da se tudi gledalci do neke mere znajdemo v srhu pasivne agresije, ki jo občuti protagonistka, ko partner zgolj obsedi za mizo in s svojim neodzivanjem na njeno potlačeno paniko nanjo izvaja še večji psihološki pritisk.

Skromno odmerjen dialog povsem zadošča, da dodobra razumemo zadušljivo vzdušje, v katerega protagonistka, o tem smo zdaj lahko že prepričani, ni ujeta prvič. Ko se situacija stopnjuje in doseže vrh, se dim postopoma začne umikati, vzdušje se zbistri, konec pa z izrazito nadrealistično noto, kakršna lahko izide le iz poprejšnje sanjske zameglitve, za hip hladnokrvno seže na področje simbolne telesne grozljivke, kakršne smo v zadnjih letih še največkrat vajeni prav iz filmov s feministično vsebino. Tudi zaključna pesem, ki jo je napisal Tomaž Grom, glas pa ji je v izvedbi posodila Irena Tomažin, film zaokroži z nežnim prepletom ženske moči in pomirjenja.

*Steakhouse* je bil končan že pred letom dni, vendar je film, ki je nedvomno vizualni presežek in si kot tak to zasluži, svojo pot raje kot na domačih zaslonih začel na platnu, pred občinstvom, in če bo vse po sreči, ga bomo jeseni tako lahko ugledali tudi v domačih dvoranh. ■

Špela Čadež in Zarja Menart

# »Zdi se, da ima film moč odpirati težje sprejemljive teme.«

ANJA BANKO

Špela Čadež se z novim animiranim filmom **Steakhouse** (2021) ponovno dotika tistih nevidnih, tokrat težkih družbenih vezi, ki se pletejo v najintimnejših odnosih. Če je svojo ustvarjalno pot začela iz romantičnih, ljubezenskih in neizmerno poetičnih zgodb, kot so **Zasukanec** (2004), **Liebeskrank** (2007) ali **Boles** (2013), je že s prejšnjim filmom **Nočna ptica** (2016) z obravnavo alkoholizma zaplavala v temačnejše globine. Tokrat se loteva psihološkega nasilja, ki kljub težki temi v njenem avtorskem pečatu ostaja zavita v poetično noto, z neizprosno igrivim sčepom nadrealizma. Po svetovni premieri filma v Locarnu smo k pogovoru o filmu in ustvarjanju povabili Špelo Čadež in Zarjo Menart, glavno animatorko in večletno tesno sodelavko, ki trenutno pripravlja svoj animirani prvenec.

**Špela, ravnokar si se vrnila s festivala v Locarnu, kjer je imel Steakhouse svetovno premiero. Kakšni so občutki?**

ŠČ: Bilo je super. Tisto, po kar sem šla, je biti v pravem kinu, s pravo publiko, gledati film na res dobrem platnu in z dobrim zvokom. Publika je dihala s filmom, se odzivala nanj. Bilo je lepo doživetje. Tudi to, da festival spet poteka v živo, da srečaš stara poznanstva in pleteš nova. Žal mi je edino, da so bile tam celovite filmske ekipe, poleg mene pa le producentka Tina Smrekar, saj se nam je vse skupaj zdelo predrago. Ta trenutek bi morala podeliti vsaj s svojo ožjo ekipo. Upam, da nam vsem skupaj uspe slovenska premiera v kinu.

**Kje pa bo slovenska premiera?**

ŠČ: Premiera bo oktobra na Festivalu slovenskega filma v Portorožu, veseli smo izbora na Ljubljanski filmski festival, ki bo novembra, in nato, če nas seveda izberejo, decembra Animatega.

**Kakšni so odzivi na film?**

ŠČ: Pravzaprav je bilo kar veliko odziva. In to zelo pozitivnega! Vedno se bojim, ali bo film deloval. Zdi se mi, da nam je

v tem primeru uspelo: ritmi in pavze so pravi. Seveda tudi to, da izhajamo iz zelo močne zgodbe, za katero ima zasluge Gregor Zorc. Sicer sva se z Zarjo precej namučili z zgodborisom in animatikom [op. posebna snemalna knjiga za animirani film, kjer so narisani in zapisani premiki animacije]. Imeli smo zelo jasno zgodbo, z montažerko Ivo Kraljevič smo sodelovali že pri samem animatiku. Mislili smo, da bomo tako hitrejši in bomo nato delali samo kadre, ki jih potrebujemo, a smo na koncu videli, da ni recepta, kako bi imeli vse povsem pripravljeno. Šele potem, ko je vse narejeno in ko film zaživi po svoje, vidiš, da nekatere stvari manjkajo ali da so nekateri kadri popolnoma odveč.

**Kako se iz zgodbe in scenaristične predloge rodi filmska podoba? V Steakhouseu so filmske podobe skorajda otipljive. Siva meglica postaja skozi film čedalje gostejša in na vrhuncu povsem prekrije prostor. Potem preprih odpre okno in zazdi se, da tako junakinja kot**



Špela Čadež, foto: osebni arhiv



Zarja Menart, foto: osebni arhiv

**gledalec nenadoma zadihata. Kako je nastajal ta animirani svet? Kako so se liki in predmeti postavili v prostor?**

ZM: Za skice likov sva porabili kar nekaj časa. Ogromno jih je! Delali sva celo lutke. Spopadali sva se z mnogimi tehničnimi zagatami, kako recimo narediti figuro, da skozi ne preseva svetloba. Spraševali sva se, ali naj bodo liki bolj groteskni ali bolj realistični. Preizkusili sva veliko različnih videzov likov. Da ne bi lika izpadla preveč kot karikaturo, sva se na koncu odločili, da se malo bolj približava realizmu. Proces po navadi poteka tako, da vsaka prinese neko svojo izboljšavo in predloge. Tako vse prispevamo h končnemu videzu. Tak način sodelovanja je res prijeten.

ŠČ: Pogovarjaš se, v katerem času si, v kakšnem prostoru. Zgodbo poskušaš nekam umestiti. Določiš, kakšni so liki. V kratkem filmu nimaš časa za uvode, predzgodbe ali dodatke. Tako moraš vsak detajl premisliti, recimo, kaj pomeni, če ima lik tako in tako stanovanje. Tako ga umestiš. V tej tehniki prostor

postavljaš vsakič na novo, kot ti likovno ustreza, a če bi logično razmišljal, tak prostor v resnici ne bi mogel obstajati: okno v kuhinji je po malem vedno nekje drugje.

**Na neki način torej gledamo čustveni zemljevid prostora.**

ŠČ: Zanimivo je, kako lahko ravno z animacijo postaviš prostor. Seveda gledalca ne smeš preveč zavesti, da se še vedno počuti v istem prostoru. Čeprav mislim, da toliko logike sam gledalec ne premore, saj se v resnici ukvarja z likom, ki je v ospredju.

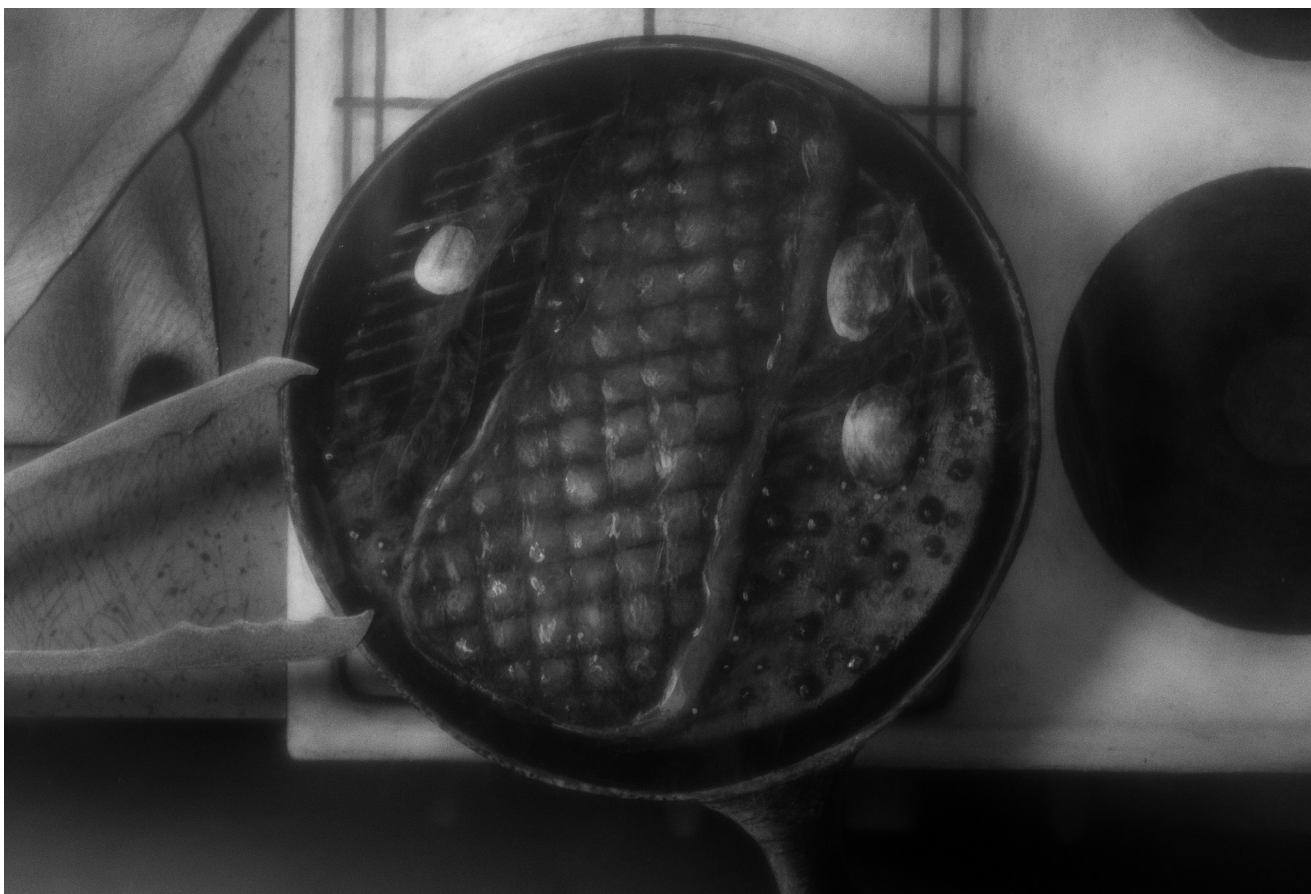
**Kako je prišla odločitev za ravno to zgodbo?**

ŠČ: Že od nekdaj so me zanimale medsebojne energije, predvsem v partnerskem odnosu. Če sem se v začetnih filmih ukvarjala z romantiko in ljubeznijo, se to z leti lahko sprevrže v igro moči. Mislim, da je psihološko nasilje med nami zelo razširjeno, a ga veliko preveč toleriramo in o njem veliko premalo

govorimo. Spraševali smo se, kje je meja, kaj to pomeni za drugo osebo, ki v tem živi. Podobno sem se v prejšnjem filmu *Nočna ptica* ukvarjala z alkoholizmom, ki je ravno tako tabu tema. Zdi se mi, da ima film moč odpirati težje sprejemljive teme. Z Gregorjem sva se o tej temi pogovarjala in prišel je z idejo, kako jo metaforično prikazati. Želela sem, da gledalec začuti dolgoletno zlorabo in s tem bolje razume tudi njeno dejanje. Tu so ključni dialogi, pomembno je izbrati pravo besedo. Včasih je morda bolje, da je kakšna beseda manj. Mogoče je v primeru psihološkega nasilja glasna tišina tista, ki je v resnici veliko močnejša kot zmerjanje.

**Zanimiva je tudi zvočna podoba: tako glasba kot zvoki iz okolja delujejo kot dodatni poudarki vizualne podobe. Kako se odločiš za zvočno podobo, zakaj ste se odločili prav za Olfamoža?**

ŠČ: Za zvok je skrbela nemška oblikovalka Johanna Wienert, s katero sodelujeva že vse od *Liebeskrank*. Zvočne efekte pa je delala priznana ustvarjalica sinhronih šumov Franziska Treutler, ki je po mojem mnenju opravila res dobro delo. Ustvarja se lep kontrast med zamegljeno sliko, na kateri ne vidimo vseh detajlov, vendar vse zelo jasno slišimo. Ta kontrast nekako dopolnjuje sliko v samem gledalcu. Olfamož pa se je zgodil tako, da smo želeli rezati med vzdušjem obeh likov, njenim in njegovim, s tem da bi imel on v ozadju nek radio. Strašno dolgo smo se pogovarjali, kaj bi se na tem radiu predvajalo. Dati »kar nekaj« je seveda težko, ker ta »kar nekaj« mora seveda nekaj biti. Najprej smo izbrali mainstream glasbo, a je Tomaž Grom, ki mu vedno zaupam glasbeni vidik, saj ima zelo dober občutek za vlogo glasbe v filmu, menil, da mora biti glasba avtorska: kot je film avtorski in je vse,



Starhouse (2021)

vsak detajl izrisan, naš, iz naših glav, mora biti tudi glasba. Tako je zmontiral Olfamoža. Nihče od nas ni pričakoval, da bo film podprl na tako dober način. Sam Olfamož – Andrej Fon pa je rekel, da upa, da taki tipi ne poslušajo njegove glasbe. Poleg tega je ravno jazz tak, ki ne glede na to, kako veder je na začetku, lahko zelo hitro preraste v neko agresijo.

ZM: V kaos ...

ŠČ: In izgubo nadzora. Tomaž je našel zelo dobro glasbeno metaforo.

**Omenjale smo različne kontraste, mogoče se dotaknemo še barvnih. Kako sta določili barvno paleto?**

ZM: Vzdušje v filmu gotovo določajo tudi barve. Njuna svetova sta različna.

Njen pastelno nežen, njegov nekoliko hladen, vmes pa zareže agresivna rdeča. To običajno gradimo sproti.

ŠČ: Moja odločitev je bila predvsem ta ekstremna mehkoba vizualne podobe. Dim je razporejen skozi ves film, tako da ni nič ostrega, kot nek travmatičen spomin, ki ga imaš v zavesti. Iskali smo primerne barve in se odločili za pastelne. Določili smo njeno obleko, njega v kontrastu. Poskušamo pod kamero in se precej sproti odločamo. Naš delovni proces je sicer res tak, da se jaz na koncu odločim, katera smer mi je všeč, a vseskozi smo vse tri, skupaj z Anko Kočevar, dajale predloge in iskale rešitve. Ko je bila likovna podoba zastavljena, je bilo

precej enostavno. Najtežji del sva imeli z Zarjo, ko sva bili še sami in sva se odločali, v katero smer naj greva in kako naj rešiva nekatere tehnične zadeve. Ta tehnika ni tako enostavna, ima svoje zagonetke.

**Sta kdaj razmišljali o sebi kot o feminističnih umetnicah? Kako bi sploh opredelili položaj ustvarjalk v svetu animiranega filma?**

ŠČ: Mislim, da se moramo na žalost vedno znova opominjati, da ni prav, da v našem tisočletju še vedno ni enakopravnosti, da smo daleč od tega. Še vedno je 95 odstotkov selektorjev na festivalih moških, ustvarjalk pa je vedno več. Verjetno zaradi zelo preprostega



razloga, saj je vedno manj denarja za ustvarjanje teh filmov. Nastopil je nek drugi val in nekateri moški se počutijo ogrožene, ko se festivali hvalijo, koliko imajo režiserk. Ne vem, kje je čisto prava pot: na festivalu sem vseeno rada zato, ker sem naredila dober film, in ne zato, ker sem pravega spola. Se mi pa zdi, da je na pozicije moči kljub vsemu treba spustiti več žensk. Morda bi bil to boljši način za odpiranje vrat kot pa neka stroga pravila, da mora biti vse pol-pol. Če eno leto ni, pač ni.

ZM: Sama se nimam ravno za feministično umetnico, me pa res vleče bolj v ženske teme. Zdi se mi, da je na splošno pogled ljudi, moških in žensk, na ženstvenost nekako izkrivljen in omejen na neko ljubkost in materinskost. V svoji umetnosti bi si želela pokazati, kaj vse še ženske prinašamo na ta svet in da je prvi korak, da to spoštujemo same.

#### **Katere animatorke bi navedli kot vzornice?**

ŠČ: Signe Baumane, Michaela Pavlátová, Joanna Quinn, Marta Pajek.

ZM: Do zdaj sem se vedno imela bolj za obrtnico kot umetnico. To je zame nova ideja, na katero se moram še privaditi. Prvič sem zares morala razmišljati o svojem izrazu par let nazaj, ko sem dobila štipendijo in sem ilustrirala svojo serijo ilustracij. Več vzornic in vzornikov imam v svetu ilustracije. Na primer Beatrice Alemagna, Katsiaryna Dubovik, Jana Heidersdorf, tudi veliko slovenskih ilustratork, najljubša mi je še vedno Ančka Gošnik Godec.

#### **Zarja, kako sta medija ilustracije in animacije zate drugačna?**

ZM: Animacija je zame nadgradnja ilustracije. To, da slika oživi, ima poseben čar. Z dimenzijo časa lahko poveš veliko več.

#### **Z animacijsko tehniko, ki sta jo uporabili pri Steakhousu, sta delali že pri Nočni ptici. Kako poteka tehnični proces in kaj omogoča?**

ZM: To je multiplan-kolažna tehnika animacije. Imamo veliko mizo, na kateri so stekla v nivojih, kamera pa snema od zgoraj navzdol. Gre za kolažno tehniko, kar pomeni, da polagamo koščke iz papirja ali poslikane folije na različne nivoje. Oddaljenost kamere naredi globinsko ostrino, pri čemer lahko izostrimo nekaj bolj od zgoraj ali nekaj bolj od zadaj. Tako dobimo učinek prostora. Zanimivo je, da je tehnika zares dvodimenzionalna, a ustvarja 3D učinek prostora. Potem te koščke premikamo milimeter po milimeter. V nekaterih primerih pa smo slikali ali risali kar direktno pod kamero. Recimo olje in mehurčke sem narisala vsakič znova, fotografirala, pobrisala in na novo nanescila. To je dolgotrajen proces.

ŠČ: Pri tem smo bili kar ambiciozni. Ko se lik premika v prostor navznoter, sta ali Anka ali Clémentine Robach animirali v računalniku linijsko animacijo. Teh petdeset faz smo nato natisnili, jih pobarvali in jih za vsak kader zamenjali. Na primer, če se je roka premikala v prostor, se je menjalo samo teh nekaj faz. Na ta način smo naredili precej, kar je mogoče en korak naprej kot pri *Nočni ptici*.

ZM: Kolažna animacija lahko hitro postane rigidna. Likom se v kolažni tehniki posebej izreže nadlaket, posebej podlaket, posebej roka. Če se vsi ti stiki preveč vidijo, izpade lik lutkasto. Ravno s fazami pa smo ta problem rešili. Dela je sicer res več, saj moraš vsako fazo najprej izrezati, pobarvati, potem pa preveriti, ali v animaciji barve in sence trepetajo.

#### **Špela, pred Nočno ptico si delala z lutkami. Zakaj si se odločila za prehod?**

ŠČ: Lutkovna animacija mi pravzaprav nikoli ni bila toliko všeč. Zdi se mi, da si omejen s prostorom, ki ga oblikuješ. Poleg tega, da veliko časa porabiš samo za prostor, ga gre veliko še za lutko. Hkrati je tudi težko narediti preskok v nadrealizem, ki me zanima. S tehniko multiplana pa si hitro na meji, kaj je prostor, kje je figura, polje za preizkušanje je veliko bolj odprto. Ravno to me vedno bolj zanima v filmu, torej kako povedati zgodbo na vizualno zanimiv način.

ZM: Tehnika multiplana ima še potencial, veliko stvari sploh še nismo preizkusili.

ŠČ: Zdi se mi, da sem z lutkami prišla do neke meje. Nisem videla, kam bi šla lahko naprej. Mene pa pri vsakem filmu zanima ravno to – kaj izboljšati, kako narediti drugače.

#### **Koliko časa je trajal ves proces nastajanja Steakhousa?**

ŠČ: Dve leti sva delali skupaj z Zarjo, približno leto in pol je bila zraven tudi Anka, potem pa je postprodukcija zaradi covida trajala vse leto. Sicer bi potrebovali dva do tri mesece, a se je razvleklo. Tudi zato, ker ni bilo festivalov, smo se odločili, da bomo malo počakali. V tem obdobju je bilo precej težko zaključevati delo z dvema koprodukcijama deželama. Postprodukcija naj bi se zgodila v Nemčiji, na koncu smo nekaj dokončevali preko Zooma, nekatere dele pa smo morali narediti tudi v Sloveniji. Ampak film je rojen, naj gre zdaj svojo pot.

#### **Kako je potekalo pridobivanje finančnih sredstev?**

ŠČ: Animiranemu filmu še vedno pripadajo enaka sredstva kot igranemu, ki

ima tri snemalne dni, mi pa jih imamo več kot 300. Zdaj se prvič oblikuje novi steber, ki bo animacijo podpiral po drugačnih pravilih. Tako bomo morda lahko zaprosili tudi za kaj več denarja. Sicer ni bilo lahko priti čez. Si pa vedno bolj želim, da imajo koprodukcije smisel in se zgodijo takrat, ko si z nekom res želim delati, in ne zato, ker potrebujem sredstva, ki jih doma ne dobim. To malo boli, saj se na koncu počutiš, da pride mimo veliki kolonist in z zelo majhnim zamahom požre tvoje delo.

### **Kako se je začelo vajino sodelovanje?**

#### **Kako poteka delo v ekipi?**

ZM: Špela je *Nočno ptico* začela delati z Matejem Lavrenčičem, ki je bil moj sodelavec na Invidi. Potem sta ugotovila, da potrebujeta pomoč. V tistem času sem delala na nekih komercialnih projektih, ki mi niso bili najbolj všeč. Nad Špelinim povabilom sem bila navdušena.

ŠČ: Prišla je in od takrat še ni odšla. To bo zdaj osem let. Skupaj smo odkrivali tudi tehniko multiplana, predvsem smo preizkušali različne stvari. Najlepše se mi zdi, da se ekipa dobro počuti in si sama želi najboljši rezultat. Sodelavcem želim pustiti proste roke pri ustvarjanju. Upam, da mi uspeva. Seveda pa si želim, da bi bili bolje plačani. To me zelo frustrira. Zdi se mi, da v mojem ustvarjalnem procesu, nekje zadnjih 15 let, z vsakim filmom stopicljamo naprej in naredimo nekaj več. Plačani pa smo vedno manj. Počutiš se, kot da nisi ravno spoštovan.

### **Kot sta omenili, je bila pomemben del ekipe tokrat tudi Anka Kočevar.**

ŠČ: Tudi z Zarjo sva ugotovili, da potrebujeva pomoč. Predvsem nekoga, ki zna dobro risati: roke, bližnji posnetki, vse to je risala Anka.

ZM: Anka je res izjemna risarka, ki razume zakonitosti animacije. Tako je lahko snemanje potekalo hitreje – ko sem jaz animirala, je vmes že nastajal material za nove kadre.

### **Kakšni so vajini prihodnji projekti?**

ZM: Trenutno delam na svojem prvenecu. Lotila sem se podobne, a malo drugačne tehnike, prav tako na mizi, vendar s svetlobo samo od spodaj in s transparentnimi papirji, kar daje malce drugačen videz. Je kar izziv. Film ima bolj okvirno zgodbo. Želela sem narediti jasno in trdno strukturo, pa se mi je ves čas podirala, tako da sem se odločila za bolj intuitiven pristop. Tega nisem nameravala, a tako se je izkazalo in filma ne bom silila v nekaj, kar noče biti. Naslov je **Tri tičice**, izhajala pa sem iz ljudske pesmi. Tudi sicer me slovensko ljudsko izročilo zelo zanima, spoznava sem ga skozi pesmi in pravljice. Vedno znova se vračam k njim, ne nazadnje sva tudi s sestro poimenovani po ljudski pesmi. Zanimivo se mi zdi, kako se človeška psiha ne spreminja, da je kolektivna in da v sebi vseskozi nosimo iste simbole. Pri *Treh tičicah* je v ospredju ciklični motiv življenja. Tičice v pesmi prinesejo nekakšna semena. Ko se rodi nekaj novega, mora nekaj starega umreti. To raziskujem v svojem animiranem filmu.

### **Imata tudi kakšen skupen projekt?**

ZM: Špela mi bo pri projektu pomagala, kolikor ji bo dopuščal čas, saj je trenutno zaposlena z distribucijo *Steakhousa*. Za tem pa verjetno nov Špelin film.

ŠČ: Brez Zarje ne znam več narediti filma! Se pa pri njenem projektu skušam umakniti, da dobi samozavest: ona je tista, ki odloča. Zdi se mi super, da je našla pogum in se odločila, da pove tudi svojo zgodbo.

ZM: Čeprav me je pogum nekajkrat že povsem zapustil. Res dolgo traja in zdaj sem povsem drugačna kot takrat, ko sem film prijavila na razpis. Zato tudi film ne more biti več isti kot na začetku. Bo pač drugačen. Umetniško delo se razvija in ne moreš pričakovati, da bo tisto na koncu isto kot njegova skica. Ima svoje življenje. Razen v primerih, ko gre za naročilo.

ŠČ: Negotovost je proces, od filma do naslednjega filma, nikoli ni enega ultimativno najboljšega. Tudi sama si rečem, da se iz tega filma »zgolj« naučim, kaj bom naslednjič naredila bolje. Pri prvem filmu *Zasukanec* se mi je zdelo, da je vse, kar sem naredila, neumno, brezveze. Potem mi je kolega rekel, da ne moreš vedno »zlata jajca srat«. Rekla sem si, res je, nekaj sem pač poskusila. Tukaj pravzaprav ves čas nekaj preizkušamo, na koncu pa poskusimo iz tega nekaj povedati. Po *Bolesu*, ki je bil nepričakovano uspešen, mi je bilo najbolj strašljivo, kaj in kako naprej. A te kovčke pričakovanj moramo pustiti in ustvarjati. Ena od značilnosti animiranega filma je tudi, da ker se tako dolgo ukvarjaš z detajlom, z enim samim kadrom, ki je zgolj ena petindvajsetinka sekunde, težko razmišljaš o celoti in zgodbi, ki jo želiš povedati. To se mi zdi največji izziv. ■

Lana Bregar

# »Otava je zame film o občutku, ki ga imam do svojih bližnjih, o tem, kako bi bilo, če bi koga izmed njih izgubila.«

VERONIKA ZAKONJŠEK

Še preden se pred nami odpre prvi kader diplomskega filma **Otava** (2021) mlade slovenske režiserke Lane Bregar, ki je doživel mednarodno premiero v študentskem tekmovalnem programu sarajevskega filmskega festivala, nam v ušesa »zareže« zvok kozarca, ki ga proizvaja dlan dvanajstletne protagonistke Loti; zasanjane, introvertirane deklince, ki se na babičini kmetiji zateka v naravo in zakopana v travo išče svoj trenutek spokojnosti, brezbriznosti, otroštva. Ko se zvok in slika združita v eno, zven kozarca nenadoma preplavi zvok narave: prostranega travnika in na njem živečih bitij, ob čemer se kamera ozkega, 4:3 formata fiksira na bližnjem planu visoke travniške bilke. V travi, med črički, čebelami, pikapolonicami in žvrgolečimi ptiči, leži Loti, ki se zaprtih oči potaplja v spomine na svojo mamo. Dokler se iz daljave ne zasliši strog, rezek klic babice, ki jo poziva k delu na samotni, »zatohli« kmetiji, kjer se med njima vzpostavljata zakrčeno, nastrojeno vzdušje in vse večja



komunikacijska vrzel, ki jo za sabo pušča izguba matere, hčere.

Lana Bregar, s katero sva se na festivalu ujeli v kavarni med sarajevsko Baščaršijo in Nacionalnim gledališčem, s filmom *Otava* zaključuje svoj dodiplomski študij filmske režije na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFT). In čeprav si je na rdeči preprogi (kot pravi sama, povsem neskladno s svojim značajem) dovolila nekaj (pre)drznosti, ko je nanjo stopila,

držec promocijski material kratkega filma **Dildo**, katerega scenarij trenutno razvija, jo lahko opišemo predvsem kot umirjeno, preudarno in introvertirano: ne prav dosti drugačno od protagonistk, ki jih najdemo v *Otavi* in njenem prvem študijskem filmu **Nikar mi ne pobegni** (2018). A čeprav se njena režijska pot šele zares začne, lahko v njenih filmih že danes zaznamo tankočuten, inovativen in samosvoj avtorski izraz, v katerem v prvi plan stopajo atmosferični zvoki narave, praznina prostora, odsotnost dialoga ter perspektiva otroka, ki jo vseskozi senzibilno prepleta z različnimi manifestacijami izgube: najsi bo osebe, domače živali, čutila ali otroške nedolžnosti.

Tudi *Otava* se pred nami odvija v skorajda popolni odsotnosti dialoga, a vendar se komunikacija med babico in vnukinjo neverbalno vseskozi dogaja na več ravneh: s pogledi, obrazom, gestami, gibi. V drgnjenju deklčinih prstov po strjenem skipelem mleku za žgance; ob babičinem namrščenem pobiranju perila. Gre za film, v katerem je najbolj



Oranž (2021)



Oranž (2021)

povedna prav tišina; ta spremlja dve ženski različnih generacij, ki druga druge ne razumeta, ki se z izgubo povsem različno soočata in drugače žalujeta. A posebna vrsta »dialoga« ne nazadnje poteka tudi med Loti in naravo, h kateri se zateka in beži, kot da bi v njej iskala glas, prezenco, misel mame, katere prezgodnja smrt jo je iztrgala iz mestnega življenja in preselila na kmetijo babice, kjer ta uteho išče na Loti povsem nerazumljiv način: z delom. Babica tako mrko kuha, pospravlja, krmi kokoši in čisti hlev, medtem ko Loti beži v travo, med cvetoče bilke, v svoje spomine. Šele ko ob zračenju sobe babico po obrazu poboža sončni žarek, ki ji pogled preusmeri v šelesteče veje drevesa, se zazdi, da hčerino prezenco začuti na enak način kot Loti; a trenutek nežnosti in povezanosti, ko ob opazovanju košnje obsedita na travniški jasi, se hitro razblini, ko Loti ubesedi praznino med njima: »Še vedno diši po mami.«

Film, ki s svojo »tišino« subtilno prinaša neubesedljive teme izgube, žalovanja in različnih procesov čustvovanja, pa Lana Bregar kljub poetični melanholiji, ki se vije čez vsak skrbno preiščen kader, zaključi na pozitivni noti, polni potenciala za nov začetek. Ko se v sklepnem kadru čez travnik v drugi košnji trave – otavi – zapelje traktor, ta simbolizira odprtje prostora za novo sejanje, rast, perspektivo, življenje. Nov jezik in skupno komunikacijo, ki bosta deklici in babici omogočila, da končno zaživita družinsko simbiozo.

**Letos si se na sarajevskem festivalu znašla kar v dveh vlogah – sprejeta si bila na Sarajevo Talents, hkrati pa si se s svojim diplomskim filmom Otava uvrstila v študentski tekmovalni program. Kakšen je vtis festivala in prepleta aktivnosti?**

Zmatrana sem. (smeh) Ko sem izvedela, da sem sprejeta na Sarajevo in da bo imela *Otava* mednarodno premiero na sarajevskem festivalu, je bil najprej kar malo šok. Novico sem izvedela ravno takrat, ko sem pisala prijavnico za Talente, in že takrat sem se spraševala, če ne bo v primeru, da bi bila sprejeta na oboje, vse skupaj prehudo zame. Ampak seveda sem bila dva tedna kasneje, ko sem izvedela, da sem sprejeta, samo še dvakrat bolj vesela.

Super je poslušati ljudi, ki v tem trenutku delajo ali prikazujejo svoje filme, razčlenjevati svoja dela in govoriti o svojih snemalnih pristopih. Predvsem pogovor med režiserji in direktorji fotografije mi je odprl oči, kako razvijati odnos s svojim snemalcem. Veliko vrednost imajo že sama srečanja z drugimi filmarji, kjer skozi pogovor ugotoviš produkcijske zmožnosti držav okrog nas, ki imajo kdaj zelo podobne, včasih pa tudi precej slabše pogoje kot mi. Tukaj sem videla, da v Sloveniji ni vse vedno tako slabo, kot včasih misliš.

**Če pogledamo tvoja dosedanja dela, vidimo, da je v ospredju delo z otroki oz. da se nagibaš k otroškim zgodbam. Kako delaš z igralci, da z njimi pogosto brez dialogov ujameš prava čustva, in kaj je tisto, kar te vedno znova vleče k otroški perspektivi?**

Delam z igralci, ki so že po občutku takšni, kot si želim, da so liki. Ni mi toliko pomemben način, kako igrajo, zato tudi na vajah ne vadimo specifičnih scen, ampak bolj nek občutek, ki ga narščik ali igralec prinese. Ko je imela Tara kot Loti v *Otavi* prizor, kjer mora zajokati, na vajah nisva šli v to, da bo jokala in kaj bo ta scena pomenila, ampak sva črpali iz njenih občutkov in je na snemanju sama zajokala. Na splošno je lik, ki ga upodablja, zelo podoben njej

sami, jaz pa v teh glavnih likih najbrž nekako izbiram samo sebe. Saj vsi na nek način delamo filme o sebi, ampak z otroki se tudi sicer najbolje povežem, jih najbolj razumem.

Za *Otavo*, ki je zelo »občutkarski« film, smo tako imeli vsega skupaj dve vaji. V filmu je velik poudarek na pogledih, česar pa nisem želela preveč vaditi, ker nisem hotela ubiti občutka »nastrojenosti«. Ker sem vedela, da se bo, ko bomo enkrat prišli na set, kjer bo Tara kot mestno dekle obkrožena s kmetijo, že zaradi novega okolja čisto drugače odzivala. Smo se pa z igralkami dosti družile, hodile na razne predstave, da smo se vse tri spoznale, si zaupale in se povezale. Ključno mi je bilo, da mi igralki na setu zaupata.

**Film ste snemali ravno v letu, ko je pandemija zaustavila svet, kulturo, šolstvo. Kako je vse to vplivalo na nastajanje Otave?**

Snemanje med koronakrizo je bila kar specifična stvar, saj se je ves proces dela za dva meseca ustavil. Kar je seveda logično, če po svetu divja pandemija. Zadnji letnik je bil tako večinoma prežet z negotovostjo in (mojim lastnim) pritiskom, da moram končati film, čeprav ga nisem mogla zares posneti. Na splošno pa menim, da se kultura in z njo povezano filmsko ustvarjanje ne smeta ustaviti ... sploh ko se hkrati izvajajo vse ostale dejavnosti.

**Neka ponavljajoča tema tvojih filmov je tudi izguba – naj bo to izguba bližnjega v Otavi, izguba vida v Tudi jaz vidim (2019) ... Od kod izhaja ta tematska nit?**

Izguba vida je glede na to, da sem filmarka, moj največji strah. Ker kako boš snemal filme ali počel karkoli vizualnega, če izgubiš vid? *Otava* pa je zame film o občutku, ki ga imam do svojih bližnjih,

o tem, kako bi bilo, če bi koga od njih izgubila. Na nek način je tudi o izgubi očeta, ker sta se starša pri meni ločila, ko sem bila stara ravno dvanajst let, kar je še danes nek mejnik v mojem življenju.

Tudi v naslednjem kratkem filmu, ki ga piševa s fantom, je punčka stara dvanajst. Na nek način se mi je pri tem letu vse malo ustavilo. Kot starejša sestra sem imela vedno občutek odgovornosti in zato imam tudi v svojih filmih rada, da lik vzame stvar v svoje roke. Da se spopade s situacijo in gre čez sebe. Mogoče je to samo obdobje, ampak res me zanima, kako otrok reagira na situacije izgube ... Najbrž s tem celim samo sebe.

