

NAMESTO UVODNIKA	Pozdrav iz zakulisja	02
KONTRAPLAN	Anja Zag Golob Spoštovana gospa ministrica Vrečko	04
PRIZNANJE REVIJE EKRAN	Stojan Pelko Vpogledi Žiga Brdnik Intervju z Majdo Širca	06 08
PRITISK DALJINCA	Jaša Lorenčič Petkova radijska (pre)drznost, vredna tistih sobot	16
PREDMET MESECA	Jurij Bobič Letak za film <i>Luči varieteja</i>	19
KINO PARADIŽ	Ana Šturm Vse poti vodijo v kino Veronika Zakonjšek Od vstopnice do sedeža Anja Banko Iz ljubezni do filma	21 22 26
RAZGLEDNICA	Petra Meterc Mesto in film	30
FOKUS: 26. FESTIVAL SLOVENSKEGA FILMA	Melita Zaje Festival slovesa Sabina Dogić Intervju s Petro Seliškar Robert Kuret Drama je komedija je drama je komedija Vitja Dominkuš Dreu Strel v prazno	36 39 48 51
TEMA: PODOBE SPOMINA	Natalija Majsova Kako in česa se lahko spominja film? Bojana Bregar O žanru, ki se je slabo postaral Robert Kuret Judd Apatow in mržnja do komičnega Natalija Majsova & Jasmina Šepetavc Globina polja Jasmina Šepetavc Celjenje družinske travme skozi arhivsko delo Gal Kirn Arhiv <i>Neželenih podob</i> Petra Meterc Intervju z Natašo Urban	53 57 61 64 71 74 82
DVOJNI POGLED	Maruša Kuret Anatomija nekega odnosa Majda Širca Skeniranje družinske anatomije	86 88
KRITIKA	Sanja Struna <i>Pretekla življenja</i> Matjaž Zorec <i>Psom in Italijanom vstop prepovedan</i>	91 92
TV-SERIJE	Igor Harb <i>The Bear</i>	94
FESTIVALI	Tinkara Uršič Fratina 29. Sarajevski filmski festival Karla Pelko 29. Sarajevski filmski festival Simon Popek 80. Beneški filmski festival	96 98 101
WES ANDERSON	Veronika Šoster Wes svet je oder	104
FILM IN GLASBA	Ana Obreza Glasbena godba – filmska zgodba	109
BUSTER KEATON	Andrej Gustinčič V temo in naza	112
USTAVLJENE PODOBE	Pia Nikolič Iz teme črnila v svetlobo ekrana	115
MOJ NAJLJUBŠI FREJM	Karpo Godina Frejm je slika je sličica	118



FRANCOSKA DEPEŠA | 2021



Anja Zag Golob

Spoštovana gospa ministrica Vrečko,

opravičujem se, če vas motim. Ime mi je Anja Zag Golob in sem samozaposlena v kulturi, do leta 2010 pa sem v tem svojstvu 12 let pisala odrske kritike; v glavnem gledališke, precej pa tudi lutkovnih in plesnih. Na področju umetnostne kritike se je odtlej situacija, ki je bila že takrat vse prej kot dobra, kritično poslabšala.

Če za to trditev navedem samo en primer: že takrat se tako rekoč nihče ni upokojil_a kot kritik_čarka, ampak takrat so kritiko vsaj pisali tudi spoštovani starejši kolegi in kolegice s konkretno kilometrino. Od njih smo se učili obrti. To je pomembno, ker sta za kritiko potrebna širši uvid in izkušnje, če pa hoče biti kot zvrst spoštovana, mora omogočati vsaj minimalno stabilnost. Zdaj poznam enega edinega kolega, ki jo piše več kot deset let. Večina mladih sil po nekaj letih pobegne drugam, saj s kritiko niti sanjati ne morejo o vsaj minimalnih sredstvih za preživetje. Kako lahko potemtakem računamo na vsaj osnovno kredibilnost kritike? Ustvarjalkam in ustvarjalcem je nujno zagotoviti stabilne delovne pogoje, med katere spadajo zaposlitve ali urejena ter dostojno plačana druga dolgotrajna delovna razmerja, možnost izobraževanja ter prostor za redno objavljanje. Če kritiko jemljemo resno, moramo resno vzeti tudi pogoje za njeno ustvarjanje.

Pričujočo celoletno Ekranovo rubriko sem v dogovoru z urednico zavestno v celoti posvetila kritiki. To sem storila predvsem spričo dejstva, da tako iz medijskega kot iz javnega diskurza pospešeno izginja. Po petih nadaljevanjih lahko ugotovimo pričakovano: da nisem dosegla ničesar, niti trohice spremembe. In zato vam pišem to javno pismo.

Prejšnje nadaljevanje, peto po vrsti, sem sklenila z, navajam: »Kritika je eden zadnjih branikov kritične misli v družbi, zato je nujno potrebna in medijska zakonodaja bi to morala uvideti ter vključevati. Javni mediji, denimo nacionalna televizija, bi morala takoj umestiti umetniško kritiko v svoj program tudi v najbolj gledanih terminih. Zasebni mediji so morali, ko sem nazadnje preverjala, v državi spoštovati zakonodajo kot vsi drugi.

Na zakonodaji pa je, da določene stvari zahteva kot nujne in neobhodne. Spričo lastne koristnosti za dobrobit vsakogar od nas je kritika taka stvar. Ministrstvo ima tu moč posredovati. Skrajni čas je, da to moč izkoristi.«

Na vas se obračam, ker sem sama dala vse od sebe in vse leto kritično reflektirala kritiko ter problematiko poskušala osvetliti z različnih perspektiv, vendar se v njenem realnem, praktičnem polju ni nič spremenilo, saj je za kaj takega potrebna politična moč, problema pa se je potrebno lotiti sistemsko. V nasprotju z mano imate vi kot vodja najvišjega državnega organa, pristojnega za kulturo, realne možnosti za oboje.

Ta korak je, dalje, povezan z medijsko zakonodajo in pripravljenostjo, da Ministrstvo za kulturo najprej razume aktualno stanje slovenske medijske krajine, na čemer, verjamem, že dela. Celo povprečna preverba terena pove, da je večina slovenskih medijev v zasebni lasti, ki jo, kot vemo iz prakse, zanima izključno plemenitenje kapitala zase. Kritika, ponavadi del strani ali časovnih pasov, rezerviranih za kulturo, je po svoji ontologiji temu ravno nasprotna: da bi sploh lahko obstajala, se je na vse kriptje dolžna izogniti pritisku kakršnihkoli vplivov, tudi finančnih. In, evo, problem postaja otipljiv.

Ker smo v zadnjem desetletju, dveh tod okrog javni diskurz konkretno zavozili, kritika v družbi dandanes žal ni dojeta kot nekaj pomembnega ali kot nekaj, kar bo medij prodajalo. Seveda bi morala biti, a časi, ko bi širšo javnost zanimalo, kakšna je bila sinočnja premiera v gledališču ali v kinu, kakšna je nazadnje otvorenja razstava v galeriji ali kak je bil nedavni koncert, in bi bila za to pripravljena celo plačati par kovancev, so očitno dokončno minili. To je nedvomno povezano s širšim problemom položaja umetnosti, pa tudi kulture v družbi, a nekaj te kulture in umetnosti med nami vendarle še obstaja in brez kritike jima gre dokazano slabše kot z njo. Tudi zato se je ohranjanja kritike nujno lotiti tvorno – in takoj.

Še en problem, s katerim se soočamo, je, da je refleksija v svetu ta čas osovražena vsaj toliko kot begunci med večinskim prebivalstvom v krajih ob slovenski južni meji. Tako je iz več razlogov, a ker se je stanje poslabšalo do kritične mere, je kritika samo še toliko bolj nujna. Najboljši dokaz za to je njena akutna izrinjenost iz družbe – potrošniški um še vedno (in vedno bolj) deluje izključno po kmečki, tj. neabstrahirani logiki, ki komaj vidi do konca lastnega nosu, spričo česar misli, da je ne potrebuje, ker pač verjame, da potrebuje izključno, kar se da na kruh namazat.

Skratka, v izhodišču operiramo z dejstvom, da aktualna družba ni na ravni lastnega pojma. Mnogi jo označujejo za konkretno obolelo. Če za hip privzamemo ta diskurz, bi metaforo veljalo nadgraditi: ni ga boljšega antibiotika zanjo, kot je prav kritika. Ob čemer je dejstvo takisto, da bo to grenko pilulo po grlu družbe treba stlačiti z natanko enako muko, kot otroka pripraviti, da pogoltno žličko sirupa. Ta primerjava je vsekakor na mestu: naša družba je v globoko infantilni fazi in kot taka dejansko večinsko ni več sposobna presoje, kaj je zanjo dobro. Tudi zato je s kritiko, kot je – konkretno slabo.

Ima pa Ministrstvo za kulturo prav zdaj izjemno priložnost. Pravzaprav celo dve. Kot organ v sestavi vlade v suvereni, demokratični državi lahko poskrbi, da medijska zakonodaja medijem v zasebni lasti naloži obvezno objavljane umetnostne kritike vseh umetniških zvrsti in žanrov. To lahko Ministrstvo, če se tako odloči ali če oceni, da je potrebno oziroma stimulatивно, celo subvencionira ter zahteva poročila o namenski porabi vloženih sredstev, s čimer lahko pogojuje izdajo dovoljenj za delovanje teh medijev. Zakaj bi to počelo? Mnja, ker verjetno želi upravičiti temeljne postulate lastnega obstoja. Brez žive kritične misli v družbi Ministrstvo za kulturo namreč ne bo več dolgo potrebno, in to je dejstvo, ker material za njegovo upravljanje ne bo več obstajal. Umetnost, smo ugotovili_e v eni od prejšnjih kolumn v tej rubriki, nujno potrebuje kritični pretres, brez nje ga ne more obstajati – če pa umetnost ne obstaja, se Ministrstvo za kulturo spremeni v urad – to pa pomeni njegov konec.

Tu gre, skratka, za spremembo zakonodaje, ki je dokaj enostavna, ima pa, ko gre za kritiko, eksponentne učinke, skrajno pozitivne za družbo in njen razvoj. Z drugimi besedami: šala mala. Druga izjemna priložnost, ki jo imate, pa se imenuje RTV SLO. ZRTVS-1 v 1. členu opredeljuje Radiotelevizijo Slovenija kot »javni zavod posebnega kulturnega in nacionalnega pomena«, v 4. členu pa ji med drugim nalaga, da naj v svojih programih »predstavlja in promovira slovensko kulturo, spodbuja kulturno ustvarjalnost ter svobodo umetniškega ustvarjanja in zagotavlja ustvarjanje, poustvarjanje ter posredovanje umetniških del«.

Umetnost, smo ugotovili_e v eni od prejšnjih kolumn v tej rubriki, nujno potrebuje kritični pretres, brez nje ga ne more obstajati – če pa umetnost ne obstaja, se Ministrstvo za kulturo spremeni v urad – to pa pomeni njegov konec.

Ta čas je kulturno-umetniškega programa, zlasti izvirnega, na TVS absolutno premalo, še bolj akutno pa primanjkuje kritike. Na teden nujno potrebujemo vsaj eno enourno oddajo v elitnem terminu ob 20h na prvem sporedu, ki bo ponudila prostor debati o kulturi, absolutno pa se morajo kulturno-umetniške vsebine vrniti tudi v osrednjo večerno informativno oddajo. Že leta predlagam format vsak dan 10 minut pred začetkom večernega *Dnevnika*, v katerem bi nujno morale najti prostor tudi ocene umetniških del različnih zvrsti. Kulturo in umetnost je namreč nujno vrniti v vsakdan ljudi, kritiko pa z njima vred znova umestiti v najbolj gledane termine. Nacionalna televizija je dolžna prenehati z izrinjanjem teh vsebin v termine za nespečneže, kulturne oddaje je nujno prenoviti, modernizirati, da bodo odgovarjale izzivom sedanjega trenutka. Številni evropski zgledi z javnih televizij nam kažejo, da je to ne le mogoče, marveč zanimivo tudi publiki, ki, dokler s kulturo, umetnostjo in kritiko ni bila seznanjena na dnevni bazi, te potrebe niti ni čutila. In tu je kleč.

Nacionalna televizija je z napačnimi odločitvami glede uvrščanja kulturno-umetniških oddaj v program in z njihovim izrinjanjem v obrobne termine v zadnjih letih soustvarila ignoranco splošne publike do teh vsebin – in posledično tudi do kritike.

Ponovno vzgajanje pozornosti zanje bo naporno in težko delo, a to delo mora biti opravljeno. Dlje ko čakamo, huje je. Iskreno vas zato pozivam, da se ga lotite, in sicer takoj. Vlada, v kateri sodelujete, je bila izvoljena točno s tem namenom – in drugega nam, če želimo ohraniti status vsaj minimalno kultiviranih ljudi, niti ne preostane. Aktualni akutni položaj kritike je simpotom – ne dovolite, da se to stanje preslika na celotno področje umetnosti in kulture. Pred vami je torej res – častna naloga. Dokazite, da ste je vredni.

*Lep pozdrav,
Anja.*

Stojan Pelko

VPOGLEDI



Ko iščem podobe, s katerimi bi *ubesedil* misli v čast Majdi Širca, letošnji prejemnici priznanja revije *Ekran* za prispevek k dvigu filmske kulture v Sloveniji, mi nemudoma pred oči pride pisatelj Andrej Gorčakov, ki prek kamnitega bazena v toskanskem mestecu Bagno Vignoni poskuša prenesti prižgano svečko. Četudi plamen brani z roko in telesom, prvič ugasne. Krene znova – in znova ugasne. Po neštetih poskusih končno le uspe in s kapljico voska pritrdi gorečo svečko na nasprotno stran presušenega bazena. A svečka v tistem trenutku v resnici zagori zanj – saj se zgrudi na tla. Za vedno.

Nepozabni prizor iz **Nostalgie** (Nostalghia, 1983) Andreja Tarkovskega se mi ni vrnil v misli le zato, ker sta bila s pokojnim soprogom Vojtehom Ravnikarjem »na kraju samem«, kot še na toliko drugih filmsko zaznamovanih krajih sveta, temveč predvsem, ker se v njem stikajo ključne koordinate prispevka Majde Širca k dvigu filmske kulture: umetnostna zgodovina in Italija, arhitektura in filmska poezija, hkratno ustvarjanje in njegova refleksija, pasolinijevska dvojica montaže in smrti.

Majda Širca je z neomajno vztrajnostjo prehodila celotno pot od ene do druge stene bazena filmske kulture: od poučevanja skoraj še vrstnikov, gimnazijcev, po diplomi iz umetnostne zgodovine, prek kritiškega pisanja za *Ekran* in monografskega lotevanja Fellinija in Pasolinija, izjemne televizijske kariere kritičarke, urednice in avtorice, do poslanke in ministrice ter nazadnje suverene avtorice dokumentarcev. Ves ta čas, ne glede na to, na katerem od spolzkih kamnov slovenskega bazena je bila, in ne glede na to, s katere strani so pihali zlovešči vetrovi, ni dovolila, da bi ji ugasnila svečka borke za enakopravnost spolov in nedotakljivost telesa, artikuliranost filmske kritike in refleksije ter emancipatorični antifašizem.