***Tvojim filmom je skupno tudi to, da se skoraj bolj kot na dialog zanašajo na vizualni jezik. Kako gradiš atmosferičnost v filmu?***

Res ne maram dialoga, saj mi ga je težko režirati. (smeh) Na tak način mi je težko komunicirati, ker se nekako lažje povežem s slikami, z nekim »moodom«. Za *Otavo* je bilo sploh zelo specifično pisati scenarij, ker imata babica in vnukinja seveda dialog, ampak s pogledi in stvarmi, ki jih počneta. Nimata besednega dialoga. Vendar se mi zdi, da sta zato mama in trava še toliko bolj prezentni: imamo neko tretjo osebo, ki komunicira z njima, oni dve pa se brez besed odzivata na to. Seveda so mi pomembne besede in kaj se reče, ne maram pa dialoga v smislu, da govorimo in s tem nekaj »razrešujemo«. Zato mora imeti tisto, kar je med neizrečenim izrečeno, res nek smisel in težo. Ker če ne bi imela stavka »Še vedno diši po mami«, bi film izpadel čisto preveč medlo.

***Pomemben element tvojih filmov je tudi zvok: nikoli ne uporabljaš sintetičnih zvokov in glasbe, ki bi »na silo«***

***ustvarjali atmosfero, ampak gradiš na tem, da se, recimo, »sliši travo«.***

Zvok mi je včasih celo pomembnejši element kot slika. Najboljše mi je, ko se zvok in slika združita, potem pa eden od njiju na nek način preseže drugega. V dokumentarnem filmu *Tudi jaz vidim* sem recimo poskusila razmišljati o tem, kakšna je neskončnost morja. Zvok teh posnetkov je tako podložen z zvoki globin in maternice, ko je ženska noseča. Tukaj je bil ključen del spomin na neko vizualno stvar, ki sem jo hotela pretvoriti v zvok, pri *Otavi* pa je bil proces ravno nasproten. Izhajala sem iz koncentričnih krogov in iz tega sem prišla do zvoka, ki ga Loti ustvarja s kozarcem, v ves ta občutek mame in tega, kako ona iz svoje notranjosti komunicira navzven. Razmišljala sem o tem, kako bi lahko v sliki dosegla, da Loti, ki misli na mamo, proizvede zvok, ki bi ga gledalec lahko povezal z mamo in njenimi mislimi. In ja, ne maram umetnih zvokov, tudi meso me zaradi vseh vizualnih in zvočnih dražljajev dela tesnobno. (smeh)

***Pred vpisom na AGRFT si obiskovala Srednjo oblikovno šolo v Ljubljani, kjer si bila usmerjena v fotografijo. Kakšna je bila ta tranzicija iz fotografije v film?***

Že ko sem bila na oblikovni, na nek način nisem marala portretov. In že takrat sem se osredotočila predvsem na občutek, ki ti ga daje določen prostor. Ampak sem kmalu ugotovila, da je fotografija premalo zame. Fotografije so mi super za loviti nek »mood«, ampak so mi postale preveč statične, zato sem začela tudi pisati. V 3. letniku sem napisala scenarij in dobila Grossmanovo nagrado ... in potem me je film čisto potegnil vase.

Prvotno me je tako bolj zanimala scenaristika. Kako neko zgodbo povedati vizualno. Tudi ko pišem scenarije, so ti napisani zelo vizualno, in te hierogliffe

in vizualne utrinke znam za sabo brati samo jaz. (smeh) In ker bi nas večina seveda snemala filme po svojih scenarijih, sem tudi jaz kmalu prišla do tega, da bi režirala. So pa vsi moji filmi zelo statični, že skoraj malo kot neke fotografije, čeprav moj celovečerec o fantu, ki izgublja vid, najbrž ne bo več tak. Kar mi je pri slepih zanimivo, je namreč tudi to, da ves svet, ki ga imajo – predstavo o njem in o prostoru okoli sebe – ves čas nosijo s sabo. To sem poskušala prikazati v *Tudi jaz vidim*, zato tam izjemoma uporabljam kamero iz roke. In tudi celovečerec si tako predstavljam, da gre kamera z njim. Ker nočem, da je film »priklenjen« na to njegovo slepoto.

***Iz dokumentarnega filma Tudi jaz vidim si torej letos na Scenarnici začela razvijati scenarij za celovečerni igrani film. Lahko poveš več o tem, kako si navezala stik s protagonisti dokumentarca in od kod je prišel navdih, da zgodbo enega izmed njih preneseš v celovečerni film?***

Vedno me je zanimalo, kako je biti slep, zato sem se nekako hotela postaviti v to vlogo, iti čez ta svoj strah. Ampak nisem želela delati z osebami, ki so od rojstva slepe: nisem hotela delati filma o slepoti, ampak o izgubi vida ter o tem, kako na to gledajo različne generacije. In v Sloveniji res ni veliko ljudi, ki so mladi in so izgubili vid. Mia in Damjan sta praktično edina, ki sta vid izgubila, ko sta bila majhna.

Do Luja pa sem prišla tako, da sem začela brati njegova dela in naletela na knjigo *Proti življenju za zaveso*, kjer mi je bilo res zanimivo, na kakšen način je opisoval svojo izgubo vida. Ker ni neka koherentna pripoved, ampak gre večinoma za vizualne spomine. Potem je pa odločitev, da bi pisala o tem, prišla spontano. Seveda scenarij ne bo zares



Otava (2021)

po knjigi, iz nje so vzeti bolj neki motivi Luja pri 14 letih, ko gre prvič v šolo za slepe. Zelo sem se našla v tem liku, v njegovem pogledu na svet, kako je treba vsak trenutek izkoristiti, vse izkusiti. V tem smislu me pri tem filmu zanima, kakšno je predčasno žalovanje za nečim, česar še nisi, a boš kmalu izgubil.

**V nastajanju je tudi kratki film *Dildo*, ki ga boš letos razvijala na *Kratki sceni*. Če prav razumem, scenarij temelji na resnični zgodbi?**

Ko sem fantu povedala za to zgodbo mi je takoj rekel, »po tem moraš narediti film«. On je bil tudi prvi, ki sem mu to povedala. Sicer so za to, da sem za dvanajsti rojstni dan od dveh sošolcev dobila za darilo dildo, vedele samo še

sošolke. Še zdaj se spomnim tega občutka šoka, ko sem odprla darilo in videla pred sabo ta nagnusni penis ... res mi je bilo nerodno in šele zdaj se zavedam, kako smo bile nesramne, da smo dale to naprej drugi sošolki v omarico. Ne vem, zakaj s(m)o otroci tako nesramni.

Oba sošolca sta bila zaljubljena vame in sta na nek način tekmovala za mojo pozornost, ampak hkrati sta bila tudi prijatelja, kar je element, ki sem ga ohranila v scenariju. Gre za neko opozorilo nase, za neko »kričanje«. Na drugi strani pa je »pressure« tega objekta, ki se v nekem trenutku znajde na »napačnem mestu«. Še zdaj se spomnim stresa, kam dati to embalažo, kako jo skriti pred starši. Ta film bo bolj barvit, odražal bo notranjost lika, ki pa bo vase

zaprt, a navznotraj razmišljujoč. Spet na nek način jaz.

**Otava v naslednjih mesecih potuje naprej v svet, kakšni pa so tvoji načrti za naprej?**

Končujem scenarij za *Dildo*, septembra grem na filmsko delavnico v Innsbruck, potem pa za eno leto na prakso na Švedsko in Finsko, ker mi je sever po vizualnem slogu res blizu. In glede na to, da je narava tam eden ključnih elementov: breze, veter, neskončni »blue hour« ..., se mi zdi to res inspirativno. Hočem pa tudi svež začetek, saj je bilo zadnje leto na faksu zelo naporno in rabim malo pavze. Do oktobra grem pa z *Otavo* še po več festivalih, med drugim tudi na Islandijo, to res komaj čakam! ■

Bojan Labović

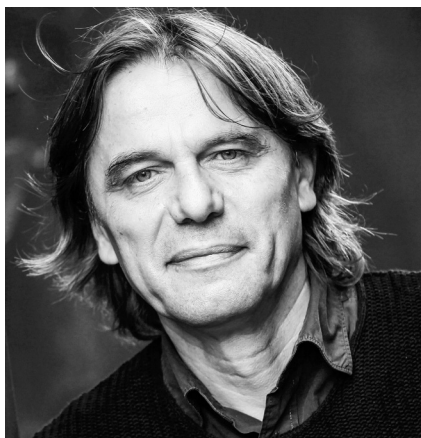
# »Treba je odpirati teme, o katerih se ne govori, pa bi se moralo.«

ANA ŠTURM

Festival slovenskega filma (FSF) bo v prihodnjih treh letih čez pandemijsko razburkano morje krmaril režiser, scenarist in kulturni delavec Bojan Labović, ki je na položaju direktorja festivala zamenjal Jelko Stergel.

Bojan Labović (1961) je za marsikoga relativno neznano ime. Iz režije in scenaristike je diplomiral na katedri za dokumentaristiko na praški filmski akademiji FAMU. Pred tem je deloval kot novinar, najprej radijski in nato televizijski, kjer ga je delo začelo vse bolj vleči na drugo stran, v ustvarjanje filmov.

Je avtor več dokumentarnih ter igrano-dokumentarnih filmov in nadaljevanj, pa tudi različnih televizijskih oddaj. Med več kot štiridesetimi različnimi filmsko-televizijskimi enotami, ki jih podpisuje kot režiser in/ali scenarist, velja omeniti prvo filmsko upodobitev Ivana Krambergerja **Moja prva knjiga** (1992), pripoved o novi meji v Halozah **Zgodba o stoletju** (1993), 10-delno serijo **Tretje oko: o poteh**



**samospoznavanja** (1994–1997), portret škofa dr. Vekoslava Grmiča **Slavkova pot** (2000), dvodelni dokumentarec o propadu mariborske avtomobilske industrije **Umrlji gigant** (2002), zgodbo o švicarskem pisatelju in psihoanalitiku Paulu Parinu **Potem Goldy reče to moraš pa enkrat napisati** (2004), igrani dokumentarec **Mariborska dvorišča** (2004), dokumentarno dramo **Križ in kladivo** (2015), ki temelji na dramatični življenjski zgodbi

slovenskega duhovnika in partizana Jožeta Lampreta, in kratki igrani film **Bik** (2019).

Poleg ustvarjanja se je kot svetovalec za kulturo na Mestni občini Maribor filmu posvečal tudi z vidika kulturne politike, predvsem pri kreiranju filmskih politik. Aktivno je deloval tudi v svetu Slovenskega filmskega centra (SFC), ki mu je v drugem mandatu tudi predsedoval.

**Vodenje Festivala slovenskega filma ni enostavna naloga in tudi ne velja za najbolj hvaležno. Zakaj ste se jo odločili prevzeti?**

Ko je potekel mandat prejšnje direktorice FSF, Jelke Stergel, me je direktorica SFC, Nataša Bučar, povabila, da prevzamem to funkcijo. Ker sem se zavedal odgovornosti, ki jo prinaša, sem si vzel nekaj časa za premislek. Če se izrazim nekoliko ezoterično: moja karma je, da se pogosto znajdem na nehvaležnih funkcijah. Očitno je to nek del mojega poslanstva.

Bojan Labović, foto: Irena Herak



V zvezi s funkcijami je v našem prostoru (bila in je še) velikokrat prisotna določena averzija. Ampak tudi to delo mora nekdo opravljati. Če ga opravlja slabo oz. slabonamerno, je seveda treba reagirati, ampak averzija zaradi averzije same, znana predvsem skozi našo filmsko zgodovino – čeprav moram priznati oziroma upam, da je tega vedno manj –, se mi ne zdi ravno produktivna. Funkcije in naloge, povezane z njimi, je treba opravljati dobro in za skupno dobro vseh nas, tudi zato, ker vemo, v kakšnih pogojih slovenski film deluje ... Že to, da nekatere stvari v naših pogojih potekajo na tako visoki ravni – kvalitetni, umetniški, ustvarjalni –, je samo po sebi precedens.

Če je filmski svet po čem specifičen, je seveda specifičen predvsem po mnogih različnih interesih, željah, pogledih, pristopih. In vem, da bo to eden največjih izzivov pri vodenju festivala: kako uskladiti vsa ta »nasprotja«. Seveda upam, da bom različne interese znal dobro uravnati. Tudi zato je bila prva in temeljna stvar, za katero sem prosil direktorico SFC, ta, da pri vseh filmskih združenjih preveri, ali se tudi stroka strinja z mojim imenovanjem. V primeru, da konsenza ne bi bilo, se tega ne bi lotil. Vendar mislim in čutim, da konsenz obstaja. Trenutno imam glede odločitve, da to funkcijo sprejemem, zelo prijeten, pozitiven občutek.

**Vodenje festivala prevzimate v neugodnih in nepredvidljivih časih, predvsem za kulturo in kulturne dogodke, po zadnjem letu sodeč pa še posebej za film. Boste na FSF kakorkoli problematizirali oziroma opozarjali na vedno znova mačehovski odnos države do filma?**

Že ko sem prevzel to funkcijo, sem povedal, da je glede na trenutno situacijo

s covidom moja želja oziroma načrt najprej ta, da stabiliziram festival; da FSF preživi, seveda v čim bolj živi in učinkoviti obliki, da dobijo vsi filmski ustvarjalci, ki so na dovolj visoki kvalitativni ravni, možnost predstavitve svojih stvaritev.

Glede širše slike pa mislim, da moramo predvsem mi, filmarji, začeti še bolj intenzivno in glasno zahtevati boljše pogoje dela in se zavzemati za boljše filmsko politiko. Potrebujemo filmski manifest, v katerem bomo povedali, kaj s slovenskim filmom – ne samo hočemo povedati, ampak kaj s tem filmom hočemo tej družbi pomeniti oziroma ji dati.

Neki parcialni protesti posameznikov imajo lahko velikokrat nasprotni učinek in izpadejo kot strel v koleno za tiste druge, ki pri tem konkretnem primeru mogoče niso soudeleženi. Skozi zgodovino se vedno dogajajo krivice in vedno se bodo. K protestom bi zato morali pristopiti dosti bolj kolektivno, konceptualno in proaktivno, od znotraj – da znotraj svoje branže uredimo stvari. To se pravi, da se predvsem med sabo pogovorimo, kako bomo peljali stvari, da se bodo lahko razvijali scenaristi, da bodo vsi dobri avtorji prišli do svojih filmov, da ne bo to zgolj predmet lobiranja.

**Kakšno vlogo bi lahko v neki tovrstni proaktivni politiki igral FSF?**

Ob tovrstnih temah se vedno spomnim na vprašanje, zakaj so bili v mnogih rigidnih sistemih in diktaturah filmski ustvarjalci po navadi zelo kreativni. Svoje proteste, svoja mnenja so izražali skozi filmsko ustvarjalnost. Če na primer pogledamo samo na bivšo Vzhodno Evropo, so tam v času železne zavese nastajali veliki avtorji in veliki filmi – ravno zato, ker so bili na inovativne načine kritični do sistema, v katerem

so živeli. Mislim, da moramo biti tudi pri nas bolj pozorni na take vsebine, jih spodbujati, saj bi nas na ta način tudi hitreje opazili zunaj naših meja.

Dejstvo je, da je filmov vsako leto veliko; tudi letos se jih je kljub pandemiji na festival prijavielo ogromno. Za laično javnost se seveda zdi, kot da so za film izjemni pogoji. Ljudje tu ne ločijo, ali gre za neodvisne, eksperimentalne, amaterske filme, take, ki nastajajo izključno iz ustvarjalne želje, brez nekih večjih produkcijskih kapacitet, brez honorarjev itd. Na zunaj je torej videti, kot da je pri nas filmska proizvodnja v velikem zagonu in porastu. Kar nedvomno je, ampak predvsem neodvisni filmi, kratki filmi, določene forme in zvrsti, ki ne zahtevajo velikih produkcijskih zmogljivosti. Tu je treba seveda nedvoumno – tudi prek festivala – razjasniti, da veliko število še ne pomeni dobrih pogojev, da se je predvsem treba zahvaliti tem ljudem, tem entuziastom, ki ustvarjajo iz lastne želje.

**Festival se po lanski ljubljanski ediciji ponovno vrača v Portorož, kjer sicer zanj do zdaj niso imeli veliko posluha. Kakšno je vaše sodelovanje z lokalnimi oblastmi in organizacijami?**

Če povem odkrito, sem bil tudi sam nekoč, ne bi rekel ravno nasprotnik, sem pa ves čas problematiziral dejstvo, da se FSF odvija v Portorožu. Zdelo se mi je, da to mesto ne nudi dovolj dobrih pogojev za izvedbo festivala. Imel sem teorijo, da se mora festival preseliti v nek manjši kraj, ki ga bo vzel za svojega ter bo živel in dihal s tem festivalom.

Seveda si človek v življenju včasih premisli in priznam, da sem si tudi jaz. Jasno mi je, da festival v Ljubljani ne funkcionira iz čisto preprostega razloga; FSF je v Ljubljani pač eden izmed dogodkov. V Ljubljani je več kot dovolj



22. FSF – zaključna slovesnost v dvorani Avditorija Portorož. Foto: Katja Goljat in Manjž Rúst (FSF)



21. FSF – stopnišče pred vhodom v dvorano Avditorija Portorož. Foto: Katja Goljat in Manjž Rúst (FSF)

kulturnih, tudi filmskih dogodkov, ne nazadnje dnevnih, s Kinoteko in Kinodvorom. Za publiko, ki ima potrebo po filmski izkušnji, je v Ljubljani v tej državi zagotovo najboljše poskrbljeno. Jasno pa mi je postalo tudi, da je slovenska filmska javnost kljub vsemu močno nagnjena k Portorožu. Tudi občina Piran nam je letos stopila korak naproti in nam je pri izvedbi festivala zdaj bolj v pomoč, kot je bila do nedavnega, predvsem s svojimi prostorskimi kapacitetami in tehničnimi zmogljivostmi. Delno tudi s finančnimi, ki pa še niso na ravni zelenih. Ampak smo v stiku, dogovarjamo se in upamo, da bo naše sodelovanje raslo z vsako edicijo.

Bomo pa letos testirali nov termin. Festival smo namreč s septembra predstavili na oktober. September je na morju še vedno zelo turističen in upamo, da bo festival oktobra, ko se turistična sezona konča, bolj viden. Upamo, da bomo zaradi tega lažje pritegnili tudi lokalno publiko. Ena od primarnih nalog FSF je namreč v tem, da pritegne lokalno publiko. Želimo si, da bi bil oktobra FSF tisti dogodek, ki bo v tem prostoru prisoten in viden. Moja želja je, da bi bila, poleg strokovne filmske publike in te, ki jo film tako ali tako zanima in pride v vsakem primeru, lokalna publika tista, ki bi ustvarila jedro gledalstva na festivalu.

**Letos praznujemo 30 let filma v samostojni Sloveniji. Kakšen je vaš odnos do slovenskega filma, ga redno spremljate, gledate, in kako ocenjujete njegov razvoj v zadnjih 30 letih?**

Najprej bi, malo v šali, malo zares, rekel: moje mnenje o slovenskem filmu se mora s prevzemom te funkcije spremeniti. Slovenski film spremljam že od nekdaj, ampak zdaj ga seveda spremljam veliko bolj od blizu in veliko bolj

intenzivno. To je jasno. Slovenski film je v zadnjih tridesetih letih vsekakor naredil opazen razvoj. Predvsem v zvrsteh in formah, ki so bile prej minorne ali prisotne le po kinoklubih in znotraj specialnih prostorov, kot sta recimo dokumentarni ali eksperimentalni film. Slovenski film se zelo opazno razvija tudi glede svoje mednarodne vpetosti. Prej je bil dokaj rigidno zaprt vase in se ni spoprijemal z mednarodnimi trendi, vsaj ne toliko, kot se zdaj, kar seveda tudi pozitivno vpliva na njegov razvoj. Z mednarodnimi stiki se razvijajo avtorji in producenti ter vsi ostali filmski ustvarjalci, poustvarjalci in izvajalci.

Seveda pa slovenskemu filmu po mojem mnenju manjkajo, če se lahko tako izrazim, »globalno fundamentalne stvaritve«. Tu ne mislim samo zgodovinskih filmov, žanrskih filmov ..., ampak predvsem obravnavanje lokalnih tem, ki imajo velike globalne domete. Mislim, da majhne kinematografije ne smejo kopirati formatov in zgodb, ampak ravnati ravno nasprotno – nastopiti morajo s svojega stališča eksota in predstaviti svoje specifične, lokalne teme ter jih tako narediti za »globalne«. Na ta način se je do zelo močne kinematografije recimo razvil avstrijski film. Film ima moč, da iz nečesa, kar ni trend, naredi trend; da iz nekega romana, ki je popolnoma obskuren, celo slab ali pa popolnoma neznan, naredi dober film. Predvsem tu, se mi zdi, nam manjka malo več kreativnosti.

**Bi bila ena od vlog FSF lahko tudi v tem, da izpostavlja (in vzpostavlja) tiste avtorje, ki znajo videti »onkraj«?**

Vsekakor mislim, da je to ena pomembnejših vlog festivalov na splošno. Oziroma – vsaj nekoč so festivali delali tudi to. Žal pa se zdi, da to ni več v središču, saj večina svetovnih festivalov

svoj fokus usmerja predvsem v »industry« programe. Moja želja je, da bi bil naš festival nekje vmes, da ne bi deloval samo po načinu filmske industrije, ampak da bi vseeno vzdrževal to ravnovesje med filmsko industrijo in umetniškimi ustvarjanjem oziroma samosvojim pogledom. Predvsem zato, ker se pri nekaterih zvrsteh pri nas, predvsem pri eksperimentalnem filmu, pa tudi pri kratkih filmih, dogajajo nastavki nekih hrabrosti, to, da ljudje poskušajo nekaj narediti po svoje, zunaj trenda. Rad bi, da bi ta festival tukaj dobro plaval, da ne bi pozabil na to hrabrost na račun komercializacije, ki so ji mnogi festivali po mojem mnenju kar močno podlegli.

Ni več odkritij. Nekoč so bili festivali platforma za odkritja. Danes pa že vsi vse vemo, kateri veliki zvezdniki bodo na tem ali onem festivalu, v Cannesu, Benetkah, Berlinu. Jaz bi rad, da je selekcija na FSF vedno predstavitev filma, da je glavni vzrok, zakaj se je film uvrstil na program (vsaj ti, ki niso iz nacionalno sofinanciranega programa), neka ustvarjalna vznemirljivost oziroma kvaliteta.

**Do zdaj ste uspeli pogledati že večji del prijavljenih filmov. Kako ocenjujete letošnjo »letino«? Bi morda izpostavil kakšne skupne točke?**

Zaradi korektnosti do vseh prijavljenih ne bi želel govoriti o posamičnih naslovih, lahko pa podam nekaj splošnih opazk. Prijavljenih filmov je bilo veliko – tudi zaradi lanskega leta, ko se jih veliko zaradi znanih razlogov ni prijavilo. Letina je zelo obsežna, pestra, raznolika, tako po produkcijski kot ustvarjalni plati.

Malo me skrbi, da se je letos prijavilo zelo malo eksperimentalnih filmov. Moram priznati, da sem jih pričakoval več, sploh v tem post-covid

obdobju, ker vemo, da se dober, vrhunski eksperimentalni film lahko naredi tudi v takih pogojih. Tako sem že začel razmišljati, da bo na naslednjem festivalu eden od fokusov eksperimentalni film. Zdi se mi, da je to vseeno neka izjemna in čista filmska forma, ki jo je treba še malo bolj osvetliti, saj jo tudi filmarji – bom rekel kar v prvi osebi množine – precej slabo poznamo. O njej zato težko debatiramo in jo tudi težje vrednotimo.

Igrana produkcija je, tako z večinsko slovensko produkcijskimi filmi kot tudi manjšinskimi koprodukcijami, obsežna. Tako kot že nekaj let zapored izstopajo nekateri zanimivi kratki filmi, tako igrani kot dokumentarni in seveda animirani, ki pa jih, podobno kot eksperimentalnih, letos ni prav dosti. Prijetno presenečenje so nekateri študentski filmi, kjer se vidi, da prihajajo določeni avtorji z velikim ustvarjalnim potencialom. Na tem mestu bi rad izkoristil priložnost in študentom filma sporočil, da se morajo zavedati, da je ustvarjanje filmov (pri nas še toliko bolj) tek na dolge proge. S tem se je treba sprijazniti – in če se ne moreš, je bolje, da se ukvarjaš s čim drugim.

Opazil sem tudi, da slovenski avtorji neverjetno veliko uporabljajo glasbo. Po mojem mnenju je tega absolutno preveč. Ne delajo atmosfere znotraj kadra, ampak jo vedno še dodatno poudarjajo z glasbo. Pogrešam tudi več kreativnosti pri kastingu. Ko pogledaš res veliko filmov, drugega za drugim, opaziš, da se ves čas pojavljajo isti obrazi. Pri selekciji sem se nekaterih igralcev kar močno nagledal, nekatere pa mogoče tudi pogrešam. Želim si, da režiserji in režiserke ne bi delali kastinga na prvo žogo, ziheraško, ampak da bi poiskali nove obraze. Med našimi igralci je polno tistih, ki bi v filmu

dobro funkcionirali, pa ne dobijo priložnosti. Slovenski film je tudi, razen nekaj izjem, skop pri delu z naturščiki.

**Pri programiranju oziroma kuriranju programa festivala, ki seveda vedno poteka v omejenem »žepu« časa, se hitro pojavijo določene težave, predvsem v smislu načrtovanja programskih sklopov. Vemo, da celovečerni igrani filmi po navadi dobijo najboljše termine, čeprav si tega včasih ne zaslužijo. Ste tu pripravljeni narediti tudi kakšno bolj radikalno potezo in morda v en večerni termin umestiti tudi kratke filme?**

Festival slovenskega filma bo imel dve prizorišči. To sta dvorana Avditorija in dvorana v Monfortu, in prvo, kar želim sporočiti in poudariti, je, da bosta ti dve prizorišči absolutno enakovredno pojmovani. Tako da ne bo občutka, da so v Avditoriju tisti »boljši ali privilegirani«, v Monfortu pa »spremljevalni« program. Kratki filmi ne bodo več predfilmi celovečercev, ker predfilmi so predfilmi, tekmovalni programi so pa tekmovalni programi. Naredili bomo sklope kratkih filmov v dolžini približno enega celovečerca.

Pri načrtovanju programa si seveda omejen s stvarmi, ki jih določa pravilnik, glavna stvar, ki omejuje načrtovanje programa, pa je seveda čas. Če bi festival trajal npr. dva dni dlje, bi bilo vse skupaj veliko lažje, seveda pa to ni mogoče zaradi festivalskega budžeta, ki prav tako ni neomejen, daleč od tega.

Kot sem že povedal, je moja srednjeročna želja, da bi FSF dobil franšize. Naj se to ne pojmuje kot slabšalni izraz, ravno nasprotno. To se pravi, da bi imeli Festival slovenskega dokumentarnega filma in Festival slovenskega kratkega oz. kratko igranega-eksperimentalnega-animiranega filma. Pri nas že imamo specializirane festivale,

ki delujejo na teh področjih. Za kratki film imamo Festival kratkega filma Ljubljana oz. FeKK, ki res dela zelo dobro, v Mariboru pa imamo Festival dokumentarnih filmov Dokudoc. Ideja je, da bi na teh festivalih naredili preliminarno selekcijo, v Portorožu pa bi potem pokazali samo najboljše izbrane filme s teh festivalov. Program FSF bi se tako lahko malo sprostil, zadihal.

**Ali to pomeni tudi, da bi se del financ FSF prenesel na te festivale?**

To seveda pomeni, da bo treba več delati na kulturni politiki. Vsekakor mislim, da bi moral imeti FSF na voljo več sredstev, ravno zaradi tega, da bi lahko začeli razvijati tovrstne ideje.

**Za tovrstne spremembe sta seveda potrebna tudi določen čas in kontinuiteta. Če prav razumem, je mandat direktorja ali direktorice FSF 3 leta. Se vam to zdi dovolj ali premalo?**

Tri leta gotovo niso dovolj za neke konkretne spremembe, so pa ravno dovolj, da se naredijo neki prvi koraki, nastavki, ki se potem v naslednjem mandatu lahko uresničijo. Letos je prioriteta res v tem, da se stvari stabilizirajo, da se zgodi filmski dogodek nacionalnega pomena v polnem zagonu, potem pa bomo intenzivno začeli pogovore za naslednje leto.

**Poleg filmskega programa je na festivalih ključnega pomena tudi strokovni program. Nam lahko zaupate, česa se lahko nadejamo na letošnji ediciji in kakšna je vaša vizija za ta segment programa?**

Na mnogih festivalih je strokovni program zelo fokusiran na »industry« program. Sam pa mislim, da moramo tudi znotraj strokovnega programa najti neko ravnotežje. Imeti je treba

tudi strokovne programe, ki recimo obravnavajo teoretične aspekte filma. Treba je odpirati teme, o katerih se ne govori, pa bi se moralo. Ena od tem, ki se ji bomo posvetili letos, bo slovenski jezik na filmu. Ne filmski jezik, ampak slovenščina kot jezik na filmu. O tem je javnost v zadnjem času veliko govorila, ampak na način, kot se vsi spoznajo na nogomet, zato je treba temo osvetliti tudi s strokovnega vidika.

Film moramo povezovati tudi z drugimi segmenti družbe. Glede na to, da je FSF v Portorožu, v istrski regiji, ki je že sama po sebi tudi turistična regija, bo letos eden od fokusov, kako filmski festivali oziroma film kot tak prispevajo k turizmu, k razvoju turizma in določenih področij. Prek dveh nacionalnih festivalov, torej Portoroža in Pulja, ter dveh pomembnih specialnih festivalov, ki se dogajata na obali oz. v notranjosti Istre, Kino Otoka in Motovuna, bomo skupaj s turističnimi delavci in tudi političnimi odločevalci v tem prostoru naredili en celodnevni program.

Kot vedno pripravljamo tudi še obilico drugih, nekaj tradicionalnih (Scenarnica, projekcije za šole) in nekaj novih dogodkov (Kratka scena, projekcija za starejše prebivalce pri-morskih občin). Kar zadeva klasične »industry« programe, sem se letos odločil, da bomo – tudi zaradi pande-mijske situacije in financ – malo bolj skromni. Pripravljamo pa že nekaj večjih dogodkov v drugem letu. Želja je, da bi vzpostavili sodelovanje z več nacionalnimi festivali v regiji, s katerimi bi začeli skupaj graditi bolj močan in relevanten »industry« program.

***Eden od očitkov festivalu je, da je preveč hermetično zaprt in nima mednarodnih gostov – tako v smislu žirije kot tujih filmskih kritikov in strokovnjakov. So***

***kakšni načrti za večjo mednarodno udeležbo?***

Mednarodni gostje, predvsem iz regije, so zelo pomembni. Seveda je moja velika želja, da bi jih bilo več, vendar je to zelo povezano s financami. V letošnjem letu bomo pri vabljenju mednarodnih gostov še nekoliko previdni, saj še ne vemo, kakšne bodo razmere za potovanja v sredini oktobra.

Načrt pa je, da na FSF vsako leto pri-peljemo »prijatelja slovenskega filma« – oziroma kakorkoli ga že imenujemo –, nekoga, ki je seveda veliko ime kinema-tografije, splošno znano tudi tukaj, in ki je nekako povezan s slovensko publiko, na primer da so njegovi filmi tukaj zna-ni, gledani, dobro ocenjeni itd. Nekoga, ki vsaj delno tudi pozna naš filmski prostor. Veliko več moramo delati z mednarodnimi novinarji in skrbeti tudi za mednarodni PR. Se je pa seveda ves čas treba zavedati, da je FSF nacionalni festival, zato je na neke kriterije treba gledati malo drugače.

***Drugi večni problem festivala pa je publika. Slovenski film še vedno ni vzpostavil stika s svojimi gledalci. Kaj boste naredili v zvezi s tem – kaj menite, da bi moral festival narediti na tem področju?***

Rad bi, da se festival ne bi končal 17. oktobra, ampak bi se po koncu na nek način še organsko nadaljeval, s projekcijami, ki bi potovale po Art kino mreži, torej po vsej Sloveniji. Ampak te želje imajo seveda produkcijske ome-jitve, saj producenti niso naklonjeni predvajanju novih filmov, ki še niso imeli kinematografskih premier na ta način, kar je po eni strani razumljivo, po drugi pa je velika škoda, saj se mi zdi to izvrstna priložnost, da slovenski film pride do gledalcev. Vsekakor pa bomo to, če že ne s celovečernimi filmi,

poskušali narediti s kratkimi filmi in z dokumentarci. Mogoče tudi na spletu, preko nove filmske knjižnice, ki naj bi zaživela kmalu. Idej je vsekakor dosti in upam, da bomo vsaj del tudi uspeli uresničiti. ■



Nasvidenje v naslednji vojni (1980), foto: arhiv Slovenske kinoreke



Nasvidenje v naslednji vojni (1980), foto: arhiv Slovenske kinoreke

# Nasvidenje v naslednji vojni ter (kritična) obravnava NOB v filmu

VITJA DOMINKUŠ DREU

»Srečen ta, ki ravna v skladu z naravo časa«

V letošnjem letu predstavljata restavriranje in digitalizacija partizanskega filma **Nasvidenje v naslednji vojni** (1980, Živojin Pavlovič) enega večjih in pomembnejših podvigov Slovenske kinoteke. O tem filmskem delu in partizanskem filmu na splošno je bilo v preteklosti že veliko napisanega, a ob premierni uprizoritvi v novi luči, 7. septembra v Cankarjevem domu, se znova vračamo k evalvaciji njegove pomembnosti in razsežnosti. *Nasvidenje v naslednji vojni* predstavlja pomembno stopnico za razvoj filmske kulture v Sloveniji, obenem pa ostro kritiko takratnega partijskega enoumja in ideološke dogmatike, ki sta prežemala družbeno telo socialistične Jugoslavije in v času nastanka filma prešla v zadnji stadij svojega obstoja.

*Nasvidenje v naslednji vojni* je posnel eden bolj prodornih in vidnih predstavnikov jugoslovanskega novega filma, srbski umetnik in kulturnik Živojin Pavlovič. Njegova filmska stvaritev temelji na literarnem delu »kontroverznega« Vitomila Zupana *Menuet za kitaro* (1975). Obe deli v svojem bistvu skušata dekonstruirati in razbiti mit partizanstva, ki je bistveno zaznamoval politično, kulturno, predvsem pa ideološko strukturo socialistične Jugoslavije. Zupanovo delo temelji na njegovih lastnih izkustvih in dogodkih, ki jih je doživel kot član NOB v času druge svetovne vojne. Ti so podani v tako neolepšani obliki, da so partijski liniji predstavljali hud kamen spotike, saj so postavili na glavo vso uveljavljeno in sprejeto podobo partizanstva in narodnoosvobodilnega boja, Pavlovič pa je to kontroveržno in za režim problematično delo upodobil v filmski formi. *Nasvidenje v naslednji vojni* je zadnji film v Pavlovičevi partizanski trilogiji – pred njim je posnel **Zasedo** (1969) in **Hajko** (1977) – in tudi zadnji izmed

treh slovenskih celovečercercev režiserja, med katere spadata še **Rdeče klasje** (1970) in **Let mrtve ptice** (1973).

*Nasvidenje v naslednji vojni* je eden bolj realističnih prikazov vojne bede in brutalnosti, kar je bilo v večini partizanskih filmov v Jugoslaviji postavljeno v ozadje ali pa v celoti zakrito z idiličnim prikazom revolucionarnega boja in herojstvom partizanskih borcev. Osrednji lik filma je slovenski partizan Berk, ki pa se v filmu pojavlja v dveh časovno in tudi prostorsko oddaljenih umestitvah. Kot starejši moški na počitniškem pohajkovanju po Španiji v turističnem mestu Cadiza (naključno) spozna bivšega nemškega vojaka Bittererja, ki se je v času vojne vojskoval na območju Jugoslavije. Moška začneta razpravljati in izmenjavati izkušnje ter spomine iz časov krvavega spopada. V njune filozofsko obarvane pogovore o (ne)smislu in pomenu življenja in smrti pa se vrinejo Berkovi spomini oz. podoživljanje vojnih časov.

Mladega Berka najprej spoznamo kot ilegalca v okupirani Ljubljani, ki pa se kmalu pridruži NOB kot pripadnik partizanskih enot na osvobojenem ozemlju. Poleg teh dveh pripovednih struktur se v filmu pojavljajo še kratke sanjske – halucinacijske podobe iz vojne (prikazane v počasnih posnetkih). *Flashbacki* na vojno so podani v ohlapnem linearnem zaporedju, v njih pa se nam Berk izriše kot kritičen in misleč intelektualec, študent medicine, boksar, ki ga prežemajo izrazito individualistična nagnjenja. Prav zaradi tega predstavlja trn v peti nadrejenim in mnogim soborcem, ki kot bistvo organiziranega osvobodilnega boja vidijo sledenje ideološkim partijskim parolam in disciplini. To je še poudarjeno z nenehnim opozarjanjem na pomen vključenosti borcev v partijo ter sledenja njenim zapovedim in prepričanjem, medtem ko se Berk temu kritično in trmasto zoperstavlja. Poleg Berka v njegovih spominih izstopata še dva druga lika.

Partizanski borec in veteran španske državljanske vojne Anton, ki predstavlja nekakšen kontrapunkt Berkovemu neomajnemu in glasnemu zoperstavljanju vrednotam, normam in ideološkim smernicam NOB in revolucionarnega boja. Anton življenje nesmiselno izgubi na »zadnji« dan vojne, ko podleže rafalu, izstreljenem ob proslavljanju zmage. Tu je tudi fanatična članica partije in soborka Katarina, ki zastopa mesto romantično-seksualnega poželenja. Sama je do Berka odklonilna in na trenutke že skoraj sovražno nastrojena, proti koncu filma pa se njuno razmerje izteče v hladen, ambivalenten spolni odnos. V teku spominov spoznamo še mnogo drugih soborcev in likov, ki pa so predvsem žrtve vojne brutalnosti, sprevrženosti in nasilja – ti se na koncu filma pojavijo kot podobe vojne, ki še zmeraj preganjajo starejšega Berka oziroma so vsidrane vanj.

Film se v za Pavlovića značilnem realističnem, lahko bi tudi rekli naturalističnem slogu osredotoči na subjektivni prikaz vojne vihre, skozi oči – spomin protagonista. Njegovo subjektivno stališče pa ni le kritično do vojnega nasilja in nesmisla; predvsem se opredeli do samega narodnoosvobodilnega gibanja, ki je skozi film večinoma predstavljeno kot nesmiselna, absurda in zavajajoča partijska propaganda – stremlje namreč predvsem k vzpostavljanju novih (enopartijskih) oblastnih razmerij in ne k revolucionarnemu razbijanju meščansko-fašistoidnih družbenih struktur. Realistični stil Pavlovićevega filma in prikaz vojnega dogajanja v ospredje postavljata Berkovo subjektivno pozicijo ter njegovo individualistično držo, ta pa prevzame mesto objektivne in absolutne resnice. S tem narodnoosvobodilnemu boju in revolucionarnim težnjam partizanstva daje predvsem priokus nesmisla, zaslepljenosti, topoglavosti. Upali bi si trditi, da film ne le spodriva in kritizira mitologizacijo partizanstva in NOB, temveč v precejšnji meri diskreditira narodnoosvobodilni boj, s tem pa tudi njegove pomembne politično-kulturne, torej socialne, revolucionarne dosežke.

*»Jaz sem proti veliki politiki Zahoda. Sem proti Hitlerju, proti Mussoliniju. Tudi Stalin mi ni všeč. Sem za naše gozdove. Nisem pa za enopartijski sistem.«*

Podoba partizana in narodnoosvobodilnega boja je v Pavlovićevem filmu popolno nasprotje in odmik od ustaljene in ideologizirane podobe, ki je bila del takratne ideološko-kulturne pozicije oblasti. Zastopnice te »pravilne« partizanske podobe so bile t. i. *partizanarice*, akcijski epi, ki so spominjali na nekakšne jugoslovanske vesterne. Sem

spadajo filmi, kot so **Bitka na Neretvi** (Veljko Bulajić, 1969), **Valter brani Sarajevo** (Hajrudin Krvavac, 1972), **Sutjeska** (Stipe Delić, 1973) in mnogi drugi naslovi, ki so dosegli višek popularnosti v sedemdesetih letih v socialistični Jugoslaviji. V teh filmih je za partizanske like in vzdušje revolucionarnega boja značilno močno občutje optimizma in absolutne predanosti, ni prevpraševanja odločitev nadrejenih ali nesmiselnosti pobijanja in vojnega trpljenja. Ključen je torej predvsem lik heroja in herojskega boja, ki ga bijejo. V *Nasvidenje v naslednji vojni* tega optimizma ni, med borci in znotraj samega gibanja NOB je v filmu mogoče zaznati predvsem občutja melanholije in apatije. Ne borijo se zaradi neke višje poklicanosti, ampak ker se morajo, da preživijo. Vpis v partijo pa predstavlja predvsem investicijo v prihodnost.

Priča smo zelo mračnemu prikazu vojnega stanja, ki obarača hrbet izklesani in prečiščeni »resnici« takratne partijske oblasti in tudi »njene« kulturne produkcije. Takšno stališče in kritiko pa je nujno treba razumeti s stališča časa, v katerem je bil film *Nasvidenje v naslednji vojni* posnet – torej leta 1980. Šlo je za pomembno točko razvoja estetsko-umetniške kritike, ki se je zoperstavila uradni oblastni doktrini. Kot je poudaril tudi Pavlović sam, je bistveni pomen videl v prikazu celostne kompleksnosti in razsežnosti vojne in revolucionarne realnosti: »Ne film ne nobena druga umetniška zvrst ne more predlagati rešitve 'problemov', o katerih govorimo v stvaritvah. Kajti ni cilj kazanje na probleme ali njihovo razreševanje, cilj je predstavljanje totalitete življenja, kar v skrajni točki ni nič drugega kot poskus prodiranja v skrivnost, ki jo prinaša življenje.« (Pavlović, 1980: 17) Kot smo omenili že na začetku tega prispevka, vsa Pavlovićeva vojno-partizanska trilogija predstavlja upor in kritiko enoznačnemu, naivnemu in črno-belemu prikazovanju narodnoosvobodilnega boja v Jugoslaviji ter mitologizaciji lika partizana, s tem pa prinaša kritično distanco do socialistične revolucije. Slednje je bilo v socialistični Jugoslaviji – predvsem od druge polovice šestdesetih let, ko je država po neuspešni vpeljavi tržne reforme zašla v ekonomsko krizo ter razpadanje progresivnih in revolucionarnih vidikov samoupravnega socializma – še toliko bolj evidentno in prisiljeno, skozi naslednje desetletje pa se je le še stopnjevalo. Razkranjanje socialistične družbene strukture in problematična pozicija partije, ki se je še zmeraj dojemala in proklamirala kot avantgarda delavskega razreda in edina legitimna zastopnica interesov delovnega ljudstva – čeprav je v svoji ideološki prepričanosti in zaslepljenosti delovala popolnoma odmaknjeno od družbene realnosti v socialistični Jugoslaviji – sta še kako kričala po ostri ideološko-politični kritiki.



Ta se je na področju filma že v šestdesetih letih manifestirala skozi jugoslovanski novi film ali t. i. črni val, katerega del je bil tudi Pavlović. V svojih zapisih do reprezentacije revolucije v umetnosti se je opredelil takole: »Čeprav zgodovine niso nameravali razvrednotiti, temveč jo olepšati, so se tega lotili na tako ogaben način, da je pravzaprav vseeno. Zdi se, kot da bi njihove oči prizadel nenavaden daltonizem: vse, kar vidijo, je pozlačeno z lakom idealne romantike. V njihovih verzijah borci, ki so ustvarjali to revolucijo, niso ZARES gnili po temnicah, NISO UMIRALI in NISO UBIJALI; v teh filmih je videti, kot da ljudje ne jedo zemeljske hrane, ne spijo, nimajo moškosti med nogami in možganov v glavi: [...] Namesto UMETNOSTI O REVOLUCIJI dobivamo REVOLUCIONARNI KIČ.« (Pavlović, 2012: 220–221). Že iz tega zastavka (in tudi njegovih umetniških del) se kaže, da Pavlović ni gojil negativnih nagnjenj do revolucije – ter v navezavi s tem do socializma. Bil pa je izjemno kritičen do reprezentacije revolucije in ideološke obravnave, ki je poskušala olepšati in povzdigniti družbeno realnost v nekakšno sveto – brezmadežno podobo.

Predvsem iz današnje pozicije je to bistveno ob evalvaciji pomena kritike, ki jo ponuja film *Nasvidenje v naslednji vojni*. V njem ne gre za surovo devalvacijo ali relativizacijo narodnoosvobodilnega boja. Film se v svojem temelju preizprašuje o bistvu revolucije in njenih posledicah. Prav danes, ko je v širšem družbeno-političnem prostoru zaželeno in razširjeno zgražanje, neutemeljeno kritiziranje in diskreditiranje vsega, povezanega s socialistično preteklostjo in revolucionarno tradicijo, moramo znati kritično – predvsem konstruktivno ovrednotiti socialistično in revolucionarno zapuščino ter ji priznati tako negativne kot pozitivne družbeno-kulturne prakse in ideje. Narodnoosvobodilni boj je bil med redkimi uporniškimi gibanji (morda celo edino), ki so brez neposredne pomoči zaveznikov na svojem ozemlju porazila okupatorja. Gibanje, ki ga je vodila (na koncu pa popolnoma prevzela) Komunistična partija Jugoslavije (KPJ), je preko političnega povezovanja ter oboroženega boja uspelo izvesti socialno revolucijo ter pripraviti teren za korenite družbene spremembe. O socialni revoluciji govorimo predvsem zato, ker je ta temeljila na kulturnem in političnem delu s prebivalstvom pod okriljem NOB – slogan: s puško in besedo! Hkrati pa je bil boj utemeljen na protiiperialističnih načelih, torej kot boj proti imperialističnim interesom kapitala. Vendar se je z narodno osvoboditvijo in prevzemom oblasti partije resnični boj za družbene spremembe šele začel ter v obliki povojnih pobojev in revolucionarnega nasilja v mesecih, celo letih po uradnem koncu druge svetovne

vojne eskaliral v krvavi obračun s političnimi in ideološkimi nasprotniki. Slednje še danes pogosto prikazujejo (predvsem konservativni in desničarski krogi) kot edini resnični rezultat delovanja NOB ter dokaz totalitarnosti socialističnega režima v Jugoslaviji.

Revolucionarno gibanje, ki se je skozi NOB oblikovalo v Jugoslaviji, je bilo temelj za politično in širšo družbeno akcijo ljudstva, ki je temeljila na narodni neodvisnosti, medsebojni solidarnosti in suverenosti. NOB bi lahko definirali kot edinstveno srečanje med ljudskimi množicami, revolucionarnimi idejami in protifašistično organizacijo. Vera v drugačen svet, trdna disciplina in odločnost so bile tako v krogih komunistov, predvsem pa širših ljudskih množic ključnega pomena za dolgotrajnost in učinkovitost revolucionarnega boja. »Namesto opevanja velikega vodje Tita in figure jurišnika-partizana narodnoosvobodilnemu boju veliko bolj ustreza figura kolektivnega partizanstva.« (Kirn, 2014: 97). V revolucionarnem gibanju je tako šlo za vzpostavitev mednarodne ljudske solidarnosti, ki se je manifestirala v političnem, kulturnem, vojaškem (deloma, vendar zelo omejeno tudi ekonomskem) kolektivnem in revolucionarnem boju, ta pa je želel vzpostaviti nova družbena razmerja.

»Samo eno življenje imam in naj tega preživim kot bebec, samo zato, da bi bil srečen? Na to ne pristanem.«

Kot ena ključnih tem Pavlovićevih filmov se pojavlja svobodna individualistična drža oziroma »odnos med individualno svobodo in kolektivno definiranimi družbenimi interesi in normami« (Levi, 2009: 36). Definitivni predstavnik te tematike je tudi film *Nasvidenje v naslednji vojni*, ki se skozi individualistično držo svojega protagonista Berka zoperstavlja slepemu sledenju parolam kolektivizma in partijske discipline. Pavlović skozi svoj objektiv opazuje dogajanje in ga v neolepšani podobi podaja gledalcu. V svojih filmih je obravnaval vse tisto, kar je sililo na plan skozi pokajoče šive sistema – korupcijo, brezposelnost, regionalno nerazvitost, prikrojeno vojno in povojno preteklost, prekrito, a očitno razpadanje skupne države. »Pavlovićev naturalizem, nasprotno, obstaja onkraj optimizma in pesimizma; obstaja preprosto zato, ker je v določeno smer v danem trenutku treba upreti pogled.« (Meden, 2012: 20) Na tem mestu pa se znajdemo v ideološkosti filmske podobe – podobe, ki naj bi le opazovala in gledalcu podajala neko realnost, vendar pa je ta podoba obenem zmeraj produkt nekega subjektivnega (avtorjevega) pogleda. Sama po sebi ne more (in tudi noče) podajati neke objektivne

resnice in realnosti, zmeraj je »prevedena« skozi umetnikov pogled. Gre torej za fikcijo, ki pa je lahko podana bolj ali manj realistično, z več ali manj manipulacije in poseganja v prikazano. Tako se tudi realnost v filmu *Nasvidenje v naslednji vojni* kaže zelo direktno. Predstavlja se nam kot realnost vojno-revolucionarnega dogajanja. Vendar gre predvsem za upodobitev Berkovega spomina, ki pa je skozi ves film zaznamovan prek individualistične držbe, kot upor kolektivnemu revolucionarnemu duhu. Prežet je z meščansko, demokratično držbo, ki se noče in se niti ne zna umestiti v okvirje socialistične revolucije, v njej pa je zmeraj v ospredju podrejanje partijskim parolam in disciplini. Kot v svoji kritiki filma navaja Bojan Kavčič, je v literarnem delu dejstvo, da sledimo spominski interpretaciji in torej delni ideološki konstrukciji Berkovega videvanja narodnoosvobodilnega boja, zaradi same narave medija dosti bolj jasno. Pri tem pa poudari, da je film v primerjavi z literaturo izredno »nazoren« in tako pride do preveč direktnega prepletanja med Berkovim spominjanjem v sedanosti (Španija) in njegovimi vojnimi *flashbacki*. Za gledalca so tako pomembne halucinacijske podobe, ki nekako izpostavijo subjektivnost sicer izredno nazorno naturalističnega prikaza vojnega dogajanja.

Na tem mestu bi se vrnili k naši tezi, podani v prvem delu prispevka: da naj bi film diskreditiral NOB in revolucionarni boj. Kot smo skušali pokazati, pri tem ne gre za to, da film poskuša graditi neko absolutno in končno resnico. Predvsem se osredotoči na subjektivno resnico individuuma, ujetega v revolucionarni vihuri vojnega razdejanja, ki skuša svojo svobodo in resnico utemeljiti prav v zoperstavljanju vrednotam in normam revolucionarnega kolektiva. Vendar pa ravno s tem zgreši bistveno poanto NOB, ki je temeljila prav na kolektivnem liku partizanstva. Torej v poskusu prečenja nacionalnih, razrednih in deloma tudi ideoloških prepričanj ter vzpostavitvi enotnega organiziranega boja proti fašistoidnemu imperializmu in njegovim lokalnim privržencem. V luči sodobnega omalovaževanja, zavračanja ter negacije pomembnih pridobitev revolucije in izjemnega osvoboditvenega pomena NOB, kakor to podaja konservativna, desna politična struja, pa tudi liberalna sredina in deloma levica, ki ohranja *status quo*, se nam jasno izrisuje problematičnost stališča filma do obravnavane tematike. Hkrati pa moramo to filmsko delo umestiti v specifičen prostor in čas, ki je takrat zahteval kritiko in politični angažma umetnosti namesto slepega podrejanja in sprejemanja uradnih oblastniških parol ter mitologizacije lastne politično-revolucionarne preteklosti. Film *Nasvidenje v naslednji vojni* nas predvsem

vabi k razmisleku, h kritični obravnavi naše preteklosti ter zavedanju, da družba ni samo kolektiv ali samo osamljen individuum. Vabi nas, da znova razmislimo o naši družbeni vpetosti, o možnostih novih solidarnostnih praks in revolucionarnih politik. Predvsem pa nas opozarja na brutalnost, nesmiselnost in nečloveškost vojnega nasilja. Od nas zahteva, da naslovu filma odločno odgovorimo – ne!

»Veš, kakšne so bile njegove zadnje besede? Nasvidenje v naslednji vojni.« ■

#### Viri in literatura:

- Kirn, Gal. 2014. *Partizanski prelomi in protislovja tržnega socializma v Jugoslaviji*. Ljubljana: Založba Sophia.
- Levi, Pavle. 2009. *Razpad Jugoslavije na filmu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Meden, Jurij. 2012. *Pamflet o revolucionarnem naturalizmu Živojina Pavlovića*. V *Prekletstvo iskanja resnice: filmska ustvarjalnost in teorija Živojina Pavlovića*, Andrej Šprah, ur. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Pavlović, Živojin. 2012. *Revolucija kot laž*. V *Prekletstvo iskanja resnice: filmska ustvarjalnost in teorija Živojina Pavlovića*, Andrej Šprah, ur. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Pavlović, Živojin; Šomen, Branko; Zajec, Matjaž. 1980. *Intervju z režiserjem Živojinom Pavlovićem o in ob filmu Nasvidenje v naslednji vojni*. V *Ekran: revija za film in televizijo*, 1980, št. 9/10.

Nasvidenje v naslednji vojni, foto: arhiv Slovenske kinoteke



Nasvidenje v naslednji vojni, foto: arhiv Slovenske kinoteke



Olga Lucovnicova

# »Ta film je potovanje v preteklost za boljšo prihodnost.«

SIMONA JERALA

Olga Lucovnicova (1991) je moldavska ustvarjalka dokumentarnih filmov mlajše generacije, ki se je po mednarodnem magistreriju s področja dokumentarnega filma DocNomads ustalila v Bruslju. Njen dvajsetminutni magistrski film **Stric Tudor** (Nanu Tudor, 2021) je prejel zlatega medveda za najboljši kratki film na letošnjem 71. Berlinalu, nagrado za najboljši film na norveškem Kortfilm festivalu, nagrado za najboljši kratki film v regiji na ZagrebDox ter številne druge nagrade in častne omembe.

Gre za izredno močno osebno zgodbo, saj režiserka po dvajsetih letih molka obišče domačo hišo, kjer svojega starega strica, ki jo je pri devetih letih zlorabil, sooči z neposrednimi vprašanji. Film odpira pomembno temo prevelikokrat zamolčanih zlorab otrok in predstavlja pomemben dokument določenega prostora, hkrati pa prinaša dobrodošlo sporočilo o možnosti premostitve, soočenju in opolnomočenju.

V svoji izjavi ob filmu režiserka zapiše: »Tako kot milijoni ljudi, ki so jih



odrasli v otroštvu zlorabili, sem tudi jaz molčala – za dobro svoje družine in sebe. Ampak najhujši zločini na svetu se dogajajo s privoljenjem bojazljivih in neozaveščenih žrtev. Če sem bila v otroštvu preveč ranljiva, da bi se 'stricu Tudorju' zoperstavila, pa kot odrasla oseba nimam moralne pravice, da sem še naprej tiho.«

Pogovarjali sva se tik pred njenim prvim raziskovalnim odhodom v Rusijo, kjer bo snemala naslednji

dokumentarec, za katerega je prejela sredstva flamskega avdio-vizualnega sklada.

**Kako si se odločila postati ustvarjalka dokumentarnih filmov? Katere dokumentarne filmske ustvarjalke in ustvarjalci so te navdihovali?**

Že od otroštva sem bila opazovalka, a se mi še ni svitalo, kam me bo to pripeljalo. Pri šestnajstih sem prosila očeta za nov fotoaparatus. Obljubil je, da mi ga kupi, če mu dokažem, da ga res potrebujem. Morda je bil to prvi in najpomembnejši preobrat, saj sem spoznala, da ni dovolj le pritiskati na sprožilec.

Kot je obljubil, mi je oče naslednje leto kupil drag fotoaparatus, ki sem ga nato pol leta pustila ležati na polici. Fotoaparatus se mi je zdel prevelik, imel je toliko gumbov, ki jih nisem znala uporabljati, da me ga je bilo strah vzeti v roke. Zato se je oče odločil, da me pošlje na fotografski tečaj. Tam so mi moji prvi učitelji fotografije odprli povsem nov svet. Naučili so me drugače gledati

na slike, fotografije in na svet, ki nas obdaja. Fotografirati sem začela vsak dan in objavljati svoja dela na družbenih omrežjih. Precej hitro so začele prihajati ponudbe za delo in tako sem pri sedemnajstih začela služiti denar s fotografijo, svojo najljubšo dejavnostjo.

Sanjarila sem o tem, da bi postala kulturna komercialna fotografinja, kot Annie Leibovitz. Zato sem se vpisala na Akademijo za glasbo, gledališče in lepe umetnosti v Moldaviji. Že na prvi pogled sem se zaljubila v historično stavbo akademije, ki je bila okrašena z velikanskimi slikami. Počutila sem se kot na Bradavičarki. Predstavljajte si – po dolgočasnih urah matematike v srednji šoli sem naenkrat vsak dan hodila v razred gledati filme!

Filmi, kot so **Mondo Cane** (1962, Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti in Franco Prosperi), **Koyaanisqatsi** (1982, Godfrey Reggio) in **Tender's Heat: Wild Wild Beach** (Zhar nezhnykh. Dikiy, dikiy plyazh, 2006, Susanna Barandzhiyeva, Vitaliy Manskiy in Aleksandr Rastorguev), so spremenili moje življenje in mene samo. Po ogledu Rommovega filma **Triumph Over Violence** (Obyknovenny fashizm, 1965, Mikhail Romm) sem bila nekaj tednov vsa iz sebe in razočarana nad svetom. Po tem nisem več mogla biti komercialna fotografinja. Preveč umetno in površinsko je bilo zame. Povrhu tega sem spoznala, da se lahko izražam ne le z zamrznjenimi podobami, marveč tudi z gibljivo sliko, zvokom in z montažnimi sekvencami kadrov. Tako sem pričela delati na svojih prvih avtorskih filmih.

Ker sem sprva nameravala postati fotografinja in direktorica fotografije, ne pa tudi režiserka, sem razmišljala v podobah, ne v zgodbah. Zato mi je bilo zelo težko ustvariti film. Lahko sem posnela čudovite podobe, ki pa jih

je bilo težko povezati v jasno in konsistentno zgodbo. Spoznala sem, da so lepe podobe brez pomena povsem neuporabne. Zato sem se želela vpisati na magistrski program dokumentarnega filma DocNomads, ki poteka v sodelovanju treh univerz, na Portugalskem, Madžarskem in v Belgiji. Po tretjem poskusu prijave so me v letu 2018 sprejeli in stopila sem na pot režiserke dokumentarnih filmov.

**Predstavljam si, da je bilo za film Stric Tudor potrebnega veliko poguma, pa tudi volje in odločnosti. Mislim, da je ta film eden najbolj pogumnih dokumentarcev, kar sem si jih ogledala do zdaj. Na kateri točki v življenju si se odločila narediti ta film? Ali pa si že dolgo vedela, da ga želiš posneti in si le čakala na pravi trenutek?**

Pred študijem dokumentarnega filma nisem vedela, da lahko delamo filme o sebi. Pred tem sem snemala le zunanji svet, ne notranjega. Čeprav moraš, tudi kadar snemaš film o drugih ljudeh, zgodbo podati preko sebe. Če svojega sveta ne odpreš, če se tako omejiš, potem bo nastal le površinski in izumetničen odsev realnosti, podobno kot pri komercialni fotografiji.

Kot številni posamezniki sem razvila veliko psiholoških omejitev, ki so zrasle iz mojih strahov. Da bi se razvila kot oseba in kot režiserka, sem morala najti način, da te omejitve presežem. Imela sem dve možnosti: da zlezem ven iz oklepa – ali pa da za vedno ostanem prestrašen otrok, ki živi lažno realnost. Spoznala sem, da se lahko kot odrasla oseba le sama odločim, kakšno življenje bom imela, in da bi bilo strahopetno čakati na pomoč drugih.

Kot odrasla oseba sem odgovorna ne le za svoje življenje, marveč tudi za ta svet. Vsak od nas se odloči, ali bo

pristal na zlo ali se mu bo zoperstavil. Odločila sem se, da želim svet izboljšati in da nikoli več ne želim živeti v strahu. Ker sem filmarka, so moja orodja za gradnjo mojega sveta moja kamera, mikrofoni in montažna miza. Ta film je potovanje v preteklost za boljšo prihodnost. Govori o meni, o mojih strahovih in poskusih soočenja z njimi.

**Je tvoj stric vedel, da vajin pogovor snemaš z mikrofonom?**

Glavni lik filma je Nanu Tudor. Nanu v moldavščini pomeni boter. Med nama ni krvnega sorodstva, saj je mož moje stare tete. V družini je bil vedno zgled – nikoli ni kadil ali pil alkohola, ni se pretirano družil naokrog, vedno je bil prisoten v družini, delal je v dveh službah, da je lahko preživljal svoje sinove.

Zanj sem imela pripravljenih veliko vprašanj o njegovem življenju in največjih obžalovanjih. Navsezadnje sem vedela, da v sebi skriva temne skrivnosti, ki so prizadele mene in druge otroke. Želela sem razumeti, kaj razmišlja, kadar je sam s sabo, in ali mu je za kaj žal. Nisem vedela, kako se bo pogovor razvil.

Pogovarjala sva se odkrito, zraven pa je bil snemalnik zvoka. Ko je videl snemalnik, me je vprašal, če pogovor snemam. Pritrdila sem in ga vprašala, ali ga to moti. Nič ni imel proti, skrbelo ga je le, kaj bom s posnetkom naredila potem. Povedala sem mu, da bom, ne glede na to, kako bom zvočni posnetek uporabila, govorila le resnico.

**Tvoja kamera se po prostoru giblje zelo subtilno. Vanjo ujameš vzorce blaga, tapet, tančice prosojnih zaves, skozi katere zaznavamo prisotnost drugih oseb v hiši. Vpogled v življenje te hiše podajaš skoraj s sanjavimi podobami. Ali to nemara simbolizira neizostreno**



Siric Tudor (2021)

**podobo, ki jo imajo v naših mislih spomini?**

Tako je zato, ker podobe v filmu izražajo, kako sem se tam počutila. Bilo je, kot da sem v hiši, hkrati pa nisem bila tam. Mislim, da film odraža ta nerazumljiv občutek prisotnosti in odtujitve v istem času. V številnih kadrih je prisotna ovira: okvir okna ali vrat, najpogosteje pa bela zavesa.

Te fizične vizualne zapore so kot moji ščiti. Priti na plano in direktno snemati z lastno kamero je bilo strašljivo. Bilo je, kot da bi se spet potopila v svoje otroštvo in postala deklica, ki se skriva za zaveso.

Umetnost zelo težko opisujem ali razlagam. V filmu je veliko izraznih sredstev, ki delujejo drugo z drugim. Izolirati in razložiti en element celote je tako, kot bi pojasnjevali vlogo moke v torti. A ravno zaradi te kompleksnosti sem se odločila, da svojo zgodbo povem skozi film. Moj film ne pojasnjuje in ne pripoveduje. Zgodbo začutiš. Upam.

**Vizualno podana lepota skromnega življenja v vaši stari hiši se z vsakim stavkom pogovora, ki ga ob tem slišimo, bolj in bolj daje, dokler ni popolnoma dekonstruirana. Od lepote na koncu ne ostane nič. Impresivno se mi zdi, da si**

**lepo in grdo stran istega prostora uspela prikazati tako blizu skupaj.**

Sprva sem želela prikazati le temačno stran hiše, vendar me je eden od profesorjev spomnil, da imam od tam tudi veliko lepih spominov. To je hiša mojih prastarih staršev, kjer so nato odrasle še štiri generacije moje družine. Stara je sto let in tam je še vedno preproga moje prababice, ki se je komaj spominjam. Ta hiša mi je zelo ljuba, saj je to naše družinsko gnezdo.

Za velika slavlja se tam zberemo vsi sorodniki, podobno kot vidimo v filmu. Vendar pa so mi spomini na otroštvo ta posvečeni prostor oskrunili.

Ta nasprotujoča si čustva – od veselja ob ponovnem snidenju do žalosti, od nostalgije do groze, od sreče do strahu – sem skušala upodobiti skozi hišo, ki podobno kot živo bitje spreminja razpoloženja, se stara in poseda pred našimi očmi.

**Povedala si mi, da zdaj pripravljáš dokumentarec o svoji babici iz Rusije. Kaj te pri njenem liku najbolj privlači?**

Ja, moj naslednji film bo o moji babici iz Rusije, ki je umrla dve leti pred mojim rojstvom. Čeprav se nisva nikoli spoznali, čutim močno vez z njeno kontroverzno osebnostjo. Pred nekaj leti mi je oče dal njena zadnja pisma, v katerih sem prvič lahko prebrala njene misli. Umrla je leta 1989, ko je Sovjetska zveza že začela razpadati. Njena pisma so kot spomeniki tej minuli dobi, ki je zame svojevrsten misterij.

Sama sem se rodila leta 1991 v Sovjetski zvezi, a tri tedne po mojem rojstvu je naša država razglasila samostojnost in postala Republika Moldavija. Po smrti moje babice in kolapsu Sovjetske zveze je moj oče izgubil stik z rusko stranjo družine. Nikoli nismo šli tja, nikoli jih nisem spoznala. Ko sem očeta spraševala o preteklosti in naši družini, je bil zelo zadržan. Naša nedavna zgodovina je bila tako dramatična, da stari starši in starši o tem raje ne govorijo. To vpliva na naše odnose znotraj družine in na naše medsebojne odnose. V tem filmu bom raziskovala pomembna vprašanja. Nadaljujem z odkrivanjem preteklosti, travme in spominov, a v širšem kontekstu.

**Boš delala s producentko, producentom? Kako si ga/jo našla? Bo to celovečerni film?**

Sodelujem s krasnim belgijskim producentom Frederikom Nicolaiem (Off World production company), ki je bil tudi naš profesor in moj glavni mentor pri filmu *Stric Tudor*. V veliko pomoč mi je bil, da sem našla pravi način za to zgodbo. Videl je nekaj korakov pred mano. Svetoval mi je tudi, naj si ogledam nizozemski film *Love is potatoes* (2017) Alione van der Horst, ki je postal referenca za moj film. Po naključju se je zgodilo, da je bila Aliona kasneje v žiriji na naši magistrski projekciji. Zdaj je ona moja mentorica pri naslednjem filmu. Dolga pot bo to in upam, da me pripelje do mojega prvega celovečerca, ki bi moral biti končan v naslednjih štirih letih. Trenutno je film v zgodnji fazi razvoja. Kmalu odrinem na prvo raziskovalno potovanje v Rusijo, kar mi bo pomagalo najti najboljši način za ustvarjanje tega filma.

**O moldavskem filmu ne slišimo veliko. Ali država zadostno podpira film in mlade filmske ustvarjalce? Katere moldavsko filmsko ustvarjalko bi še morali poznati?**

V Moldaviji imamo kar nekaj dobrih filmskih ustvarjalcev, a po kolapsu Sovjetske zveze smo potrebovali veliko časa, da smo se prilagodili novi ekonomski in družbeni realnosti.

Nacionalni center za film je bil ustanovljen pred petimi leti in od takrat enkrat letno objavijo razpis za filmski projekt, ki ga financira Ministrstvo za kulturo. Za moldavski film je značilen poetičen slog, kar je vplivalo tudi na *Strica Tudorja*.

Najbolj znamenita filmska ustvarjalka je Kira Muratova, ki se je, tako kot jaz, rodila v majhnem mestu Soroca. Kira je preminula dva meseca pred mojim začetkom študija filma.

**Nameravaš ostati v Bruslju ali se boš nekoč vrnila v rodno Moldavijo?**

V Belgiji se počutim kot doma. Všeč so mi celo deževne zime in hladna poletja. Se pa v tej deželi ni lahko sprostiti. Veliko se je treba naučiti, da bi razumel celo najbolj vsakdanje stvari. V Belgiji imajo, denimo, pet različnih vreč za razporejanje odpadkov, enega najbolj kompleksnih sistemov zdravstvenega zavarovanja, tri uradne jezike. Imajo veliko javnih institucij in vsaka regija ima svojega župana in svoja pravila. Standardna najemniška pogodba za stanovanje je za devet let in mora vsebovati ločen bančni račun z varščino.

Filmski sektor je razdeljen na dvoje tekmovalnih območij – na Flandrijo in Valonijo. Vendar imam rada to državo, saj me vsak dan prisili, da se naučim nekaj novega. Poleg tega je veliko priložnosti za učenje tujih jezikov. Zdaj tekoče govorim romunsko, rusko in angleško, imam osnovno znanje latvijščine, španščine in francoščine, želim pa se naučiti tudi flamščine.

Z Moldavijo sem nenehno v stiku, saj letalske karte do tja niso drage, zato jo lahko obiščem večkrat na leto. ■

## SPENCER

ŽIGA BRDNIK

## Improvizirana pravljenica o resnični princesi

Čilski režiser Pablo Larraín se je očitno specializiral za svojstvene ženske filmske portrete. Po nadrealno trpeči in močni Jackie Kennedy, kraljici ameriških src, ki jo je postavil v moreče ure po atentatu na njenega moža, in krčeviti borki za svoje mestu v svetu, plesalski kraljici Emi v sanjskem okolju neukrotljivih strasti z resničnim okvirjem latinsko-ameriškega patriarhata, se je tokrat v filmu **Spencer** (2021) lotil »kraljice ljudskih src« Diane (Kristen Stewart). Za svoj položaj neverjetno človeško in običajno jo je postavil v njej popolnoma nasprotno okolje toge in rigidne tradicije kraljeve družine in zadušljivo hladne prostore podeželske palače, kjer mora, čeprav je krepko sita vseh intrig, pozornosti in škandalov, preživeti božič po do potankosti predpisanem protokolu, v družbi zombificirane aristokratske družbe.

Popoln kontrast in odtujenost slika s celo paleto filmskih sredstev. Medtem ko se Diana dinamično, s spuščeni lasmi in sončnimi očali, brez pompoznega spremstva izgublja po podeželskih cestah v svojem porscheju, prihaja kraljeva družina, ki je izza hladnih šip niti ne vidimo, v palačo po vojaško: točno, avtoritativno, vehementno. Medtem ko Diana v baru sramežljivo in prikupno sprašuje po smeri, se v kuhinji in za mizo hladno, togo in v »drilu« pripravljajo hrana, pijača

in pribor. Medtem ko vsi gosti brez vprašanja sledijo predpisanim pravilom, Diana neprestano išče izgovore in razpoke, skozi katere se lahko izmuzne na svobodo in zadiha. Prostori palače so izdelani do najmanjšega detajla, njene obleke so popolne, protokol je nezmotljiv, a neprestano nekaj manjka – duša. Razkol med dvema svetovoma je popoln, gre za tako rekoč dve dimenziji bivanja, ali kot reče princ Charles (Jack Farthing): »Saj veš, da morata biti dve Diani, ena zate, druga za javnost. Tudi mi smo podvojeni.«

A princesa tega enostavno ne zmore, ne želi. »Čeprav je bila skrita za ščitom svojega izjemno prefinjenega sloga, ni mogla skriti svoje osebnosti,« je v Benetkah po premieri povedala Kristen Stewart. Zato se upre. Njen upor pride v obliki vnašanja kaosa in spontanosti, ki vdirata v na videz popolnoma urejeno in vnaprej premišljeno okolje. A to so majhni, v bistvu nemočni trenutki upora v ogromni nadstavbi tradicije: zamuja, krši protokol, spreminja svoj načrt oblačenja, obiskuje kuhinjo, se pogovarja s služinčadjo. Kot protiutež izpiljeni, a zadušljivi in hladni vizualni podobi filma deluje izvirna *freejazz* glasbena podlaga Jonnyja Greenwooda. Tako kot Diana protokol, prebija glasba togi ritem aristokratskega življenja, s tem pa nam razkriva vedno bolj nemirno princesino notranjost. Prvi del filma je v tem pogledu genialno skomponiran kontrapunkt, ki s svojim srhljivim kontrastom dobesedno ježi kožo.