Ko iščem besede, s katerim bi *osmisil* njene podobe, pomislim na francosko *politique des auteurs*. Na straneh *Ekrana* vemo, o čem govorimo: o gibanju mladih francoskih kritikov, ki so sprva svoje videnje sveta navezali na domnevno manjvredne, celo zaničevane avtorje in njihove žanrske podobe (denimo ameriškega vesterna ali filma *noir* – kot je tudi Majda Širca resno študijo namenila hongkonškemu kung fuju), nato pa od (kritičnih) besed prešli k (filmskim) dejanjem – in režirali nekatere od ključnih del filmskega 20. stoletja: denimo François Truffaut **Štiristo udarcev** (*Les quatre cents coups*, 1959) ali Jean-Luc Godard **Do zadnjega diha** (*A bout de souffle*, 1960).

Toda če naj zares ujamemo duha filmske kulture Majde Širca, moramo francosko *politiko avtorjev* njej v čast sloveniti kot *politiko avtoric* – saj se ni le ves čas borila za zamolčane *avtorice*, temveč je ravno vso svojo politično kariero stavila na hkratni boj za emancipatorične *politike* tako spolov kot filma. Zato ne gre nikoli pozabiti, da so jo natanko zaradi teh nepopustljivih prizadevanj v hramu slovenske demokracije grobo žalili, minister za kulturo pa ji ob primopredaji v hramu slovenske kulture ni želel stisniti roke. Pa vendar ... pa vendar je s svojo prižgano svečko prezračila zatohle sobane ministrstva (in denimo pritličje takoj odprla za nikogar drugega kot za Slavojko Žižka), v drugih, nekoliko večjih dvoranah pa z ustavno spremembo nepovratno zakoličila kvote v slovensko parlamentarno življenje. Je ena redkih, ki je v *politiko* vstopila kot profilirana *avtorica* (skoraj šestdesetih *Povečav*, kar petih nagrajenih z viktorjem) in se uspela iz nje vrniti v ustvarjalno življenje z izjemnimi *avtorskimi* televizijskimi dokumentarci s praktično letnim tempom: **Ženska** (1. in 2. del [2015 in 2016]), **Sedem grehov in vrlin** (2017), **Druga koža** (2018), **Požig** (2020), **Tri generacije: Marlenka, Marija Lucija in Hana Stupica** (2021).

In končno še *misel*, ki naj *upodobi* besede: zapiše jo Deleuze kot vprašanje o(b) Foucaultu, v knjigi, ki jo leta 1986 prijatelj posveti prijatelju: »Le kdo bi si upal iskati življenje v arhivih?«¹ Z njo Deleuze pojasni temeljno razumevanje *avdiovizualnega* kot poti do misli: do mišljenja pride v vrzelih med videnjem in govorjenjem, »pomeni vsakič iznajti preplet obeh, [...] poskusiti ujeti odblesek svetlobe v besedah, dati slišati krik v vidnih rečeh«.² To pot zasleduje Majda Širca vse življenje: s tisto neugasljivo svečko si upa v arhivih iskati življenje. Včasih gre za *politični* pogum, za odpiranje zamolčanih tem (Goli otok, požig Narodnega doma), drugič za dobesedno *avtorsko* odkrivanje življenja, kjer so vsi že davno mislili, da ga ni več – denimo neznanega gradiva Bate Čengića oziroma Karpa Godine, ki je na letošnjem beneškem filmskem festivalu privedlo do restavrirane originalne verzije **Slik iz življenja udarnika** (Slike iz života udarnika, 1972, Bahrudin Čengić).

Ne glede na to, na katerem od spolzkih kamnov slovenskega bazena je bila, in ne glede na to, s katere strani so pihali zlovešči vetrovi, ni dovolila, da bi ji ugasnila svečka borke za enakopravnost spolov in nedotakljivost telesa, artikuliranost filmske kritike in emancipatorični antifašizem.

In ko se tako z Majdo Širca prebijamo skozi arhive, sčasoma ugotovimo, da je prebijanje skozi najgloblje strate zgodovine in notranjosti v resnici prignalo misel do roba in čez – kjer se je skrajna zunanost sveta zapognila v najbolj notranjo, intimno vrzel. Zato se zdaj ne boji(mo) več prazne sobe, »saj smo sebe dali vanjo«³. Majda Širca s svojim nepopustljivim vztrajanjem, da plamen filmske kulture ne ugasne, pomembno prispeva k temu, da sobe slovenskega avtorskega filma in sobane slovenske progresivne politike niso boleče prazne, ampak svoje najbolj avtorsko subjektivne poglede oblikuje v dokumentarno objektivne uvide, *vpogled*.

Ne pozabimo, da je Andreju (pisatelju Gorčakovu in režiserju Tarkovskemu) plamen, ki naj ne ugasne, če naj ne propade svet, zaupal Domenico. Če pogledamo opombo pod Majdinim prispevkom »Zgodba o N. R.«⁴ na *Jesenski filmski šoli* leta 1986 in jo potegnemo v času šestintrideset let naprej, do »Spremne študije«⁵ k zborniku *Heretični empirizem: film in kinematografija*⁵ iz leta 2022, tedaj spoznamo, kdo je njen Domenico in čigav plamen nosi skozi naš čas. Njegovo ime je Pier Paolo Pasolini.

¹ Deleuze, Gilles. *Foucault*. Pariz: Minuit, 1986, str. 128. Glej tudi Pelko, Stojan. *Podoba misli*. Ljubljana: Koda, 2006, str. 222.

² *Ibid*, str. 129.

³ *Op. cit.*, str. 130.

⁴ Širca, Majda. »Zgodba o N. R.«. V zborniku *Montaža*. Ljubljana: Imago, 1987, str. 174.

⁵ Širca, Majda. »Spremna študija«. V zborniku *Heretični empirizem: film in kinematografija*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2022, str. 155–183.

Žiga Brdnik

Majda Širca

»Kdo te bo učil bolje kot življenje skozi pogled na platno?«

Letošnja Ekranova nagrajenka Majda Širca je v svoji več kot štiri desetletja dolgi karieri delovala na vseh področjih filmske umetnosti: od pedagoginje na Gimnaziji Šentvid, sekretarke in piske revije *Ekran*, avtorice filmskih oddaj, novinarke in urednice na RTV Slovenija do političarke ter dokumentaristke. S svojim delom je pustila velik pečat na slovenski filmski sceni, ki jo je sprva budno motrila in povezovala z družbeno-političnim dogajanjem v burnih osemdesetih in devetdesetih, nato pa tudi aktivno sooblikovala skozi kulturno politiko v parlamentu in na ministrstvu za kulturo.

Kot filmska kritičarka je s prispevki in knjigami bistveno prispevala k razumevanju italijanskih mojstrov Federica Fellinija in Piera Paola Pasolinija v slovenskem prostoru, sicer pa se je kot umetnostna zgodovinarica velikokrat posvečala robnim filmskim temam, kot so avantgardni in eksperimentalni filmi, ali pa v polje filmskega razmišljanja potegnila teoretsko neraziskane teme, na primer hongkonški kung fu film. Z oddajo *Povečava* je postavila nove standarde na RTV Slovenija in skozi film osvetlila številne tabuizirane, boleče teme slovenske in jugoslovanske družbe ter si prislužila številne nagrade: pet viktorjev za najboljšo TV-oddajo in Tomšičevo nagrado.

V svojem političnem delu je aktivno sodelovala pri ubranitvi pravice do splava in svobode do odločanja o lastnem telesu ter uvedbi kvot v izrazito maskuliniziranem poosamosvojitvenem političnem prostoru, pa tudi najbolj odločno doslej zagrizla v kislo jabolko urejanja avdiovizualnega ter s tem filmskega področja s številnimi politikami in ukrepi.

S svojimi dokumentarci se je zakopala v arhive in zgodovino ter odkrivala velikokrat neznane ali pozabljene teme in osebnosti, predvsem ženske, ki so se s svojo ustvarjalnostjo in zavzetostjo borile za enakovredno mesto v družbi (*Ženska, 1. del* [2015], *Ženska, 2. del* [2016], *Druga koža* [2018] in *Tri generacije: Marlenka, Marija Lucija in Hana Stupica* [2021]), z lucidnimi in z arhivskim filmskim gradivom prepredenimi raziskavami fašizma in antifašizma (*7 grehov in vrlin* [2017] in *Požig* [2020]) pa se je zoperstavila poskusom reinterpretacije zgodovine. Tudi po upokojitvi ji kritično oko in raziskovalna žilica ne dasta miru: »Težko se izločim iz okolja, v katerem živim. Rada vidim, kaj se okrog mene dogaja, in rada tudi kakšno dogajanje sprožam sama. Rada se jezim, če se ne dogaja tako, kot mislim, da bi se moralo. Polje dokumentarne produkcije, kjer vidim še kakšen možen projekt, je zame najbrž bolj težko dosegljivo. Imam pa več časa, da prebiram *Ekran* in spremljam, kar se ustvarja. Četudi sem bila vedno zadržana do nagrad in se pogosto bala, da mi bolj škodijo kot koristijo, se zdaj zelo veselim te Ekranove nagrade. Nekako sta se v njej spojili preteklost in sedanjost. Kar je lepo, ne?«



**

Oddajo *Povečava o Pasoliniju* ste začeli z zelo osebno izkušnjo, kako ste se zjokali ob filmu *Nannija Morettija Dragi dnevnik* (Caro diario, 1993), ko pove, da še ni obiskal Pasolinijevega groba – ki, kot vidimo v nadaljevanju oddaje, s kamnito črto, potegnjeno na sprehajalno pot, spotika mimo-idoče – kar vas je popeljalo na enoletno raziskovanje Pasolinijevega življenja in opusa. Koliko je bilo takšnih trenutkov v vaši karieri? So vas morda prav ti popeljali na filmsko pot kot umetnostno zgodovinarico, ki je sprva želela postati slikarka? |

Ne glede na to, da sem kot filmska kritičarka zelo disciplinirana gledalka – znam postaviti zid, da me ne bi zvilo ravno pri vsaki sekvenci –, dragoceni trenutki, ko pride do čustvenih premikov, gotovo so. Tudi ta je bil eden izmed njih. Takšna doživljanja so me spodbudila, da sem začela obiskovati lokacije, na katerih so se filmi, ki so mi res blizu, snemali, in iskala kontekste s posnetim gradivom. Govorim o fiksijskih filmih, ne dokumentarcih, ki te tako ali tako popeljejo na kraj zločina. Precej mojega videja gibljivih slik je vezanega na študij umetnostne zgodovine, ki, mimogrede, sploh ni bil moj prvi izbor, ampak posledica nesprejetja na Akademijo za likovno umetnost. Ko sem končala študij, ta nikakor ni odpiral možnosti za zaposlitev, delo ali raziskave na področju likovne umetnosti. Bile pa so možnosti pri *Ekranu*, ki so me potem posredno pripeljale k filmu.

Likovna umetnost je stvar podob, ki jim manjka gibanje, a imajo vse ostalo, kar ima mnogo mlajša umetnost – film. V tem smislu je bil film zame velik izziv. Likovna umetnost je od Altmire in Platona dalje zapisana mitom – grškim, rimskim, starokrščanskim itn., ki so še danes ogrožja visoke in popularne kulture in tukaj je nedvomna povezava s filmom. Več težav s tem sem imela pri študiju, saj kot ateistka, ki ni bila vzgojena v krščanskem duhu, nisem poznala svetopisemskih zgodb, te pa so pomemben temelj likovne umetnosti in določenega dela filmske umetnosti, kar se je izkazalo prav pri raziskovanju Pasolinija. Ker je bil tudi slikar, predvsem pa široko izobražen človek, se je pogosto skliceval prav na to estetiko.

Likovna umetnost – vključno z arhitekturo in oblikovanjem – je bila v mojem filmsko-kritičkem in kasneje filmskem ustvarjanju pomembna predvsem kot iztočnica za številne družbeno-politične poglede. Fašizem v Francovem obdobju v Španiji sem recimo obravnavala skozi Picassovo »Guernico« (1937). Razdelala sem jo rentgensko – tudi s pomočjo briljantnih študij Tomaža Brejca – in šele tako prišla do Francovega groba, do Doline padlih (Valle de los Caídos) v bližini Madrida, do tega, kako so njegovi ujetniki kot v koncentracijskih taboriščih v votlini hriba izkopali baziliko za njegov grob. Poiskala sem tudi naše še

živeče španske borce ... Združevanje umetniških stvaritev s političnim kontekstom je bilo zame vedno poglobitnega pomena. In likovna umetnost vedno ponuja močan kontekst.

Če sva pri Pasoliniju, moram kot primer omeniti predzadnje kadre v njegovem filmu *Mama Roma* (Mamma Roma, 1962), v katerem nesrečni sin mame Rome (Ana Magnani) kljub vsemu njenemu trudu, da bi zaživel dostojno, propade, ker je bila kontaminacija s preteklostjo prehuda in ker mu novo okolje ekonomsko rastočega Rima ne da možnosti popravnega izpita. Konča kot Kristus, ki ga objokuje Marija na slavni Mantegnovi sliki (okrog 1480) z zornim kotom nog v prvem planu, ležeč s svojimi ranami. Fant je posnet v isti perspektivi, nedolžen in mrtev. Isti položaj je uporabil tudi Lordan Zafranović v filmu *Muke po Mateju* (Muke po Mati, 1975). Nesrečnega boksarja, ki ga – v eni svojih najboljših filmskih vlog – igra Boris Cavazza, objokuje žena, mati pa mu izpira rane. Tovrstni primeri pričajo o razgledanih avtorjih, ki ne vsiljujejo primerjav in kontekstov, ampak gradijo mrežo, ki domuje onkraj filma. Tega je v filmu precej in s tem se mi je bilo vedno lepo ukvarjati.