Kontrapunkt je še poudarjen z nasprotjem med (vedno manj) zadržano nervoznim igranjem Kristen Stewart in strogo, hladno, brezizrazno igro Timothyja Spalla. Ta se pojavi v vlogi misterioznega nadzornika Gregoryja z vojaškim šolanjem in ozadjem, ki Diana s svojim srh zbujajočim pogledom – »ki bere misli« – spremlja na vsakem koraku. Če je ona simbol preprostosti, sproščenosti in topline običajnega ljudstva, on predstavlja hladnost, togost, neizprosnost in predirljivost tradicije – oči in ušesa hiše Windsor, ki se kakopak zmeraj





uperjajo vanjo, četudi neposredno ne gledajo in ne poslušajo. »Pazite, kaj govorite, tukaj vsakdo vse sliši,« nas večkrat v filmu opozorijo zaposleni. Medtem ko Gregory sporoča, da je »tradicija nad vsem«, pri čemer princeso kar mrazi, pa Diana sporoča, da je tradicijo napravil človek in jo zato lahko tudi krši. Gre za trk med modernizacijo kraljeve družine in njeno konservativnostjo, ki sta ga tako resnična kot filmska princesa občutili na svoji koži. »Ko se je začelo snemanje, je moja vljudnost letela skozi okno. Pablo je izbral prostor, obleko, pesem in zagnal kamero, mene pa pustil, da sem se znašla po svoje. Med snemanjem sem se počutila svobodno kot še nikoli doslej, potem pa je na to svobodo nataknil povodec. Tako sem tudi začutila Diano,« je pojasnila Kristen Stewart.

Larraín to brutalno konservativnost – kakopak še vedno močno patriarhalno, saj so oči ne glede na vse uperjene v Diano in ne v Charlesa – materializira prek navezave na zgodovinski lik kraljice Anne Boleyn, ki jo je kralj Henrik VIII. pred pol tisočletja dal obglaviti, ker si je omislil novo ženo. Medtem ko je ta asociacija na afere princa še kako točna, kar še poudari biserna ogrlica, ki jo je princ kupil tako svoji ženi kot takratni ljubici in katero mora Diana v filmu kar dobesedno požreti, pa zgodba tukaj zavije v popolnoma drugo smer. Iz hladno realistične srhljivke o neznosnosti bivanja na dvoru se prelevi v magično-realistično pravljico o ujeti princesi, ki sanja o vrnitvi v svojo dekleško svobodo, a se vedno znova zbujata v nočni mori ujetosti v brezizhodno situacijo. Ker je ta drugi del zelo očitno avtorjeva interpretacija psihološkega profila Diane, tudi gledalci izgubljeni zaplavamo v toku lastnih asociacij. Te ostro prekine duh Boleynove, ki je brez dejanske materializacije že tako ali tako močno prisoten, zato je njena pojava korak preveč, ki filmu vzame kredibilnost analize, dejansko pa ne prispeva k slikanju Dianinega razkola.

Z njenim mrzličnim obiskom domače hiše, kjer se sooči z duhom, »ki me reši pred smrtjo«, in najde zatočišče v sami



sebi, se film prevesi v tretji del: osvoboditev. Princesa v različnih prostorih, odeta v različne obleke – kakopak tudi poročno, ki je sprožila *dianomanijo*, saj je, kot je pojasnil avtor, v vseh, ki so jo spremljali, sprožila upanje, da se pravljica lahko tudi v resničnem življenju uresniči – začne plesati. Osvobodi se strahov, ugrabi svoja sinova pred kruto tradicijo, ki jima v rosnih letih potisne puško v roke, in odvihra svobodi naproti. Vsaj za en dan, vsaj za en trenutek želi spet biti navadna mati, s svojima sinovoma uživati hitro hrano – neokusen *product placement* pri tem kakopak ne izostane – in si londonske znamenitosti ogledati iz perspektive običajnega turista, ki ni zaprt v zlato kletko. Magični »happy end« nas za hip celo pretenta, da je kaj takšnega dejansko mogoče, a le en pogled je dovolj, da nas znova prestavi v realno življenje, v dejanski konec Dianine »pravljice«, ki je bil vse prej kot pravljichen.

#### ZAČETEK

BOJANA BREGAR

## Kakor je bilo na začetku

**Začetek** (Beginning, 2020)<sup>1</sup> je celovečerni prvenec mlade gruzijske režiserke Dee Kulumbegashvili, ki smo ga imeli v juniju priložnost videti na festivalu Crossing Europe v Linzu, medtem ko je svoj mednarodni debi pričel na platnu v Torontu (TIFF), kjer je bil ovenčan z nagrado FIPRESCI žirije. Dea Kulumbegashvili je sicer vzbudila pozornost že kot študentka režije na univerzi Columbia v ZDA, ko se je v festivalskih krogih pojavila s svojima dvema kratkima filmoma, **Nevidni prostori** (Ukhilavi Sivrtsebi, 2014) ter **Léthé** (2016), o katerem smo v Ekranu že pisali (februar/marec 2017) Oba sta bila prikazana na festivalu v Cannesu, kjer sta se kritikom in strokovni javnosti vtisnila v spomin kot sofisticirani deli, zaznamovani s poetičnim slogom, ki je dal slutiti bližino nekdanjih velikih ruskih mojstrov (here's looking at you, Sergej Paradžanov!) ter zrelim in samozaveznim režijskim pristopom.

<sup>1</sup> Film lahko vidite na platformi MUBI.



Prvenec režiserke je docela izpolnil pričakovanja, ki sta jih zastavila kratkometražna predhodnika. Premišljen, drzen in predvsem pripravljen pokazati, da režiserka v prehodu v celovečerno formo ne popušča pri viziji in ambicioznosti.

V majhni ruralni skupnosti sredi Gruzije se skupina Jehovovih prič sooči z napadi katoliških ekstremistov. Yano, ki je poročena z verskim vodjem skupine, nasilni dogodki pretresejo in njen monotoni vsakdan napolnijo s strahom in skrbjo za svojo in sinovo varnost. David, Yanin mož, se za njene prošnje po selitvi ne zmeni; bolj ga skrbi, kako bo uresničil lastne ambicije po napredku v hierarhiji verske skupnosti. Yanina naloga je zgolj podpirati moža v teh prizadevanjih in skrbeti za sina in že zelo zgodaj nam postane jasno, da se je v letih zakona zanj marsikaj spremenilo, največ za Yano. Očitno je, da ji ozko odmerjena vloga mame in tolažnice obeh moških v družini ne prinaša zadovoljstva, čeravno tega neposredno nikoli ne izreče. Deloma iz strahu, deloma iz čistega razočaranja nad tem, kako se je njeno življenje obrnilo. Če sprva skupaj z njo delimo idejo, da sta z možem enakovredna partnerja, se ta predstava prične krušiti z vsakim poslovnim potovanjem, z vsakim v prazno izzvenelim pogovorom, kjer se on ne zmeni za njene tožbe in stisko.

V številnih prizorih je Yana sama, soočena z metafizično in dejansko praznino. Brez posebnega elana preči čiste, bele hodnike stanovanja, tako da je moč na platnu samem čutiti, kako njena življenjska sila odteka v popoln nič.

Nekega od teh izgubljenih dni, ko je mož znova na poslovnem potovanju, na vrata potrka detektiv. Ta domnevno preiskuje ozadje zadnjega napada na versko skupnost, toda ko sedi v njenem domu, na njenem kavču, se zdi, da je to zadnje, kar ga zanima. Kar *ga* zanima, so intimne podrobnosti, ki z uradno policijsko preiskavo nimajo nobene

zveze. Yano neznanec straši, a zaradi nekega razloga jo prav tako privlači. Toda še preden utegne razmisliti o situaciji, ki se odvija pred njo, se ta drastično spremeni – in kar se zgodi v naslednjem trenutku, spremeni njeno življenje in jo pahne v prostor nekje med dobrim in zlim, iz katerega ne najde več enostavnega izhoda.

Že uvodne minute filma naznanijo počasen, a neizbežen zdrs naše protagonistke v moralno dilemo, ki ji botruje izguba vere v njen zakon, v njeno vlogo v majhni vasi, kjer živi (in od koder si želi pobegniti) in celo v njeno lastno življenje. Moralni okvir, ki ga *Začetek* sugerira z miljejem, se prične podirati sam vase, implodirati, kot jabolko, ki gnije od znotraj in svetu navzven kaže svoje zloščeno pročelje.

V tem svetu je Yana predstavljena kot resignirana ujetnica, vdana v svojo usodo in prepuščena silam, ki jo tlačijo, negirajo, oblikujejo po svoji podobi, kot Bog tlači in negira svoje kreature-ljudi. Yanin mož, detektiv, njeni sovaščani – vsi so mali bogovi, ki si lahko privoščijo, da iz nje naredijo nekaj zase, medtem ko sama zase ne pomeni nič. Zdi se kot ženska, ki vedno lahko le čaka, da se njeno življenje začne.

Ali pač?

Vse, kar lahko sklepamo o njej, je to, da sta ji poroka in ljubezen njenega moža zagotovili boljše življenje in status. Na določeni točki filma se odpravi domov na obisk k mami, ki živi brez moža. Tam je tudi njena mlada sestra, ki prav tako živi doma, z otrokom, ki tudi nima očeta. Je napredek, da ji je uspelo zapustiti dom? Njen mož, ki se peha za naslednjim najboljšim mestom v svetu starešin Jehovovih prič, je kljub veliki hiši in velikim besedam šibak, šibak v okolju, ki njega in njemu podobnih ne sprejme. Zato je tudi ona šibka, kajti nima nič. Vse, kar ima, je njen mož. Razen njega in otroka, s katerim preživi večino svojih dni, nima nikogar. Njeno življenje je prazno. Vera, ki diktira njihovo življenje, je zbanalizirana in vulgarnem korporativnem stremuštvu

njenega moža. Skupnost vernikov v mestu, kjer živijo, je v najboljšem primeru marginalizirana, v najslabšem preganjana z golim nasiljem.

Yana si želi biti sama. Strah jo je ljudi. Edini človek, nad katerim ima nadzor, je ona sama, toda tudi o tem prične dvomiti.

Zdi se, da nič zares ne predrami njene pasivnosti, toda ko na njena vrata potrka detektiv, si zlahka predstavljamo, da njegov prihod naznani prisotnost nečesa demoničnega. Morda res predstavlja hudiča, Zlo, ki se skriva pod masko Pravice in ki zapelje in zlorabi in subvertira, kar se je zdelo prav, v to, kar je moralno oporečno – kot tistikrat v rajskem vrtu, ko je zasejalo dvom o čistem in neoporečnem. Vsaka stvar se lahko pokvari.

Kar *Začetek* raziskuje – in kar je v njegovem navidezno počasnem, meditativnem teku venomer prisotno pod površjem kot stežka zadržan nemir – si lahko predstavljamo kot subtilno subverzivno vprašanje osvobajanja ženske. Je zgodba Yaninega propada ultimativno zgodba njene emancipacije? Ko je Lars von Trier v *Antikristu* (*Antichrist*, 2009) žalujoči par pahnil naravnost v groteskno nasilno brezno pogube, je v ozadju ves čas vznikalo vprašanje: ali je Ženska lahko Zla? Kaj je ultimativno Zlo, ki ga lahko zagreši Ženska v zahodni, katoliški tradiciji? In kaj ima to Zlo opraviti z močjo Ženske, ki se je Moški boji bolj kot Hudiča samega?

Lea Kulumbegashvili kot režiserka brez oklevanja sproži tok dogodkov, ki zaznamujejo film, in suvereno jadra proti načrtani točki na horizontu, ki morda za gledalce pride pričakovano, a nima zato nič manjšega učinka. Vsekakor se gledalcu zatakne v spominu in zahteva od njega pojasnilo – eden od predlogov je zapisan v prejšnjem odstavku.

Tako kot uvod je torej tudi zaključek filma *Začetek* zaznamovan z markantno potezo avtorice, ki misli resno in ki premore odločnost in talent za dvig nad »le še en evropski artfilm«, ob katerem bomo ob obisku kina skomignili z

rameni in ga pred naslednjim obiskom že pozabili. Največ, kar filmu lahko očitamo, so potencialno neenakomerni momenti, ko določene režijske in scenaristične odločitve niso povsem v skladu z ostalimi in dajejo vtis eksperimentov, ki se niso povsem posrečili. Vseeno menimo, da jih lahko štejemo v prid režiserki, ki se ne boji tvegati. Prav tako je v prid filmu precizna montaža, ki odraža njegov občutek za humanizem, serviran v strogo načrtani maniri, neemocionalni, ostri kot britev. Nesentimentalno, nečustveno, toda zapomnljivo in vznemirljivo. In to je šele začetek.

STARI

VERONIKA ŠOSTER

## Ujeti v peščeni uri brez dna

Čas nam polzi med prsti kot zrnca peska, nemogoče ga je ustaviti in nemogoče je zadržati in shraniti vse pomembne trenutke. Zato ni nič čudnega, da si je stripovski dvojec Frederik Peeters in Pierre Oscar Lévy za prizorišče bizarne zgodbe, kjer začne za naključne ljudi čas teči pospešeno, izbral ravno peščeno plažo. Ta obenem priklicuje še podobo peščenega gradu, ki ga odnese prva plima (zato je še kako primeren naslov stripa *Peščeni grad*), pa tudi sliko dolgega in soparnega poletja brez ene same prijetne sence, ki bi ponudila vsaj malo oddiha. Ko je na strip naletel režiser M.



Night Shyamalan, ga je poleg koncepta zagotovo prepričal tudi zato, ker pusti vse pripovedne niti odprte in nikoli ne ponudi neverjetne končne razlage, ki vse obrne na glavo, kot smo že vajeni pri slavnem režiserju **Šestega čuta** (The Sixth Sense, 1999), **Nezlomljivega** (Unbreakable, 2000) in **Znamenj** (Signs, 2002). V strip je namreč vpisanih kar nekaj mogočih razlag, a nobena izmed njih ni potrjena, saj je ves fokus na staranju in vsem, kar prinaša s sabo. Shyamalan pa je seveda opazil priložnost za svoj udaren podpis in jo tudi izkoristil. Strip *Peščeni grad* se je pod njegovo taktirko spremenil v film **Stari** (Old, 2021).

Film je res radikalna izvedba reka »življenje je kratko«. Štiričlanska družina počitnikuje v luksuznem hotelu, ko jim direktor namigne, da jih lahko odpelje na prav posebno, skrito plažo, ki jih bo navdušila s svojo neokrjenostjo in odročnostjo. Že ob prihodu se začnejo dogajati čudne, zlovesče stvari, med drugim naletijo na truplo utopljenke in njenega sumljivega partnerja. Ko želijo plažo zapustiti, da bi poklicali na pomoč, ugotovijo, da so ujeti, kasneje pa se začnejo predvsem zaradi opazovanja svojih otrok zavedati, da jim ta na videz rajski kraj krade leta življenja – pol ure na plaži pomeni eno leto življenja. Prvi meta-pomežik se zgodi že na začetku, ko se dopustniki vkrcajo v kombi, ki ga šofira nihče drug kot Shyamalan – zato je lahko rečemo, da jih je na plažo dobesedno odpeljal režiser. Tudi kasneje ga vidimo, kako se motovili okrog kamer, pozicioniranih na klifu nasproti plaže, s tem pa dejanje snemanja filma v filmu rahlo spominja na odpuljenega Quentina Dupieuxa (gledanje filma v filmu). Koncept minevanja časa je sicer hitro razkrit (konec koncev ga je režiser postavil že v sam naslov), a vse se dogaja hektično, živčno, panično, zato se hitro (sic!) ustvari obsesivni občutek odtekanja časa. Gledalec poskuša ves čas zadržati vsaj po en trenutek, a dogajanje je nenehno spretno prekinjano in ne pušča veliko kontemplacije. Ta aspekt filma

je pohvalen, saj prinaša kar nekaj plasti v zgodbo, ki v osnovi ni preveč zapletena. Sledijo mu namreč igra, kadriranje, tempo, dialogi in scena.

Igralsko je film precej nezahteven, saj so vsi v nenehnem stanju panike ali pa vsaj zelo razburjeni. Tako nekateri odlični, subtilni in specifični igralci, kot sta Gael García Bernal in Eliza Scanlen, sploh ne pridejo do izraza, saj kamera nenehno bega sem in tja, da prav tako hlastno lovi trenutke. Največji problem filma je popolna odsotnost kemije med glavnim parom (Bernal in Krieps), ki je za poročen par, pa čeprav na robu ločitve, čisto premalo otipljiva. Fascinantni pa so otroški igralci, saj gredo skozi drastične spremembe (otročstvo, puberteta, odraslost), zato posamezen lik igra več igralcev. Ti so bili izbrani odlično, skoraj tako premišljeno kot v seriji **Dark** (2017–2020), saj si igralci niso podobni le po zunanjih značilnostih, ampak dejansko ujamajo kretneje, mimiko, premikanje ipd. Res pa je treba poudariti, da ne glede na minutažo filma (148 minut) zanimivi igralski obrazi sploh ne pridejo do izraza, ker jim ni namenjeno dovolj ... časa. Tempo je hektičen, dialogi odsekani, veliko je kričanja, obupa, tresoče kamere. Spremembe so opazne in sploh pri otrocih šokantne, saj odrastejo v nekaj urah, kar prinese številna vprašanja o sprejemanju telesa, učenju, izkušnjah in podobnem. Otroci se namreč nimajo časa privaditi svojim novim podobam in zmogljivostim, ostajajo na ravni naivnih in brezskrbnih bitij, a na zunaj so že odrasli. Ta diskrepanca je milo rečeno strašljiva, saj povleče v vrtinec premišljanj o tem, kaj pomeni odraščanje in česa vsega smo se morali ob njem navaditi ali se s čim sprijazniti, pa nismo niti zares opazili. To stopnjuje tudi kadriranje, ki je premeteno. Malo je klasičnih kadrov obrazov v bližnjem planu; kamera je največkrat nekje za hrbtom govoreče osebe (ali pa je govorec celo zunaj kadra), zato si lahko izraze na obrazu samo predstavljamo, glas pa slišimo



rahlo oddaljeno, kot da ga sproti odnaša veter. Tudi klavstrofobija, ki jo povzroča že neprijazna peščena plaža brez resnejše vegetacije (in s tem sence), obdana z visokim skalnim klifom, je na ta način še potencirana, saj se gledalec nenehno počuti, kot da ne vidi dobro, kot da ne more zares slediti dogajanju. Ta način je ena izmed velikih prednosti filma, ki večinoma stavi na vzdušje. Temu naj bi sicer sledil tudi žanr (gre namreč za srhljivko/triler), in res naletimo na nekaj ogabnejših ali malo bolj grozljivih prizorov, predvsem glede telesnosti, saj stvari res hitro eskalirajo. A nekaj prizorov je že tako absurdnih, da sploh niso več grozljivi, ampak samo še smešni v svoji pretirani resnosti.

Razmišljanje o minljivosti je pri človeku večinoma potisnjeno na stran, saj je biti soočen z njim vsakodnevno preprosto prenaporno. Zato je lepo vzpostavljen kontrast prvih pogovorov družine, ko mimobežno uporabljajo fraze, kot sta »to bo lep spomin za nas« in »uživaj v trenutku«, in kasnejših šokantnih spoznanj, da je celo njihovo življenje postalo le še en sam begajoč trenutek, ki se bo končal s sončnim zahodom. Vseeno pa je staranje kot tako prevečkrat demonizirano, saj ima v sebi tudi neko lepoto. Seveda bodo družine, ujete na plaži, zdaj skupaj preživele le še nekaj ur namesto dolgih let, a vse to bodo doživele skupaj – starši bodo prisostvovali prav vsem prelomnicam svojih otrok, kar bi bilo sicer nedosegljivo. Pa tudi poslavljanje od staršev, ki se zgodi kasneje, ni samoumevno, in ta prizor družine, ki je še zadnjič družina, je monumentalen. To bi moral biti pravi konec filma, saj uteleša tako neverjetno ljubezen kot bolečo izgubo, ki ena brez druge ne bi bili mogoči, in na najbolj intimen in nežen način prikaže sporočilo filma, da je treba ceniti to, kar imamo, dokler imamo. Namesto tega se Shyamalan raje osredotoči na zanj značilen končni preobrat. Po eni strani je prav obrabljeno hollywoodski, saj vse dogajanje zveže z lično pentljico, vseeno pa je nekakšen poklon stripu, ki je veliko bolj nihilističen in nas pusti globoko v teorijah, Shyamalan se za eno izmed njih (rahlo prilagojeno) odloči in jo tudi izpelje do konca. V bistvu imata obe stvaritvi malo drugačen fokus in drugačno poanto, kar je razumljivo, saj imata tudi drugo ciljno publiko. Peščeni grad, ki ga v nekem trenutku zgradita že odrasla otroka z začetka filma, pa ne spominja le na naslov izhodiščnega materiala, ampak opominja na bežnost človekovega življenja in človeštva kot takega; če bi zgodovino sveta merili s 24-urno uro, bi se človek pojavil šele zadnjih 77 sekund! Ujetost v peščeni uri brez dna tako ni samo napeta, ampak daje tudi širšo perspektivo.

## HEJTER

DARKO ŠTRAJN

## Distopična sedanost novih družbenih razmerij

Režiser Jan Komasa in scenarist Mateusz Pacewicz po zadnjih dveh skupnih filmih v letih 2019 in 2020 postajata vidna kot nova zelo zanimiva filmska avtorja. Sta hkrati simptoma in diagnostika simptomov družbenih transformacij. Postajata fenomena v okviru svetovnega filma in nadaljevalca tradicije ene najzanimivejših kinematografij, kakršna je poljska vsaj v vsem obdobju po drugi svetovni vojni. Film s skrajšanim naslovom **Hejter** (Sala samobójców. Hejter, 2020, Jan Komasa) skupaj s filmom **Corpus Christi** (Boże Ciało, 2019, Jan Komasa), nominiranim za tujejezičnega oskarja, nadgrajuje nemara novo že nekaj časa nastajajočo »paradigmo« v območju postsocialističnega filma. Pravzaprav bi slednjo oznako že morali zavreči. Če smo namreč iz vzhodnoevropskih kinematografij pretežno na ravneh art filmov v velikih odmerkih dobivali filme na teme travm iz obdobja totalitarnih, represivnih in vseeno v plasteh vsakdanosti nekako delujočih realnih socializmov, je *Hejterja* mogoče šteti med filme preloma s ponavljajočimi se podobami posameznikov z veliko pezo zgodovine na plečih, konstitutivno bolečino v notranjosti psiho-strukture in še zmedenih glede socialne in etnične identitete. Kar zadeva





Poljake, se je z uspehim »spinom« v to vse bolj izpeto tematiko vmešal Pawel Pawlikowski s **Hladno vojno** (Zimna wojna, 2018), ki je, med drugim, postavil vprašanje o tem, zakaj se posameznica lahko odloči prostovoljno živeti v režimu enopartijske vladavine in je na to vprašanje tudi prepričljivo odgovoril v črno-beli tehniki.

Tematika *Hejterja*, ki formalno povzema elemente prvega Komasovega filma **Dvorana samomorilcev** (Sala samobójców, 2011), se razvije na ozadju analize spremenjene družbene strukture, zaznamovane z razlikovanostjo, ki pa ni enostavno vrnitev znanih form razrednih razlik. Družbena shema, ki jo film dovolj eksplicitno uprizarja, je ugotovljivo kar blizu novejši teoriji Thomasa Pikettyja, ki v knjigi *Capital et idéologie* hipostazira novo trojno strukturiranost družbe, temelječe na kompleksnejših in ekspandiranih družbenih neenakostih. Pri tem pa se zdi, da avtorja bolj kot na teoriji svojo upodobitev družbenih koordinat, v katerih se gibljejo filmski liki, utemeljeta v empiričnem zaznavanju družbenih razmerij, kakršna so se izoblikovala (tudi) na Poljskem v letih po koncu socializma. Če je *Corpus Christi* nekakšen religijski triler na večno temo strukturnega zla in singularnega vznika hotenja po dobrem, je *Hejter* pravzaprav svojevrstna distopija sedanjosti. Poljska družba v kapitalističnem razcvetu na podlagi dokončanega procesa tranzitivne prvotne akumulacije je v filmu predstavljena kot družbeni prostor, v katerem so poti na družbene vrhove na subtilne načine zagrajene. Politična območja tega prostora pa so neprozorna, obvladana s kulturnimi boji in pospešeno komunikacijo javnih laži ter zasebnih manipulacij, kakršne omogoča ekspanzija omniprezentne digitalizacije.

Avtorja filma sta izvedla svojevrstno sintezo vzorcev iz kanonizirane literarne in dejanske zgodovine in novodobne postavantgardne kritične percepcije družbenih transformacij z vključenimi serijami označevalcev socialnih razmerij. Prigode osrednjega junaka Tomasza Giemze, ki ga je izvrstno upodobil

Maciej Musialowski, so postavljene v koordinate družbenega povzpetništva v fluidnih družbenih razmerah. Gre za lik fanta iz province, ki z velikimi ambicijami in s podporo naklonjene družine višjega sloja nastopa najprej kot študent prava. Če bi v tem karakterju mednarodni gledalci lahko razbrali tipologijo Balzacovega Eugèna de Rastignaca, pa bi domačini nekaj podobnega lahko našli kar v poljski klasični literaturi: denimo v sicer manj toksičnem liku Stanisława Wokulskega v romanu *Lutka* Bolesława Prusa. Komasova filmska sinteza pa je prepričljiv preskok iz klasičnih narativnih okvirov moralizma v polje alternativ trumpskega sveta, v katerem je vsakršna sled resnice razdejana hkrati s svojo bežno pojavitvijo. Lik Tomasza se pred očmi gledalca, začevši z uvodno sceno, v kateri ga izključijo s pravne fakultete zaradi plagiatorstva, sprti preoblikuje glede na situacije, v katerih spretno in digitalno pisмено deluje ter se končno najde v službi v podjetju za digitalne manipulacije, v nekakšni poljski varianti *Cambridge Analytica*. V tej službi Tomasu uspe končna manipulacija. Služenje obskurnemu naročniku, v filmu verodostojno upodobljenem obskurantnem liku vzhodnoevropskega ekonomsko-političnega gangsterja, »uravnoteži« z angažiranjem za legalno politično kampanjo liberalnega kandidata za župana velemesta. Z izigravanjem ene opcije proti drugi in končnim neizbežnim manipuliranjem nacionalističnih ekstremistov v nasilnem finalu filma Tomasz pride do svojega socialnega kapitala v medijski sferi in s tem pridobi vstopnico v družbeno elito. Kar se je v zgodnjih fazah naracije zdelo kot motiv ljubezni, pa se raztopi v cinizmu junakovega uspeha. Sovražnost, ki jo ponazarja naslov v obliki poslovanjenega izraza »hater«, je objektivirana kot sredstvo antagoniziranja akterjev v družbenih hierarhijah, kjer se najde vir fašistoidnih drž v igrah moči. Seveda v značilnostih likov in dogajanj ni težko prepoznati aktualne poljske družbene in politične realnosti in celo konkretnih osebnosti v poljski politiki.

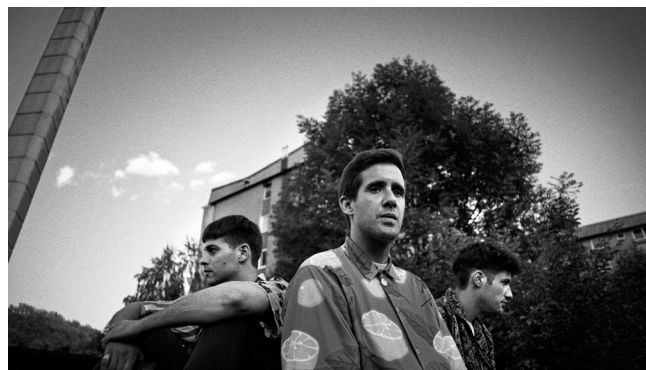
Vizualnost filma, ki ga je lansiral Netflix, je očitno produkt vsaj zadostno, če že ne obilno finančno in produkcijsko podprtega projekta. Temno tonirani prizori, v pretežno gladko izvedenih spojih med sekvencami, sestavljenih v preišljenem in smiselnem kadriranju sugerirajo distopične poudarke. Mestoma pohitrena montaža požene suspenz, ki pa ni poglobitni cilj avtorja. V posameznih potekih montaža zaplete časovna sosledja in tako nemara nakaže vozlišča, v katerih se srečujejo prividi, projekcije in lažnost tega, kar se zdi kot realnost. V tem pogledu si film izposoja poglede in strukture kadrov od *filma noir*, čigar »renesansa« preči mnoge filmske produkcije in še bolj televizijske serije, ne glede na njihovo »nacionalno« določenost. Dokaj sofisticiran film z izraženimi pronicljivo detajliranimi prizori pa se ni izognil posameznim dramaturškim slabostim, saj na primer odnos osrednje osebe in kandidata za župana vse prehitro in psihološko neutemeljeno postane odnos zaupanja, ki je za Tomasza sredstvo manipulacije. Manj prepričljiv je tudi poskus ponazarjanja zavajajoče komunikacije junaka z nacionalističnim aktivistom preko avatarjev v računalniški igrici. Vseeno pa ta poskus sugerira idejo gibanja v realnosti virtualnega. Film nas prestavi v družbene položaje, ki jih zastarele formule o nasprotjih komunizma in demokracije, liberalizma in represije itn. ne zadevajo več. Kar pa se poraja tudi v novih razmerjih, je »večni« fašizem.

## AMEBA

ANJA BANKO

## »Človk, lej kle maline rastejo, stari!«

»Ta film temelji na resnični prihodnosti.« S tem pojasnilom se **Ameba** (2021, Blaž Završnik) odpre v distopično, črno-belo filmsko sedanost, v kateri se z blokovske strehe še bežno vidijo obrisi gora kot opomin nekega sveta, ki ga očitno, vsaj za nekatere – kmete in klošarje na tej drugi strani hriba – ni več. Kot ni več vode, interneta, dopustov na morju ali



revolucij. Kot pravi eden od protagonistov Lilčke: »Kakšna revolucija človk, sej nimamo interneta!«

Filmski svet *Amebe* je blokovsko naselje, srce Kamnika. Da gre vse k vragu, je kriv župan, ki je sklenil posel s podjetjem Orphey. Kot se za klasično ZF distopijo spodobi, glavnega antagonista nikoli ne vidimo, pojasnila o dogajanju pa vstopajo kot radijska poročila: podjetje Orphey že sedi za vladno pogajalsko mizo in skuša prevzeti nadzor nad upravljanjem z vodnimi viri. Medtem specialne enote vdirajo v stanovanja, z neba sklatijo drone, nekaterim ljudem se meša, drugi so izginili neznano kam, spet tretji z balkona raje zanihajo v praznino. Edina luč, kamor se ljudje ob nočeh zatekajo kot večje, je klub Ameba, kjer osrednji trije protagonisti dilajo mano.

Dačo (Dario Nožić Serini), Tunja (Matej Tunja) in Lilčke (Luka Lah) so sicer kamniški glasbeni trio Matter, ki od leta 2015 pomembno sooblikuje del slovenske glasbene scene. S specifično estetiko urbanih predmestnih zjebancev-šminkerjev in z besedili, ki v posrečenih brezsmiselnih poudarjajo hedonistično, a brezciljno prebivanje sodobnega urbanega nihilista, Matter v svojih komadih in videospotih gradijo samosvoj univerzum. Ta že v osnovi izhaja iz Kamnika; tako kot v filmu je označevalec, ki predstavlja zjeban in zajeban, a kljub vsemu dom. Kot pravijo v komadu *Safari*: »Če hočš vidt body buddy prid uzadi / dol na bridža tm Duplica pimpin v kadi / v meni je / Kamnik folija / 300 km dolga / v ustih dva džolija.« Kamnik, v katerem živijo Matter, so socialistični bloki na Duplici, stanovanja, iz katerih puhti vonj čikov in postanih pivakov. Kamnik so napol spuščene rolete, napol prazna otroška igrišča in napol brezdelni mladiči na skuterjih, ki v parku s travo, požgano od poletja, preganjajo dolgčas. Kdor ima denar, kupi vodo, kupi mano, kupi šik cunje od madeonskih cigank, ki sta Kristina in Katarina Rešek (Kukla) – ta je režirala tudi videospot za prvi hit Matter **Meduze** (2015). Svet Matter je v osnovi majhen svet komšij in prijateljev, tako



ali drugače znanih likov z njihove scene. Gangsterski lastnik kluba Ameba, Damir (Sebastjan Starič), ki obožuje fiktivno različico slavnih čokoladnih mini rolad, je še en tipičen protagonist univerzuma Matter. Gangstersko-gasterbajterskih likov, dilerjev in drugih malih kriminalcev sicer kar mrgoli po njihovih komadih, tej fascinaciji pa je posvečen tudi njihov prvi kratki film **Pimpin Piaf** (2017, Matic Zavodnik).

Tako kot postopajo liki v njihovih komadih, postopajo tudi v filmu, vse dokler Dačova glavna naloga, ki mu jo v zadržanem deliriju preda njegov izginuli oče (Davor Janjić), ne postane maščevanje Zekiju (Bonino Englaro), rivalskemu dilerju, s katerim je morda zanosila njegova sestra (Maša Grošelj), a tega on noče priznati. Seveda mu bodo ob glasbeni podlagi legendarnega trap komada WNDE-ja iz 2017 *Pošrek* zažgali in uničili avto, kar je še eden v vrsti klasičnih Matter tropov. Tej družinsko-prijateljsko-katastrofični napetosti tik pred koncem sveta se priključi še *femme fatale*, Kim (Anja Drnovšek), hčerka enega od direktorjev podjetja, ki Dača obrne na glavo, v resnici pa se hodi na to stran hriba, med klošarje in kmete, le zabavat »na safari«. K zadušljivemu vzdušju filma sicer pridodajo stereotipni ženski liki, ki niso nič drugega od noseče sestre, zmešane mtke, *femme fatale*, znervirane frendice, kurbe ali počasne trgovke.

A kot Dačo, Tunja in Lilčke na koncu padejo v past, pade v lastno jamo tudi film. Utrip *Amebe*, za katerega se zdi, da poskuša biti znanstvenofantastični film noir, iz določenih kotov sicer ujame direktor fotografije Peter Perunović, tudi redni sodelavec Matter, a ostaja s kamero kljub vsemu bližje videospotovski logiki časa in prostora. *Ameba* je tako predvsem dodatek ali povzetek univerzuma Matter, ki kot samostojni filmski izdelek izpade kot globine izpraznjena lupina školjke. Fosil neke scene, neke generacije, nekega trenutka, ki ga bo morda neki drugi trenutek iz perspektive druge generacije lahko naredil tudi za povsem soliden *zeitgeistovski*



kult. Premiera v postreferendumskega momentu za vodo je morda najboljše naključje, ki je doletelo ta film.

#### DEKLE JE POLETELO

ŽIGA BRDNIK

## Krog življenja

S čudovito uvodno kader sekvenco dobesedno pristanemo na živahni tržaški ulici, sredi življenja, med ljudmi, v baru, za šankom, v družbi dijakinje Nadie (Alma Noce). Pogledi moških jo poželjivo premerijo, na kar se niti ne odzove, ampak samozavestno nadaljuje svojo brezskrbno pot. Čisto običajen prizor iz vsakdanjega življenja – nam daje vedeti izkušena italijanska režiserka Wilma Labate. In od tega trenutka naprej skriva svoj avtorski izraz za strogo realistično, skoraj dokumentaristično fotografijo in rahlo zrnasto, surovo sliko, ki spominja na domačo ročno kamero ... Nadia je prav tako običajno dekle iz delavske družine v delavskem mestu, ki se pridno uči in goji upe, da bo nekoč delala v hotelirstvu. Kot introvertirana adolescentka, s katere obraza ne moremo veliko razbrati, nima prijateljev in prijateljic. Očitno neizkušena se zato hitro odzove na nagovarjanje spogledljivega vrstnika (Luka Zunic), ki jo prepriča v obisk stričevega stanovanja. A na prvi pogled nedolžno srečanje se sprevrže v nasilno epizodo, ki ji življenje obrne na glavo.

Trd pristanek v krutosti patriarhalnega sveta je zajet v dolg, mučen, neizprosen prizor posilstva, ki mu ni in ni konca,



a je do zadnje sekunde na mestu. Ne gre namreč za filmsko eksploatacijo travmatične izkušnje, saj je, čeprav še kako realistično kruta, posneta z veliko senzibilnosti in sočutja. Z Nadio čutimo vsak trenutek strahu, njeno otrplost, vsak poseg vanjo, najprej v njeno zavrnitev, nato v njen prostor in nato še vanjo. Dobesedno trpimo z njo, na lastnem telesu lahko občutimo kanček njene tragedije. S tem pa lahko dobesedno začitimo tudi argumente za spremembo zakonske definicije posilstva, ki se končno po uspešnem referendumu dogaja tudi v Sloveniji: na njej ni znakov nasilja, saj se ob nenadnem izbruhu agresije ni mogla braniti, od strahu je enostavno otrpnila. Ob odlični igri Alme Noce, dodatno poudarjeni z žalostnimi, surovimi ulicami Trsta, vidimo tudi posledice tega dejanja: stisko, tesnobo, zaprtost vase, odmaknjenost, bolečino, sram ... Nasprotniki večje zakonske zaščite žensk pred spolnim nasiljem bi si vsekakor morali pogledati ta film, lahko pa bi služil tudi kot vzgojni primer za mladostnike in mladostnice.

Zgodba se ne ustavi pri individualnem dejanju, ampak nadaljuje z analizo veliko bolj subtilnih vidikov patriarhalne družbe in kulture molka, ki še vedno obkroža spolno nasilje. Že pred dogodkom se zgodi sumljiv pomežik posiljevalčevega strica, ko nečaku da ključke svojega stanovanja in s slabo metaforo – »vklopi pečko in pogrej sobo« – da jasen namig, naj si jo po moško vzame. Ko se ustrahovanje napadalca nadaljuje, da Nadia ne bi razkrila njegovega dejanja, začitimo težo molka, ki preveva vso družbo in zaradi katere si ne upa spregovoriti. Ko se njena stiska z nosečnostjo nadaljuje, kar mora slej ali prej razkriti staršem, nam je takoj jasno, zakaj je tako dolgo oklevala. Oče jo ozmerja s »kurbo« in želi kar sam odločiti o njenem telesu ter jo prisiliti v splav, mati, tudi sama introvertirano resignirana, pa zgolj molče izpolnjuje očetova navodila. Ko se Nadia noseča odpravi na avtobus, ji moški odstopi sedež, nato pa se z mednožjem drgne ob njeno roko ...



Naslov **La ragazza ha volato** (Wilma Labate, 2021), ki bi ga lahko v slovenščino v grobem prevedli kot »dekle je poletelo«, pride do izraza v drugem delu filma, ko se Nadia pred nami naenkrat pojavi visoko noseča, čeprav pred tem vse kaže, da bo splavila. Po trdem pristanku, ko ji je nasilni dogodek polomil mlada krila, se začne znova postavljati na noge in predvsem zase. Hitro mora odrasti, zato nas njena odrezava in samosvoja transformacija iz dekleta v žensko iz trenutka v trenutek preseneča, kar spremlja tudi premik v filmskem jeziku, ki se iz ozkih prostorov in bližnjih kadrov začne počasi odpirati. Vse dokler je v lepo osvetljenem kadru domače jedilne mize znova ne vidimo kot popolnoma odrasle, samozavestne, samostojne matere, ki si upa na svoje mesto postaviti tudi očeta. Transformacija je popolna – dekle je poletelo v odraslo življenje in postalo ženska.

A avtorica nam ne vzbuja iluzij s srečnim koncem. Z dialogi, vidno izmučenostjo Nadie in njene matere nam daje vedeti, da je takšno življenje zahtevno, polno pasti in trdega dela. Ter da je to le ena individualna zgodba, ki ne more govoriti o celokupnosti ženske in človeške izkušnje. Skupaj s kamero namreč skozi okno poletimo tudi mi in se nadstropje za nadstropjem vzpenjamo do vrha bloka, nato pa se nam odpre pogled na Trst. Kakšne zgodbe se skrivajo za sosednjimi vrati, kaj šele v sosednji ulici ali četrti? Koliko žensk je še pretrpelo podobno izkušnjo in koliko se jih je po njej uspelo pobrati? Hkrati s tem pa je to tudi pot navzgor po časovnici človeškega življenja, saj na balkonu vsakega naslednjega nadstropja vidimo starejšo žensko, dokler v predzadnjem sin ne pomaga materi pri obešanju perila – sta to Nadia in njen Livio? – in dokler na zadnjem balkonu ne zazeva praznina, poudarjena s spuščnimi roletami. Čas leti ... življenjski krog se sklene ... in znova razpre. In preprostost filmskega jezika, s katerim nam to pričara Labate, je naravnost čudo-vita.



## IZTREBITE VSE DIVJAKE

MELITA ZAJC

## Iztrebite vse divjake – serija, ki je pokazala, da je praktično vse, kar vemo, narobe

Že s svojimi prvimi deli je Raoul Peck pokazal, da je mogoče filmski medij uporabljati povsem drugače, kot so to počeli dotlej. A zdi se, da so bila vsa njegova prejšnja dela le priprava na **Iztrebite vse divjake** (*Exterminate All the Brutes*, 2021), serijo, ki jo je posnel za HBO in je postavila na glavo tako svet filma in njegove delitve med dokumentarnim, igranim in esejiističnim filmom, kot tudi svet, v katerem smo na zahodu, bolje rečeno globalnem severu, živeli doslej. Po drugi strani seveda ni moglo biti drugače. Teorija dispozitiva, ki pri rabi medijev razlikuje med dvema osema vključitve uporabnice, na eni strani imaginarno subjektno pozicijo in na drugi mesto konkretne individualne uporabnice, se je doslej izkazala predvsem koristna za analizo tehnoloških osnov medijev, nazadnje denimo družbenih medijev. Pri teh so se že pokazale različne modalnosti tako konkretne individualne pozicije kot tudi imaginarne subjektne pozicije, a še vedno se je zdelo, da je imaginarna subjektna pozicija kot tista, ki je predpisana in vsem gledalkam filma skupna, z vidika interpretacije filma precej nezanimiva. To, da je neka medijska vsebina razumljiva samo pod pogojem, da jo prepoznamo oziroma se lahko identificiramo z mestom, od koder je pripovedovana, je bilo tako rekoč samoumevno. Ob gledanju serije *Iztrebite vse divjake* pa se, nasprotno, pokaže, da je bila imaginarna subjektna pozicija, značilna za veliko večino del, ki so nastala v več kot stoletni zgodovini filma, brez problemov prepoznana kot skupna in smo se z njo gladko identificirali le, ker sodimo v izbrano človeško vrsto, belo raso. Vsem ostalim zemljanom, tudi Pecku, ni bilo tako. Njegova pripoved je zahtevala drugačno subjektno pozicijo, takšno, ki za zahodno občinstvo ni več samoumevna, kar se na primer med gledanjem Peckove serije

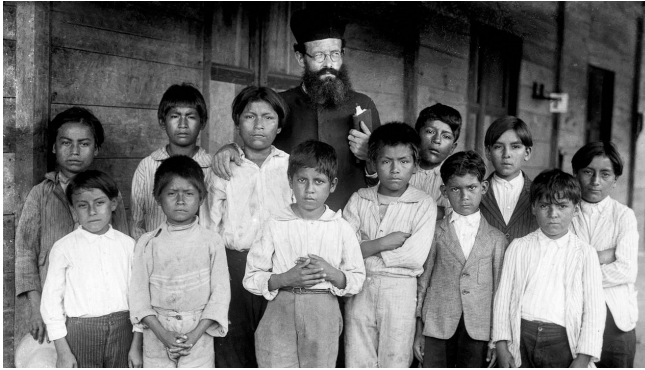
pokaže tako, da se mestoma zdi, kot da se nosilec pripovedi izmika. Serija *Iztrebite vse divjake* je skratka praktično pokazala izvore teorije dispozitiva, torej to, da se preko imaginarne subjektne pozicije v dispozitiv vpisujeta oblast (Foucault) in vladajoča ideologija (Althusser). Da bi lahko govorili proti oblasti ali vladajoči ideologiji, je treba spremeniti prav to pozicijo, kar seveda, ker je skupna, ni lahko, saj vedno obstaja tveganje, da bomo ostali nerazumljeni. V tem je inovativnost in radikalnost Raoula Pecka, ki je, da bi lahko govoril o izviroh bele superiornosti in rasizma ter o zločinih, na katerih temeljijo evropska moderna in njena znanost in njeni mediji, tudi medij filma, moral najprej predelati film in filmsko govorico. Pri tem seveda ni začel iz nič. Pa vendar je nastavke, ki so jih pred tem oblikovali režiserji, denimo Lav Diaz, še prej in temeljiteje pa Med Hondo, razvil v avtonomno in učinkovito filmsko govorico. V nadaljevanju bom analizirala nekaj ključnih potez te govornice, ki so obenem razlog, zakaj je *Iztrebite vse divjake* prelomna TV-serija.

### Barbari

»Ne obstaja dokument civilizacije, ki ne bi bil obenem tudi dokument barbarstva,« je leta 1940, malo pred svojo smrtjo, v Zgodovinsko-filozofskih tezah zapisal Walter Benjamin. Podobno idejo je pred kakimi dvajsetimi leti, v svojem predavanju ob projekciji Altmanovega filma **Kratke zgodbe** (*Short Cuts*, 1993) v Slovenski kinoteki, predstavil tudi marksistični filozof in teoretik estetike Fredric Jameson, namreč, da je v izhodišču zgodovine vsakega naroda zločin. A Peckova hibridna dokumentarna TV-serija je nedvoumno in nadvse prepričljivo pokazala, da dejanskega pomena in razsežnosti tega dejstva še danes nismo v celoti dojeli.

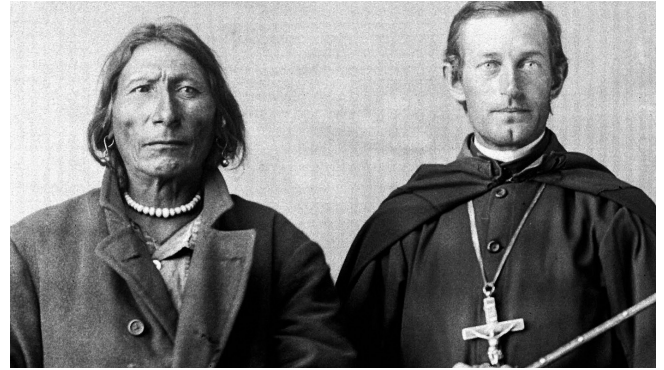
Raoul Peck se je rodil leta 1953 v Port-au-Princeu na Haitiju, in že ko je bil star osem let, je njegova družina zbežala pred Duvalierjevo diktaturo v Kinšaso v Demokratični republiki





Kongo, kjer je njegov oče delal za FAO in UNESCO; tam je Peck preživel svoje otroštvo. Kasneje je delal kot fotograf in novinar, za nekaj časa se je vrnil na Haiti, kjer je bil celo minister za kulturo, filmsko režijo pa je študiral na Akademiji za film in televizijo v Berlinu, in to je bilo, kot pove sam, ključno tudi za serijo *Iztrebite vse divjake*. Bil je prvi karibski režiser, katerega film so predvajali na filmskem festivalu v Cannesu. Zaslovel je s filmom **Lulumba** (2000) o borcu za neodvisnost in prvem demokratično izvoljenem voditelju republike Kongo, ki so ga v Cannesu predvajali v okviru sekcije Štirinajst dni režiserjev (Quinzaine des réalisateurs). Njegov film **Nisem tvoj zamorec** (I Am Not Your Negro, 2016) o življenju ameriškega pisatelja in pesnika, esejista in aktivista Jamesa Baldwina ter odnosih med rasami v ZDA je bil nominiran za oskarja, osvojil pa je tudi francosko filmsko nagrado *césar*.

Vse dosedanje Peckove filme odlikuje formalna inovativnost. Radikalna predelava uveljavljenih estetskih in oblikovnih filmskih konvencij je že dolgo njegov zaščitni znak. Tudi njegova najnovejša serija blesti po inovativnem pristopu k žanru zgodovinskega dokumentarca, a *Iztrebite vse divjake* je najprej in predvsem radikalna zgodovinska lekcija, ki pokaže, da je narobe praktično vse, kar vemo. Primer: Benjamin je umrl na begu pred nacisti in njihovo moralno mašinerijo, ki so jo zasnovali za uveljavitev imperialnih ambicij Adolfa Hitlerja in za katero smo prepričani, da je izvor in model najhujšega zla. A Peck pokaže, da nacisti niso bili ne posebej iznajdljivi in še zdaleč ne najbolj okrutni. Model za to je bil oblikovan in izpopolnjen že veliko pred njimi, prav tako pa je v rabi še danes, ob tistem pristanku vsakega od nas. Povedano z besedami Pecka, čigar raskav, teman glas poskrbi, da boleče resnice, ki jih razkrije v seriji, ostanejo z vami še dolgo po tistem, ko se izteče odjavna špica, »obstaja en sam, enostaven stavek, ki povzeme zgodovino zahodnega sveta: iztrebite vse divjake«.



### Jeziki in govornice

»Iztrebite vse divjake« je stavek, ki ga je zapisal Joseph Conrad v klasiki *Srce teme*, Peck pa ga je prevzel iz naslova zgodovinske študije Svena Lindqvista. Obe knjigi sta bili njegov neposreden navdih, a da bi lahko prepričljivo spregovoril o tej temi v mediju podob, je moral Peck temeljito poseči v sam medij. Zato je hibridno veliko preveč ohlapna oznaka za to televizijsko serijo, v kateri gre Peck daleč preko tega, da bi enostavno prepletel enega z drugim, dokumentarec s fikcijo. Čeprav smo se navadili, da ju dojemamo kot ločena, sta namreč oba, dokumentarni in igrani film, del iste zgodovine, ki jo Peck subtilno razgrne hkrati s tem, ko rekonstruira njene krvave izvire.

Dokumentarni in igrani film sta bila ključna instrumenta, ki sta ideologijo večvrednosti bele rase, ideologijo, ki je Evropejcem omogočila verjeti, da lahko druga ljudstva zaslužnijo ali pa celo iztrebijo, spreminjala v nekaj najbolj samoumevnega, tako rekoč naravno dejstvo. Peck prinaša množico primerov, začevši, kot pravi sam, s tem, da je »bel papir privzeta nastavitve«. Iz te samoumevnosti ni lahko izstopiti. Peck se sistematično loti njene dekonstrukcije pri samih podobah, ob tem pa razvije čisto nove izrazne možnosti uveljavljenih postopkov vizualne govornice. Tehniko kolaža izpopolni s tem, da že znane, obstoječe podobe postavlja eno ob drugo na način, da jih pripravi do tega, da zanikajo svoj izhodiščni pomen in spregovorijo o nasprotnem. Nazorno pa tudi pokaže, kako slabo so bile v dosedanji praksi filma izkoriščene postavke Eisensteinove teorije montaže, saj za izražanje kompleksnih abstraktnih idej ne potrebuje besed, pač pa to doseže tako, da združuje posnetke in odlomke iz različnih filmskih virov, celo tako različnih, kot sta film Clauda Lanzmanna **Shoah** (1985) in **Triumph volje** (Triumph des Willens, 1935) Leni Riefenstahl, družinski filmi Eve Braun in filmi iz bogate tradicije družine Raoula Pecka, posnetki



antropologov in hollywoodski filmi, kot je **Čarovnik iz Oza** (The Wizard of Oz, 1939, Victor Fleming), film **Moloch** (1999) Alexandra Sokurova in poročila CNN. Enako premišljena in kreativna je njegova raba zvoka, od intonacije in barve lastnega glasu pričevalca do montaže glasbe; prizor, v katerem vidimo Hitlerja poplesavati ob skladbi My Dreamland Boba Marleya and the Wailers, je naravnost sublimen.

Risane podobe, zlasti grafiko in animacijo, ki jim teorija podob pripisuje kvalitativno drugačen status od fotografskih in filmskih posnetkov, Peck osvobodi njihove domnevne nezanesljivosti. Postanejo verodostojno izrazno orodje, s katerim ponazorijo ključne zgodovinske procese in razvoj, pogosto tako, da risbe že s samo obliko izražajo svoj pomen. Na primer puščice, ki na zemljevidu ponazarjajo smeri, v katerih so potovali evropski križarji, se v živo rdeči barvi izrisujejo na površini, podobni povrhnjici človeške kože, ki tako vse bolj krvavi. Ali pa animacije s posebnimi učinki, v katerih so zemljevidi Severne in Južne Amerike pred Kolumbovim »odkritjem« povsem prekriti z imeni narodov, ki so živeli tam, po tem dogodku pa imena v peklenskem ritmu izginjajo z zemljevida in tako nazorno kažejo, kako temeljito so kolonizatorji te narode brisali s površja zemlje.

Za tiste dele človeške zgodovine, ki je do danes ostala nedokumentirana, je Peck ustvaril fascinantne animirane prizore, kot je na primer onirični prizor Afričana, ki se osvobodi okovov in skoči z ladje sužnjeva ter utone v morju. Zavedajoč se pristranskosti »tradicionalne« naracije je Peck namenoma vzpostavil povsem nove oblike pripovedi in dal glas tistim, ki so bili doslej utišani. Postavil jih je na prvo mesto in v aktivno vlogo, pri tem pa skrbno zavaroval njihovo dostojanstvo.

Serijsko povezuje niz interpretativnih igranih prizorov, v katerih ima glavno vlogo ženska junakinja, Aby iz plemena Seminole, naroda ameriških Indijancev, ki je zaslovelo pod imenom nepremagljivi, saj »niso nikoli podpisali nobenega

sporazuma z vlado Združenih držav Amerike«. Številni igrani prizori so zasnovani kot proti-naracija beli evrocentrični zgodovini. V njih ima beli moški srednjih let, vzorčni »človek« zahodne filozofije, vlogo antagonista, absurdnost njegovih idej (na primer belega bojvnika, ki Seminole obtoži, da so okradli Američane, ali univerzitetnega profesorja, ki rasno mešanemu občinstvu predava o superiornosti bele rase) pa še podkrepi dejstvo, da ga igra Josh Hartnett, karakterni igralec, ki se ga občinstvo predvsem spominja kot junaka grozljivk (vampirskega filma **30 dni teme** [30 Days of Night, 2007, David Slade] in horor serije **Penny Dreadful** [2014–2016]).

### Resnica in kontekst

Vzorčni subjekt zahodne moderne tokrat ni nosilec pripovedi. Pripoveduje Raoul Peck. Njegovo izhodišče so bila dognanja treh avtorjev in raziskovalcev. Že omenjena knjiga Svena Lindqvista *Iztrebite vse divjake* (prevedena v slovenščino 2009), študija Roxanne Dunbar-Ortiz *Zgodovina Združenih držav iz perspektive staroselcev* (An Indigenous Peoples' History of the United States, 2014) in prelomno delo Michela-Rolpha Trouillota *Utišanje preteklosti: oblast in proizvajanje zgodovine* (Silencing the Past: Power and the Production of History, 1995). Vendar so bila omenjena dela le izhodišče obsežne in temeljite študije raznorodnih področij in na tej študiji temelji Peckova serija. Zajela je sistematično analizo raznovrstnih arhivskih gradiv, primarnih in sekundarnih virov, knjig, časopisnih člankov, fotografij, reklam, igranih filmov in arhivskih filmskih posnetkov, dokumentov in pričevanj. Hkrati pa je, kljub kompleksnosti in vsestranskosti študije, Raoul Peck tisti, ki osebno predstavlja njene rezultate. Osebni angažma je najbolj prepoznavna poteza Peckove avtorske pisave, pravzaprav je ta tisti, ki usmerja in vodi tudi njegovo formalno inovativnost. Od filma o Patriceu Lumumbi, ki temelji na njegovi osebni izkušnji življenja v

Kongu, je Peck eden tistih avtorjev, ki so pomembno prispevali k preseganju konflikta med zagovorniki identitetnih politik na eni ter razrednih politik na drugi strani. Izhodišče te njegove pozicije je metodološko spoznanje, da potreba po kontekstualizaciji resnic ni enaka njihovi relativizaciji.

V *Iztrebite vse divjake* je Peck še posebej spretno kontekstualiziral zgodovinska dejstva in vpeljal osebni pogled, ne da bi pri tem ogrozil potrebo po resnici. Zgodovina je plod oblasti in oblast je ključna za zgodbo, ki je slednjič, pravi Peck, v najboljšem primeru zgodba tistih, ki so zmagali. Jasno je, da je to treba spremeniti, saj gre za to, kdo smo danes, kaj smo postali kot ljudje in na kateri strani zgodovine smo, na kateri strani resnice. Vendar pa to še zdaleč ne pomeni, da je resnic več in je izbira poljubna. Obstaja pogled na zgodovino, ki pravi, da je zgodovinska pripoved samo ena med mnogimi izmišljenimi pripovedmi. Ni tako, opozori Peck, »alternativna dejstva ne obstajajo«.

### Kdo govori

To, da je vpeljal osebno perspektivo in prevzel osebno odgovornost, ne da bi se pri tem zatekal k subjektivizmu ali relativizmu, je še zlasti pomembno, ker je Peck s tem zagotovil verodostojnost svoje pripovedi ki, kot rečeno, večino stvari, ki smo jih verjeli glede zadnjega tisočletja človeške zgodovine, postavi na laž. »Vem, da je boleče, vendar to moramo vedeti,« reče na neki točki. Pravzaprav se večkrat ustavi in prav je tako, saj grenkim resnicam ni konca in nihče ni izvzet, ne ameriški predsedniki, ne evropski znanstveniki, ne katoliška cerkev kot tista, ki je leta 1478, ko je papež odobril špansko inkvizicijo in njen način razlikovanja med čisto krvjo Evropejcev in nečisto nekrščansko krvjo divjakov, začela ideologijo bele superiornosti in zagotovila ideološko osnovo za zločine, ki so sledili, za zaslužnjevanje in iztrebljanje divjakov. Pogosto so povedane brez olupšav. Neoklasicistične palače v srcu evropske prestolnice, Bruslja, so »spomeniki, plačani z amputiranimi rokami«, gledano iz perspektive ne-zahodnjakov »je bilo obdobje razsvetljenstva stoletje teme«.

Govorijo o preteklosti, a te grenke resnice se tičejo naše prihodnosti. Če so bili genocid, suženjstvo in izkoriščanje človeških teles, ne pa znanstvene in tehnološke inovacije tisto, kar je poganjalo industrijsko revolucijo, kaj to pomeni danes, za nas? Tudi glede tega ima Peck prav, obsoditi moramo ne samo realnosti genocida nad ameriški staroselci, suženjstva in holokavsta, pač pa posledice teh realnosti v naših življenjih danes. Ko so »pornografsko bogati novi moralisti« in »je izginil sleherni občutek za dostojanstvo«, dobi tudi

Nikvistova ugotovitev nov pomen. »Ni znanje tisto, kar nam manjka. Manjka nam pogum, da bi razumeli tisto, kar vemo, in iz tega oblikovali sklepe.«

NIKOLI, ŠE NIKOLI NISEM ...

ANJA BANKO

## Preseganje šablonskih obrisov

Klik na še enega v vrsti Netflixovih naslovov je loterija. Za večinoma bleščečimi podobami, s popularno-prepoznavnim *soundtrackom* in udarno montažo, se lahko skriva čista praznina – zgodba, ki je zgolj variacija na že poznane filmske trope ali pa je v vseh svojih zapletih pravzaprav podana že v napovedniku. Povrh vsega se zdi, da Netflixove in sorodne vsebine pogosto trpijo za politično korektnostjo, kot je skrbno izbrana igralska zasedba, v kateri so zastopani vse možne rase in spoli, kar iz likov in situacij povsem izžame realizem in intimo, moralne in čustvene življenjske sivine. Skratka, Netflixova šablona za uspeh, ki jo pomagajo generirati tudi mnogi algoritmi v ozadju, je znana stvar. Kako ji vdahniti življenje, pa je nekaj povsem drugega.

Netflixovi seriji **Nikoli, še nikoli nisem ...** (Never Have I Ever, 2020–), ki jo ustvarjata Mindy Kaling in Lang Fisher, je življenjskost uspelo poustvariti presenetljivo dobro. Šablonski nastavki za uspeh so seveda na mestu: spolna





reprezentacija po naj sodobnejših parametrih queer identitet in rasna reprezentacija, ki sledi problemu premalo predstavljenih skupnosti ameriškega talilnega lonca, kot sta npr. indijska in afrolatinoameriška. Osrednjo linijo drži zaplet, ki kar vpije po primerjavi z arhetipskimi tropi ljubezenskih trikotnikov med popularnimi-nepopularnimi-piflarskimi in frajerskimi liki, kot jih je v filmih **Šestnajst sveč** (Sixteen Candles, 1984) ali **Lepotica v rožnatem** (Pretty in Pink, 1986) zastavil John Hughes, »oče« sodobnih ameriških najstniških romantičnih komedij. Seriji načeluje 15-letna Devi Vishwakumar, potomka prve generacije indijskih priseljenec, ki v kalifornijskem mestecu Sherman Oaks poskuša živeti karseda običajno najstniško življenje. To v kontekstu ameriške najstniške serije pomeni poskus razrešitve večnih zagonetk: kako postati priljubljena, kako se na najbolj romantičen način zaljubiti in ob tem izgubiti nedolžnost. Devi seveda trpi zaradi tipičnih najstniških negotovosti, ki jih nadvlada dejstvo, da je edina v svoji generaciji indijskih korenin. Tako se vseskozi bori s stereotipnimi, a hkrati zanjo resničnimi označbami ambiciozne piflarke. Pri tem ji ob strani stojita najboljši prijateljici, ki sta kot ona posebni in primereno slikoviti: Fabiola, afrolatino piflarka, članica robotskega krožka, v prvi sezoni razkrije, da je lezbijka, medtem ko se naddramatična Eleanor, vodja igralskega kluba, sicer kitajskih korenin, sooča z lastnimi negotovostmi, ki jo preganjajo, odkar ju je z očetom zapustila njena mama, da bi postala igralka. Devi se v novo šolsko leto poda z načrtom za vse tri: kako postati popularna v praksi pomeni, kako dobiti fanta. Tarča Devijinih želja je kapetan plavalnega moštva, nebeško lep, a ne najbolj pameten Paxton. Za popoln klasični ljubezenski trikotnik poskrbi lik »frenemyja« Bena, Devijinega piflarskega rivala že od malih nog, ki ima kot večina likov kljub vsemu še kanček globine in ozadja: nič drugače kot Cameron iz Hughesovega filma **Prosti dan Ferrisa Buellerja**

(Ferris Bueller's Day Off, 1986) je tudi on iz bogate, a odtujene družine – praktično ga vzgaja služkinja.

Podobno kot cela četica sodobnih TV in filmskih najstniških junakov, od nedavnih **Pametnih punc** (Booksmart, 2019, Olivia Wilde) do pisane plejade protagonistov v **Seksualnem izobraževanju** (Sex Education, 2019–), je tudi Devi – za razliko od Hugeshovih nežnejših, sramežljivejših in tišjih glavnih ženskih likov, kot jih večkrat upodobi Molly Ringwald – odlično artikulirana, odločena in trmasta najstnica, ki misli, da točno ve, kaj hoče. Poseben pečat k njeni karakterizaciji daje vsevedni pripovedovalec, ki pojasnjuje Devijin notranji svet in večkrat deluje kot komičen poudarek, ko se obregne ob njena dejanja, spet drugič pa v samocenzuri kot nekakšen odrešitelj v napovedujočih se intimnejših prizorih skupaj s kamero in kančkom sramu raje pogleda stran. Vrhunec simpatične nenavadnosti je izbira ameriškega tenisača Johna McEnroeja za vlogo pripovedovalca. A ravno ker gre za 62-letnega belega moškega, njegov komentar pravzaprav vseskozi deluje kot potujitveni efekt. Serija v komično-politično-korektnem duhu izbiri za vsak slučaj seveda tudi utemelji: McEnroe Devi lahko razume, ker je najljubši športnik njenega očeta in ker imata podoben značaj. Oba sta strašno vzkipljiva, v dejanjih prekomerna in nepremišljena do te mere, da lahko postaneta naravnost zlobna. In ravno tovrsten, skorajda nepriljubljen značaj glavne junakinje je točka, na kateri se šablona prelomi: Devi ni enoznačno trpeča dekliška najstniška duša, temveč se v njeni ihti razkriva mnogo več: je ranjena, prestrašena, strastna in zelo živa, predvsem za razliko od ostalih likov, ki naseljujejo šolski prostor in v svoji karikirani pravilnosti, s stališči in retorično dodelanimi pogovori, vrednimi razsvetljene odrasle osebe, mestoma delujejo veliko bolj šablonsko in neživljenjsko.

Poleg njene šolske persone spoznavamo Devi tudi v družinskem okolju. Njene težave okrona skorajda absurdno

tragična predzgodba: med glasbenim nastopom njenega orkestra očetu odpove srce. Po njegovi smrti je Devi paralizirana in priklenjena na voziček, dokler tik pred začetkom serije, ko vstopimo v njeno zgodbo, nenadoma ne shodi. Ta dogodek junakinjo zaznamuje – njeno obnašanje, četudi večkrat povsem neopravičljivo, je tako postavljeno v kontekst travme, ki je v ozadje vpletena rdeča nit celotne serije. Obenem to bistveno določa tudi njen odnos z mamo, ki se vzpostavlja skozi lečo dobrega in zla: če je mama klasični antagonist najstniške junakinje, je oče angelski lik in vodnik, ki se Devi v najtežjih trenutkih prikaže v sanjah, spet drugič pa se povsem banalno znajde ob njej kot posnetek glasovnega sporočila na telefonu. K tej intimni premisi je dodan še boj z indijsko tradicijo, ki ji jo vsiljuje mama. K stereotipni obremenjenosti z družino, delavnostjo in popolnostjo pa ne prispeva prav nič, ko se kot primerjava za Devi v družino vključijo še njena lepa in pametna sestrična Kamala, ki je v ZDA povsem na sveže iz Indije prišla delat doktorat iz biologije, sicer pa nesrečno čaka na dogovorjeno poroko. V drugi sezoni se temu talilnemu loncu problemov in likov pridružita še Devijina babica, ki vprašanja družine in tradicije postavlja na bolj poglobljene načine, in nova sošolka Aneesa, prav tako Indijka, na prvi pogled precej bolj spontana in sproščena kot Devi, s katero razvijeta in tudi presežeta klasični trop »frenemy«, kar posebej na ravni rasne reprezentacije predstavlja olajšanje: pozitivne vloge in mesta junakinje lahko zasede več kot ena ženska določene rase.

Podobno kot Devi tudi nekaj drugih likov postopoma izstopi iz dvodimenzionalnih šablon – ideoloških vzorcev reprezentacije posameznih kulturnih stereotipov. Ti postanejo kompleksnejši, resničnejši, bolj življenjski. Posebej zanimiva sta razvojna loka Devijine mame Nalini in Fabiole. Obe najprej koreninita v stereotipu: Nalini je klasična indijska mama, preobremenjena s skrbjo za popolnost, Fabiola pa

piflarka in lezbijka, ki mora svojo identiteto še odkriti. A ko Fabiola končno sprejme svojo spolno identiteto in se zaupa staršem, je odziv zanjo presenečenje: mama jo absolutno in navdušeno podpira. Zdi se, da bo Fabiolin razvojni lok zato hitro zaključen. A naslednja sezona ponudi presenečenje, saj se njena zgodba odvija naprej na veliko aktualnejši ravni. Kot vsakdo si tudi Fabiola želi biti sprejeta v novi skupnosti. A stereotipna queer identiteta na ravni videza in geste zahteva povsem drugačno Fabiolo – hip, politično in popkulturno artikulirano, seznanjeno s kodeksi obnašanja. Fabiolo to spravlja v obup in pripravi do spoznanja, da je identiteta prožna entiteta, ki nujno štrli ven iz šablon: ona je pač piflarska lezbijka in ne popkulturna queer diva. Podobno je tudi Nalini v drugi sezoni deležna več introspekcije, s čimer postane manj stranski in stereotipen lik. Spremljamo jo na njenem obisku Indije, kamor se sprva želi vrniti, a spozna, da ji njena družina ne nudi zadostne čustvene opore. To serija uporabi tudi za opomnik klasične problematike preseljencev: če je Nalini za Indijo preveč ameriška, je za Ameriko kanček preveč indijska. Bolj zanimiv pa je njen čustveni razvoj: namenjena ji je romantična afera, ki jo sicer, tik preden to sploh postane, prekine tragikomična Devijina intervencija. Temu navkljub Nalini predvsem njena vest in občutja še ne dovolijo nove romance. A že dejstvo, da je njen lik lahko več kot le mama, v serijo vnaša dodatno dimenzijo. Lika Nalini in Fabiole tako poudarjata, da je posameznik večplastna entiteta z več obrazi in mnogimi resnicami, do katerih se mora vedno znova dokopati in jih vedno znova sprejeti. Gledalec tako zori skupaj s serijo in Devi, ki navkljub najstniški trmi in vročevrnosti iz epizode v epizodo počasi, a vztrajno spoznava mnoge resnične obraze sebe in sveta, ki jo obdaja. Vse to zorenje podob, četudi mestoma okorno, ima pozitivni potencial v trenutno izjemno aktualnem in prevečkrat površno obdelanem vprašanju reprezentacij in identitetnih politik.



KAMERAT HRASTNIK

MUANIS SINANOVIĆ

## Razredna zavest v kulturi

**Kamerat – 1. Festival delavskega filma v Hrastniku,  
1. do 3. julij 2021**

Na začetku julija je v Hrastniku potekal prvi festival delavskega filma Kamerat. Zgodovinski in družbeni kontekst njegove pojavitve je pomenljiv. Vodilna sila protivladnih protestov so skupine kulturnikov, vendar na drugi strani pri številnih do kulture in kulturništva vlada skepsa, utemeljena na utrjenem klišeju o prisesancih na državni denar. Najbrž so za stanje vsaj deloma odgovorni tudi nekateri kulturniki sami, ki zaradi odtujenosti kulturne produkcije pogosto s težavo povežejo materialne pogoje življenja v kapitalizmu s političnimi, psihološkimi in kulturnimi fenomeni. Tako se kulturni boj nemalokrat izraža v spontani ideologiji, ki zagovarja abstraktne vrednote ali moralizira, ne da bi se soočila z umazanostjo in neudobjem življenjske prakse manj izpostavljenih kulturnikov in preostanka delavstva. Slednje pa, nasprotno, posplošuje, in ne želi uvideti elementov razrednega boja ter skrbi za vprašanja prekarnosti znotraj nekaterih segmentov kulturništva.

Najbrž se glede politične nestabilnosti nahajamo sredi neprecedenčnega trenutka zgodovine samostojne države in v tem pogledu je vznik festivala izjemna priložnost za soočanje ter razreševanje omenjenih protislovij. V praksi se je izkazalo, da je morda več zanimanja pokazala ljubljanska kulturniška publika kot lokalno delavsko prebivalstvo, vendar je za zadovoljivo kroženje idej in navezavo prvih stikov poskrbelo nekaj okroglih miz. Na eni so, denimo, govorili o stanju delavskih pravic in financiranju na področju filma, na drugi o delavskem lastništvu in novih oblikah samoupravljanja ter na tretjem o sindikalnem organiziranju in stavkah. Vrhunec srečanja dveh diskurzov se je zgodil na slednji, kjer smo lahko slišali klene, *no bullshit* sindikaliste, prekaljene v delavskih bojih, ki smo jim prisluhnili kulturniki in akademiki. Že samo prebijanje ustaljenega diskurza, vključno s predstavitvijo s področja kulturnega na področje razrednega boja, je delovalo izjemno osvežujoče in je ob izčrpanosti ustaljenih naracij vtilo novega upanja.