Nadaljujmo s Pasolinijem, avtorjem, ki vam je gotovo posebno ljub. Poleg omenjene oddaje ste spisali spremno študijo k njegovi nedavno prevedeni knjigi *Heretični empirizem* (2022), pa tudi več člankov za revijo *Ekran*. Čeprav je bil tudi sam kritik, pa je bil s kritiki, ki so ga neprestano kritizirali, celo zaničevali, velikokrat v konfliktu. Če ga parafraziramo, je moral umreti, da je postal filmska marka, pravi filmski mučenik torej. Kako gledate na filmsko kritiko skozi Pasolinijev primer? | Filmska kritika, ki je vredna tega imena, se ne sooča samo z nekimi površinskimi dejstvi in trendi, ampak analizira filmski jezik, naracijo, podpomene, ozadja in intence. V slovenskem okolju je dostikrat obzirna, prizanesljiva do avtorjev, ker smo majhen prostor in se pojavlja nelagodje pred zamerami. Pogosto zaide celo v hermetičnost, ko ni jasno, kaj je avtor želel povedati. Meni so ljubi načini pisanja, kot so jih prakticirali nekoč, ko je bila beseda bolj spoštovana in se ni utapljala v inflaciji nakladanja. Naj omenim *Ekranove* pisce iz šestdesetih let, npr. Dušana Pirjevca, Marjana Rožanca, Janka Kosa in Tarasa Kermaunerja, pa tudi Slavoj Žižka, ki je malo kasneje začel v *Ekranu* pisati o filmu. Njihove kritike segajo preko tega, kar film prinaša, so polne užitka. Seveda pa ne odmevajo v današnjem času, ko tekamo od ene naloge do druge in še komaj povezujemo tekst s knjigo ali revijo. Poplava vsega je tolikšna, da že težko narediš prioriteten izbor. Tehno pisanje o filmu se žalostno krči tudi v dnevnem tisku, zato je vloga *Ekрана* še posebej pomembna.

Če se vrnemo k Pasolinijevemu primeru, se mi zdi, da se prostor in velike besede za avtorje in avtorice v množičnih medijih danes najdejo šele, ko umrejo. Pred tem se išče, kako nekoga napasti ali celo medijsko ubiti, ga pribiti na križ. Kot da je filmsko pisanje postalo neka morbidna dejavnost. | Spomnim se *Povečave*, ki je bila posvečena Francetu Štiglicu. Pogovarjala sva se tudi o filmu **Deveti krog** (Deveti krug, 1960), ki ga je snemal v Zagrebu in je bil nominiran za oskarja, ni pa bil dobro sprejet. Vprašala sem ga, kako je sprejel zadržanost kritike. Če površno ponovim njegove misli, je rekel nekako takole: ko sem bil mlad, sem hotel opozarjati nase z drugačnostjo v filmskem jeziku in pripovedno udarnostjo; in tako je pač tudi mlad kritik z udarno, ne vedno upravičeno besedo – opozarjal nase. K vsemu, s čimer se ukvarjaš, je treba pristopati predvsem z argumenti. Zato tudi Pasolini ob vseh tridesetih tožbah proti sebi in svojemu delu nikoli ni najel odvetnika, ampak je na sodiščih in zunaj njih sam zagovarjal svoje filme. Ko ga je politik Salvatore Pagliuci obtožil, da se je prepoznal v liku iz filma **Berač** (Accattone, 1960), je vzel telefonski imenik in na sodišču pokazal, da obstaja na stotine Pagliucijev. Na koncu je celo ustanovil vzporedni filmski festival v Gradežu. Vse to nenehno preganjanje je bilo zanj zelo boleče, kot lahko preberemo pri njegovih prijateljih. Večen konflikt z družbo, ki ga ni sprejemala, je pripeljal do tega, da je tisto noč, ko so ga zverinsko ubili, mogoče sam izzval smrt.

Vaša filmska pot se ni začela pri *Ekranu*, ampak s pedagoškim delom na Gimnaziji Šentvid, kjer ste poučevali filmsko in gledališko vzgojo. Koliko vas je oblikovala ta izkušnja in koliko vas je pedagoško delo spremljalo v nadaljnji karieri? | To je bila kratka izkušnja – prekarno delo za določen čas –, ampak zelo pomembna za dojetje filmske umetnosti z zornega kota pedagoškega procesa. Filmska in gledališka vzgoja je bila obvezen predmet, a je bila precej zapostavljena učna snov, ker je bila umeščena na zadnjo uro, v skoraj nočni termin, če je bil popoldanski pouk, ko so bili že vsi utrujeni; če je bila v dopoldanskem pouku, pa so se vsi učili za »pomembnejše« predmete ali teste. Zanj je obstajal zgolj en priročnik Mirjane Borčič. Bila sem še sveža s fakultete, takoj po diplomi. Izkušnja mi je dala dve spoznanji: da je zelo pomembno, kdo in na kakšen način se loti pedagoškega procesa; predvsem pa, da ni vsakdo za vse – tega ne moreš početi kar tako mimogrede, samo zato, ker ljubiš umetnost. Težko mi je bilo vzdrževati red, ker sem menila, da mora vseh 30 učencev zanimati vse, kar govorim. Seveda je bilo zainteresiranih zgolj za peščico, kot je tudi sicer v življenju zainteresiranih za poglobljeno razumevanje kulturnih vsebin. Predvsem me je poučevanje prepričalo, da se mora film trdneje umestiti v šolski sistem, da dobi več literature in uvede filmske abonmaje.

Vsa razočarana nad mladino – pa sem bila še sama takrat del nje – sem se spraševala, kako sploh motivirati in vzbuditi večje zanimanje za film oziroma umetnost, saj jih bo sicer posrkal pragmatizem. Čez mnogo let me je srečanje z nekdanjimi dijaki potolažilo, saj so povedali, da so bile te ure zanje med zanimivejšimi. Kar mi je dalo vedeti, da so razmišljanja o umetnosti ne le v srednji šoli, ampak v vseh učnih obdobjih izjemno pomembna. Pri oblikovanju lastnih dokumentarnih filmov sem si želela, da bi nagovorili tudi šolajoče, da bi jih povlekla v temo, o kateri mogoče še sploh niso slišali – ali pa jo napačno razumejo in bo spodbudila nadaljnje raziskovanje.

Kmalu po tem ste že prestopili k *Ekranu*, v politično turbulentnih časih na začetku osemdesetih let, ki pa so bila za filmsko kritiko, teorijo in prakso zelo plodna. | Da, to obdobje, ki se razteza tudi v devetdeseta in ga pogosto povezujemo z nekdanjim direktorjem Slovenske kinoteke, tudi nekdanjim glavnim urednikom *Ekрана* Silvanom Furlanom, je bilo zelo močno in udarno. Vrata so se mi pri *Ekranu* odprla po spletu okoliščin, ne le v smislu priložnosti za polovično zaposlitev, ampak tudi za razmišljanja o filmski umetnosti v kompleksnem pogledu, ki na presečišču zajema tudi druge prakse: glasbo, arhitekturo, scenografijo, slikarstvo, zgodovino, družbeno stvarnost, literaturo ... Pri filmu ni ekskluzive. *Ekran* je bil s filmom in obćimi vprašanji prežeto okolje. Tudi mene je prevzelo. To ti enostavno zleze pod kožo. Še več sem začela hoditi v kino, več razmišljati, začela sem tudi tehtati svoje presoje v odnosu do okolja, ki me je obkrožalo.

Pa vendar takratna konstelacija deluje tipično patriarhalno. Kot edina ženska v pretežno moškem uredništvu ste opravljali vlogo sekretarke. Kako je to delovalo v praksi? | Moram reči, da se je to čutilo in morda tudi vplivalo, da sem bolj trdno iskala svoje mesto znotraj te moške družbe. Bom dala primer. Ko sem se navzela tega razmišljanja in so mi filmske podobe postale zelo pomembne in vredne analize, sem začela tudi sama pisati. Spomnim se kritike, ki sem jo predala enemu izmed urednikov. V tistem tekstu sem hotela izpasti zelo pametna, vreči vse svoje znanje na tisti dve strani, zato najbrž ni bil najboljši. In potem sem čakala in čakala, sestanki in srečanja so šli mimo – nič. To mi ni bilo všeč. Raje bi videla, da bi mi tekst sesul, kot pa da je bil tiho. Tako sem ostala sama s svojimi dvomi. Bi ravnal enako, če bi šlo za moškega? Vsak človek potrebuje odziv na svoje delo. Delamo zato, da smo slišani, brani, videni in da so naša dejanja komu v korist.

Moram priznati, da me je ta šola iz mlajših let vodila do tega, da nikoli, bodisi kot urednica v kulturnih redakcijah RTV Slovenija bodisi na drugih pozicijah, nisem ostala tiho, ko je bilo treba



MAJDA ŠIRCA | FOTO MATJAŽ RUŠT

ocenjevati in vzpostaviti dialog o določenih projektih. Recimo, ko so v kulturno redakcijo hodili tudi danes znani režiserji s svojimi projekti, ki jim jih je profesor na AGRFT zavrnil in jim brez razlage rekel, da morajo scenarije napisati znova. Pogovarjala sem se z njimi in jih tudi izzivala: okej, napisal si to sceno, ampak kako jo boš posnel, da ji bomo verjeli? Skupaj smo secirali in preigravali obrtniške zanke, ki so tudi vsebinske. Zmeraj je prav, da se spustimo v izmenjavo mnenj, da sprožamo razmišljanje. Sama mogoče nisem najboljši primer, ker sem bila v zadnjih letih s svojimi dokumentarci zelo prepuščena sama sebi. Uredniki jih včasih niso niti pogledali, kar sem pogrešala. Spet se mi je dogajalo kot takrat pri *Ekranu*, a tokrat nisem dvomila vase, ker sem projekte premlela do zadnje sličice. Kritika je pomembna in šele potem, ko jo argumentirano poda kredibilna oseba, se lahko začneš spraševati, ali je zgrešil intenco kritik ali si jo ti.

V kaj ste se usmerili kot filmska kritičarka? Kateri filmarji in filmarke so vas najbolj pritegnili v osemdesetih? | Kljub tej minorni epizodi – ali pa prav zaradi nje – sem nadaljevala s pisanjem. Nagovorili so me k spremljanju neobičajnih tem, na primer eksperimentalnega in avantgardnega filma, s katerim se je ukvarjalo bolj malo ljudi pri nas. Začela sem hoditi na *Malo Pulo* (Medklubski in avtorski festival amaterskega filma) in poročala od tam, istočasno pa sem hodila tudi na vse ostalo, da sem se dokopala do projekcij najaktualnejših filmov – vsaj za svoje vedenje. Po spletu okoliščin, ko so nas vabili na festivale in nam krili bivanje, za kar ne vem, če je danes še možno, ko *Ekran* že težko pride do Cannesa ...

Predrago ... | Da, to je katastrofa za revijo, ki se hoče umestiti kot sogovornica v filmsko srenjo – ne gre le za pisanje, ampak za srečevanje, navezovanje stikov in poslovno sodelovanje. Takrat smo bili večkrat vabljeni na manjše in specifične festivale, ki niso bili tako prestižni. Tak je bil na primer *Nuovo Cinema* v Pesaru, ki je obravnaval oddaljene kinematografije: Vietnam, Indijo, Iran itn. To so hvaležne priložnosti za poročanje in hkratno učenje. Kdo te bo učil bolje kot življenje skozi pogled na platno? Takšne bolj marginalne situacije so bile takrat moja prioriteta. Fasciniralo pa me je tudi vse ostalo, na primer zbirke, ki so takrat nastajale pri *Ekranu*. Pa knjiga **Fritz Lang** (1985), ki sta jo za novo kinotečno zbirko Imago napisala Jure Mikuž in Zdenko Vrdlovec, tudi zgodba o slovenskem »vplivu« na Hollywood mi je bila res všeč. Kako je Fritz Lang, ko je pohajal okrog Ljutomera, naletel na fantastične spake, glinene kipe v Dobrni, in jih je potem Mikuž s (kar) nekaj špekulacije poiskal v njegovih hollywoodskih filmih.

Brskanje po slovenskem filmu je bilo takrat izjemno živo, na primer knjiga **V kraljestvu filma** (1988), v kateri so si različni avtorji in avtorice iz zgodnjih slovenskih filmov izbrali po en kader, okrog njega naredili zgodbo in ga tako umestili v kontekst. Slovenski film je *Ekran* populariziral z omizji, pogovori, srečanji, predvsem pa z založništvom, ki je bilo takrat močno razvito – bistveno bolj kot zdaj. Naj iz tega obdobja omenim še en hecen projekt, ki sem ga naredila pri Škucu kot *homage* Hongkongu. Šlo je za retrospektivo kung fu filmov z naslovom »Pet udarcev Shaolina«. Ti filmi so bili takrat razumljeni kot komerciala za priseljence iz drugih republik, skratka nekaj, kar ni spadalo v sfero visoke kulture, ne glede na to, da so takrat že vsi brali Walterja Benjamina. Uredila sem fanzin s teksti o vlogi telesa v filmski industriji, tradiciji bojevnikov in o Bruceu Leeju, ki je bil nedvomni presežek tudi v luči povezovanja kultur. Oblikovala sva ga z Dušanom Mandičem – bilo je še pred Irwini –, tako da je bil na naslovnici Martin Krpan v senci samuraja.

Konec osemdesetih ste zamenjali pisano besedo za podobe in govorne besede. Odšli ste na RTV Slovenija. Kako je potekal ta prehod? Zakaj televizija? | Takrat sem v okviru zbirke *Kinotečni zvezki* ravno zaključila knjižico o Federicu Felliniju (1986). O tem, kako je pisanje te knjižice daleč, priča dejstvo, da v tistem času skoraj nobenega Fellinijevega filma ni bilo moč videti v Sloveniji. Če hočeš pisati, moraš »drkati« filme, secirati kadre, razumeti povezave, preveriti špice ... Veliko videokaset je imel takrat sicer Matjaž Klopčič, a niso bile kompatibilne z mojim videopredvajalnikom in jih tudi ni vedno posojal. Zato sem hodila Fellinijeve filme gledati v Trst, v Capello Underground, kjer so mi dali ključ za neko klet z videokasetami, kar je za današnji čas nepredstavljivo. Težje je bilo delati, ampak je bilo po svoje šarmantno, saj se je bilo treba potruditi bolj kot danes, ko tako mimogrede z enim klikom doma v postelji odpreš film na računalniku.

Film na RTV takrat ni bil pokrit, zato se je odprla možnost za sodelovanje. Najprej sem precej travmatično začela s kratkimi oddajami: ne da bi kakšen urednik – pa smo spet tam – povedal, kaj hoče, ne da bi v studiu kdorkoli pojasnil, da kamera teče, ko gori zelena lučka, ali da moram gledati v določeno smer. Težave pa so bile tudi s temami, ki sem jih izbirala: vodstvu ni bilo všeč, da sem želela govoriti o alternativni televiziji, ki je takrat nastajala, da sem poročala s filmskega festivala v Novi Gorici, kjer so ljudje povedali, da ne gledajo slovenske, ampak italijansko televizijo, da so pred kamero prihajali preveč zanimivi ljudje itd. Ampak mislim, da se je bolje osredotočiti na tisto lepo, kar je ostalo od takratnega dela na televiziji – to pa je *Povečava*.

Oddaja *Povečava* je za slovenski prostor pomenila pravo malo TV-revolucijo – kot spoj politike, filma, umetnosti in zgodovine. Kako je nastal koncept za oddajo in kako je bila sprejeta? | Znova se je izkazalo, kako pomembno je, da imaš pravega urednika na pravem mestu. Takrat je bil urednik kulturno-umetniškega programa pokojni Toni Tršar, ki se je tudi sicer ukvarjal s filmom in v *35-milimetrski filmski delavnici*

tudi sam pokrival filmsko dogajanje.