Poseben pridih so projekcijam dajali kraji, kjer so potekale, stari rudniški objekti, pri tem pa je še posebej izstopal rudniški rov, kamor se je bilo treba spuščati in se na koncu iz njega povzpeti. Vse to ne bi imelo posebnega pomena, če bi bil program vsebinsko neposrečen. Rečemo lahko, da se je selekcija izognila različnim pastem: ni zapadla v sentimentalno slavljenje fizičnega dela in modroovratniške identitete (kar bi se v tradicionalno rudarskem kraju lahko zgodilo), ni ostala zahodnocentrična (kar bi lahko bila težava, saj živimo v dveh soodvisnih svetovih istega kapitalizma, ki se med seboj stežka prepoznata) in v času kulturnih vojn je vsaj na eni točki prevprašala povezavo med njimi ter razrednim bojem.



Želimir Žilnik in Karpo Godina na Kameratu, foto: Branko Klančar

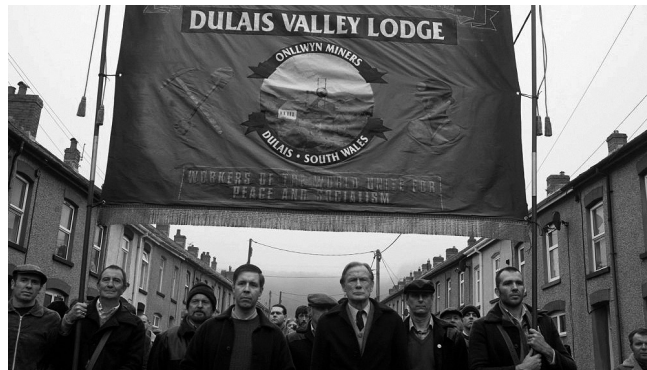


Projekcija v rudniškem rovu, foto: Branko Klančar





Zlata riba, afriška riba (2018)



Ponos (2014)

Tako smo skozi raznolike zorne kote, vključno s tistimi, predstavljenimi na pogovorih, dobili vpogled v spekter današnjega globalnega kapitalizma, kar odpira številne interpretativne možnosti. Dokumentarec **Zlata riba, afriška riba** (Golden Fish, African Fish, 2018, Thomas Grand in Moussa Diop) prikaže trdo delo ribičev, predvsem pa nosačev rib in prekaževalcev na jugu Senegala, ki se znajdejo v bitki s kitajskimi korporacijami, **Umreti za zlato** (Dying for Gold, 2018, Catherine Meyburgh in Richard Pakleppa) pa predstavi manipulacijo z rudarji v južnoafriških rudnikih, ki umirajo zaradi pljučnih bolezni. Filma uporabljata standardne dokumentaristične postopke in v oblikovnem smislu nista prebojna, sta pa taka glede informiranja in dajanja besede prezrtim. V kontrastu z njima, denimo, Loachev **Medtem, ko vas ni bilo** (Sorry We Missed You, 2019) prikaže prekarizacijo delavskega razreda na zahodu, skozi katero se službeno življenje zajeda globoko v osebno in družinsko, s tem pa povzroča razpad družinskih odnosov in epidemije duševnih bolezni pri posameznikih. Da bi bilo to mogoče, je potreben poseben režim časa, ki ga s čudovito analizo, podobno Foucaultovim genealogijam, izvede dokumentarec **Tatovi časa** (Time Thieves, 2018, Cossima Dannoritzer). Delo predstavi moderno zgodovino kvantifikacije in objektivacije časa, ki sledi zgodovinsko na videz marginalnim dogodkom v 19. stoletju, vse do malih, neopaznih kraj časa v *big data* ekonomiji kraje podatkov in *postrezi si sam* nategov ter izgorevanj na delovnih mestih v Japonski. Če primerjamo vse te filme, se nam izriše jasna podoba sodobnega svetovnega sistema: na eni strani delavci globalnega Juga, ki sicer živijo v tradicionalnih družinskih skupnostih, zgodaj umirajo zaradi klasičnih pohab telesa, delavci Zahoda in Japonske pa vedno bolj zaradi stresa in duševnih bolezni,

ki jih prinaša razbitje vsakršne oblike solidarnosti in čuta za skupnost skozi prekarizacijo ter roparsko objektivacijo subjektivnega časa.

Angleški igrani film **Ponos** (Pride, 2014, Matthew Warchus) in slovenski **Delo osvobaja** (2004, Damjan Kozole) se podrobneje ukvarjata z vprašanjem identitete in osebne psihologije v fazi poznega kapitalizma. Prvi prikaže zgodovinske dogodke iz osemdesetih, ko je del londonske LGBT skupnosti podprl stavko valižanskih rudarjev. V osnovi gre za klasično britansko komedijo s poanto, od katere ne moremo pričakovati posebne izvirnosti, vendar je delo tematsko kontekstualizirano in, če nič drugega, vsaj odpre nedorečeno vprašanje interseksijskosti in zaveznitva med skupnostmi, ki bi naj se po pravilu izključevale. Vsaj toliko kot prikaz stanja delavskega razreda pri nas v času zadnje globalne ekonomske krize je slovenski film tudi prikaz slovenskih družinskih patologij in znotraj njih položaja žene. Zgodba je nekoliko preveč predvidljiva: protagonist žena zapusti, ker izgubi službo, zmožnost preživljanja nje in hčere, s tem pa tudi seksualno privlačnost. V igro vstopi psihoanalitični motiv, ki ga je že davno obdelal Žižek, motiv slovenske družine, v kateri je oče luzer in pijanec, mama pa stabilizira tri kote hiše. Kot nalašč se samomorilni protagonist reši tudi skozi srečanje z žensko, ki je bila sama žrtev nasilja. Dobimo klasični moški pogled, v katerem ženska lahko nastopi zgolj kot prasica ali submisivna žrtev, ki jo je treba rešiti in je rešiteljica obenem. Film, ki ga pesti nekaj klasičnih težav, izvirajočih iz mestoma okornega scenarija, rešuje predvsem igralski nastop Petra Musevskega.

**Oče** (Otac, 2020), film Srdana Golubovića, ki je bil prikazan že na Liffu, nam po drugi strani kaže, da gre zgolj za priložnostno kategorizacijo in da je tako imenovani tretji



Medtem, ko vas ni bilo (2019)



Oče (2020)

svet v neposredni sosesčini. Brutalna zgodba o očetu, ki ostane brez vsega, s tem pa tudi brez otrok, sredi skorumpiranih institucij in propadle ekonomije na periferiji Srbije nekoliko spominja na distopično **Cesto** (The Road, 2009, John Hillcoat), posneto po romanu Cormaca McCarthyja. Le da je srbski film toliko brutalnejši, ker ne gre za distopijo, temveč za realistični prikaz stanja neke družbe. Zadnja projekcija je zgovorno zaključila festival in gledalcem odvzela dih, za spomin pa pustila luknjo v prsih.

Poleg omenjenih je bilo na programu še nekaj filmov, ki jih nismo uspeli pogledati. Vendar že na podlagi videnega lahko podamo oceno, da smo doživeli polno filmsko izkušnjo. Festival se je odločil za uveljavljeni koncept države v fokusu: letos je bila to Velika Britanija, kar pa na vsebinski del ni imelo posebnega vpliva.

Prva izvedba festivala je pokazala premišljeno selekcijo filmov, osmišljen in zaokrožen program dogajanja ter predstavlja eno najpomembnejših pobud na področju slovenske kulture v zadnjih letih. Kameratu ne moremo veliko očitati, lahko pa ga odprtih rok pozdravimo. Morda bi bilo smiselno opozoriti le na kakšen manjši organizacijski zdrs, ki je na začetku tudi pričakovan. Recenzentom, ki obravnavajo celoten program, bi bilo na primer smiselno omogočiti enotno akreditacijo za vse, ne le za posamezne projekcije, prav tako bi bilo smiselno poskrbeti za več stranišnih kapacitet. V vsakem primeru lahko rečemo, da gre za festival, ki je že s prvo izvedbo uspel pustiti močan in izviren pečat, od njega pa lahko brez pomislekov pričakujemo nadaljnjo rast.

## V-F-X LJUBLJANA

KRISTINA KOKALJ

# Vzpon eksperimenta

**1. Mednarodni festival eksperimentalnih avdiovizualnih praks V-F-X (video-film-eksperiment) Ljubljana, 7. do 9. julij 2021**

V zadnjih letih je v slovenskem filmskem prostoru občutiti povečano zanimanje za eksperimentalni film. Avtorji na obronkih preverjenih form iščejo možnosti lastnega izraza. Izmikajo se togosti standardiziranega nabora praks, ki so še vedno prevladujoče v kinematografski produkciji in vse bolj prevprašujejo njeno hegemonijo. Vznik festivala, ki bi se posvetil tovrstnim eksperimentom, je bil zato le še vprašanje časa.

Od 7. do 9. julija smo ga naposled le doživeli – mednarodni festival eksperimentalnih avdiovizualnih praks V-F-X (video-film-eksperiment) Ljubljana. Do zdaj so gibljive slike, ki se upirajo okovom konvencionalnosti, zavetje iskale pri drugih, nespecializiranih festivalih, ki se niso ustrašili njihove narave, pri čemer velja omeniti predvsem festival kratkega filma FeKK. Ta je s pripoznanjem kakovosti v igrivosti in izvirnosti eksperimentalnih filmov postavil trdne temelje, na katerih SCCA-Ljubljana in Postaja DIVA v sodelovanju s

Slovensko kinoteko gradijo pri organizaciji novega, specializiranega festivala. Njegova prva edicija je bila zastavljena predvsem kot pregled praks iz tujine in napoved tega, kar lahko pričakujemo v prihodnje. V treh festivalskih dneh so se v dvorani Silvana Furlana zvrstili štirje kurirani programi kratkih filmov, dva performansa in okrogla miza z domačimi in mednarodnimi gosti.

V festival nas je uvedel hibridni avdiovizualni solo performans **trans.fail** Luke Prinčiča, ki je s svojim kaotičnim platenjem abstrahiranih podatkov gledalčeve čutilne receptorje pripravil na intenzivno doživetje festivala. Prinčič gledalca sooči z dejstvom, da je kino tehnološki sistem, ki poleg reprezentiranja lahko tudi dobesedno modulira percepcijsko resonanco subjekta. Medtem ko se sprašuje o fluidnosti spola, *trans.fail* spretno krmari med kaosom in nadzorom ter toku performansu dopušča, da na vprašanje nikoli konkretno ne odgovori.

Štafetno palico je nato prevzel program Telesne igre avstrijske distribucijske hiše za eksperimentalni film in video *sixpackfilm*, ki je gledalce potisnil ob sedež s provokativnimi in absurdnimi podobami. Telo Mare Mattuschka, staroste avstrijskega avantgardnega filma, ki se v filmu **Popkasta zgodba** (Nabelfabel, 1985) izvija iz tesnega primeža neskončnih slojev najlonk, je preslikavalo občutja v telesa gledalcev. Neprijetna visceralna občutja in telesni odzivi na podobe s platna so silili k zamejitvi nedoločene meje intimnosti, ki se je zdela oskrunjena.

Aspiracije po vidnosti umetniškega filma uresničuje tudi producent Anže Peršin, ki živi in dela na Portugalskem. Za festival V-F-X je pripravil program lastne produkcijske platforme Stenar Projects: Podporna struktura skozi njen katalog, sledil pa je še pregled formalnih pristopov slovenske

eksperimentalne produkcije iz Postaje DIVA, ki sta ga sestavila kuratorja Peter Cerovšek in Vesna Bukovec.

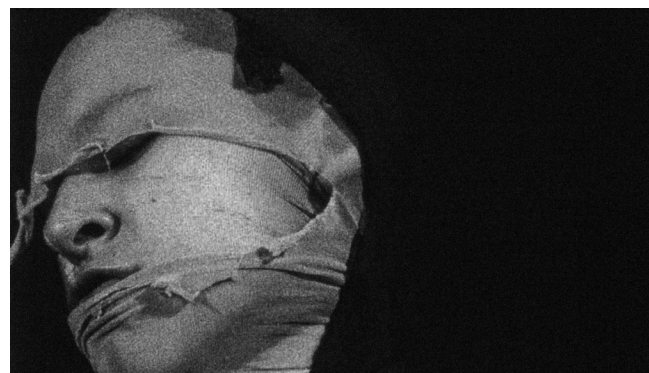
Zadnji dan nam je s projekcijskim performansom *deskOp\_cinema* postregel neodvisni kurator, publicist in prevajalec Greg de Cuir Jr., ki s projekcijo lastnega zaslona problematizira doživljanje sveta skozi namizje računalnika. Festival je sklenil program treh filmov Eme Kugler in s tem napovedal retrospektivo njenih filmov, ki si jih bomo v Slovenski kinoteki lahko ogledali jeseni.

Poleg projekcij, ki so v estetskih, pripovednih, produkcijskih in distribucijskih metodah vsaka v svojem slogu odstopale od institucionalno podprte produkcije, je nabor pomembnih izhodišč za daljši razmislek ponudila okrogla miza Prostor in čas za eksperiment. Svoje izkušnje in razmišljanja na to temo so delili Anže Peršin (Stenar Projects), Greg de Cuir Jr. (Alternative Film/Video) in Sašo Sedlaček (ALUO). Pogovor je moderirala Varja Močnik (Slovenska kinoteka). V skoraj prazni dvorani je nekoliko nelagodno odzvenel Sedlačkov komentar, da se »včasih zazdi, da je na odru več ljudi kot v občinstvu«.

Vsak ima možnost narediti film v enem popoldnevu v svoji dnevni sobi. Vsi imamo možnost izražanja, ki jo pogosto izkoristimo tudi, ko naša misel ni izčiščena in argumentirana. Seveda to ni nujno slabo, saj nas – kot gledalce – sili h kritični obravnavi, kot avtorje pa nas izpostavi kritiki, ki je nujna za napredovanje. Senzibiliteto pridobimo predvsem s tem, da smo izpostavljeni različnim praksam in pristopom. Tu se pojavi vprašanje, kako in kje imamo možnost to storiti. Akademije in druge izobraževalne institucije s področja umetnosti, valilnice mladih avtorjev, se rade ponašajo s tem, da naj bi študente spodbujale k eksperimentu, a le malo je profesorjev, ki pod tem pojmom nimajo bolj ali manj



*trans.fail*, foto: arhiv SCCA-Ljubljana

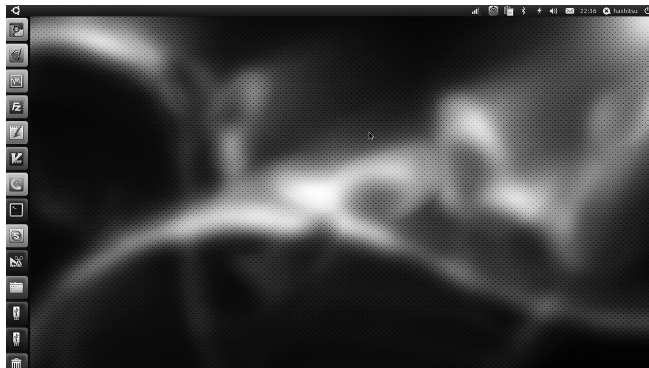


*Popkasta zgodba* (1985)

specifično oblikovane ideje in so sposobni konstruktivne obravnave in vrednotenja dela, ki presega območje njihove ekspertize.

Z nastankom novih tehnologij, družbenih redov, političnih sprememb in drugih premikov se pojavijo nove možnosti preizpraševanja in s tem vedno novi potenciali za eksperiment. Eksperimentalni film torej zaobjema velik spekter različnih vsebinskih in formalnih pristopov, zato ima pri njegovi sistemizaciji pomembno vlogo delo kuratorjev in festivalov, ki filme postavijo v kontekste. Tega se dobro zavedajo pri prej omenjeni distribucijski hiši *sixpackfilm*. Njihov primarni cilj je povezati sodobno avstrijsko filmsko produkcijo z mednarodnimi festivali, saj v njih prepoznajo največjo možnost promocije in izmenjave informacij. Ko film pod njihovim okriljem zaokroži po vseh pomembnejših festivalih, ga dodajo v arhiv, od koder je na voljo za izposojlo. V katalogu imajo trenutno okoli 1900 naslovov, od klasik avstrijske avantgarde do del sodobnih avtorjev.

Zavidljive razmere, v katerih eksperimentalni vzgibi avtorjev cvetijo v tujini, so na okrogli mizi zanetile pogovor o večnem vprašanju produkcijskih sredstev, ki jih v Sloveniji namenjajo tovrstnim praksam. Izpostavljeno je bilo dejstvo, da so na Slovenskem filmskem centru umaknili postavko sofinanciranja eksperimentalnih filmov. Avtorji se s tem soočajo na različne načine. Nekateri tovrstne filme, če je to mogoče, »zapakirajo« pod druge oznake, ki na SFC-ju zvenijo bolj blagozvočno, drugi pa pridobijo sredstva za razstavo, ki jih porabijo za produkcijo filma ali videa. Eksperimentalne prakse z iznajdbami vsebinskih in formalnih inovacij pogosto povzročijo pomembne prelome v filmskem svetu, a so kljub temu že inherentno distancirane od prevladujočih oblik filma in s tem financiranja. Zagovarjajo neodvisnost,



Meu Desktop usando Unity QT 2D, autor Gilson #DEV,  
objavljeno pod licenco CC BY-NC-SA 2.0

predstavljajo vznemirljivo polje svobode in živijo v sožitju z negotovostjo. Bo eksperiment uspel?

Rojstvo festivala eksperimentalnih avdiovizualnih praks je bilo dolgo pričakovano in je vsekakor dobrodošlo. Upamo lahko, da njegov razvoj v prihodnjih letih na naša platna prinese še več premišljeno kuriranih programov, sodobne eksperimentalne produkcije in avdiovizualnih performansov. Ob prihodnjih edicijah festivala bi bilo vredno razmisliti, kako izzvati radovednost gledalca zunaj mehurčka nižnega zanimanja za eksperimentalni film in kako mu te prakse sistematično približati skozi tematske programe. Kljub precej šibkemu obisku, ki so ga povzročile predvsem vse negotovosti in nepredvidljivosti leta 2021, se zdi, da se je festival vendarle moral zgoditi ravno letos. Prelomni časi kličejo po spremembah. Čas je, da jim prisluhnemo.

## IL CINEMA RITROVATO

TIMOTEJ LAH

# Zakladnica filma

**Il cinema ritrovato, Bologna, 20. do 27. julij 2021**

Filmska umetnost je zanimiva oblika umetnosti. Čeprav je njen predmet (film kot tekst) vedno vezan na nekakšno fizično obliko (njegov nosilec), v resnici obstaja samo v našem umu, v nefizični obliki. Ko gledamo film, tehnično vedno gledamo samo negibljljive slike. Gibanje, ki ga zaznavamo in nas navdušuje ali celo čustveno gani, v resnici nikoli ne obstaja zunaj naše domišljije. Lahko bi argumentirali, da film obstaja le takrat, ko so njegove slikovne informacije projicirane ali kako drugače posredovane – in ko je tam nekdo, ki te slike sprejema, oziroma poenostavljeno povedano, film gleda. V naših mislih se torej oblikuje v samem aktu zaznavanja in kasneje obstaja le kot spomin.

Podobno kot naši lastni spomini tudi filmi počasi degradirajo. Ne samo v fizični formi, ampak tudi kot spomin. Če jih ne vzdržujemo, se sčasoma znajdejo na obrobju

zgodovine, kjer počasi tonejo v pozabo. Kot za svoje spomine bi si za nekatere filme želeli, da ostanejo ohranjeni, saj za nas nosijo določeno vrednost. Dragoceni so nam bodisi zato, ker pripovedujejo ali prikazujejo nekakšno resnico, ki morda definira človeškost ali človekovo identiteto. Morda so pomembni za filmsko zgodovino in za razumevanje njenih začetkov. Morda predstavljajo temelj v določeni narodni filmografiji. Morda pa gre zgolj za umetniški dosežek, ki je uspel premakniti meje okvirja, skozi katerega zaznavamo realnost, ali razširil obzorja zornega kota, iz katerega gledamo na svet. Za filme, ki so tako rekoč prestali preizkušnjo časa, skozi dejavnosti arhivov poskrbimo, da se ohranijo. To, da njihove nosilce hranimo v idealnih pogojih, je sicer ključnega pomena za njihov dolgoročni obstoj, če pa želimo, da film, njegova vsebina ali ideje, ki jih morda predstavlja, najdejo pot nazaj v aktualni kulturni prostor in postanejo del kolektivnega spomina, ki ga kultura kot antropološki in sociološki koncept predstavlja, to ni dovolj. Pravo vrednost filmov kot kulturnih artefaktov pridobimo tako, da jih gledamo, se zavedamo njihove vrednosti in jih nosimo v spominu.

Vsi najbrž dobro poznamo misel Georgea Berkleyja: »Če drevo pade sredi gozda in ga nihče ne sliši, ali proizvede zvok?« Če parafraziramo Berkleyjevo vprašanje, tako da se navezuje na našo temo, se lahko vprašamo: Če je nekdaj ustvaril film in tega nihče nikdar ni videl, ali je film sploh obstajal? Če smo še nekoliko bolj natančni: Če »zgodovinsko pomemben« film ali kateri koli drugi predmet kulturne dediščine ostane shranjen nekje v arhivu in dostopen zelo omejenemu številu ljudi, ali bo lahko nosil kulturni vpliv? Ali ga bo zares mogoče šteti za vplivnega? Širjenje kulture poteka skozi postopek inkulturacije. In čeprav se to lahko zgodi naravno, pa moramo, če želimo inkulturacijo obvladovati,

doseči dvoje: oblikovati okolje, kjer so kulturni artefakti dostopni javnosti, kot tudi podati potrebne informacije, ki jih gledalec ali subjekt potrebuje, da lahko razume vrednost kulturnega predmeta ter ga tako lažje ceni. Kar zadeva film, ravno tu veliko vlogo igrajo filmski festivali. Kar zadeva starejše filme in njihovo revitalizirano življenje, pa največji in najpomembnejši letni dogodek predstavlja bolonjski filmski festival *Il cinema ritrovato*, v slovenskem prevodu: ponovno odkriti film, ki ga organizira Bolonjska kinoteka.

Bolonjski festival je nekakšna manifestacija stičišča med filmom, zgodovino, umetnostjo in znanostjo. Neprekinjeno poteka že 35 let in predstavlja najpomembnejši dogodek na področju restavriranja filmske dediščine. Je prostor, kjer se vsako leto srečajo ljudje, ki gojijo strast do filmske zgodovine in filma kot umetnosti. Festival vsako leto privabi filmske zgodovinarje, akademike, kuratorje programov raznih kinotek, laboratorijske tehnike, filmske konservatorje-restavratorje, pa tudi mnogo mladih, ki se na ta področja morda komaj podajajo ali jih vabita strast in zanimanje za starejše filme in zgodovino filma na splošno. Za osem vročih dni konec julija Bologna zaživi skozi izbor dogodkov, ki vključujejo razna predavanja, delavnice in predstavitve restavratorskih projektov, in postane središče za srečanja, mesto, v katerem se izmenjujejo ideje in znanje in kjer ljudje uživajo v zelo obširnem in bogatem programu filmov. Samo letos je bilo skupno prikazanih 426 filmov.

Ob vsem, kar se med festivalom dogaja, človek dobi občutek, da zgodba in zgodovina filma še nikoli nista bili tako bogati. Katalog letošnjega programa zajema kar 375 strani in je razdeljen na 15 sklopov. Vsak sklop ima svojega ali več kuratorjev, ki za filme pred predstavo naredijo kratek uvod, filmsko delo kontekstualizirajo in gledalca seznanijo



Projekcija filma *Divja mačka* (1921) na trgu Piera Paola Passolinija,  
foto: Margherita Capirilli (Il Cinema Ritrovato)



Projekcija filma *Erotikon* (1929) na Piazza Maggiore,  
foto: Lorenzo Burlando (Il Cinema Ritrovato)

s pomembnimi podatki za razumevanje pomena njegove ohranitve, pa tudi vrednosti, ki jo ta nosi. Lahko bi rekli, da je *Il cinema ritrovato* na neki način časovni stroj, kjer so predstavljeni filmi celotnega obdobja filmske zgodovine, tudi iz časa infantilnosti tega medija, izpred 120 let. V tem sklopu sta nas letos kuratorja Mariann Lewinsky in Karl Wratschko opozarjala, da so se kontekst, sistem in okolje, v katerem so filme takrat sprejemali, radikalno spremenili. V sklopu 'A hundred years ago: 1921' sta nam že tradicionalno predstavila program daljših in kratkih filmov izpred 100 let.

Program festivala zajema tudi predstavitve raznih posebnih zbirk, kot je na primer zbirka Tomijiro Komija. Poseben sklop organizatorji posvetijo tudi dokumentarnemu filmu. Med drugim so predstavljene retrospektive raznih velikih filmskih ustvarjalcev, režiserjev, producentov, filmskih igralcev in žanrov. Zato je festival na neki način tudi prostorsko-geografski stroj. Filmi so prikazani tako v digitalni tehnologiji kot klasično na 35-mm, 16-mm in 8-mm filmskem traku. Kje drugje lahko doživiš projekcijo filmov iz programa prvega bolonjskega kinematografa – *Reale Cinematografo Lumiere*, ki je svoja vrata prvič odprl maja 1901, projiciranega s projektorjem z obločnico na ogljene elektrode, kjer po projekciji lahko tudi sami lastnoročno vrtite film s pogonom na ročico iz leta ca. 1900 in pod nadzorom Nikolausa Wostryja namenoma žgete posamične sličice nacističnih filmov?

Kar naredi bolonjski festival še bolj poseben, pa je program 'Ritrovati e restaurati' (najdeni in restavrirani), kjer so predstavljeni izbrani največji restavrirani filmi iz tekočega leta. Kuratorji vedno poskrbijo, da filmi pokrivajo zelo široko časovno obdobje. Od filma **Most vzdihljajev** (Ponte dei sospiri, 1904) o zvezdi zgodnjega filma – mesta Benetke,

čigar režiser ni znan, do **Mulholland Driva** (Mulholland Dr., 2001, David Lynch), katerega režiserja vsi poznamo. Vse največje novo restavrirane filme si obiskovalec lahko ogleda pod zvezdami, na večernih predstavah na *Piazza maggiore* – glavnem trgu, obkoljenem z baziliko svetega Petronija na desni in staro mestno hišo na levi strani, prizorišču, ki gosti impresivno 260 m<sup>2</sup> veliko platno in zajema 2500 sedišč. Na njem smo si letos med drugim lahko ogledali restavrirano verzijo **Vampirja** (Vampyr, 1932, Carl Theodor Dreyer) ob orkestrski spremljavi s Timothyjem Brockom v vlogi dirigenta, ki je filmsko glasbo sam restavriral in priredil iz ohranjenih partitur ter po svoji ideji med samo predstavo kot inštrument uporabil tudi zvonove iz stolpa zgodovinske mestne hiše.

Kot smo že omenili, filme na festivalu uvodno predstavijo kuratorji programa ali konservatorji-restavratorji, ki v nekaterih primerih naslednji dan ali dan prej podrobneje predstavijo tudi projekt restavriranja in film zgodovinsko kontekstualizirajo v predavanju, ki je odрто za vse. Letos smo si na veličastnih platnih bolonjskega festivala lahko ogledali restavrirane verzije filmov, kot so **Frančiček, pevec božji** (Francesco guillare di Dio, 1950, Roberto Rossellini), **Nadnu** (Les bas-fonds, 1936, Jean Renoir), **Najboljša leta našega življenja** (The Best Years of Our Lives, 1946, William Wyler), **Mož, ki je ubil Libertyja Valancea** (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962, John Ford), **Andaluzijski pes** (Un Chien Andalou, 1929, Luis Buñuel) in **400 udarcev** (Les 400 Coups, 1959, François Truffaut).

Če človek ne ujame predstave na glavnem trgu, saj so te pogosto razprodane, lahko iste filme doživi na drugih prizoriščih. Že omenjeno mojstrovino Davida Lyncha *Mulholland Drive*, ki jo je Studiocanal v partnerstvu s Criterion Collection letos restavriral v 4K, sem imel priložnost



Projekcija filma *Vampir* (1932) z živo glasbeno spremljavo na Piazza Maggiore, foto: Lorenzo Burlando (Il Cinema Ritrovato)



*Vampir* (1932)



Francišek, pevec božji (1950)



Mulholland Drive (2001)

doživeti v znameniti in veličastni Areni del Sole, kar je vodilo v eno najbolj spiritualnih filmskih izkušenj v mojem življenju. Arena del Sole je bila za javnost prvič odprta leta 1810 kot teatarska arena odprtega tipa. Kasneje so jo leta 1950 pokrili in preuredili v kinodvorano. Kljub temu da sem film že večkrat gledal, lahko po tej izkušnji rečem, da ga nisem zares doživel, dokler ga nisem doživel v Areni del Sole. Dvorana sprejme 823 ljudi, nas pa je bilo na projekciji mogoče 50. Atrij v tretjem nadstropju sem imel čisto zase. Film že tako raziskuje meje in razne plasti dojetanja realnosti ter njen odnos z imaginarnim. Zaradi svoje privilegirane pozicije sprejemanja filma, kjer sem imel občutek, da imam vso dvorano praktično zase, bi izkušnjo lahko opisal samo kot meta-nadrealno, saj sem v določenih trenutkih, ko se je narativna integracija porušila in se je moj transcendentni subjekt za trenutek odtrgal od pogleda, ki ga drugače zaseda kamera, le težka dojemal svojo realnost – da sem pravzaprav v Bologni, v Areni del Sole, in gledam film. V taki izkušnji se nekje globoko v tebi rodi misel, ki postavi tvojo stvarno realnost pod vprašaj in se začneš spraševati, ali vse to morda samo sanjaš in boš vsak trenutek odprl oči in se zbudil. Miselno raziskovanje odnosa med realnim in imaginarnim – te strukture mehanizma neke fundamentalne človekove ideologije, ki jo film motivira, je ena stvar. Ko človek to izkusi na lastni koži, medtem ko je že tako močno vpet v intelektualni razmislek o teh konceptih, je to nekaj popolnoma drugega. Nekateri filmi so zares mišljeni, da jih lahko doživimo samo v kinematografskem okolju.

Poleg zelo barvitega, raznolikega in bogatega programa filmov, ki Bologno v času festivala spremenijo v pravi mali raj za filmofile, festival ponuja tudi razna predavanja na temo zgodovine filma in restavriranja filmske dediščine,

knjižni sejem, delavnice za otroke, razne posebne dogodke, kot so razstave in umetniški performansi, kjer nas je letos s svojim arheoskopom češki umetnik Jan Kulka opominjal na fizične lastnosti filmskega medija ter fiziološke fenomene in procese, ki potekajo, medtem ko gledamo filme. V sklopu ACE delavnice pa smo se lahko pogovarjali o funkciji institucij, kot so kinoteke, ki se bo s prihodnostjo spreminjala, pa tudi o raznolikih praksah izobraževanja o filmu in filmskem jeziku.

Bolonjski filmski festival je torej dogodek, kjer so vsi predstavljeni filmi zelo dobro kontekstualizirani in kjer je njihova vrednost tako res izpostavljena. Na neki način so stari filmi kot stare skrinje. Ko naključno naletimo na njih, ni nujno, da se zavedamo njihove vrednosti. Na prvi pogled morda samo spominjajo na nostalgične čase, ki so od nas zdaj precej odtujeni. Ko pa začnemo raziskovati njihovo vsebino, njihovo življenjsko zgodbo in zgodovino, takrat odkrijemo pravi zaklad, ki ga skrivajo v sebi. Ravno ta vsebina, ki lahko izjemno obogati naša življenja, je to, kar festival *Il cinema ritrovato* proslavlja: bogato zgodovino filma in ljudi, ki so svoje življenje posvetili temu, da so del te zgodbe. V mnogih pogledih festival ponuja ključ do bogate vsebine na videz starih in prašnih lesenih škatel.

*Il cinema ritrovato* je dogodek, ki vsako leto bistveno pripomore, da se filmska zgodovina ohranja in širi, ter filmom nudi platformo in možnost, da se povrnejo v širši kolektivni spomin. Predstavlja dogodek, kjer se človek napolni z energijo, saj mu okolje daje občutek ponosa, da je profesionalno, morda pa samo kot gledalec, aktivno vpleten v ohranjanje te dediščine. Je prostor, kjer lahko ljubitelji filma obnovijo svoj entuziazem in strast za film in kjer se vsak filmski navdušenec počuti, da je končno prispel tja, kamor resnično sodi.

## MOTOVUNSKI FILMSKI FESTIVAL

MUANIS SINANOVIĆ

## Evropa na velikem platnu

Motovunski filmski festival, Motovun, 27. do 31. julij 2021

Filmski festival v Motovunu je že drugič zapored potekal med pandemijo, vendar se to pri izvedbi ni posebej poznalo. Preverjanje izpolnjevanja PTC pogojev je kvečjemu pokazalo, da obstaja zadostno število ljudi, ki jih izpolnjujejo, da se učinki kovidnega virusa ne odražajo nujno na kulturni industriji. Sploh, seveda, sredi poletja.

Slikovit kraj v notranjosti Istre z opaznimi sledmi italijanske kulture, ki leži na vrhu brega, z ostalinami obzidja, je prežet z vonjem tartufov. Filmski pogon se tu, kot po navadi, prirodno združi s turističnim. Poleg filmskih platen in znamenitega nočnega hedonizma so v ospredju že omenjeni tartufi.

Majhnost in relativna izoliranost kraja na vrhu griča vzpostavi nekakšen učinek trdnjave. Skupaj zbiti ljudje na srednjeveških ulicah živijo v znamenju festivala, kar ustvari posebno ozračje. Bližina prizorišč in umeščenost glavnega platna na osrednji trg za nekaj dni enostavno dosežeta filmocentrični pogled na svet. Seveda pa se je težko ogniti tudi

vzdušju splošnega hedonizma, ki zavlada v nočnih urah ob koncertnih in DJ programih – slednji kdaj razočarajo, nikoli pa ne uplahne volja zvečine mladih ljudi po festivalski premetitvi v vzporedni svet.

Kakorkoli, lotimo se programa in skušajmo iz njega izluščiti določene smernice in trende. Motovun ne sodi med največje filmske festivale, zato na njem težko pričakujemo največje preboje, vseeno pa je eden najbolj spoštovanih manjših festivalov, ki so zmožni detektirati valovanje filmske produkcije, nove tokove in ideologijo, ki se vpisuje vanje.

Smo sredi politične krize Evropske unije, krize, ki deli vzhod in jug od severa ter zahoda, in zdi se, da se je ta zareza tudi v tokratni nabor filmov. Tako smo dobili vpogled od spodaj, z margine, ki je v umetniških in liberalnih krogih sicer pogosto očrnjena, predstavljena kot mračnijaška in zaostala, v medijih pa karikirana kot gojišče barbarskega ultrakonservativizma. Trije filmi so prav to margino prikazali kot znatno bolj kompleksno in vpeto v razmerja moči, ki opredeljujejo tudi politične odločitve njenih prebivalcev.

Za začetek predstavimo poljski **Nikoli ne bom jokala** (Jak Najdalej Stad, 2020, Piotr Domalewski) z zgodbo še ne polnoletne Ole, tipične poljske najstnice iz delavskega razreda. Živi v blokovskem naselju z mamo in telesno hendikepiranim bratom. Oče je, tako kot številni sorojaki, odsoten, ker dela v tujini, na drugem koncu Evropske unije, na Irskem. Ko se smrtno ponesreči, mora protagonistka odpotovati tja in se soočiti z birokratskim mlinom ter sivimi conami izkoriščanja delavcev z vzhoda, da bi uspela v svoji deželi pokopati očeta. Stereotipna podoba podrejene poljske ženske – stereotip podrejene Druge pogosto nastopa v imperialističnih narecijah – je obrnjena na glavo. Pogumna mati, ki skrbi za brata, in hči, ki je primorana v nemogočih pogojih hitro dozoreti,



Zaključek festivala in podelitev nagrad, foto: Samir Cerić Kovačević (Motovun)



Nikoli ne bom jokala (2020)





Assandira (2020)



Užitek (2021)

sta nosilki boja za dostojanstvo in pravice poljskih moških. Odnosi med prebivalci zahodne in vzhodne Evrope so prikazani skozi perspektivo ekonomskega imperializma, ki vlada kontinentu; ta perspektiva nudi veliko kompleksnejšo podobo, kot jo prikazujejo množični mediji in sodobni kulturni boji, povezani s splošnimi ideološkimi vprašanji. Vidimo, da so ta vprašanja predvsem dimna zavesa, ki uspeva mobilizirati prebivalstva, da se ne bi soočila s strukturnimi neenakostmi v ekonomskem ustroju unije. Ideje človekovih pravic, tradicije in napredka v tem primeru ne predstavljajo nujno dejanskih življenjskih praks, temveč so prazni označevalci, v katere se vpisuje mistificiran razredni boj.