Tudi nekdanji Ekranovec ... | Tako je, zelo pomembno. Bil je človek filma. Zato se je zavedal, da mora imeti televizija filmsko oddajo in da mora imeti avtorja_ico, ki jo bo ustvarjal_a. Vabil me je, »žical«, dobesedno cukal za rokav kar nekaj časa ... Sprva sem ga zavrnila, češ da imam dovolj dela z drugimi oddajami. A Tršar je vztrajal in me tudi prepričal. Iz prvih, mogoče nekoliko nerodnih zgodb, ki so bolj na pogovorni in informativni način obravnavale slovenski film, je zelo hitro zrasla moja vizija, da delam v kontekstu in da se lotim stvari, ki se jih prej nisem mogla: od razkrivanja »bunkerja« do odpiranja arhivov in tem, ki so bile zamolčane, slabo ali sploh nerazumljene. Vse pa so bile vedno vezane na film.

A *Povečave* so bile več kot oddaje o filmu. Bile so filmi o družbi. Sčasoma sem spoznala, da mi 45 ali 30 minut – danes običajni televizijski termin, tudi za skrčeni *Umetni raj* – enostavno ni dovolj. Dogovorila sem se za predvajanje po *Odmevih* in tako tvegala, da mi nekateri ljudje ne bodo sledili, a s tem dobila vso svobodo in možnost resnih obravnav izbrane teme. Oddaje so trajale po uro in pol ali celo dve, potem pa je sledil še skrbno izbran film, bodisi spregledan ali še ne viden, morda cenzuriran, bodisi pozabljen ali slabo interpretiran. Lordan Zafranović mi je na primer dovolil, da sem ekskluzivno vrtela njegov *Testament* (Zalazak stoljeća/Testament L.Z., 1994), ki ga je Tuđmanova oblast prepovedala; vsi, ki so lovili RTV Slovenija, so snemali.

»Filmska kritika, ki je vredna tega imena, se ne sooča samo z nekimi površinskimi dejstvi in trendi, ampak analizira filmski jezik, naracijo, podpomene, ozadja in intence. V slovenskem okolju je dostikrat obzirna, prizanesljiva do avtorjev, ker smo majhen prostor in se pojavlja nelagodje pred zamerami.« – MŠ

Od intervjujev se najbolj spomnim pogovora z enim meni najljubših režiserjev, s Krzysztofom Kieślowskim v Berlinu. Vem, da sem nekaj »zbluzila« o tem, kaj pomeni ta **Bela** (Trois couleurs: Blanc, 1994), pa Poljska, Francija, vzhod in zahod in na koncu vprašala: »Zakaj ste posneli **Belo**?« On pa je, medtem ko je kadil eno cigareto za drugo, malo razmislil in zelo prijazno odgovoril: »Ker je sneg bel.« Saj potem je še nadaljeval, ampak takrat me je prešinilo: a, haiku, lepo – saj tudi film je haiku.

Zakaj se je *Povečava* leta 1997 zaključila? | Leta 1997 sem odšla s televizije. Moram pa priznati nekaj, kar se mogoče sliši čudno. Te mesečne, menstrualne oddaje, ki so bile zelo ekskluzivne in so razmetale arhiv ter še kaj drugega, sem delala po pravilu, kaj še ni bilo povedano in raziskano, pa bi me kot gledalko zanimalo. Kriteriji za izbor so zrasli tako visoko, da sem se po približno šestdesetih *Povečavah* spraševala: »Kaj pa še?« Bala sem se, da se bom začela ponavljati ali postala preveč standardna. Začela sem tudi dvomiti, ali lahko mesečno v dokaj asketskih pogojih (malo snemalnih dni, skopi termini montaž, maratonska celodnevna snemanja, reducirana potovanja) še naredimo unikatno oddajo, ki bi me zadovoljila, s tem da sem hkrati kot urednica in novinarka delala tudi druge zadeve.

Raziskovanje teme je danes zame dolg proces, ker sem bolj temeljita: preberem eno knjigo in vidim, da je za tem še več, pogledam film in želim videti ves opus... To je prednost mladosti, da udariš *in medias res* – tvegaš, ker si močnejši. Sčasoma pa začneš postajati bolj selektiven in analitičen. *Povečava* pa je morala nastati v mesecu dni. Recimo, za *Povečavo* o Golem otoku sem čakala skoraj leto dni, da bi pred kamero stopile nekdanje ženske zapornice s sosednjega otoka Grgurja. Za razliko od moških niso želele spregovoriti in odpirati ran. Spomnim se Eme Logar, ki je imela moža na Golem otoku, in to pod najhujšimi restrikcijami, od nje so v zameno za svobodo zahtevali celo ločitev. Ko je po enem letu pristala na snemanje, so pristale tudi druge. To je počasen proces, ki zahteva temeljitost.

Katere »košarice« vas danes najbolj bolijo? | Zelo mi je žal, da nisem mogla posneti zgodbe o Herti Haas, drugi Titovi soprogi in materi njegovih otrok. Bila je zelo zanimiva in izobrazena ženska, hkrati trda, a tudi prizanesljiva do Tita in temeljita pri opisu njunih predvojnih podvigov. Mnogo ji je dolgoval. Prav tako mi je zelo žal, da se pred kamero nisem mogla nikoli pogovarjati z našo *femme fatale* Vesno – Metko Gabrijelčič. Tudi z njo sva pili kavo, a je vztrajala, da njen prispevek k filmu ni dovolj pomemben in da je raje delala kot inženirka, tudi nekje v Afriki. »Pa kako,« sem ji rekla, »če so imeli vsi

študentje vašo fotografijo nad posteljo?!« Na koncu nekoga, ki ti reče »ne«, še toliko bolj spoštuješ. Bilo je še nekaj takšnih primerov, da o Jovanki sploh ne govorim.

Se je s tem začelo vaše zanimanje za raziskovanje feministične zgodovine, ki se je šele v zadnjem desetletju, ko ste se po politični karieri vrnili na RTV Slovenija, razvilo v polni meri? | Ne, že takrat v devetdesetih sem posnela prepotrben filmski esej o ženskah in njihovih pravicah. Moram pa reči, da sem več kot na filmu v zvezi z ženskim vprašanjem dosegla s pisanjem in v politiki. Ko sem prvič stopila v parlament, sem že imela na mizi amandma glede ženske enakopravnosti. Kasneje pa smo v zelo taktinem in diplomatskem procesu, ki smo ga vodile poslanke, spremenile ustavo, ki je zgolj ena izmed dveh sprememb ustave po osamosvojitvi. S to spremembo se je potem lahko uveljavil zakon, ki je dovolil »ženske« kvote, drugače bi nas tisti, ki so mu nasprotovali, gotovo peljali pred ustavno sodišče, češ da ustava ne omogoča »diskriminacije med spoloma« – ker bi naj bila diskriminacija, da smo se borile za večji obseg pravic diskriminiranega spola. In ta dosežek se gotovo pozna, saj je bila udeležba spolov v politiki takrat bistveno slabša kot danes. Tudi sicer se je zgodil premik, ne rečem, da zaradi tega, ampak te teme smo imele takrat res vztrajno pred očmi in prepričevale tudi najbolj zadržte parlamentarce, ki so na koncu prisluhnili – razen kakšnega Rutarja.

Kakšne dileme so vas kot filmsko kritičarko in novinarko spremljale ob prihodu v realpolitiko, v kateri je treba sprejemati kompromise, se pregovarjati za vsak glas in amandma? | Včasih se mi je zdelo, da si v mediju lahko bolj vpliven kot v politiki, vsaj kratkoročno. Zdelo se mi je, da me je gledalstvo spremljalo z večjim razumevanjem. Če si v politiki, si *a priori* slab – nekdo z drugega brega. Ob mojem prihodu na ministrstvo za kulturo je bilo najbolj osiromašeno stanje prav pri filmu. Kar dve leti je trajalo, da se je normaliziralo z novim zakonom in da smo odpravili nakopičene anomalije ter dvignili proračun, ki bi bil danes – če bi se upoštevala takratna strategija – podvojen.

Glede katerih nerealiziranih stvari iz tega političnega obdobja vam je najbolj žal? | Hud problem, ki traja še danes, je bil nesprejet zakon o medijih, ki bi ga lahko kasneje mirno vzeli iz predala in samo osvežili z novimi praksami na področju digitalizacije – vse ostalo še danes drži kot pribito. Podobno je bilo z zakonom o RTV Slovenija, ki je padel na referendumu, bil pa je bistveno širši in radikalnejši kot ta, ki je bil sprejet lani. Do danes se tudi ni realizirala moja in Silvanova teza, da bi morala sedanja filmska tehnična baza Viba film prevzeti drugo, bolj fleksibilno ustanoviteljsko obliko, kot je zdajšnji javni zavod, ki

ga za zagotavljanje tehnološke produkcije nikjer po svetu ne poznajo v taki obliki. Do tega ni prišlo, ker so filmarji to razumeli kot odtegnitev pomoči slovenskemu filmu. A ti strahovi so bili neutemeljeni, saj bi Viba še naprej brez dodatnih nadomestil kot javna služba morala zagotavljati podporo nacionalnemu filmskemu programu, z ostalimi dejavnostmi pa bi lahko služila na trgu. Podobno so nekoč že delali v času direktorja Branimirja Tume, ko so slabih deset let po drugi svetovni vojni začeli z nudenjem uslug tujim kinematografijam in s tem spodbujali in razvijali domačo kinematografijo. Kot je trdil Tuma sam, je film umetniško delo, hkrati pa tudi gospodarska dejavnost.

Zelo aktivno spremljate situacijo okrog javne radiotelevizije. Kako ste zadovoljni s trenutnim reševanjem po odkritem političnem napadu prejšnje oblasti? Česa ne obravnavajo dovolj? | Bojim se, da se bo nekaj zgodilo na meni zelo pomembni točki, ki sem jo uvedla v času ministrovanja, ko smo Televizijo Slovenija obvezali, da dva odstotka od prispevkov nameni za filmsko produkcijo. O tem deležu odloča televizija s svojimi strokovnimi komisijami. Lomiti se je začelo pod direktorjem Grahom Whatmoughom v času zadnje Janševe vlade, ko se je dogajal pogrom nad javnim medijem – med drugim je posegel v odločitev komisije in odvzel sofinanciranje najbolje ocenjenemu filmu **Črna mati zemlja**, ki je imel tudi že zagotovljena sredstva na Hrvaškem. Za to je sicer imel pravico, ampak tudi jaz sem jo imela kot ministrica, a čeprav sem včasih videla kakšno boljše rešitev na področjih, ki jih podrobneje poznam, te samovoljnosti nisem udejanjala.

Bojim se, da bosta tudi po zamenjavi ta dva odstotka še naprej ogrožena, saj televizije v bistvu ne zanima filmska produkcija – niti se z njo ne hvali, ko je uspešna –, zanimajo jo predvsem nadaljevanke. Tako so v razpis za AV produkcijo, ki razdeljuje ta dva odstotka, brez védenja komisije med samim postopkom vrinili zahtevo, da prejme celovečerni film, katerega producent se je zavezal, da bo iz njega posnel nadaljevanko, dodatnih pet točk. Seveda smo v komisiji znoreli. Halo! Scenarij za film je nekaj popolnoma drugega kot scenarij za nadaljevanko, tudi produkcija zahteva več terminov za snemanje in tako naprej. Nekateri filmi pa so sploh bili že delno posneti. Tisti, ki so obljubili, da bodo film razvlekli v nadaljevanko – s tem, da »štofa« niso imeli niti za celovečerni film –, so tako celo prišli na rezervno listo, sploh potem, ko so vrgli ven že omenjeni Bičkov projekt. Skratka, bedno od odločevalcev in urednikov.

Javni zavod RTV Slovenija je velik konglomerat interesov. Vedno je bil predmet poželenja politike, a nikoli tako drastično in brezkompromisno kot v zadnji Janševi vladi, zaradi česar si RTV še dolgo ne bo opomogla. Večino – ne le politikov – zanima samo

»Večino – ne le politike – zanima samo informativni program in pušča ostale segmente v inertnem stanju; kar ji gre na roko. Ob vsem, kar se je pred letom na radioteleviziji dogajalo, se nihče ni spraševal o kulturnem, izobraževalnem ali mladinskem programu, o programih za ljudi s posebnimi potrebami, za Rome, o orkestru in še čem.« –*MŠ*

informativni program in pušča ostale segmente v inertnem stanju; kar ji gre na roko, je tudi status zavoda z javnimi uslužbenci. Ob vsem, kar se je pred letom na radioteleviziji dogajalo, se nihče ni spraševal o kulturnem, izobraževalnem ali mladinskem programu, o programih za ljudi s posebnimi potrebami, za Rome, o orkestru in še čem. Vse se je vrtelo okrog informativnega programa, in vse, kar se je tam dogajalo, je bila katastrofa, zaposlitve so bile nestrokovne, program uničujoč in pod standardi, politični nameščenci so z neznanjem in manipulacijami dobesečno izdajali narod in njegovo zgodovino. Zdaj, ko se ta neprofesionalnost postopoma odpravlja, pa desnica brez najmanjše samorefleksije vpije, da gre za pogrom nad medijsko svobodo. RTV Slovenija bo dobra samo in šele takrat, ko bodo eni in drugi znali oblikovati kakovosten in strokoven program.

Ste se s svojimi dokumentarci, ki so izrazito antifašistični, feministični, s tem da se zakopljejo v arhive in pogledajo na ljudi ter dogodke iz več zornih kotov, zavestno spustili v boj za pravo interpretacijo zgodovine? Se je bilo pri tem težko znebiti politične nalepke »nekdanja ministrica«? | Občutek imam, da se moje delo po vrnitvi na RTV ni merilo s tem, kaj delam in kaj ustvarim, ampak bolj s tem, da sem bila prej aktivna političarka. To dejstvo je senčilo moje strokovno znanje in tudi mojih ducat dokumentarcev, ki so nastali v tem času. Meni najljubša sta **7 grehov in vrlin** (1. in 2. del [2017]), ki žal zaradi nepodaljšane pogodbe za avtorske pravice nista več na programu. Sicer za svoje dokumentarce RTV ni skrbela tako, da bi jih primerno promovirala ali pošiljala na festivale, jih umeščala na trg, v retrospektive itd. – za to smo se večinoma potrudili kar avtorji sami.

Bojim se, da bo v prihodnje zelo ohromljeno delo z arhivskim gradivom. Temu se nikoli nisem želela odpovedati, ker mi je dokazovalo stvari boljše kot besede. Četudi vemo, da je filmska slika slepilo, je dokumentarni arhivski zapis vedno neko verodostojno pričevanje. Spomnim se genialnega obzornika **Dečje jasli**, ki ga je leta 1948 posnel Ernest Adamič. Prikazoval je dve materi: eno, ki je morala doma samega pustiti bolnega otročička, ko je šla na delo v tovarno, in drugo, kako je otroka oddala v jasli k srečnim vrstnikom, ki so se igrali. Jasno nam je, da je bil to propagandistični zagon, ampak ta filmček vseeno pove več kot tisoč besed. Žal me je od brskanja po arhivih vedno bolj odvrčalo to, da je uporaba filmskega arhiva postala zelo otežena – sploh v pogojih na televiziji. Težko je namreč najti avtorje – tudi za pet sekund posnetka moraš najti snemalca, glasbenika, scenarista in režiserja, ki so verjetno že pokojni in mogoče sploh niso nikjer evidentirani, ne poznamo njihovih dedičev ali so ti razkropljeni nekje po svetu. Na koncu sem se ukvarjala samo še s tem. Plačevanje avtorskih pravic je seveda logično in pravilno, način njihovega pridobivanja pa je dokaj nemogoč. Preteklost mora ostajati živa, sicer se ne bo le pozabila, temveč tudi odtujila zgodovini in jo manipulirala, za kar RTV Slovenija s *Pričevalci* žal vestno skrbi. Mene veseli, da smo rešili in restavrirali dele iz Pogačnikove nikoli končane, res odbite nadaljevanke **Devet krogov nekega raja** (1965), ki je ležala v neurejenih škatlah v arhivu. V prihodnje bomo imeli velik problem, če se nikomur več ne bo ljubilo ukvarjati s tem.



Jaša Lorenčič
**Petkova
 radijska
 (pre)drznost,
 vredna
 tistih sobot**

Še čisto zgoraj, v najvišjem nadstropju Kolodvorske, si ga komaj čakal. Levo menza, desno sejna soba. Levo so bontonsko jedli, desno pa so se lačni žrli. Vsi. Razen njega. Človek, ki je imel najraje na svetu – sendvič; popolna hrana, kot je rekel še nedolgo tega v podkastu *Špilferderber*. Čakali so svetniki, čakali smo novinarji. Vsi, v bistvu. Da se bo slej ko prej oglasil. Ker ... Končno. Nujno. Obvezno. Karkoli je rekel, je držalo. Ko je on govoril, je vse imelo spet smisel. V kopici nesmiselno izgubljenih, potrošenih, zlorabljenih ur.

Ja, še iz tistih sej je naredil ... Šov, zabavo, satiro. Ja, iz sej programskega sveta RTV Slovenija. In to v času, ko te niso bile neposredno prenašane, tam, približno poldrugo desetletje tega. Na sejah, ki so se ubadale pravzaprav z vsem, le zares neposredno s programom ne, niso pa bile tako žleht in niti približno pol tako spolitizirane kakor v zadnjem mukotrpnem obdobju, je on po navadi, kot so se izpovedali sosedje za svetniško mizo, čakal po papirju, risal kroge, kvadrate, diagonale. Naveličan, (ra) skurjen. Deloval je, kot da nikakor noče biti tam. Pa je bil. Ker če ne bi bilo njega, predstavnika delavcev, da ne rečemo »res rtvjevcev« – kdo pa bi bil? Zato je naredil, uprizoril, storil, kar je znal – pronicljiv in samosvoj šov, da je bilo škoda, ker tedaj te seje niso bile prenašane. Ker ko je besedo dobil Sašo Hribar, so ga poslušali vsi. Cenili najbrž tudi. In željno pričakovali, kdaj bo spet prispeval kaj ... Lucidno razvedrilnega. In skoraj nikoli ni razočaral. Tam. Zgoraj desno.

Pisati o Sašu Hribarju, sploh zdaj, ko se je spisalo, posnelo, povedalo že toliko? Je ne le težko. Nemogoče je. Nehvaležno. Boleče. Meji na post-pietetno patetiko. Zakaj? Ker je bil tak erudit, poli-medijec, nad-genij, da je že tako ali tako večino (iz)povedal prispevek v *Tedniku*, ki ga je pripravila Špela Kožar. Kar je le eden od poglobljenih epitafov, ki kažejo, kaj vse je ne le bil, ampak še bolj pomenil. Sašo Hribar je pustil tak pečat, da bi lahko, ne, moral dobiti recenzijo o svojih nekrologih, spominih, komentarjih. Ker je v njih toliko vedrine, kvalitete, življ(enj)a. Oddaja za oddajo, medij za medijem, prispevek za prispevkom. Od pregledov kariere do tega, kako je pobiral štoparje.

Za eno resno in konkretno analizo, kako naj bi se »to« pokrilo. »To« je sunek, ki se je zdel kot brecljevski pik. Umrl je Sašo Hribar. Kar tako. Na tisti drugi septembrski petek. Narekovaji so pa zato, ker nam je nerodno. »To«, torej odziv na kaj takega, v tem je težko biti »dober«. Nismo Angleži, ni to Tito, ne kraljica. Ne gre nam. Žal – in že pisati o tem je muka – je celo to, kdaj in kam je bila novica o smrti Saša Hribarja uvrščena na tisti petek, bila zgodba. Češ, desni proti levim, levi proti desnim, RTV gor, RTV dol. Spet politika. Spet mi, razdeljeni. Ampak še težje je. Ker deluje tako okorno, ker taki pač smo. Slovenci ne znamo ravnati z zgodovino, kaj šele polpreteklo, s tu in zdaj pa sploh ne. Ker ni scenarija, ker nočemo biti preveč ceremonialni, kaj šele kot nekdaj. Ne vemo, vsaj javno in medijsko, kaj bi naredili. Pieteta pač ni kot bonton, ki ga lahko piliš sproti.

Pri Hribarju pa je (bilo) drugače. Ko je šel Hribar, je toliko vsega – prišlo. Iz spomina. Iz občutij. Iz nas. Pri Hribarju gre težko kaj narobe, sploh pa je/bi sam vse to jemal – po svoje. Kot je bil denimo sprejem Ježkove nagrade (2006), ko je seveda imitiral. Kolega, Sandija Čolnika in Lada Ambrožiča. Ko je to bil seveda kompliment. Za vse tri. Sašo Hribar je namreč prav v tem – kot res skoraj v vsem – mojster.



Na televizijo je spravil radio. Ja, to mu je uspelo. Preskok, ki naj bi bil nemogoč. Radio naj bi bil že zdavnaj metuzalem in fosil, ki ga kvečjemu lahko odkrije televizija, spomni nanj, mu da pokroviteljski kompliment. Vsaj na največji sceni. Ne, Hribar je bil tako vztrajen, prodoren in, ja, tudi iznajdljiv, da je v prime-time sobotni termin (zdaj v tem terminu gledamo licenčni kviz; vodi ga Mario Galunič, ki je nekdanj sam razvijal razvedrilne formate) spravil svoj princip, pri čemer je tudi njemu načeloma umanjalo pri »telegeničnosti«. Hribar ni bil TV-obraz, TV-lik, TV-persona. Res ni bil. Je pa vedel, prekleto dobro, kaj vse pomeni, daje, nudi televizija. Sašo Hribar je ob sobotah preizpraš(ev)al marsikaj, ampak ne ciljno ali namensko, temveč je naredil tisto, kar naj bi dejansko bil cilj/poslanstvo nacionalke. Avtorstvo, kreativnost, idejnost. Koncepti, ki so po navadi le teorija in tako redko praksa. Hribar pa je to bil. Praksa. Brez popuščanja. Televizija Slovenija je namreč vmes povsem popustila pri drznosti izumljanja lastnih konceptov. Oddaja *Hri-bar* je imela tisto najboljšo dediščino in učinek, ki ga lahko ima taka stvar. Starlete, statisti, glasbeniki, imitatorji, animatorji, Corleone, Bučke, politiki ... Oddaja sicer ni bila kulturna, ni bila remek delo. Nekaj je zmanjkalo, morda je želela preveč. Vendar slej ko prej (bo)ste naleteli na koga, ki bo rekel, da je tam dobil, izkusil, spoznal več, kakor je mislil, da bo. Ja, saj je bil *TLP*, kjer je tudi sodeloval, seveda je, že pred tem mlad, ikoničen program. Ampak Lado in Anja nista tako vsebinsko plasirala, kakor je uspevalo Hribarju, ko je dal prostor celi novi generaciji.

Preplet z *Radiem Ga-Ga* je bil seveda neločljiv, toda njegova zahtevna, včasih tako tehnično kot vsebinsko prezahtevna oddaja je preseгла konvencije, za katere nismo niti mogli vedeti, da se bodo kasneje (na novo) vzpostavile. Kar je bilo možno tedaj, zdaj ni več. Takšen uvodni nagovor? Tak rafal kvalitete, bistrosti, satire? Hribar gledalcev ni izzival, kaj šele podcenjeval, temveč je verjel, da zmorejo in prenesejo več. Stari, mladi, levi, desni. Da s(m)o tudi tuhtali z daljincem v roki. In zdaj? Kam naj gre imitator? Kako v razvedrilno oddajo spraviti politika, da bi imel vsaj malo treme? Ali da bi »švical«, kot je predinstagramovski Borut Pahor v *TLP*? Ali ko mu je Janez Drnovšek skoraj ukradel šov? Ja, *Kaj dogaja?* je tak primer, ostalina, ampak zmanjka mu pri frontmanu. Šele zdaj se vidi, kaj je imel Sašo Hribar. Koliko je prevzel nase. Bil je lider, četudi to ni bil v klasičnem smislu. Kot pevec skupine, v kateri znate naštet tudi kitarista in bobnarja.

Klišejsko bo, da je Hribar res delal do zadnjega. Martina, spleča se, je rekel v eter, še tik pred poldnevom, na njegov petek. Ampak vidi se, na koncu, kako zelo je vseeno znal s kamero. In to spletno. Ravno zato, ker tega medija ni povsem razumel, ni pa ga diskreditiral. Nič in nikogar. Ker tudi nikdar ni ničesar unovčil. Ko smo gledali posnetke, kako je začenjal v informativnem programu in bral novice, smo tudi mi, mlajši, videli, koliko priložnosti je nekdanj bilo. Ni pa bil preračunljiv, joj ne. Nikdar. In to je dal slovenskemu teveju. Tudi. Seveda bo šel v zgodovino kot izjemen radijec, toda tisti radijec, ki je vse like spravil na televizijo in ob tedaj vizualno okornih, a zadostnih animacijah pokazal, kaj je (pre)drznost.

Ne nazadnje, Sašo Hribar je med drugim dosegel, da je bil še France Bučar neke vrste TV-zvezda. Bučke in to. Redki so politiki, Marjana Šarca gre seveda izvzeti, ki bi priznali, da jim je »ratalo«, ker jih je Hribar z ekipo imitiral. Ampak najbolj mu je uspelo, da je z imitacijo – celo v povprečni animaciji – prikazoval našo realnost. Če je na radiu za finiš delovnega tedna »spucal« ušesa, je na malem ekranu poskrbel, da na koncu nikakor nismo vedeli, ali gledamo v zrcalo ali skozi okno. Ali pa kar oboje. In (spre)gledali.

Žurij Bobič

Letak za film Luči varieteja

Letak za film **Luči varieteja** (Luci del varietà, 1950, Alberto Lattuada in Federico Fellini) je povsem običajen filmski prospekt s konca petdesetih let, ki pa hkrati priča o eni bolj neobičajnih retrospektiv na platnih slovenskih kinodvoran. Ni šlo namreč za klasični kinotečni pregled opusa ustvarjalca niti retrospektivo znotraj kakšnega festivala, temveč za svojevrstno »tiho« retrospektivo, ki je potekala skoraj neopazeno v kinodvoranah po vsej državi.

»Po uspehu ›La Strade‹, ki jo je režiral Federico Fellini in odigrala s tako umetniško silo Giulietta Masina, ›Chaplin v ženski podobi‹, igralka z briljantnimi in samosvojimi kvaliteta, smo se zgnetli v kinu, da bi videli Luči varieteja,« so zapisali v *Slovenskem poročevalcu*, a so kaj kmalu razočarani ugotovili: »Toda film **Luči varieteja** je nastal že leta 1950.«¹ Pisalo se je leto 1959 in obiskovalci slovenskih kinematografov so bili nevede priča svojevrstni retrospektivi dotedanjega Fellinijevega režijskega opusa. »Ko je Federico Fellini s svojo ›La strada‹ osvojil cel svet, so se tudi naši filmski trgovci slednjič začeli zanimati za njegove filme. Medtem ko se jim vsa leta poprej ni zdelo vredno, da bi odkupili en sam njegov film, so

letos odkupili vse, od tistih, ki jih je ustvaril že leta 1950 pa do najnovejših (razen filma ›Beli Šejk‹),« so pojasnili v *Tedenski tribuni*.² In tako so med januarjem in decembrom 1959 težki 35-mm koloti filmov **Luči varieteja**, **Sleparji** (Il bidone, 1955), **Postopaki** (I vitelloni, 1953) in **Cabirijine noči** (Le notti di Cabiria, 1957) potovali po vsej državi: Iz Ljubljane v Kranj, iz Maribora v Cerklje, z Jesenic v Dovje. Kot prvi je že na začetku januarja svoje popotovanje po slovenskih kinodvoranah pričel Fellinijev režijski prvenec, ki ga je posnel v sorožji s takrat veliko bolj izkušenim Albertom Lattuada.

Črno-beli letak za **Luči varieteja** je natisnjen na srednje debelem papirju velikosti 24 x 17,6 cm in se je uporabljal prepognjen. Glavnino letaka predstavljajo promocijske fotografije, ki jih je jugoslovanski distributer Makedonija film iz Skopja prejel od mednarodnega distributerja. Kot je bilo za jugoslovanske filmske prospekte običajno, je besedilo v srbohrvaščini. Napisal ga je nekdo, ki morda filma niti ni videl, ki ga je gledal zelo površno ali pa je enostavno želel prikazati zgolj njegovo lahkotnejšo plat. V kratkem sinopsisu v središče zgodbe namreč ni postaviljen varietejski igralec



- 1 »V kinu nam kažejo: Luči varieteja«, *Slovenski poročevalec*, 12. 1. 1959, str. 3.
- 2 »Na belem platnu leta 1959«, *Tedenska tribuna*, 31. 12. 1958, str. 8.



srednjih let, glavna »zvezda« provincialne potujoče skupine na robu preživetja, ki ga neizživete sanje in izkrivljena predstava o lastni veličini potiskajo v kovanje nerealnih načrtov, s katerimi poskuša osvojiti srce mlade plesalke. Namesto tega je na letaku zgodba te filmske »komedije« podana iz perspektive »mlade balerine« in njenega hitrega vzpona, ki je bolj kot plod talenta rezultat njenega videza (česar letak sicer ne omeni, a nazorno prikaže z izborom fotografij). Po naključju ali ne, v kratkem sinopsisu filma tudi ni ne duha ne sluha o satiri ali socialni noti, ki prevevata film in sta bili zagotovo bistveni za oba režiserja. Zato pa je v kratkem besedilu obelodanjen konec filma (morda nevede?). Kljub prizadevanjem distributerja film slovenskega občinstva seveda ni mogel prepričati kot lahkotna komedija. A hkrati primesi socialnih in osebnih dram v filmu niso bile dovolj prepričljive, da bi zadostile željam tistega dela občinstva, ki je pričakovalo fellinijevsko neorealistično mojstrovino.