Podobno je z nekoliko bizarno kriminalko **Assandira** (2020) Salvatoreja Mereuja. Zgodba je polna simbolizma in subtilnega raziskovanja razmerij med globalnim severom in jugom. Mladi Italijan se z berlinsko partnerico odpravi na jug Italije k svojemu ostarelemu in zagrenjenemu očetu, preprostem človeku izrazito kmečke provenience. Mladi par pod taktirko Nemke ga skuša prepričati, da zapuščeno posestvo spremenijo v objekt za kmečki turizem za mednarodne srednje sloje, ki si bodo tukaj lahko privoščili eksotiko pastirstva, tradicije in južnjaške idile. Očeta želita spremeniti v nekakšnega klovna, v osebo, ki bo s prikazovanjem starih praks zabavala prišleke, v karikaturu domorodca. V ozadju te ekonomske dominacije pa se skriva tudi simbolna. Izkaže se, da je kmetija predvsem krinka za posebno dodatno turistično ponudbo, ki streže ekscentričnim, nenasitnim željam svetovne buržoazije, v tem primeru zahodnim srednjim slojem. Maščevanje tradicije je izpeljano s simbolno silovitostjo, žrtev, ki s tem nastane skozi medgeneracijsko razmerje, pa je prikazana z elementi klasične tragedije. *Assandira* je skriti dragulj sodobne produkcije, ki kljub nekaj formalnim

pomanjkljivostim ponudi pomenljivo, večplastno, s pomembno nabitostjo zgodbo.

Tretji film, ki bi ga lahko uvrstili v omenjeno kategorijo, je hrvaški dokumentarec **Tovarne delavcem** (Tvornice radnicima, 2021, Srđan Kovačević, Hrvaška), ki smo ga člani žirije mednarodnega kritiškega združenja Fipresci tudi nagradili. Kamera se subtilno umešča v delovno okolje tovarne Itas, ki so jo po stavki leta 2005 prevzeli delavci. Vzpostavili so samoupravljanje, tako da sami nameščajo menedžerja in ga lahko kadarkoli tudi odpokličejo. Ta jim odgovarja na rednih skupščinah. Potrpežljivo opazovanje objektivna skozi leta, izvirni režijski pristopi in skrb za ohranjanje dokumentaristične integritete dosežejo, da dobimo zanimiv uvid v dramo, ki je ne pišejo družinski odnosi, temveč odnosi znotraj kapitalizma: med delavci in menedžerji, odnosi med delavci samimi, med periferijo in centrom. Uspešnost podjetja na trgu je poleg delavskega samoupravljanja in notranjih odnosov namreč odvisna tudi od potreb in moči nemškega podjetja, ki mu dostavljajo sestavne dele. Znova se zarisuje nevidna fronta kapitala, ki poteka skozi Evropo.

V nasprotju s tem je zanimivo skušati umestiti zmagovalni film po izboru glavne žirije, **Užitek** (Pleasure, 2021, Ninja Thyberg). Ta predstavi zgodbo devetnajstletne Švedinje, ki se odloči uspeti v ameriški pornoindustriji. Prikaz ženske perspektive, prazne, narcisoidne ambicioznosti ter podrtje četrte stene dosežejo učinek solidne dekonstrukcije pornoindustrije. Vendar pa je žirija film opisala kot pripoved o brezkompromisnem zasledovanju lastnih sanj mlade ženske v politično nekorektni družbi ter vse skupaj predstavila v okvirih ženskega opolnomočenja in človeškega samouresničevanja. V internih pogovorih smo poznavalci tej oceni le stežka pritrdili. Protagonistkino delovanje namreč ni nikjer

zares pojasnjeno, njen lik je oblikovan precej površno, pri njej ne opazimo sledi zadovoljstva in samoizpolnitve, zgolj poteze mejne sociopatije in nesmiselne želje po uspehu. Kljub temu da se film skuša izogniti moraliziranju, se vanj ravno skozi ta poskus tudi zaplete, saj se v okviru *woke* ideologije zapleza v absurde etične dileme, ki v ničemer ne nagovarjajo glavnega problema – da je želja pred kamero dobiti dva penisa v anus zavoljo zaslužka in bizarne slave preprosto v skladu z vladajočo ideologijo poznega, poznega kapitalizma in njegovega vodilnega gesla: *just do it*. Zakaj nekaj storiti, ni več vprašanje. Samomenedžirajoči se potrošnik-podjetnik v družbi izobilja je vpet v začarani krog večnih poskusov samouresničenja znotraj v celoti nihiliziranega polja možnosti. (Ne)smisel današnjih kulturnih bojev pa se kaže ravno v nadkompensaciji s silovitim moraliziranjem in puritanskim preganjanjem, ki kot nadkompensacija nastopi po izstopu iz okvirov zdravorazumske etike.

Tako je tudi izbor dveh žirij zarezal črto med globalnim (ter evropskim) severom in zahodom ter jugom in vzhodom.

Fokus tega orisa pa je seveda samo eden od možnih načinov interpretacije vidnega in na splošno doživetega. Glavni program je vključeval serijo filmov, ki se ukvarjajo z občimi človeškimi temami in stanji onkraj politike. Med tistimi, ki bi zaradi različnih – tudi zgodovinskih – razlogov lahko bili posebej zanimivi slovenskemu občinstvu, naj izpostavimo srbski film Olega Novkovića **Živ človek** (*Živ čovjek*, 2020), ki nam predstavi eksistencialno in eksistenčno zagato ostarele jugorockerja srednje generacije. Ta se nahaja na križišču pojovne tranzicije, postsocialističnega razsula, propada ideje rokenrola, staranja ter menjave generacij. Silovit film zareže globoko v tkivo, ki sestavlja tudi sodobno slovensko kulturno krajino in njen socialni prerez.

Projekcije zunaj glavnega programa so ponudile uvid v raznorodne filmske mojstrovine. Med temi bi radi omenili tako medsebojno oddaljena filma, kot sta Zafranovičeva **Okupacija v 26 slikah** (*Okupacija u 26 slika*, 1976) in **Oče** (*The Father*, 2020, Florian Zeller).

Motovun smo tako občutili kot eno najbolj dostopnih, vznemirljivih in polnih filmskih festivalskih doživetij za slovenskega gledalca.

## SARAJEVSKI FILMSKI FESTIVAL

VERONIKA ZAKONJŠEK

## Tkanje (ženskega) pogleda

### 27. Sarajevski filmski festival, Sarajevo, 13. do 20. avgust 2021

Tematski fokus letošnje 27. edicije sarajevskega filmskega festivala, ki se je po lanski selitvi na spletne platforme končno vrnil na razvejane kinolokacije v prestolnici, je bil razviden že ob prvem obisku, ko smo v tretjinsko prazni kinodvorani, distancirani in »zavarovani« z maskami, stopili v energičen vrtiljak v kosovsko hribovje ujetega najstništva v režijskem



Tovarne delavcem (2021)



Hrib, kjer rjovejo levinje (2021)



Iskanje Venere (2021)



Bebia, moji edini ljubezni (2020)

prvencu **Hrib, kjer rjovejo levinje** (La colline où rugissent les lionnes, 2021). V podobe ga spretno (u)lovi 19-letna franco-sko-kosovska igralka in režiserka Luàna Bajrami, festivalski publiki bržkone najbolj znana po svoji majhni, a zapomnljivi vlogi služkinje v **Portretu mladenke v ognju** (Portrait de la jeune fille en feu, 2019, Céline Sciamma).

Letošnja edicija festivala se je trudila dajati vtis, da je znova »vse po starem« – to so sugerirale tudi polne ulice, obljudene večerne promenade, razprodane projekcije na prostem in dnevne festivalske zabave. A festival je bil vendarle primoran sprejeti številne prilagoditve, zato so filmske vstopnice pošle še hitreje kot po navadi, pred vstopi na prizorišča pa so nastajale dolge vrste, ki jih je ustvarjalo preverjanje precep-ljenosti, negativnih hitrih testov in merjenje telesne temperature obiskovalcev. Letošnji program se je kljub temu – ter dejstvu, da je dobršen del dnevnega urnika zapolnjevala kompleksna retrospektiva festivalskega častnega gosta, Wima Wendersa – izkazal za obsežnejšega, bolj razgibanega in raznolikega od lanskega. Tega še zdaleč ne gre pripisati zgolj visokopoteznim novitetam, ki sta jih prinesli dve novi kategoriji nagrad: posebna nagrada za promoviranje spolne enakosti, ki je zaslužen pristala v rokah tankočutnega kosovskega filma **Iskanje Venere** (2021) režiserke Norike Sefe<sup>1</sup>, in celega polja nominacij za igralske, režijske, scenaristične in produkcijske presežke televizijskih serij s področja bivše Jugoslavije. K subverzivnemu in pronicljivemu tematskemu toku tekmovalnega programa je pripomogel predvsem premišljen in prodoren feministični pogled, ki je skozi izvirne in igrive filmske pripovedi režiserk mlajše generacije reflektiral,

preizpraševal, dekonstruiral, problematiziral in zavračal spolno pogojene družbene predpostavke ter zabetonirane kulturne tradicije generacij naših staršev.

Tako *Iskanje Venere* kot *Hrib, kjer rjovejo levinje* pričata o zanimivem razcvetu kosovskega filma, pod katerega se podpisujejo mlade režiserke. A če gre pri prvem predvsem za senzibilno dramo o restriktivnem okolju ruralnega Kosova in utesnjenost dekliškega odraščanja v rigidno patriarhalnem okolju, nas prvenec Luàne Bajrami kljub sorodni geografski umeščenosti v hribovito, od sveta odrezano kosovsko pokrajino, vrže v precej drugačno – neukročeno, deviantno, barvito, a scenaristično nekoliko neizbrušeno – realnost treh najstnic, ki se jim po končani srednji šoli porušijo načrti za prihodnost. Načrti za nadaljevanje izobrazbe, pridobivanje vize in zapustitve obubožane, v izpete tradicije zakrčene države, kjer dekleta omejujejo stroga pričakovanja glede nadaljevanja uhojenih poti mater ter postopne ustalitve v spolno definirane poklice čistilk, frizerk, gospodinj. A dekleta, ki se po planotah kosovskega podeželja preganjajo v udobno shojenih vanskah, converskah in starterskah, v zapuščeni, nedokončani opečnati hiši pa sanjarijo o tujini, se niso pripravljena vdati v usodo svojih staršev. V odločenosti, da se osamosvojijo in osvobodijo družbenih predpostavk o tem, kaj lahko v življenju postanejo, tako ustanovijo kriminalno bando ter v nekakšnem prepletanju elementov **Bling Ringa** (The Bling Ring, 2013, Sofia Coppola) in **Spomladanskih žurerk** (Spring Breakers, 2012, Harmony Korine) začnejo ropati lokalne trgovine z oblekami, zlatnino in računalniško opremo. Film, ki mladostniško energičnost pospremi z uporabo ročne kamere, toplimi, sončnimi barvami in dinamično montažo, s premiso kriminalne ženske tolpe na trenutke izpade okorno, naivno in nerealistično, a pod površjem režiserkine mladostniške zaletavosti je moč

1 O filmu smo podrobneje pisali v članku »Ženske z obrobja« v Ekranu marec/april 2021.

zaznati morje prodornih idej in dilem, ki pestijo povojno generacijo Z. Kot enega bolj subverzivnih elementov filma gre tako izpostaviti »konflikt« med protagonistkami in dekletom kosovskih korenin, katere starši so med vojno prebegnili v Pariz. Dekle, ki jo poosebi kar režiserka sama, Kosovo kot prostor svojih (po)letnih počitnic idealizira ter ga v maniri zahodnjaškega »orientalizma« dojemata kot nekaj eksotičnega, romantičnega, drugačnega. A dekletom, ki v življenju niso videle še ničesar zunaj bližnjega mesteca ter ostajajo brez realnih možnosti izhoda, ta prostor simbolizira vse kaj drugega: zatohel, utesnjujoč in neperspektiven »zapor«, poln kriminala, družinskega in spolnega nasilja.

Podoben trk perspektiv prinaša tudi celovečerni prvenec Juje Dobrachkous, **Bebia, moji edini ljubezni** (Bebia, à mon seul désir, 2020), kjer se je mlada manekenka ob smrti odtujene babice primorana vrniti na domače gruzijsko podeželje in tam kot najmlajša članica družine izvesti starinski tradicionalni obred, ki bo s šivalno nitjo povezal kraj smrti in prostor pokopa ter preminuli omogočil miren prehod v onostranstvo. Film se občutno preveč zanaša na atmosferično črno-belo fotografijo in sugestivne bližnje plane, ki iz kadra pogosto (od)režejo glave protagonistov, v svojem jedru pa prav tako nosi brezčasno zgodbo o generacijskem prepadu, družinskem razkolu in razdvojenosti mlade protagonistke med londonskim modnim življenjem ter bogato tradicijo prednikov in gruzijske kulture. A simpatična premisa se kaj hitro izgubi v pretencioznem filmskem jeziku, ki s svojim fokusom na formo vseskozi pozablja na vsebino, zaradi česar film brez resnejše katarze ali smiselnega zaključka kmalu prazno izzveni v pozabo.

Tudi odmevna bolgarska drama **Ženske jočejo** (Women Do Cry, 2021, Vesela Kazakova in Mina Mileva), ki v ospredje

postavlja disfunkcionalno družino žensk različnih generacij, se uspe ujeti v past, da postane prav tisto, kar na površju navidezno kritizira. Film, sicer poln pristnih, intimnih prizorov kaotičnega sestrskega odnosa, poskusi z obravnavo spektra kompleksnih tem, ki pa jih pogosto površno strpa v polje prepletajočih se stranskih zgodb: poporodno depresijo, trans žensko v tranziciji, redefinicijo spola v bolgarski družbi in posledičnih političnih trenj liberalnega in konservativnega pola, pa tudi stigme, s katero se spopada HIV-pozitivna 19-letna najstnica. Predvsem pri slednji, ki v tej z ročno kamero snemani, raztreseni, na trenutke že nadležno histerični drami, polni vpitja, joka, preprirov, obmetavanja, razmetavanja in verbalnega zmerjanja, se film ujame v lastno zanko predsodkov in prikrite homofobije. V svojem opiranju na spregledane ženske zgodbe želi biti prodoren, subverziven in v trenutni družbeni klimi aktualen, vendar žal izpade predvsem problematično in boleče nesimpatično.

Za pravo nasprotje pa so se kljub razvejanemu igralskemu ansamblu, prostorsko zamejenemu v stanovanjsko hišo na obrobju Beograda, izkazali **Kelti** (2021) režiserke Milice Tomović, ki so domov odnesli nagrado za najboljšo režijo. Piše se leto 1993, ko se je na ameriški predsedniški stolček povzpел Bill Clinton; ko je v Bosni in na Hrvaškem še vedno divjala vojna; politično razklana Srbija pa je sredi ekonomske hiperinflacije v vojni prisostvovala z dobavljanjem orožja vsakemu puške željnemu paravojaškemu banditu. Turbulentno časovno obdobje, ki ga v ekonomski kontekst umesti že uvodni kader, ko si babica za rojstnodnevno torto vnukinje ne more privoščiti masla in namesto tega kupi margarino, je v filmu strmjeno v en sam dan: dan težko pričakovane otroške rojstnodnevne zabave, ki pa pred nami razgrne družinski mikrokozmos, skozi katerega se premeteno



Kelti (2021)



Pogovor po projekciji filma Iskanje Venere (2021), Foto: Obala Cinema (Sarajevo)

preslikavajo družbene, politične in ekonomske situacije tega specifičnega časa. Zabava 10-letne Minje pod streho tako za en razburkan večer združi celo paleto razširjene družine in njenih v Ninja želve našemljenih sošolcev, ki skozi spontane interakcije, prepire, ljubosumne izpade, na novo ogrete strasti in vse bolj pijane diskusije o nacionalizmu, srbski identiteti ipd. ponudijo vpogled v neskladje mnenj, političnih prepričanj, materialnega pomanjkanja, povečevanja razrednih razlik in razcveta anarhističnih, antifašističnih subkultur.

*Kelti* pred nami z dovršenim scenarijem, premišljeno režijo in mojstrsko montažo Jelene Maksimović razprostrejo prostor, v katerem vse osebno simbolizira politično – vsaka mikro situacija odseva širše družbeno stanje. Večplasten in inteligen film pa pod površjem skriva tudi ščepec nostalgичnega idealizma režiserke, ki leta 1993 ni bila dosti starejša od male Minje, obsedene z Rafaelom in Jean-Claudom Van Dammom. V krogu utesnjenega družinskega srečanja se tako pojavita gejevski, pa tudi lezbični par, kar pred nami naslika občutno bolj odprto in liberalno srbsko družbo, kot bi sugerirala realnost; še posebej v luči letošnje parade ponosa, ki je v teku festivala dovršen del sobote zaradi varnosti udeležencev v celoti zaprla mestno jedro.

#### FEKK – FESTIVAL KRATKEGA FILMA LJUBLJANA

NATALIJA MAJSOVA

## Za prihodnost, vtipkajte FeKK

**FeKK – Festival kratkega filma Ljubljana,  
16. do 21. avgust 2021**

Mednarodni festival kratkega filma – FeKK si je v okviru letošnje sedme edicije zastavil pomembno in ambiciozno nalogo: prikazati in premisliti prihodnost, jo zagrabiti prav v trenutku, ko se ta brezobzirno sprevača v sedanjost in preteklost. S prihodnostjo kot slutnjo, apokalipso, vsakdan in fantazijo so se ukvarjali kratki filmi iz 34 držav in razgiban spremljevalni

program. Slednji je vreden posebne omembe. Premišljeno zasnovana predavanja, umetniške intervencije (ste opazili monolit sredi Ljubljane?), strokovni seminarji in kritiške delavnice so namreč tako vprašanje filmskega kot linearnost časa razgrnili kot stvar skupnosti – kot spremenljivki, o pomenu in vsebini katerih se je mogoče in se je treba pogajati.

V tem lahkotno poroznem, razgibanem okviru si je bilo mogoče ogledati 29 filmskih projekcij oziroma nekaj več kot žanrsko in slogovno raznorodnih 130 kratkih filmov, tj. igranih, dokumentarnih, animiranih in eksperimentalnih produkcij, umeščenih v 11 sklopov. Ti so nas s prihodnostjo soočali iz tematsko in prostorsko pogojenih perspektiv; izpostavljena so bila na primer vprašanja kanona (kurirani program znanstvenofantastičnih klasik Jutrišnji svetovi), arhiva (sklop Izgubljeni svet/Kako živeti in posebna projekcija obzornikov Dzige Vertova **Kino-Pravda**) ter medija in tehnologij (sklop Instant kult, posvečen eksperimentalnim filmom Stefana Kruseja Jørgensena, večer Internetne arheologije). Zmagovalni filmi Dunajskega festivala kratkega filma, izbor kratkih filmov – dobitnikov evropskih filmskih nagrad in konceptualni uokvirjen sklop Vzhodno od raja pa so koordinate prihodnosti začrtali na planetarni ravni in kot znanstveno fantastiko pod drobnogledom časa.

Avtorica tega zapisa se je FeKK-a letos udeležila v vlogi članice kritiške žirije, kar ima – poleg dejstva, da podeljene nagrade do neke mere odražajo tudi njene preference – dvoje pomembnejših implikacij. Prva je omembe vredno navdušenje nad vrhunsko organizacijo in drzno zastavitvijo obsežnega in v pandemskih razmerah posebej zahtevnega dogodka. Druga pa je posebna pozornost, s katero sem spremljala tekmovalni program. Letos sta ga sestavljala izbor 20 slovenskih produkcij (FeKK SLO) in 25



*Kino-Pravda št. 10 (1922)*



Mikrokaseta – najmanjša kaset, kar sem jih videl (2020)



Magični grad je tu (2020)

kratkometražnih produkcij iz postjugoslovanskega prostora in prvič v zgodovini festivala tudi Albanije, Bolgarije, Grčije in Romunije (FeKK BAL).

V okviru tekmovalnega programa je FeKK namenil pozornost veliko tujim in domačim produkcijam, ki si jih sicer najbrž ne bi mogli ogledati na velikem platnu, in jih umestil v zgoraj orisano razpravo o pričakovanjih, projekcijah in strahovih, povezanih s prihodnostjo. Upov v odrešilno, utopično prihodnost, kot se zdi značilno za 21. stoletje, ni bilo na obzorju. Z izjemo filma **AIVA** (2020, Veneta Androva) – scenarijsko in dramaturško ne najbolj prepričljive refleksije o prihodnosti likovne umetnosti v kontekstu razvoja umetne inteligence v falocentrični zahodni družbi – tudi nismo videli filmov, ki bi jih lahko brez zadržkov uvrstili v žanr znanstvene fantastike.

Večina produkcij, predstavljenih v okviru tekmovalnega programa, se je prihodnosti pravzaprav lotevala skorajda arheološko, kopajoč po sedanosti in preteklosti v iskanju spregledanih in alternativnih povezav in pripovedi, novih junakinj in junakov ter odgovorov na vprašanje, na kakšne načine si lahko danes še osmislimo življenje.

Najbolj brezkompromisne, provokativne in zapomnljive skice možnih alternativnih svetov so proizvedle nekatere konceptualno osredotočene produkcije. Med njimi velja izpostaviti nov film starega znanca FeKK-a, režiserja Igorja Bezinovića in mojstrice animacije Ivane Pipal z naslovom **Mikrokaseta – najmanjša kaset, kar sem jih videl** (Mikrokaseta – najmanjša kaset, kar sem jih videl, 2020), ki je na letošnjem festivalu prejel posebno omembo mednarodne žirije. *Mikrokaseta*, ki je nastajala več let, gradi na prepletu naključja, domišljije in obsesije. Pri tem na trmasto hudomušen način prikaže konstitutivno vlogo različnih

sodobnih in polpreteklih (kot je mikrokaseta) tehnologij pri posameznikovih poskusih razumeti svet in svojo vrednost v njem. Mikrokaseta in njen najditelj Zoki se v filmu iz pozabljenih statistov na (dobesednem) smetišču zgodovine prelevita v intrigantna pripovedovalca, trivialnosti vsakdana pa v dragocene in skrivnostne arheološke izkopenane.

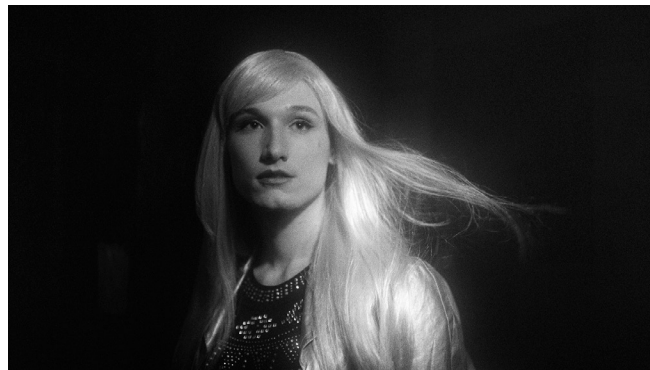
Vizije prihodnosti, ki jo razgrinja letošnji FeKK, sicer temeljijo na nekaj premisah, ki jih lahko izpeljemo s pomočjo *Mikrokasete*. Ena od njih zadeva pozornost do konstitutivne vloge medijev in tehnologij pri oblikovanju naših pogledov in obzorij in prizadevanja za to, da določene vizije, perspektive, fikcijski univerzumi in konstelacije idej ne bi ostali nereprezentirani. Tovrstne impulze lahko prepoznamo v eksperimentalnih produkcijah, kakršna je **www.s-n-d.si** (2020) Sare Bezovšek in **Magični grad je tu** (2020) Ester Ivakič, ki sta prejeli glavni nagradi mednarodne žirije FeKK.

Druga premisa je družbena odgovornost do pozabljenih, izbrisanih, spregledanih – ljudi, tehnologij in razmerij med njimi. Spoštovanje do spominov – ustnih in arhiviranih v obliki posnetkov, fotografij, zapisov in predmetov; individualnih in kolektivnih; dokumentiranih in fabriciranih – povezuje kar nekaj produkcij, arhivske fotografije pa so celo glavne junakinje animiranega filma **Dogodki za pozabo** (Events Meant to be Forgotten, 2020, Marko Tadić), kjer anonimni pripovedovalec opozarja na moč in nepopravljivost procesov zgodovinskega pozabljanja. »Izginuli so pravični,« prerokuje pripovedovalec z besedami pesnika Hansa Markusa Enzensbergerja: »Tako bomo zbledeli tudi mi.«

Z Enzensbergerjevimi citatom je povezana tretja premisa, značilna za FeKK-ove refleksije prihodnosti. Gre namreč za spoštovanje do kapacitet filmskega medija dokumentirati, upodabljati in artikulirati tako zgodbe, svetove



You Can't Automate Me (2020)



Sestre (2021)

in perspektive subjektov, ki zaradi svojega položaja na lestvici mnogoterih družbenih hierarhij redkokdaj pridejo v ospredje in do besede. Med take sodi denimo »nevesta« iz albanske igrane produkcije **Novice** (Lajmi, 2020, Lorin Terezi), ujeta v konvencije tradicionalistične patriarhalne družbe. *Novice* sicer niso neposredno obremenjene z vprašanjem prihodnosti, a vanjo posežejo prek nepopustljive diagnoze aktualnih družbenih težav in hipokrizije družbene pogodbe na albanskem podeželju. Diagnozo omogoči ravno kamera, ki se osredotoča predvsem na marginaliziranega, utišanega subjekta, »nevesto« – mlado žensko, katere vsakdan temelji na vzgoji otrok, prilagajanju tastu in tašči, h katerima se je priselila po poroki, in čakanju na moža, ki dela v oddaljenem kraju. Podoben prijem mojstrsko uporabi Paul Murešan, avtor romunske animacije **Zibelka** (Cântec de leagăn, 2020), ki podobo jokajočega dojenčka in zvoke stare romunske uspavanke preplete v temačno, a ne črno-belo podobo težaškega vsakdana štiričlanske družine, ki jo pestijo revščina, spori, alkoholizem in občutek vesoljne osamljenosti.

Četrta s prihodnostjo povezani premislek, ki je utripal v več produkcijah letošnjega FeKK-a, zadeva zmožnosti junakov in junakinj z raznih margin zgraditi perspektivo in naracijo, ki jih postavi v središče njihovih svetov in ki obenem ponudi reflektiran, kompleksen vpogled v pogoje njihove marginaliziranosti. Prvenec Katarine Jazbec **You Can't Automate Me** (2020), ki je prejel nagrado kritiške žirije, tako v pripovedi o vsakdanu strojev in delavcev v rotterdamskem pristanišču preplete antropološko oko, estetiko sodobnega plesa in posthumanistično vizijo razmerja med človekom in tehnologijo – vizijo, kjer ni hierarhij in kjer izkoriščanje nadomesti vzajemno spoštovanje.

Belgijsko-bosansko-hercegovska produkcija **Nenad** (2020, Mladen Bundalo) pa v vprašanje subjektivitete sodobnega posameznika vplete tudi zgodovinsko in razredno dimenzijo. Prek zgodbe Nenada – tovarniškega delavca v Bosni – prizemljeno in brez olepšav prikaže večplastnost miselnega procesa, ki posameznike pripelje do končne odločitve emigrirati v iskanju dela in boljšega življenja.

Med provokativnejšimi filmi, ki prav tako gradijo na družbenih neenakostih, z njimi zaznamovanimi junaki in njihovimi poskusi soočiti se z današnjim in jutrišnjim dnem, so tudi **Sestre** (2021) Katarine Rešek – Kukle, ki so prejele posebno omembo mednarodne žirije FeKK, **Poklicala bom tvojega očeta** (Če mu se javam na tatko ti, 2021) severnomakedonskega režiserja Leona Ristova in prejemnik nagrade kritiške žirije FeKK, režijski prvenec Ioane Păun **Emilia Hosu ima HIV** (Emilia Hosu are HIV, 2021). Odločilno vlogo v vseh treh filmih odigrajo junakinje; prihodnost je torej v veliki meri »ženska«, kot v katalogu FeKK-a zapiše Vladan Petković. Prihodnost so ženske, bi lahko nadgradili, a s pomembnim *disclaimerjem*. Medtem ko *Sestre* raziskujejo svet, zgrajen na brezpogojnem prijateljstvu in spoštovanju glavnih junakinj in njihovem zavezništvu proti konvencijam in opresiji patriarhalne družbe, imata junakinji drugih dveh omenjenih produkcij (makedonska ločenka srednjih let in uspešna romunska odvetnica) popolnoma drugačna izhodišča in pričakovanja od življenja. In četudi jih lahko do neke mere razumemo, ta pričakovanja niso vedno niti pacifistična niti etična, kar ni nepomembno. Paleta poti, svetov ter junakinj in junakov, ki vodijo v prihodnost, je namreč pestra in vsaka izbira terja določen davek. Nič od tega pa ni razlog, da bi se odločili za cepetanje na mestu, z zgledom namiguje FeKK.



Such Stuff as Dreams are Made On (2019)



Festival EDO, foto: Tine Eržen



# Tako bi lahko živeli skupaj

**Festival EDO: Filmski festival o mestih, urbanosti in arhitekturi, Ljubljana, 9. do 13. avgust 2021**

**AJDA BRAČIČ**

»Vprašali smo se, kakšne spremembe lahko ponudi socialna stanovanjska gradnja. Vendarle mora obstajati alternativa, ki leži med gradnjo blokovskih naselij brez vsakršne svobodne izbire in neskončnim širjenjem mest.« Te besede na samem začetku filma **Such Stuff as Dreams are Made On** (Der Stoff, aus dem Träume sind, 2019) režiserjev Lotte Schreiber in Michaela Rieperja izgovori eden izmed arhitektov obsežne stanovanjske soseske Terrassenhaussiedlung v avstrijskem Gradcu. Soseska, katere gradnja je bila zaključena leta 1975, je sestavljena iz 531 stanovanjskih enot 24 različnih tlorisnih tipov velikosti med 45 in 150 m<sup>2</sup>. Štiri glavne stavbe monumentalnega videza že od vsega začetka generirajo močno skupnost, ki odločno nasprotuje stereotipni predstavi o izoliranosti posameznih gospodinjstev v velikih modernističnih soseskah in odtujenem življenju mest. Ta skupnost se je že zelo zgodaj po nastanku formalno organizirala v odbore in delovne skupine, ki še danes skrbijo za samoupravo soseske, med drugim pa oddajajo celo lasten televizijski kanal. Kaj bo z avtonomijo in demokratično ureditvijo skupnosti, ki zdaj še kljubuje družbenim pritiskom, ko se bo prva generacija prebivalcev zaradi starosti utrudila časovno zahtevnega vodenja teh organizacijskih skupin, skrbi enega mlajših stanovalcev, ki je v soseski tudi odrasčal. Pri mlajših generacijah prebivalcev opaža pomanjkanje časa in volje za vključevanje v dejavnosti soseske ter prepozna nevarnost, da bi v njeno strukturo vstopil zunanji upravitelj – s tem pa bi bil izvorni samoupravni koncept Terrassensiedlung bistveno osiromašen.

Tretja edicija filmskega festivala EDO, filmskega festivala o mestih, urbanosti in arhitekturi, katerega ime je poklon

enemu najvidnejših arhitektov slovenskega modernizma, Edvardu Ravnikarju, je letos potekala med 9. in 13. avgustom. Lokacija festivala – bežigraski ustvarjalni laboratorij Krater, ki je vzniknil na mirujočem gradbišču bodoče sodne palače – je tokrat deloma narekovala tudi njegovo vsebino. Nabor dokumentarnih filmov raznolikih avtorskih pristopov se je tako povečini ukvarjal s temami sonaravnih in skupnostnih urbanih praks, ki so tudi jedro delovanja organizatorja festivala: društva prostoRož, poleg katerega pri delovanju Kraterja sodelujejo še društvo Trajna, Zavetišče za zavržene rastline in Društvo za permakulturo. Če bi želeli iskati rdečo nit, ki bi vse filme povezala v celoto in uglasila njihovo sporočilo, bi se najverjetneje zaustavili prav pri zavestnem iskanju alternativ obstoječim načinom soočanja s prostorskimi realnostmi, potrebami in procesi, kar izpostavlja tudi arhitekti z začetka uvodnega filma, in pri iskrenem čudenju nad bogastvom življenjskih možnosti, ki jih ponujajo mesta. To čudenje pa ne ostaja le na ravni teoretičnega navdušenja nad kuriozitetami, temveč vedno vključuje tudi aktivno povabilo k razmisleku in delovanju v lastni okolici. Nabor filmov lahko zato razumemo kot identifikacijo nekaterih nevralskih točk in najbolj perečih izzivov, pred katere nas danes postavlja urbani prostor, ki je obenem poziv k aktiviranju in participaciji, k spreminjanju lastnega mesta.

Pet večerov pod Kraterjevimi krošnjami je poleg petih filmov zaznamovalo tudi pet povezanih pogovorov s filmskimi ustvarjalci in strokovnjaki z različnih področij. Ti so povzeli problematike sodobnega mestnega življenja v obsežnem loku, ki se je vzpenjal od samoorganiziranih stanovanjskih skupnosti v Avstriji v gostujoči projekciji prvega večera po izboru

IŠSP – Inštituta za študije stanovanj in prostora, do **Nature Urbane** (Natura Urbana: The Brachen of Berlin, 2017, Matthew Gandy), dokumentarnega filma o biodiverziteti zapuščenih koščkov Berlina, prek **City Dreamers** (Joseph Hillel, 2018) o štirih ženskah v poklicih, povezanih z urejanjem prostora, ki so kljub izjemnim dosežkom ostale v senci svojih moških kolegov, pa **Melting Souls** (Norilsk, L'Étreinte de glace, 2018, François-Xavier Destors), brutalnega in poetičnega orisa življenja v ruskem mestu Norilsk, in vse do filma **Havana, From On High** (2019, Pedro Ruiz), v katerem smo lahko prisluhnili tistim prebivalcem kubanske prestolnice, ki so spričo stanovanjske stiske pobegnili v bivališča na strehah. Na relacijah med tematikami posameznih filmov, ki očrtujejo približno ozemlje današnje prostorske problematike, je filmski izbor predstavil paleto fenomenov, ki jih lahko beremo kot produkte okoliščin, ravno toliko pa tudi kot zametke njihove razrešitve. Ob tem je obžalovanja vredno, da se je filmskih projekcij zaradi omejenosti prostorskih kapacitet in veljavnih ukrepov lahko udeležilo le majhno število ljudi (brezplačne vstopnice pa so pošle zelo hitro!), ki so, vsaj na prvi pogled, po svojem strokovnem in poklicnem ozadju povečini spadali v skupine, ki jih tovrstne problematike tako ali tako zanimajo ali zadevajo in so z njimi vsaj v grobem že seznanjeni. Dokumentarne filme, ki smo si jih lahko ogledali na festivalu EDO, bi bilo smiselno uvrstiti vsaj v programe največjih domačih kinematografov, če že ne na spored nacionalne televizije v času največje gledanosti.