Čeprav je bila nekajletna zamuda pri prikazovanju tujih filmov v tistem času pri nas nekaj običajnega, to še ne pomeni, da je občinstvo ni občutilo. Tako kot **Luči varijeteja** so tudi ostala »zgodnja« Fellinijeva dela sprejeli z zadržkom, zlasti ker so iskali »tipičnega«

ali »poznejšega Fellinija«. **Cesta** (La strada, 1954), ki je bila pri nas predvajana leta 1957, je namreč pustila izjemen vtis in bila nemudoma uvrščena med »največje stvaritve filmske umetnosti«. ³ Slovenski kritiki so jo označili za »filmsko simfonijo lepote«, ki »zgrabi človeka za srce«, Fellinija pa za »velikega pesnika«. Fellinijevi zgodnejši filmi – čeprav kakšen izmed njih morda danes velja za filmsko klasiko – niso mogli stopiti v tako velike čevlje. K pretiranim pričakovanjem občinstva so pripomogli tudi številni članki v slovenskem časopisju, ki so poročali o dveh zaporednih oskarjih za najboljši tujejezični film, ki jih je prejel »veliki filmski mojster«, pa tudi o Fellinijevem družinskem življenju z zvezdo njegovih filmov Giulietta Masina (njegovo »Juliko«) ter o škandaloznem filmu, ki ga pravkar snema v Rimu (**Sladko življenje** [La dolce vita, 1960]).

Občinstvo in kritike je uspel prepričati šele zadnji film te tihe retrospektive, ki je bil na sporedu v decembru: **Cabirijine noči** – film, ki je nastal po **Cesti** in v katerem je v glavni vlogi ponovno blestela Giulietta Masina. Tako so si lahko gledalci ob koncu leta končno ogledali takšen Fellinijev film, ki so ga po odzivih sodeč zavedno ali nezavedno pričakovali skozi vse leto in ves čas trajanja te svojevrstne retrospektive.

³ Sloves **Ceste** je bil celo tako velik, da so jo predvajali kar pod originalnim naslovom – kot so zapisali v *Slovenskem poročevalcu*, naslova filma »res ni bilo potrebno prevajati v slovenščino, saj je postala »La strada« v zadnjem času pojem vsega dobrega in lepega v filmski umetnosti« (»V kinu nam kažejo: La strada«, *Slovenski poročevalec*, 12. 6. 1957, str. 6.)

Ana Šturm

Vse poti vodijo v kino

Letos praznujemo okrogli obletnici dveh ključnih filmskih prostorov pri nas – 100. obletnico prve dvorane v mestu, zgrajene z namembnostjo kina, ki jo danes poznamo kot Mestni kino Kinodvor, in 60. obletnico dvorane na Miklošičevi cesti, kjer je svoj dom našla Slovenska kinoteka. To simbolno pomembno leto za našo filmsko kulturo smo vzeli kot izhodišče za pogovor in razmislek o pomenu kina danes, pa tudi za vpogled v ponavadi skrite vidike kinoizkušnje. Kdo so ljudje, ki delajo kino oziroma v kinu? Kako se oblikuje kinospored, kaj je filmsko kuriranje, kako poteka filmska projekcija, kdo vam na blagajni rezervira vstopnice? Kako se kina nekoč in danes spominjajo zvesti obiskovalci_ke?

V prvih dveh prispevkih, ki ste jih lahko (pre)brali v prejšnji številki *Ekрана* (september/oktober), smo k dialogu povabili tri filmske poznavalce, ki kurirajo našo kinoizkušnjo: programerje_ke in kuratorje_ke filmskih in festivalskih programov Mašo Peče (*Kurja polt*, *Kinosloga. Retrosex.*), Varjo Močnik (*Kino Otok*, Slovenska kinoteka) in Matevža Jermana (*FeKK*, Slovenska kinoteka) ter tri kinooperaterje_ke, ki skrbijo za kakovostne filmske projekcije, Marka Makuca (Maki ma Kino), Marka Turkuša (Slovenska kinoteka) in Klaro Šulek (Lutkovno gledališče Maribor in Letni kino Minoriti).

V tokratni številki pa si lahko preberete razmišljanja dveh stalnim obiskovalcem_kam zagotovo dobro poznanih obrazov, Mojce Pagon, blagajničarke Kinodvora, in Omarja Ait Si Mohameda, blagajnika Kinoteke, ter vpogled Majde Kne, ene najzvestejših obiskovalk obeh omenjenih mestnih kinematografov. O vlogi in pomenu filmske in kinokulture v našem prostoru, o pomenu ohranjanja filmske dediščine in razvoju filmske vzgoje pa smo se pogovarjali tudi z obema aktualnima direktoricama – Ženjo Leiler Kos, direktorico Slovenske kinoteke, in Metko Dariš, direktorico Kinodvora.

**

Prispevki, objavljeni v rubriki *Kino Paradiž*, ki jih lahko berete v *Ekranu*, so skrajšane verzije pogovorov, ki jih v avdio obliki lahko poslušate na podkastu *Filmarija*.

**

Serijski štiri pogovori »Kino Paradiž« je nastala kot skupni projekt Društva slovenskih filmskih publicistov in publicistk FIPRESCI, Revije Ekran, Društva slovenskih filmskih režiserjev in režiserk (DSR) oziroma njihovega podkasta Filmarija ter s podporo Slovenskega filmskega centra (SFC).

Veronika Zakonjšek

Od vstopnice do sedeža

»Kino kot prostor svobode. Prostor navdiha, odkritij, čustev, prijateljstva, skupnosti, življenja, spominov. Prostor, kjer čas teče drugače. Prostor, kjer se učimo videti in razumeti,« se berejo besede zadnjega uvodnika naše urednice Ane Šturm. Kino kot drugi dom, kakor ga doživljajo tudi Mojca Pagon, blagajničarka Mestnega kina Kinodvor, Omar Ait Si Mohamed, blagajnik Slovenske kinoteke in Majda Kne, ena najzvestejših in najpogostejših obiskovalk obeh mestnih kinematografov, ki v njem na prvi pogled zasedajo dva nasprotna pola: tiste, ki vstopnico prodajajo, in tiste, ki jo kupijo. A vendarle imajo več skupnega, kot bi si mislili. Prav preko njih se vzpostavlja stik med občinstvom in filmom; med gledalcem in kinom kot institucijo, skupnostjo in prostorom. So tisti, ki kino živijo in dihaajo, a ne iz odmaknjenih pisarn, temveč »na terenu«, med ljudmi, v samem vrvežu vsakodnevnega filmskega dogajanja.

Seveda so tudi oni v kino prvič (v)stopili iz perspektive gledalca. Pagon se tako še zmeraj spomni svojega sedeža v kinodvorani, ko je leta 2003 kot študentka v sklopu *Liffa* prvič stopila v Kinodvor; Kne prve spomine hrani iz vaškega kina, kamor je kot otrok spremljala mamo, ko ta zanjo ni našla varstva; Ait Si Mohamed pa se iz otroštva spominja predvsem ljubljanskega Kina Mojca. »Moj prvi spomin na Kinoteko je iz časa gimnazije, ko nas je profesor psihologije peljal na ogled **Učiteljice klavirja** (La Pianiste, 2001, Michael Haneke). Prezgodaj je bilo,« v smehu izpostavlja in poudarja, da se mu je zaradi emocionalno zahtevnega filma, brez pogovora in kontekstualizacije videnega, Kinoteka takrat v spomin zapisala kot »ne povsem varen prostor«. Pomanjkanje filmske vzgoje, ki bi mladostnikom ponudila vsaj osnovno orodje za razumevanje in interpretacijo vsebin, izpostavlja tudi Majda Kne: »V imenu cele svoje generacije

zamerim šolskemu sistemu, da nam niso o filmu povedali ničesar.« Ker je odraščala v časih, ko publikacije o filmu v slovenščini še niso bile dostopne, je bila pri spoznavanju filmske teorije in zgodovine obsojena predvsem na lastni angažma. Tudi Ait Si Mohamed, čeprav pripadnik mlajše milenijske generacije, se je s filmom prvotno srečeval iz lastne radovednosti, preko knjižnične izposoje DVD-jev: »Gledal sem jih zelo nekritično in do filma razvil nek precej oseben odnos. Ko sem leta kasneje v Kinoteki delal na filmsko-vzgojnem projektu, kjer so dijaki ustvarjali filmske videoeseje, sem bil zato prav šokiran nad njihovim razumevanjem medija, poznavanjem zgodovine filma in vzpostavljanjem povezav z literarnimi predlogami.«

Čeprav se filmska vzgoja pod vodstvom pedagoginje Mirjane Borčič v Pionirskem domu prične uveljavljati že v Jugoslaviji, šele Mestni kino Kinodvor ob (ponovnem) odprtju leta 2008 postane prvi kinematograf v samostojni Sloveniji, ki v svoj ustanovni akt zapiše poslanstvo izvajanja filmske vzgoje. »Danes pri najstnikih opažam filmsko razgledanost, kakršne sama pri teh letih niti približno nisem imela. Z udeleženci *Kinotripa* imam kdaj takšne pogovore o filmu, da komaj verjamem,« razlaga Pagon ter se spominja začetkov odprtja prenovljenega Kinodvora, ko se je s komercializacijo kina in umestitvijo Koloseja na zemljevid mestnih kinematografov razpasla navada klepetanja in prehranjevanja med projekcijo.

»Prva leta smo imeli kar nekaj problemov z obiskovalci, ki tega, da se v Kinodvoru držimo kino bontona, niso takoj ponotranjili.« Ena bolj znanih intervencij se je tako zgodila pred leti, ko je nekdo med projekcijo jedel kitajsko hrano. »Biljeterka je sledila vonju in »prestopnika« odkrila med sedeži,« v smehu nadaljuje,



ter sicer kot najpogostejšega motilca projekcij prepozna telefon. Ait Si Mohamed kot glavni razlog biljeterskih posegov med občinstvo navaja hrano: »V 90% primerov gre za glasno prehranjevanje. Telefoni v Kinoteki zazvonijo redko, se pa rado pojavi kakšno drugo proizvajanje zvoka, ki leži na spektru od komičnega do nadležnega.« V prvo kategorijo pade smrčanje, v drugo pa predvsem neobčutljivost do drugih; ko ljudje pozabijo, da v kinu niso sami. »Kadar imamo projekcijo filma, ki bi se lahko znašla tudi na sporedu bolj komercialnega kina, ljudje že ob vstopu v kino pričakujejo kokice, nato pa se med projekcijo pogovarjajo in komentirajo. Najhuje je, kadar jih opozoriš in postanejo jezni. Na kakšen način se situacija nato reši, pa je odvisno predvsem od tistega, ki biljetira. Eni imajo radi tovrstne izzive, spet drugi neradi pristopajo do ljudi, ki v kinu izzivajo konflikt.« Kne kot gledalka kot eno bolj nehvaležnih občinstev navaja filmske ustvarjalce, ki včasih pozabijo, da ne gre za interno projekcijo; kot eno lepših kino izkušenj zato navaja projekcijo, na kateri se je znašla med majhnimi otroci: »Pričakovala sem nemir, a bilo je čudovito. Če česa niso razumeli, so kot najbolj odgovorni in zavedni gledalci tiho povprašali svoje odrasle spremljevalce in oni so jim nemoteče odšepetali nazaj.«

A kako v kinu pravzaprav reagirati, ko nekdo izzove konflikt? Če so bile projekcije letošnjega zmagovalca evropske nagrade LUX *Blizu* (Close, 2022, Lukas Dhont) v Bolgariji še nedavno odpovedane zaradi homofobnih shodov in napadov, zaradi katerih se obiskovalci filma niso počutili varne, v Kinodvoru in Kinoteki tako odkritega izražanja sovraštva ne pomnijo. Oboji svoj prostor – tako z zgodbami na platnu kot z zagotavljanjem vzdušja, da se pri njih vsi počutijo sprejeti – odpirajo tudi marginaliziranim skupnostim. »To seveda za sabo potegne dejstvo,

da imamo s kakšnimi obiskovalci, ki ne delijo naših vrednot, občasno probleme. Do tega, da bi imeli izpade med projekcijo ali verbalno napadali naše goste, sicer še nikoli ni prišlo, se pa zgodi, da svoja nestrinjanja na včasih neprimeren način izražajo ekipi,« prizna Pagon, Ait Si Mohamed pa predvsem poudarja, da se ob tovrstnih projekcijah ekipa dobro zaveda, za koga ter s kakšnim namenom se ti dogodki ustvarjajo, zato jim izhodišče vselej predstavlja želja po zagotavljanju varnosti in hitrem ukrepanju. »Kinoteka je vendarle nekoliko nišen prostor, zato tudi naši obiskovalci, predvsem če gre za festival, vedno dobro vedo, kaj prihajajo gledati in s kakšnim razlogom.« Najbolj riskantna za tovrstne incidente sta *Festival migrantskega filma* ter *Festival LGBT filma*, najstarejši gejevski in lezbični festival v Evropi. Kne, ki se še dobro spomni prvih zametkov slednjega, leta 1984 prvič organiziranega v okviru festivala *Mangus*, je zato nad odsotnostjo provokacij prijetno presenečena. »Spomnim se nelagodja in napetosti v zraku, ko se je vse skupaj začelo. Obiskovalci smo bili neprestano na preži, če se bodo dogodki lahko nemoteno odvili ali ne.«

Vsi prav festivale opisujejo kot najbolj doživljajske tedne v letu, čeprav se identitete le-teh med seboj močno razlikujejo. »Ko imaš za sabo nekaj let festivalov, se ti v glavi za vsakega posebej izriše karikatura tipa obiskovalca. Seveda gre za simpatične karikature, predvsem pa za odraz tega, da so gostje *Animateke* izrazito drugačni profili ljudi od obiskovalcev *Liffa*,« svojo izkušnjo dela na festivalih opisuje Ait Si Mohamed. Temu pritrjujeta tudi Pagon in Kne, ki na *Liffu* zaradi drugačne publike, kot jo je vajena tekom leta, zasede tudi drug sedež v dvorani. *Animateka* ji je s svojo energijo in sproščenostjo med ljubšimi dogodki leta: »Mednarodna publika tam vselej aktivno sodeluje, postavlja vprašanja ter se vključuje v pogovor o filmu,« razlaga in poudarja, da je tovrstne participacije pri slovenskem občinstvu bistveno manj.

Pagon kot svoje najljubše zunanje prizorišče navaja Letni kino na Kongresnem trgu. »Še vedno gre za »zaprto« prizorišče, a ljudje si lahko film ogledajo tudi iz parka Zvezda. Pogosto se zgodi, da si ljudje tam naredijo piknik in zraven gledajo film; tak prizor mi je vedno lepo videti.«

Njihovo delo poleg festivalov pomembno spremenijo tudi polletni meseci, ko se kino – če vreme dopušča – preseli na zunanje lokacije. »Kino je performativna umetnost, kot to imenuje Koen Van Daele, zato je pomembno tudi to, kako nas nekdo pozdravi, sprejme na blagajni, odtrga karto, kakšna sta temperatura in vonj dvorane, če je tišina ali nas obdajajo moteči zvoki ... Pri letnem kinu pa gre za neko posebno izkustvo, dogodek. Projekcija je težko popolna, ker nanjo vplivajo okoliški zvoki, na katere nimamo vpliva, tukaj pa so seveda še svetlobne motnje in mraz,« opisuje Pagon, ki kot svoje najljubše zunanje prizorišče navaja Letni kino na Kongresnem trgu. »Še vedno gre za »zaprtο« prizorišče, a ljudje si lahko film ogledajo tudi iz parka Zvezda. Pogosto se zgodi, da si ljudje tam naredijo piknik in zraven gledajo film; tak prizor mi je vedno lepo videti.«

Kinodvor sicer od leta 2010 dalje v atriju Slovenskih železnic organizira tudi letni kino Kinodvorišče (ideja, ki jo je leta 1925 želel izpeljati že takratni najemnik kina Ljubljanski dvor, Peter Šumi, a je bila izpeljana šele 85 let kasneje¹) ter letni kino Film pod zvezdami, ki je na Ljubljanskem gradu prvič zaživel leta 2004. »Nedvomno gre za drugačno izkušnjo. S strani kuratorjev programa je zato pomembno, da razumejo, kakšen program paše na letni kino in kakšen ne. Tihi, dolgi, meditativni filmi v atmosfero zunanje projekcije praviloma ne pašejo. Eden osrednjih dogodkov Letnega kina Slovenske kinoteke, *Festival kratkega filma – FeKK*, pa medtem z visoko obiskanostjo in kratkimi projekcijami, med katerimi se da tudi pokramljati, predvsem pozitivno vpliva na izkušnjo ogleda,« dodaja Ait Si Mohamed.



»V 90% primerov gre za glasno prehranjevanje. Telefoni v Kinoteki zazvonijo redko, se pa rado pojavi kakšno drugo proizvajanje zvoka, ki leži na spektru od komičnega do nadležnega.« V prvo kategorijo pade smrčanje, v drugo pa predvsem neobčutljivost do drugih; ko ljudje pozabijo, da v kinu niso sami.

Poleg festivalov in zunanjih projekcij redni program bogatijo tudi posebni programi. Pagon se med njimi daleč najbolj veseli *Noči grozljivk*, ko »od večera do jutra gledamo grozljivke. Takrat smo z ekipo na preži in opazujemo, kako dolgo bodo obiskovalci zdržali. Tudi sama takrat poskušam delati celo noč.« Prav posebno doživetje vsako leto predstavlja tudi *Kino Sloga. Retrosex*, kjer Pagon z zanimanjem ugotavlja, kako pogosto na dogodek pridejo obiskovalci, ki so pred leti zahajali tudi v Slogo. »Na blagajni sem spoznala kar nekaj starejših parov, ki prihajajo obujat spomine. Enkrat je po vstopnici prišel starejši gospod, ki je s projekcijo želel presenetiti svojo ženo. Šlo je namreč za projekcijo filma, ki sta ga v Slogi gledala na prvem zmenku! V takratnem erotičnem kinu sta se tudi kasneje pogosto dobivala, a sta zaradi stigme prijateljem in družini vedno raje rekla, da gresta v Opero. Nato sta naslednji dan brala časopise in kritike opernih predstav, da ju niso dobili na laži.« Omar Ait Si Mohamed medtem kot njemu še posebej ljub dogodek izpostavlja kinotečno rubriko *Kino-uho*. »Letos smo na *Kino-ušesu* največkrat predvajali filme Džige Vertova, ki so jih pospreмили različni glasbeni izvajalci z zelo širokim spektrom žanrov, od klasičnega klavirja do elektronike. Gre za izjemno kino izkušnjo, a sem kdaj prav presenečen, kako malo ljudi dogodek dejansko pozna.« Majda Kne, ki sicer nima posebne afinitete do žanrskega filma, pa se v sklopu festivala *Kurja polt* z veseljem in zanimanjem udeležuje njihovih predavanj in konferenc.

¹ Žun, Klemen. *Kino zemljevid: Zemljevid ljubljanskih kino prizorišč (1896–2014)*. Ljubljana: Javni zavod Kinodvor, 2014, str. 86.

Čeprav se narava dela v Kinodvoru in Kinoteki načeloma ne razlikuje, pa med njima vendarle obstaja ključna razlika. Če so projekcije v Kinodvoru večinoma digitalne ter na sporedu v povprečju ostanejo vsaj teden ali dva, Slovenska kinoteka filme še vedno večinoma predvaja na traku, projekcije pa so znotraj sezone in posebnih retrospektiv pogosto enkratne. »Ljudje me konstantno sprašujejo, a bo še? In kdaj? Morda najbolj anekdotsko vprašanje pa je zagotovo: A si lahko film izposodim? Ob teh sem zmeraj zmeden, ker se kdaj očitno ne zavedajo, da filma ne vrtimo z DVD-ja, temveč da gre za težke kolote filmskega traku. Pustimo to, da gre pravzaprav tudi za muzejsko last in pogosto za edino kopijo dotičnega filma daleč naokoli,« se svojih interakcij s strankami spominja Ait Si Mohamed. Podobna vprašanja niso prizanesena niti Pagonovi, ki pa jih v primeru, da filma v Kinodvoru ni več na programu, napoti na pretočne vsebine, kakršen je Mubi.

Po besedah Jurija Medena je »pretakanje ali prenašanje filmov v udobju in zasebnosti doma dejavnost, ki presega čas, prostor in anonimnost. Nima več fiksnega začetka, fiksnega trajanja ali fiksnega konca in ne pozna prostora zunaj prostora dogodka. Pretakanju in prenašanju filmov ne moremo pobegniti, tako kot lahko pobegnemo v kino – ali iz kina. Po drugi strani pa je bil od začetka svoje dobe vsak kino zgrajen okoli vrat. Vrata ustvarjajo tišino, razdaljo in temo. Tišino, razdaljo in temo zatočišča.« Kino Majdi Kne pomeni predvsem prostor, v katerem se ustvarja skupnost. »Povezanost med neznanci. To se je nazadnje zgodilo ob projekciji filma **Satantango** (1994, Béla Tarr). V eni dvorani skupaj preživeti toliko časa ... te na nek magičen način poveže.« Pagon, ki se kot gledalka rada udeležuje kinotečnih maratonov, pritrjuje: »To ustvarjanje skupnosti je najlepši del kina. Čeprav v prostoru sediš s popolnimi neznanci, v tisti uri in pol vsi čutimo bolj ali manj enako ter se podobno odzivamo in življamo v dogajanje na platnu. Ker delam v kinu, sem kakšne filme videla tudi že dvajsetkrat, a vedno je izkušnja nekoliko drugačna, ker sediš med drugimi ljudmi. V kinu si sam, a hkrati del nečesa večjega. Med karanteno sem zato najbolj pogrešala gledanje filma z občinstvom. Biti del anonimne gmote ljudi, ki se smeji in joče s tabo!« Kot eno bolj žalostnih življenjskih izkušenj zato opisuje čas zaprtja kinodvoran. »Kino je bil dobesedno mrtev. Manjkalo je vse, kar ta prostor dela poseben in živ.« A čeprav takrat niso vedeli, kaj pričakovati ob ponovnem odprtju – se bodo obiskovalci vrnili? – se je vse dobro končalo. »Čeprav se ne bi smeli, smo se drenjali v vrsti, ko so se ukrepi sprostili in je kino ponovno odprlo vrata,« se spominja Kne. In kino, ta prostor svobode, navdih, odkritij, čustev, prijateljstva, skupnosti, življenja in spominov; prostor, kjer čas teče drugače, živi naprej.



»Na blagajni sem spoznala kar nekaj starejših parov, ki prihajajo obujat spomine. Enkrat je po vstopnice prišel starejši gospod, ki je s projekcijo želel presenetiti svojo ženo. Šlo je namreč za projekcijo filma, ki sta ga v Slogi gledala na prvem zmenku! V takratnem erotičnem kinu sta se tudi kasneje pogosto dobivala, a sta zaradi stigme prijateljem in družini vedno raje rekla, da gresta v Opero. Nato sta naslednji dan brala časopise in kritike opernih predstav, da ju niso dobili na laži.«

filmarija

Pogovoru z Majdo Kne, Omarjem Ait Si Mohamedom in Mojco Pagon lahko v celoti prisluhnete v podkastu **FILMARIJA – KINO PARADIŽ** na www.dsr.si.

Anja Banko

Iz ljubezni do filma Razmisleki direktoric o stanju in prihodnosti kina

Letošnja ljubljanska jesen je minila v času praznovanja filma, filmske kulture, predvsem pa njene zibelke – kinodvorane. Že od začetka koledarskega leta se Slovenska kinoteka poklanja šestdesetletnici delovanja svoje dvorane na Miklošičevi 28 s filmskim ciklom *Kinoteka60!*, v katerem predstavljajo filme, ki so bili na sporedu v prvem letu njenega delovanja, ko je bila kinoteka v Ljubljani še podružnica Jugoslovanske kinoteke. V mesecu oktobru pa so stoletnico svoje dvorane – prve, ki je bila projektirana in zgrajena kot kino – obeležili v Kinodvoru, kjer letos praznujejo tudi dvajsetletnico ustanovitve art kina in petnajstletnico Javnega zavoda Kinodvor pod okriljem Mestne občine Ljubljana (MOL). Tako Kinoteka kot Kinodvor sta središčna prostora filmske kulture v Ljubljani in širše ter igrata ključno vlogo ne zgolj v navduševanju, temveč tudi v izobraževanju občinstev: s kuriranimi filmskimi programi in filmsko-vzgojnimi dejavnostmi predstavljata poglobljeno kulturno izkušnjo ter vedno znova dokazujeta tako intimno kot povezovalno, skupnostno moč filmskega medija, predvsem njegovega izkustva v kinodvorani.

Da obe instituciji preveva podoben duh, ni naključje, saj sta tako Slovenska kinoteka kot Kinodvor nastala na pobudo Silviana Furlana – prvega direktorja Slovenske kinoteke ter enega največjih borcev za filmsko in kinokulturo pri nas –, ki bi tudi sam letos jeseni praznoval okroglo obletnico – svojo sedemdesetletnico. A kljub vsem tem prepletom sta Kinoteka in Kinodvor instituciji z različnim značajem, predvsem pa z različnim namenom. Slovenska kinoteka je državni filmski muzej, ki se s specifično poglobljenim pristopom ukvarja s širokim spektrom dejavnosti, od prikazovanja, ohranjanja, restavriranja in digitaliziranja do popisovanja in shranjevanja filmske in obfilmske dediščine. Kinodvor je mestni kino, urbano vozlišče, ki se v prvi vrsti posveča prikazovanju aktualne filmske produkcije, filmsko projekcijo pa razume kot dogodek in družabno izkušnjo. Skozi

pogovor z obema aktualnima direktoricama – Ženjo Leiler Kos, direktorico Slovenske kinoteke, in Metko Dariš, direktorico Kinodvora – smo razmišljali o vlogi in pomenu filmske in kinokulture v našem prostoru, o pomenu ohranjanja filmske dediščine in razvoju filmske vzgoje, o podpori in posluhu ustanoviteljev do obeh institucij, o sedanjosti in predvsem prihodnosti filmske projekcije in kinodogodka z mislijo, da film ni in ne bo umrl – le prerodil se bo in oživel na novo.

POMEN IN VLOGA FILMSKE IN KINOKULTURE

Tako Leiler Kos kot Dariš se filma že iz svoje mladosti – iz Ljubljane v osemdesetih letih prejšnjega stoletja – spominjata kot kulturne vrednote med mladimi, obe se z nostalgijo spominjata tudi vrst, ki so se vile okoli stavbe na Miklošičevi, in popoldansko-večernih presedanj z ene kinopredstave na drugo. Seveda so bili to drugačni časi – dostopnost sodobne filmske produkcije je bila v slovenskem prostoru precej bolj omejena, aktualna produkcija je prihajala z zamudo, Kinoteka pa je bila tista, ki je ponujala kakovostno vsebino in v tistem času predstavljala nekakšno kulturno sidrišče. Kot omenja Dariš, je sama k aktivnemu soustvarjanju filmske krajine pristopila prav skozi Kinoteko, ki se je v današnji obliki formirala pod Furlanom v letih 1993/1994. V tem obdobju so se postavljali temelji ne zgolj Kinoteke,¹ temveč filmske krajine, kakršno poznamo danes – prav iz Kinoteke z novim zagonom zaživi revija *Ekran*, rodijo se festivali, kot sta

¹ Slovenska kinoteka je bila uradno ustanovljena leta 1996 s Sklepom o razdelitvi Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja na dva javna zavoda.

Kino Otok in *Animateka*, v zatonu razdrobljenih Ljubljanskih kinematografov, ki se zapirajo v senci prihoda multipleksa (Kološoj je svoja vrata odprl v vrvežu nakupovalnega središča na robu mesta leta 2001) pa se pojavi potreba po dvorani, ki bi bila namenjena prikazovanju nekomercialnega umetniškega filma. Tako je pod okriljem Slovenske kinoteke v sodelovanju z Ministrstvom za kulturo RS in Mestne občine Ljubljana leta 2003 ustanovljen Kinodvor kot umetniški kinematograf z nalogo, da se v njem predvajajo umetniški in nekomercialni filmi. Potem ko je Kinoteka aprila 2008 odstopila od projekta Kinodvor, je ta za nekaj časa prenehal z delovanjem in se znova odprl pod ustanoviteljstvom MOL v oktobru istega leta. Kot poudarjata Dariš in Leiler Kos, tako Kinodvor kot Kinoteka sledita izvornemu namenu in še vedno zagovarjata film kot kulturno in umetniško doživetje, ne pa (zgolj) kot potrošniško dobrino.

FILMSKA OBČINSTVA IN FILMSKA VZGOJA

Ravno v tem kontekstu obe poudarjata, kako pomembno je, da sta obe instituciji podprti z javnimi sredstvi s strani države oz. občine. Le neodvisnost od trga jima omogoča, da kontinuirano gradita in izvajata kakovosten filmski program, s tem pa izobražujeta in ozaveščata, senzibilizirata svoja zelo raznolika občinstva, ki obsegajo različne generacije – sploh v Kinodvoru se že od samega začetka ciljno ukvarjajo s programi, namenjenimi posamezni generacijski skupini, od najmlajših do najstarejših.