Temu v prid ne govori le kakovost filmov, ki so se vsi po vrsti izkazali za izvrstne filmske izdelke, temveč tudi in predvsem njihova tematika, ki zadeva večino prebivalstva. Prostor nam je vendar vsem skupen, načini upravljanja z njim in razporejanja elementov znotraj njega pa so družbena dejanja z izjemno dolgoročnimi posledicami. Stanovanjska stiska v slovenskih mestih je realnost, s katero se vsakodnevno soočajo pripadniki najrazličnejših skupin, ki jim je skupna ekonomska ranljivost. Sodelovanje in samoorganizacija, ki ju na primerih izbranih sosesk v Avstriji med letoma 1975 in 2015 tematizira film *Such Stuff as Dreams are Made On*, ponujata enega izmed mogočih načinov reševanja te problematike. Stanovanjske zadruge ali samoupravne skupnosti bi lahko ponudile zares vzdržno rešitev za marsikoga, življenje v tovrstnih skupnostih pa ima kljub izrazitemu strahu laične javnosti pred izgubo zasebnosti več pozitivnih kot negativnih plati. Prav koncizno in mestoma duhovito predstavljanje obeh aspektov samoupravnih stanovanjskih skupnosti je tisto, kar dela film Lotte Schrieber in Michaela Rieterja zelo gledljiv, njegovo sporočilo pa je zaradi celovitosti in

nepristranskosti še toliko bolj prepričljivo. Film brez zunanje zgodbe sijajno predstavi usode posameznih skupnosti, ki jih obravnava, muzanje in zadrege polni premolki, pri katerih se kadri pomudijo le hip dlje, kot bi pričakovali, pa učinkuje neverjetno simpatično. Stanovalci PKW Graz Raaba, ki skupaj prebivajo že štirideset let, povsem iskreno povedo, kaj jih pri sostanovalcih moti (»Nekdo vedno spušča mačko na dvorišče, nekdo drug vsako nedeljo peče pečenko itd.«), a so kljub vsemu ostali tesno povezana skupnost. Zanimiv je tudi njihov opis sprememb v odnosih, ki so se zgodile od njihove vselitve v skupnostni kompleks: na začetku so puščali vrata stanovanj odprta in se ves čas obiskovali, saj so si tudi sami tako predstavljali skupnostno življenje, s časom pa je postalo jasno, da si ne želijo neprestanega druženja. V štirih desetletjih so tako razvili svojevrsten kodeks vedenja, ki spodbuja dobro sosedsvo in medsebojno pomoč, hkrati pa dopušča tudi povsem neodvisno življenje znotraj lastne stanovanjske enote. Te enote so bile že spočetka zasnovane kot dovolj velike, da jih je bilo s spreminjanjem potreb moč pregraditi in razdeliti na več manjših: v nekatere razpolovljene enote so se tako vselile družine otrok prvotnih naseljencev. To je to, kar so si želeli, ugotavljajo vsi po vrsti. S pripravljenostjo na kompromise in konstruktivno debato so si ustvarili skupnost, znotraj katere je bivanje lažje. Podobno povesta mlada starša, ki bivata v soseski Wohnprojekt Wien, zgrajeni leta 2014. Sta zelo vključena v aktivnosti skupnosti in sestanki, ki so nujni za implementacijo sociokratičnega odločanja, zahtevajo dosti več časa, kot če bi odločanje prepustili zunanjemu upravniku – vendar pa sosedo poznata in jim zaupata, znotraj bivalnega okolja pa so njune pobude slišane in uresničene. Tega, se strinjata, ne bi zamenjala za bivanje v klasični soseski.

Da se upada angažiranosti spričo menjave generacij ni bati, kot premišljuje prebivalec graške Terrassensiedlung, dokazuje stanovanjska skupnost Willy\*Fred iz Linza, tudi predstavljena v prvem festivalskem filmu. Njihova zgodba je navdušujoča še posebno za tiste posameznike, ki si želijo ustvariti prvi dom v mestu, pa za to sami nimajo potrebnih sredstev. Člani skupnosti so si zamislili finančni načrt, s katerim so kot povezana skupnost prepričali uradnike in pridobili visok bančni kredit za nakup dotrajane stavbe v Linzu. S plačevanjem nizkih najemnin zdaj odplačujejo kredit, stavba pa je prešla v last njihove zadruge. Ko bi odplačali ves kredit, bi torej lahko zaživel brez najemnin, le z minimalnimi stroški – a tega nočejo, zatrjuje eden izmed ustanoviteljev. Namesto tega bodo najemnine plačevali še naprej, s pridobljenimi sredstvi pa kupili novo stavbo in omogočili organsko nadaljevanje

projekta. Kaj nas ovira pri tem, da bi podoben sistem uvedli tudi pri nas? Pričujoči članek se ne bo spustil v iskanje krivca med akterji na polju slovenske stanovanjske politike, niti ne bo ugibal, ali za osnovanje zadruge pri nas morda sploh ni dovolj zanimanja in je treba zavedanje o tej opciji šele ponovno zgraditi. S povsem zavestnim poskusom izogibanja kukanju čez severno mejo po načelu »trava je tam bolj zelena« pa lahko rečemo, da alternative – tudi fizično – niso daleč, le gledati je treba znati v pravo smer. Večji od skoka čez mejo je namreč miselni preskok, h kateremu pa nam lahko pomagajo prav filmi, kot je *Such Stuff as Dreams are Made On*.

Letošnji mednarodni arhitekturni bienale, ki si ga je še do novembra moč ogledati v beneških Giardinah, v svojem naslovu zastavlja vprašanje *Kako bomo živeli skupaj?*. Kurator Hashim Sarkis pojasnjuje, da je vprašanje prav toliko družbeno in politično, kot je prostorsko. »Vsaka generacija to vprašanje zastavlja drugače in nanj drugače odgovarja. Hitro spreminjajoče se družbene norme, rastoča politična polarizacija, podnebne spremembe in gromozanske globalne neenakosti pa so nas primorale, da si to vprašanje zastavimo bolj silovito in mnogo širše kot doslej,« je v enem izmed intervjujev povedal Sarkis. Sodelovanje strokovnjakov s področja prostorskih, družboslovnih, ekonomskih in naravoslovnih znanosti, ki ga izpostavlja tudi bienale, predstavlja prekinitev z dosedanjo neproduktivno izolacijo posameznih strokovnih ved v mehurčke. Urbanost – tako lahko beremo tudi EDO – je stvar nas vseh, prostorske problematike pa lahko rešujemo tako z velikimi zamahi, ki jih povzročijo sistematičen pritisk na odločevalce, kot tudi z lokaliziranimi, akupunkturnimi posegi, ki okoli sebe generirajo skupnost in sprožajo povezovanje posameznikov, kar neizogibno privede do prepletanja znanja in celovitejšega pristopa k iskanju rešitev. Kolikor je EDO filmski festival o mestih, urbanosti in arhitekturi, na katerem smo prek predstavljenih filmskih izdelkov lahko začutili moč urbane skupnosti in potenciale, ki jih odpira nenehno samo-porajanje mestnega življenja, pa obenem ponuja tudi otipljiv primer udejstvovanja prav takšne urbane skupnosti. Krater – opuščeno gradbišče – je zaživel po zaslugi nekaj zavzetih posameznikov in organizacij, ki so bile sposobne prepoznati vrednost tega divje zelenega mestnega prostora zunaj konvencionalnih predstav, kako naj bo videti park ali skupnostni prostor. Festival, ki se je na tem kraju odvijal, je le eden izmed široko razpredenih krakov dejavnosti, vseh po vrsti usmerjenih v akupunkturno rehabilitiranje mestnih skupnosti in opolnomočenje prebivalcev, da vajeti v svojih soseskah

prevzamejo v svoje roke. Prav s tem namenom so bile po projekcijah filma organizirane diskusije, pogosto že od samega začetka odprte tudi za vprašanja iz publike. Za šankom so točili limonado ter gin in tonic, stregli so burek, (vsaj na videz) je bilo mogoče pristopiti h komurkoli izmed prisotnih in se zapopiti v produktivno debato o skupni prostorski prihodnosti. Kot je na festivalih v navadi, torej nikakor ni šlo zgolj za filme, čeprav so bili prav ti iztočnica za druženje in razmislek – EDO je vsekakor tudi prototipni primer, kako lahko poteka organizacija znotraj skupnosti in kako prijetno ter bogato je lahko življenje v mestih. Delovanje organizatorjev festivala predlaga alternative in ne le sprašuje, temveč odgovarja: tako bi lahko živeli skupaj. Na takšen način bi lahko preoblikovali svoje poglede in prevrednotili svoje prioritete. To nikakor ni edini, niti edini pravi način – je pa zagotovo eden boljših. ■



Kraljevstvo vzhajajoče lune (2012)



Paterson (2016)

# Kaj berejo filmi?

VERONIKA ŠOSTER

Ob prvem ogledu filma **Donnie Darko** (2001, Richard Kelly) se mi je ob omembi knjige *Filozofija potovanja v času* Roberte Sparrow kot pravi knjigoljubki močno zaluštal, da bi jo lahko zares prebrala. Gotovo bi mi razkrila skrivnosti, ki jih je film nalašč pustil odprte. Ko sem nato po nekaj brskanja zares naletela na to slavno filmsko knjigo in jo v fenovskem zanosu hlastno prebrala, sem se počutila kot Alica, padajoča skozi zajčjo luknjo. Da sem lahko postala posvečena v skrivnosti (kasneje kultnega) filma, se mi je zdelo neverjetno, noro, bizarno. Še bolj pa me je prevzela misel, kako povezana sta film in knjiga v resnici, ne samo, ko hočeta biti, ampak tudi takrat, ko navidezno živita eden mimo drugega. Kar naenkrat sem tudi razumela, da bo moja ljubezen do filma samo še naraščala – ne samo zato, ker sem začela odkrivati vedno več knjižnih adaptacij in se jim načrtno posvečati, iz česar je kasneje zrasla rubrika Knjigogled v reviji *Literatura* (ki se ukvarja z adaptacijami literarnih del v serije ali filme), ampak tudi zato, ker film pravzaprav je neke vrste živa knjiga, ali pa jo vsaj pogosto prebira.

Kar nekaj časa je trajalo, da sem se odčarala od knjige kot artefakta. V bistvu na neki ravni to še vedno počnem, saj vsakič, ko na filmu vidim kakšno platnico, panično napenjam oči, da bi razbrala naslov. Vsakič, ko razkrijem kakšno obskurno ali dobro skrito knjižno referenco (kot na primer v **Kralju plaže** [The Beach Bum, 2019, Harmony Korine], v katerem protagonist kot svojo prebere pesem Richarda Brautigana *The Beautiful Poem*), pa si na tihem čestitam. Vsakič, ko se v filmu pogovarjajo o branju ali knjigah, z navdušenjem prikimavam in se muzam – jah, branje je res čudovito, dobrodošli v klub. Vseeno pa sem se skozi leta začela zavedati, da je večina knjig, ki jih prebirajo filmi, izpraznjenih. Pogosto so prikazana »velika literarna dela« v slogu

Dostojevskega, Austen, Kafke in Orwella v filmih le kazalci inteligence beročega lika, še bolj pogosto njegove čudaškosti ali znak za piflarja. Prav tako pa so lahko tudi le mašilo ali rekvizit, kot v kakšnih dnevnikih sobah, kjer se police šibijo pod težo popolnih zbirk velikih večnih romanov, od katerih pa noben ni niti odprt, kaj šele prebran. Taka »izraba« knjige je pravzaprav žalostna, hitro pa postane tudi utrujena – ko na neki točki postaneš pozoren na knjige, ki jih berejo *mainstream* filmi, ugotoviš, da se nenehno pojavljajo ista imena. Ti filmi se ne ukvarjajo z literaturo in knjigo kot tako, ne zanimajo jih vsebina, simbolika, pomen, večplastnost, ampak so samo kopije kopij. Zato so ti kupi kanoniziranih knjig pravzaprav le še en dokaz več za uniformiranost in konformizem teh filmov. Ali kot je v zgodbi »Happy Birthday« zapisal Haruki Murakami: »Če bereš samo knjige, ki jih berejo vsi ostali, lahko razmišljaš samo tako kot vsi ostali.« Zato me toliko bolj fascinira, ko si kak film upa iti dlje, pa čeprav bo zato med splošnim gledalstvom prepoznan kot zapleten, nerazumljiv in zato slab. Tak primer je zagotovo **Under the Silver Lake** (2018, David Robert Mitchell), v katerem spremljamo precej nevšečnega protagonista, ki začne po izginotju dekleta, ki mu je všeč, odkrivati veliko zaroto, sredi katere se je znašel. Okvir filma in zarote namreč vzpostavlja črno-bel zine z istim naslovom, ki prinaša grozljiv in turoben strip, čigar avtor naj bi edini poznal odgovore. Zine poskrbi za še bolj zlovešč ton filma, obenem pa že vnaprej prinaša vse vizualije, namige in simbole, ki se kasneje izkažejo za ključne (ženska s sovjo glavo, mrtvi psi itd.). Žal je v nasprotju z *Donniejem Darkom* celoten zine ostal domena fiktivnega sveta, a njegov prispevek je nezamenljiv, saj se v zgodbo dejansko vpiše smiselno in igra vsebinsko vlogo pri razvoju zgodbe in likov. Obenem pa poskuša preseči fiktivne okvire in gledalca

nenehno zbada s svojim morebitnim obstojem, zato za prave knjižne molje ostaja tista sladka nedosegljivost.

Fiktivnih filmskih knjig, ki me pri vsej zadevi najbolj zanimajo, je sicer precej malo, vsaj takšnih, ki bi res močno vplivale na zgodbo ali pa bi jih lahko doživeli v res velikem obsegu. Je pa zato kar nekaj fiktivnih pisateljev, ki so močno razburkali filmsko pokrajino. Na splošno se zdi lik pisatelja ali pisateljice tisti, ki dobiva ogromno pozornosti in je pogosto prikazan. Zakaj? Verjetno zaradi narave poklica, ki se mnogim ljudem zdi skrivnostna, morda še vedno zvezana z opevanimi muzami in navdihi, pa seveda zaradi slavne in boleče pisateljske blokade, ki je lahko uporabljena za vzvod absurdnih dejanj pisatelja, da bi jo le že končno prekinil. Očitno tudi resnični pisatelji pač radi pišejo knjige o sebi, ki kasneje postanejo adaptacije; tak je zagotovo Stephen King, ki je lik pisatelja že ničlikokrat uporabil, med najbolj slavne spadajo Paul Sheldon (**Misery** [1990, Rob Reiner]), Jack Torrance (**Izžarevanje** [The Shining, 1980, Stanley Kubrick]), Ben Mears (**Salem's Lot** [1979, Tobe Hooper]), Bill Denborough (**Tisto** [It, 1990]/**Tisto** [It, 2017, Andy Muschietti] in **Tisto: Drugo poglavje** [It Chapter Two, 2019, Andy Muschietti]), Mort Rainey (**Skrivno okno** [Secret Window, 2004, David Koepp]), Mike Noonan (**Bag Of Bones** [2011]) in Scott Landon (**Lisey's Story** [Pablo Larraín, 2021]). To mu daje možnost, da nagovarja svoje bralce in da uporablja razne meta prijeme, nazadnje recimo v filmu *Tisto: Drugo poglavje*, kjer se pojavi kar Stephen King sam in se skritizira, ker piše slabe konce, pa v seriji *Lisey's Story*, kjer se pojavi slikanica Beryla Evansa (psevdonim Stephena Kinga) *Charlie the Choo-Choo*, ki je izstopila iz fiktivnega sveta *Temnega stolpa* in kasneje izšla tudi v resnici. Na splošno je King figura, ki se ji je pri pričujoči temi nemogoče izogniti. Njegovo literarno veselje, ki je med seboj povezano na najbolj nenavadne načine, pridno raste, pri tem pa se rojevajo novi in novi liki pisateljev, ki pošteno prestrašijo. Na trenutke je njegova »obsedenost« z njimi že malo smešna, tistim, ki niso njegovi res predani oboževalci, pa tudi že naporna. Precej drugače je z Wesom Andersonom, ki so mu liki pisateljev prav tako ljubi; spomnimo le na šegavo družino Tenenbaum iz filma **Veličastni Tenenbaumi** (The Royal Tenenbaums, 2001), ki vključuje priznana dramatičarko Margot, pa na strastno bralko Suzy in filma **Kraljestvo vzhajajoče lune** (Moonrise Kingdom, 2012) ali pa na hotelskega receptorja Gustava iz filma **Grand Budapest Hotel** (2014), ki temelji na pisatelju Stefanu Zweigu. Pravzaprav lahko (rahlo ironično) sklenem, da če King obožuje svoj poklic pisatelja, Anderson obožuje branje, ki je pomemben element skoraj vseh njegovih

filmov, pri tem pa ni obravnavano le kot neko mašilo, kot sem omenila na začetku, ampak se na podlagi knjig njegove zgodbe gradijo, lomijo, trgajo, sestavljajo in blestijo. Čudovit primer prepleta obojega pa je Jarmuschev film **Paterson** (2016). *Paterson* je sicer znamenita pesnitev Williama Carlosa Williamsa, naslovnik junak, voznik avtobusa Paterson, pa živi v mestecu Paterson in v prostih trenutkih v beležke zapisuje verze. Gre za enega izmed redkih primerov filmske literature, ki je dejansko odlična, kar ne čudi, ko ugotovimo, da je avtor Patersonovih pesmi resnični pesnik Ron Padgett. Poezija, ki je že tako zapostavljena in manj brana literarna zvrst, je tako v Patersonu, tem filmskem biserčku, postavljena na piedestal, ki si ga več kot zasluži, saj gre za dobro poezijo in ne za neke klišejske verze, ki bi jih morali občudovati le zato, ker so se znašli v filmu in se nad njimi zdaj neironično čudijo filmski liki. Še en lep preplet je **Birdman ali nepričakovana odlika nevednosti** (Birdman or The Unexpected Virtue of Ignorance, 2014, Alejandro G. Iñárritu), v katerem protagonist na oder postavlja kratko zgodbo Raymonda Carverja *O čem govorimo, ko govorimo o ljubezni*, pri tem pa občuti kar nekaj frustracij. Filmska zgodba in Carverjeva zgodba se namreč odslikavata ena v drugo in vsem bralcem odpirata dodatno globino. Žal je teh primerov manj kot tistih drugih, klišejskih, utrujenih, zljajnanih, prisiljenih. Tak je prijem, ko je neka knjiga okvir za zgodbo, ki jo potem gledamo v filmu, da je torej glavna filmska zgodba vložna. Tega je precej v fantazijskih filmih (odpreti knjigo je kot odpreti nov svet), kar je še kar razumljivo, malo bolj naporno pa je pri načrtnih poskusih aktualizacije klasik, s katerimi tako opravijo na hitro in površno – ob tem dobijo seveda priložnost za nadležen *voice over*, ki predstavlja pripovedovalca oziroma avtorja.

Tu se dotaknem še ene pojavnosti knjig v filmih, in ta je najbolj osnovna, saj gre za zunanjo podobo oziroma za podobnost po sestavi. Že sicer lahko knjigo in film v neki zelo posplošeni maniri zvedemo na isti temelj: zgodbo. Ta zgodba je zapisana ali v knjigi ali v scenariju, le da ena oživi s pomočjo snemanja, ena pa s pomočjo domišljije bralca. Scenarij pravzaprav precej spominja na dramski tekst; oba imata seznam nastopajočih, opise prizorišč, didaskalije in dialoge/monologe. Tudi že omenjeni *voice over* in pripovedovalec se v mnogo točkah prekrivata. Kar nekaj je tudi režiserjev, ki filmsko dogajanje členijo na posamezna poglavja (kot je to v knjigah), med njimi najbolj izstopa Tarantino. Vse naštetu pa je šele vrh ledene gore, saj sta obe umetnosti tako usodno in nezadržno prepleteni, da je samo odmotavanje tega gordijskega vozla posebna misija. Filmi berejo, berimo filme tudi mi. ■

# Popularna glasba kot element filmskega jezika

IGOR HARB

»Mnogi mladi scenaristi se odločijo začeti zgodbo s prizorom, v katerem junak vstane iz postelje in se aktivno požene v nov dan ob zvokih 'Get Up Stand Up' Boba Marleyja, ker je tako energična, pozitivna pesem odlična za začetek,« je na seminarju o glasbenih pravicah v AV delih na Festivalu slovenskega filma leta 2014 razložil britanski strokovnjak za glasbo v filmu in nekdanji glasbeni založnik Laurence Kaye. Nato pa je dodal: »Jaz sem tukaj, da vam povem, da to ni mogoče. Pravice za to pesem so predrage za neodvisne filmarje.«

Morda je to takrat še držalo, zadnjih nekaj let pa vsekakor ne več, še posebej za Netflixove filme, kjer si tudi komajda opazni izdelki (ki bi jih pred nastopom pretočnih videostoritev označili kot neodvisno produkcijo) privoščijo hite, na primer Despacito, ali pa pesmi Davida Bowieja in Missy Elliot. Slednje se konkretno nanaša na neuspešno komedijo **Ibiza** (2018, Alex Richanbach), ki je glasbo uporabila enako kot iz TV-uspešnic prepoznavno zasedbo (Gillian Jacobs, Michaela Watkins, Richard Madden), namreč, da bi prikrla šibek scenarij, odsotnost razvoja likov in splošne ustvarjalnosti. Režiserji vse pogosteje popularne hite uporabljajo kot elemente filmskega jezika, kjer vsebina pesmi bodisi z neposrednim besedilom v prizoru bodisi s splošno prepoznavnostjo nadgradi sporočilnost. V angleščini se je takega pristopa prijel izraz »needle drop«, kar se nanaša na prvi stik gramofonske igle s ploščo. To poletje je ta prijem zaznamoval številne filme, najbolj odmevno **Army of the Dead** (2021, Zack Snyder) in **Fear Street: Part One – 1994** (2021, Leigh Janiak). Seveda ta dva avtorja nista izumila »needle dropa«, zato si, preden analiziramo aktualen trend, oglejmo nekatere bolj slovite primere iz zgodovine.

Pri filmu kot večmedijski umetnosti celovitost dela sestavljata slika in zvok. Slednji je praviloma sestavljen iz

dialoga, scenskih zvokov in filmske glasbe, katere cilj je ojačati čustveno potovanje junakov in posledično tudi gledalca. Nekateri skladatelji so takšni mojstri obvladovanja tega medija, da njihova glasba lahko zaživi svoje življenje, ločeno od filma; denimo Ennio Morricone z glasbo za špageti vesterne Sergia Leoneja, John Williams z glasbo za **Vojno zvezd** ali Danny Elfman z glasbo za **Batmana** (Tim Burton, 1989). Režiserji lahko namesto scenske glasbe uporabijo že obstoječo, denimo v filmu **2001: Odiseja v vesolju** (2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick). Kubrick je sicer pristopil k filmu na tradicionalen način in je celo naročil kar dvema skladateljema, naj ustvarita glasbo, a se je nato med poprodukcijo odločil uporabiti klasična dela, najbolj slovito valček »Na lepi modri Donavi« Johanna Straussa II, ki spremlja vrtenje vesoljske postaje. Še bolj zanimiva je uporaba skladbe »Tako je govoril Zaratustra« skladatelja Richarda Straussa, ki jo je navdihnil istoimenski filozofski roman Fridericha Nietzscheja. Straussova skladba ima močno zvočno podobo, ki v obeh primerih uporabe podkrepi dramatično dogajanje (na začetku pri t. i. učlovečenju in na koncu pri t. i. vesoljskem dojenčku), a lahko si jo razlagamo tudi kot »needle drop« sporočila o nastopu nietzschejskega »nadčloveka«.

## Neločljivi pari

Skozi zgodovino so nekateri filmi in pesmi ustvarili tako močno sozvočje, da so postali neločljivi. Eden najbolj znanih je denimo **Goli v sedlu** (Easy Rider, 1969, Dennis Hopper), kjer uvodna scena filma prikaže junake, kako se z vetrom v laseh zapodijo na motorjih v prostranstvo prerije ZDA, medtem ko iz zvočnikov udarijo Steppenwolf z »Born to Be Wild«. Tukaj pesem odlično povzame *credo* glavnih junakov in poda ritem celotnega filma. V romancah so bile pesmi pogosto tesno



Diplomirane (1967)



Goli v sedlu (1969)



povezane s filmom, v katerem so se prvič pojavile; vendar gre velikokrat za pesmi, ki jim je bilo najbrž tudi brez tega usojeno postati uspešnice, v sklopu filma pa dodajo (običajno melanholično) vzdušje, pogosto kar prek videospotu podobne montaže. To so denimo Berlin: »Take My Breath Away« iz filma **Top Gun** (1984, Tony Scott), Roxette: »It Must Have Been Love« iz **Čednega dekleta** (Pretty Woman, 1990, Garry Marshall) in Simple Minds: »Don't You (Forget About Me)« iz **Sobotnega kluba** (The Breakfast Club, 1985, John Hughes), pa še bi jih lahko našli. Posebna zgodba so pesmi, ki so narejene po naslovu filma, kot sta Ray Parker: »Ghostbusters« iz filma **Ghostbusters** (1984, Ivan Reitman) in Will Smith: »Men in Black« iz filma **Možje v črnem** (Men in Black, 1997, Barry Sonnenfeld), kjer se besedilo pesmi nanaša na vsebino filma tako, da poslušalec skozi glasbo podoživlja film.

Ena najbolj zanimivih navezav popularne glasbe in filma je **Diplomiranec** (The Graduate, 1967, Mike Nichols), kjer je režiser med montažo najprej uporabljal pesmi Simona in Garfunkla za določanje ritma in naj bi jih nadomestila tradicionalna filmska glasba. Kmalu se mu je posvetilo, da bi bilo bolj imeti kar njuno glasbo in je tudi naročil tri nove pesmi, vendar jih glasbenika zaradi turneje žal nista imela časa posneti, zato je Nichols vzel njune obstoječe uspešnice (»Sound of Silence« in »Scarborough Fair«) ter prepričal Paula Simona, naj preimenuje pesem o Eleanor Roosevelt v »Mrs. Robinson«. A morda še bolj zabavna je Nicholsova uporaba pesmi »Sound of Silence«, postavljena v trenutek, ko mladi Benjamin podleže čarom starejše gospe Robinson, saj ta njegovo nelagodnost pomiri z ugasnjeno lučjo, ravno ko se zaslišijo verzi: »Hello darkness, my old friend« (Pozdravljena tema, moja stara prijateljica).

Prava mojstra uporabe glasbe sta režiserja Wes Anderson, ki z glasbo skupine The Kinks in drugih izbranih doda vzdušje in pomen v filmih, kot sta **Veličastni Tenenbaumi** (The Royal Tenenbaums, 2001) in **Kraljestvo vzhajajoče lune** (Moonrise Kingdom, 2012), ter seveda Quentin Tarantino, ki je s **Šundom** (Pulp Fiction, 1994) ustvaril eno najbolj nepozabnih glasbenih plošč iz filmov vseh časov. A čeprav Anderson in Tarantino z glasbo močno zaznamujeta svoje filme, pa ta služi predvsem vzpostavljanju vzdušja, sloga in deloma karakterizacije junakov, teme pesmi pa se le redko prebijejo v vsebino zgodbe.

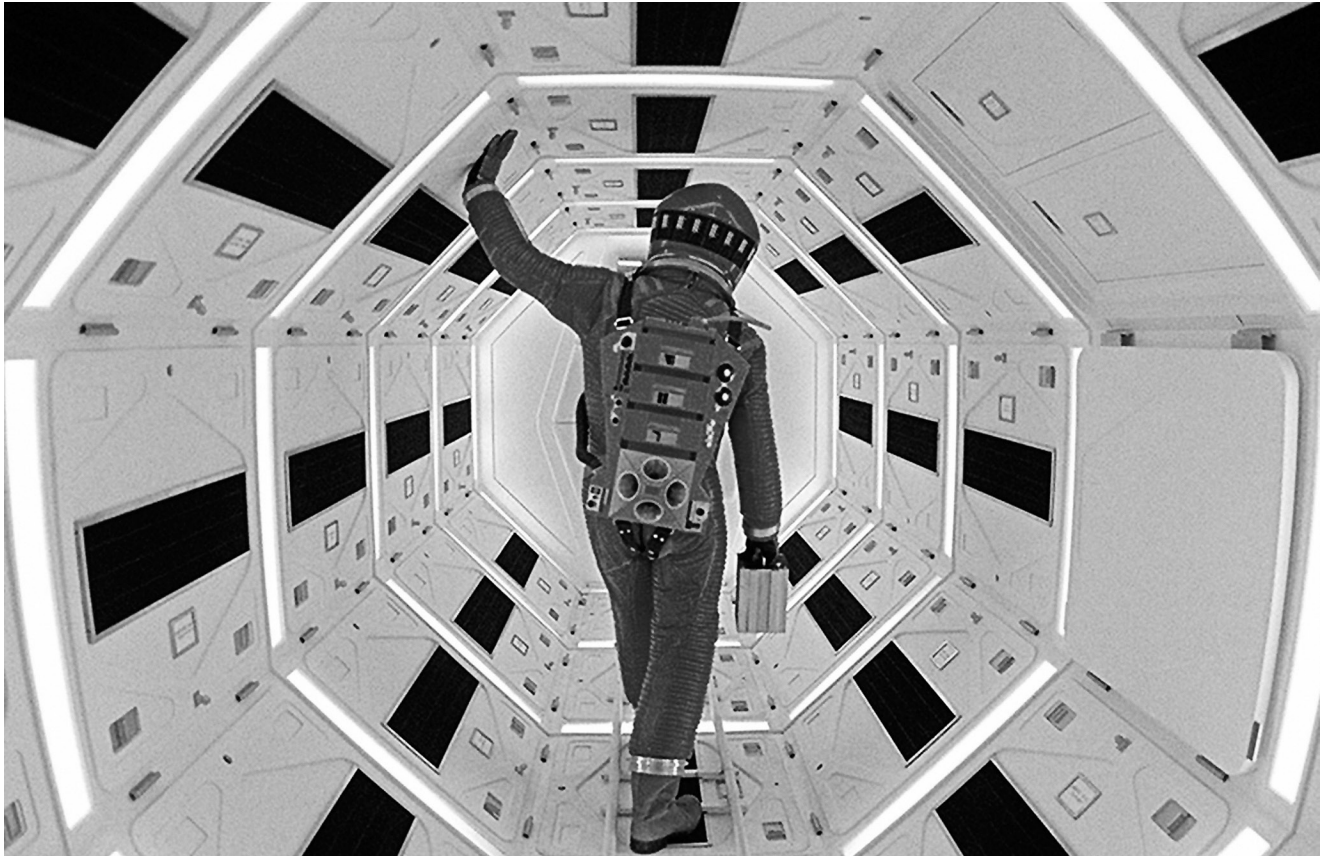
V domači produkciji je najbolj opazen primer izdatne uporabe popularne glasbe v vizualnem mediju serija **Ja, Chef** (2021, Marko Naberšnik in Igor Gajič), kjer je pri produkciji sodeloval tudi glasbeni producent Aleš Vovk – Raay. Tako so

v vsaki epizodi uporabljene vsaj tri pesmi, katerih vsebina se nazorno nanaša na dogajanje na ekranu. Že v prvih minutah prve epizode tako med sceno s seksom Jan Plestenjak in Eva v pesmi »Od pekla do raja« prepevata, kako sta »mokra od ljubezni«, kar je podobno subtilno kot montaža, ki med podobami ljubimcev prikazuje postopke priprave hrane s seksualnimi konotacijami. Glasba je na tak način uporabljena skozi vsa prva sezona serije, žal pogosto s še manj občutka.

### Devetdeseta in zombiji

In tako smo pri Netflixovem *Fear Street: Part One, 1994*. Ta zgodbo trdno zasidra v devetdeseta tudi skozi uporabljeno glasbo, najbolj pa izstopa prizor na začetku filma, kjer glavna junaka prispeta v šolo, njuno vzdušje pa kar dobesedno opišejo izbrane pesmi. Ker je šola stresna, najprej slišimo skupino Bush z uvodnim verzom uspešnice Machinehead: »Breathe in, breathe out« (Vdihni, izdihni), nato mladenič zagleda dekle, ki mu je všeč, in zaslišimo Sophie B. Hawkins z »Damn, I Wish I Was Your Lover« (Prekletost, zakaj nisem tvoja ljubica), nato pa kamera preklopi na njegovo depresivno sestro, ki je ravno končala razmerje, tako da zaslišimo Portishead in Sour Times z verzom »Nobody loves me, but you« (Nihče me ne ljubi razen tebe). Čeprav ta prizor traja le dobro minuto, pusti močan odtis na vsem filmu, saj nato izstopa vsaka pop pesem, ki se jo zasliši v ozadju, ker začne gledalec podzavestno povezovati njeno vsebino z vsebino filma ali občutjem junakov.

Zack Snyder je glasbo kot sporočilni element uporabljal že v nekaterih svojih prejšnjih filmih, denimo v **Zori živih mrtvecev** (Dawn of the Dead, 2004), kjer čez uvodni prikaz apokaliptičnega razdejanja zombijev zazveni Johnny Cash z »The Man Comes Around«, pesmijo o prihodu Antikrista, podobno pa v **Varuhih** (Watchmen 2009) čez uvodno montažo predvaja Boba Dylana The Times They Are A-Changin'. **V Prikritem udarcu** (Sucker Punch, 2011) igra glasba pomembno vlogo, s pesmimi, kot so »White Rabbit« (Jefferson Airplane), ki vzpostavi navezavo na Alico v čudežni deželi, in pa »Army of Me« (Björk) ter »Search and Destroy« (The Stooges v priredbi Skunk Anansie), ki hrumita skozi akcijske prizore filma. V najnovjšem spektaklu »Army of the Dead« Snyder izbere še bolj dobesedni pristop, ko uvodno montažo infestacije zombijev v Las Vegasu prekrije z Elvisovo uspešnico »Suspicious Minds«, kjer odmeva refren »We're caught in a trap« (Ujeta sva v pasti), nato pa za največje klanje preklopi na »Viva Las Vegas«, živel Las Vegas. Kasneje to le še nadgrajuje z uporabo »The End« (The Doors v priredbi Raveonettes)



2001: Odisseja v vesolju (1968)

in odlomkom iz opere Somrak bogov Richarda Wagnerja, ki se vrti med tem, ko vdirajo v velikanski sef z istim imenom (Götterdämmerung). Film zaključí pesem »Zombie« (The Cranberries), kar je neumna in netaktna izbira, saj pesem sicer nosi naslov po pošastih iz filma, a je njena tema severnoirski konflikt iz 20. stoletja, naslovni »zombi« pa se nanaša na ljudi, ki ne razumejo, da je treba konflikt končati in iskati pot naprej v miru. Kar seveda nima niti najmanjše povezave z vsebino filma in je razhudilo precej oboževalcev skupine Cranberries ter ljudi irskega porekla.

»Get Up Stand Up« je odlična pesem s krasnim ritmom, a prav tako kot pri pesmi »Zombie« bi bila njena uporaba za jutranji ritual protagonista zloraba osnovnega sporočila, saj pesem izpostavlja pomen boja za pravice in posameznikove odgovornosti za to, ne pa denimo pitja kave, obsijane s sončnimi žarki. Uporaba »needle drop« trenutkov lahko nadgradi vsebino filma in doda pomene, a pretirano poigravanje s tem učinkom hitro začne presedati, neustrezna izbira pesmi pa

lahko pokvari vzdušje. Velja torej isto pravilo kot pri mnogih elementih filmskega jezika: da so najučinkovitejši pristopi pogosto tisti, ki so najmanj pričakovani, denimo uporaba »Sympathy for the Devil« (Rolling Stones v priredbi Guns N' Roses) v zaključni sceni **Intervjuja z vampirjem** (Interview with the Vampire, 1994, Neil Jordan), ki se zasliši, ko vampir Lestat vključi avtoradio po ugrizu novinarja, ki predstavlja perspektivo publike, s čimer film namigne, da je Lestat nekaj več kot zgolj vampir. ■



Glavni pokrovitelj



Partner festivala



REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA KULTURO

Ustanovitelj in glavni sofinancer kulturno-umetniškega programa CD

10–21 nov  
liffe.si

**32. Ljubljanski mednarodni filmski festival**

ISSN 0013-3302



4,90 EUR

»Že od nekdanj so me zanimala medsebojna energija, predvsem v partnerskem odnosu. Če sem se v začetnih filmih ukvarjala z romantiko in ljubeznijo, se to z leti lahko sprevrže v igro moči. Mislim, da je psihološko nasilje med nami zelo razširjeno, a ga veliko preveč toleriramo in o njem veliko premalo govorimo. Spraševali smo se, kje je meja, kaj to pomeni za drugo osebo, ki v tem živi. Podobno sem se v prejšnjem filmu *Nočna ptica* ukvarjala z alkoholizmom, ki je ravno tako tabu tema. Zdi se mi, da ima film moč odpirati težje sprejemljive teme.«

Špela Čadež, **Intervju s Špelo Čadež in Zarjo Menart**, str. 28