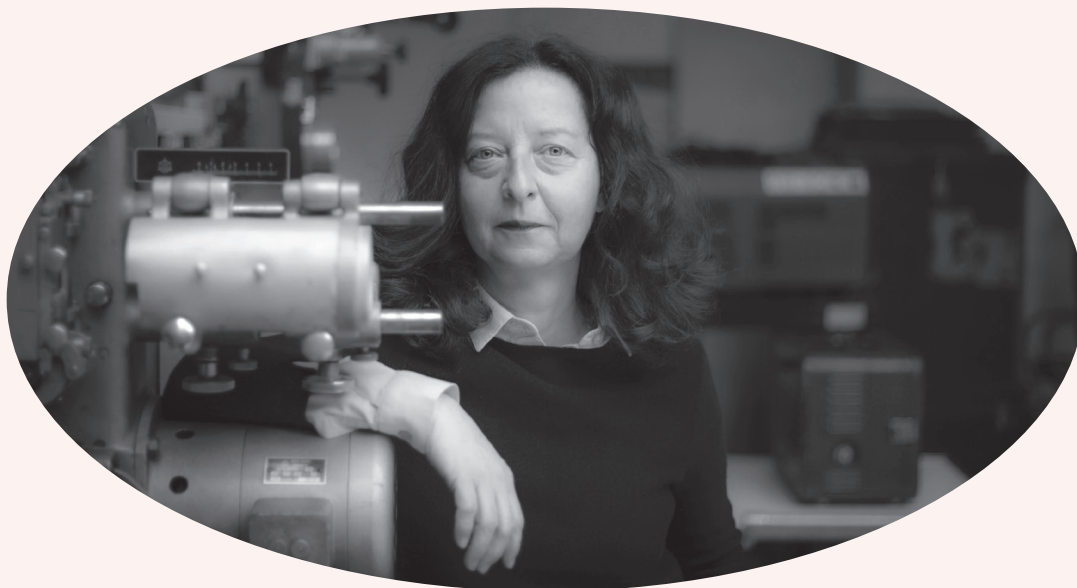
Pri vprašanju filmskih občinstev ima ključni pomen filmska vzgoja in njen status v šolskem kurikulumu. Obe direktorici poudarjata pomembnost vizualne kulture v današnji družbi, a zdi se, da se šolski sistem tega ne zaveda – filmska vzgoja je še vedno zgolj izbirna dejavnost. Leiler Kos izpostavlja nujnost kontinuiranega financiranja in sistematizacije področja. Za primer navede nacionalni projekt »Filmska osnovna šola« in »Razumevanje filma«, ki je potekal med letoma 2016 in 2021 v sodelovanju Slovenske kinoteke in Art kino mreže Slovenije (AKMS) ter osnovnih in srednjih šol. A ker projekt ni dobil nadaljnega financiranja, so dejavnosti zamlrle. Izvajanje filmsko-vzgojnih dejavnosti je tako ponovno odvisno predvsem od pobud in volje posameznih učiteljev in učiteljic. Dariš tudi poudarja, da je sistematizacija področja nujna, saj predvsem manjši člani AKMS nimajo kapacitet – osebja in sredstev – za samostojno nadaljevanje filmsko-vzgojnih projektov. V tem kontekstu je Kinodvor s svojim sistematizirano podprtim oddelkom za mlada občinstva izjema – poleg podpore Mestne občine Ljubljana je pomembna tudi dobro motivirana ekipa, ki projekte uspešno prijavlja še na dodatne razpise. Kot eno

od negativnih posledic sistemske neurejenosti področja direktorici navajata tudi pomanjkanje strokovnega kadra – kljub vložkom v izobraževanje kadra na tem področju strokovnjakov primanjkuje, saj nimajo možnosti nadaljevanja svojega dela in se odločijo za delovanje na drugih področjih.

VIZIJE MED ŽELJAMI IN REALNOSTJO

Kadrovski manko je sicer eden večjih problemov Slovenske kinoteke, ki pokriva široko področje – poleg Dvorane Silvana Furlana, v kateri deluje filmski program, so del Kinoteke tudi Muzej slovenskih filmskih igralcev v Divači, muzejski prostori na Miklošičevi 28, mediateka in knjižnica, obfilmske zbirke in kinotečni arhiv na Metelkovi in v Gotenici, zaživel je manjši restavratorski center, redno pa se izvajajo tudi pedagoški in andragoški ter založniški programi. Vse te dejavnosti so porazdeljene med zgolj nekaj zaposlenih ter zunanje sodelavke in sodelavce, zato je vzdrževanje in izvajanje programa z dodeljenimi finančnimi sredstvi izčrpavajoče. Tako je ena direktoricihni prioriteta kadrovska in finančna ureditev Slovenske kinoteke. Kot še eno kočljivo področje Leiler Kos izpostavi ohranjanje domače filmske dediščine. Restavriranje in digitiziranje filmov je trenutno razdeljeno med tri institucije – Slovensko kinoteko, Slovenski filmski arhiv pri Arhivu RS in Slovenski filmski center, pri tem pa se finančna in strokovna podhranjenost kažeta kot očitna problema. Kot pove Leiler Kos, odločilno karto v rokah drži Ministrstvo za kulturo, ki bi moralo področje dokončno urediti ter vodenje in nadzor predati eni instituciji. Dlje ko bo področje neurejeno, bolj ogrožena in morda na neki točki povsem nedostopna bo tudi filmska dediščina. Kot pripomni Dariš: »Morda bomo nekega dne o nekaterih filmih lahko zgolj brali.« Obe poudarjata, da je digitizacija domačega filma nujna tudi zaradi spremenjenega okolja za prikazovanje – danes je to okolje skorajda v celoti digitalno, zato za večino slovenskih kinematografov analogne filmske kopije sploh niso primerne.

Le neodvisnost od trga jima omogoča, da kontinuirano gradita in izvajata kakovosten filmski program, s tem pa izobražujeta in ozaveščata, senzibilizirata svoja zelo raznolika občinstva, ki obsegajo različne generacije.



ŽENJA LEILER KOS | FOTO JOŽE SUHADOLNIK/KINOTEKA



METKA DARIŠ | FOTO DOMEN PAL/KINODVOR

Leiler Kos sicer poudarja nujnost preizpraševanja odnosa do domačega filma: v Slovenski kinoteki je slovenski film redno predstavljen na večerih Slovenskega filmskega arhiva, ena od direktoričnih vizij pa je tudi več tematskih in avtorskih retrospektiv slovenskega filma. Ob tem velja izpostaviti avantgardno zbirko, ki jo v zadnjem času Kinoteka še posebej aktivno dopolnjuje, ohranja in promovira doma in po svetu. S tem Leiler Kos izpolnjuje eno od točk svoje vizije, in sicer ponovno vrnitev Kinoteke v vidno polje, iz katerega je deloma izginila po »zlatih letih« Silvana Furlana. »Ko govorimo o slovenskem filmu,« pravi Dariš, »v Kinodvoru opažamo redno zanimanje zanj.« Pri tem je zanimivo, kako vsak film s sabo pripelje drugačno občinstvo, vsako leto pa se vsaj en slovenski naslov uvrsti med najbolj gledane v tistem letu. Dariš poudarja, da slovenskih filmov nočejo ločevati od drugih, saj jih obravnavajo na enak način kot preostalo produkcijo. Ob tem se vidijo tudi kot platforma za domače filmske ustvarjalce, ki se v Kinodvoru predstavljajo in mrežijo z drugimi.

O BODOČNOSTI KINA IN O IZZIVIH KINOTEK PRIHODNOSTI

Dariš, ki je od maja 2023 tudi podpredsednica organizacijskega odbora Europa Cinemas, v tem kontekstu na širši ravni vidi dva problema. Evropska unija je dolga leta sistematično vlagala v produkcijo umetniškega filma, zato je danes na trgu več filmov, kot je prostora za prikazovanje, v tej poplavi pa se niža tudi njihova kakovost. Razmišljanje o preusmeritvi sredstev v distribucijo in razvoj kinematografov zato pozdravlja. Hkrati pa na ravni Unije zaznava spreminjanje razumevanja, kaj je kino – ta ni več zgolj prostor za prikazovanje filmov, temveč postaja v nekaterih vidikih nekakšen razvojni »hub«, družbena točka, ki promovira vrednote, kot so zeleno, trajnostno in inkluzivno. Ta sicer pozitivni trend pa ima več slepih peg – poleg prelaganja nesorazmerno velike družbene odgovornosti na kinematografe se tovrstne iniciative lahko uspešno izpeljejo le v določenih, tj. privilegiranih okoljih. V bogatih in razvitih državah imajo možnosti in sredstva, da se tudi v kinih ukvarjajo npr. s celostnim prehodom na bolj »zeleno« delovanje, medtem ko imajo manj razvite članice zveze evropskih kinematografov povsem drugačne težave, na primer vprašanje opreme ali razvoj občinstev. Če se bo Evropska unija odločila nagrajevati oz. za financiranje pogojevati dejavnosti, kot je zeleni kino, se bo med bolj in manj razvitimi državami pojavil le še večji razkorak.

Eno najbolj perečih vprašanj glede kinotek prihodnosti je po mnenju Leiler Kos vprašanje avtorskih pravic. Do nedavnega so si kinoteke, članice Mednarodnega združenja filmskih ar-

hivov in kinotek (FIAF), brez večjih zadržkov in z majhnim finančnim bremenom med seboj posojale filmske kopije – zaradi vprašanja avtorskih pravic, varovanja ogroženih filmskih kopij in vsesplošnega večanja stroškov pa to postaja praktično nemogoče. Zato je za manjše kinoteke, kakršna je tudi slovenska, vse težje izpeljati močne filmske retrospektive. Večjim kinotekam se s tem vprašanjem večinoma ni treba ukvarjati, saj imajo velike arhive in dovolj sredstev, zato pa manjše kinoteke v okviru FIAF-a čaka še pomemben boj.

S tem je povezan tudi drug izziv kinotek prihodnosti – pravice za vse več filmskih klasik romajo v roke večjih distributerjev, konglomeratov, ki prevzemajo monopol na trgu. Velikokrat poskrbijo tudi za restavriranje oz. digitiziranje pridobljenih filmov, da jih lahko ponudijo na trgu. S tem filmska zgodovina vstopa tudi v komercialne kinematografe in postaja reden del filmskih programov – ne nazadnje tudi Kinodvorovega. Če Leiler Kos ta trend označuje kot nevrvalgično točko za premislek o poslanstvu komercialnih kinematografov in kinotek, Dariš problema ne zaznava: za začetek pravi, da za umetniške kinematografe, kot je Kinodvor, oznake, kot so »kinotečni« ali »zgodovinski« film, odpadejo – zanje so vsi filmi enakovredni. S tem ko film umestijo na program, ob bok aktualni filmski produkciji, ga neobremenjeno – podobno kot vsak drug novi film – predstavijo novemu, mlademu filmskemu občinstvu. Po mnenju Dariš imajo kinoteke v tem kontekstu drugačno vlogo: filme ves čas kontekstualizirajo skozi filmsko zgodovino in filmska dela na poglobljen in primerjalen način podajajo svojemu občinstvu.

Obe zaključita, da tako Kinoteka kot Kinodvor v domači filmski krajini predstavljata temeljna kamna filmske kulture. Njuna skupna zgodovina in sorodno poslanstvo se zdita kot dobri izhodišči za krepitev tega področja, njune razlike pa ju postavljajo pred samosvoje izzive, v konceptualnih vprašanjih občasno celo na nasprotni bregove istega toka – to je tok sedanjosti in prihodnosti filma in kina. Ta pa je neusahljiv.

filmarija

Pogovoru z Metko Dariš in Ženjo Leiler Kos lahko v celoti prisluhnete v podkastu **FILMARIJA – KINO PARADIŽ** na www.dsr.si.

Petra Meterc

MESTO IN FILM



FOTO PETRA METERC

Los Angeles, ki v ZDA po številu prebivalcev zaostaja samo za New Yorkom, je nastal iz več mestec, ki so se na neki točki spojila, zdaj pa jih povezuje mestna avtocesta in podzemna železnica. Deli mesta se imajo še vedno raje za sebi lastne entitete, pravega centra, za katerega morda na videz velja poslovni Downtown, pa Los Angeles nima – vsaj če vprašate tamkajšnje ljudi. V mestu se posname največ filmov v ZDA, toda v večini Los Angeles odigra vlogo kakšnega drugega ali pa neimenovane ameriškega mesta. Los Angeles je mesto – filmska kulisa.

Filmska industrija je na začetku dvajsetega stoletja sem iz New Yorka pribežala zaradi boljših vremenskih pogojev za celoletno snemanje, pa tudi da bi se izognila plačevanju stroškov za patente Thomasa Edisona, in si – čeprav v nasprotju s splošnim prepričanjem ni največji zaposlovalec v mestu – mesto povsem podredila. Hollywood, dasiravno gre geografsko za le majhen del Los Angelesa, je iz mesta ustvaril veliko filmsko prizorišče, ki nikakor ni zamejeno samo na velike studie. Ko se voziš po mestu, poleg ulic in parkov, poimenovanih po zvezdnikih, hitro opaziš napise, ki obveščajo, da je v teku snemanje, zaradi česar je filmsko reprezentacijo mesta težko ločiti od mesta samega. V mestu filmske kariere tako nimajo zgolj ljudje, temveč tudi posamične ulice in hiše, celo stopnice in pomoli.

Hollywoodski del mesta sicer nudi več bede kot blišča. Sprehajališče slavnih, denimo, bolj kot da bi dišalo po slavi, močno zaudarja po urinu. Zvezd, izdelanih iz teraca in medenine, vgrajenih v pločnik vzdolž Hollywood Boulevarda in še ene od sosednjih ulic, je več kot 2700. Zamisel o zvezdah, po katerih bi ljudje hodili, je v petdesetih letih prejšnjega stoletja predlagala hollywoodska gospodarska zbornica. Prvih 1500 zvezd je bilo postavljenih naenkrat, preostale dopolnjujejo z leti. Vsako leto prejmejo kakšnih dvesto nominacij, med njimi pa poseben odbor izbere 20 takšnih, ki si zvezdo menda zaslužijo. Zvezdniki, njihovi agenti, producenti ali kdo drug zanj plačajo okoli 75 tisoč dolarjev; običajno si jo zato privoščijo tisti, ki v tem vidijo možnost promocije svojega novega filma oziroma drugega projekta.

Na Hollywood Boulevardu je, kar se filma tiče, še najbolj simpatična knjigarna in prodajalna posterjev Larry Edmunds, meka filmskih navdušencev, ki že dolgo izobrazuje ljubitelje filma z velikim izborom knjig, scenarijev, plakatov in fotografij. Verjetno prva prava filmska knjigarna Larry Edmunds že več kot 75 let preživlja vzpone in padce knjižnega založništva, hkrati pa služi potrebam ljubiteljev kinematografije. V prvih letih se je trgovina osredotočala predvsem na literaturo, zlasti na obskurna literarna dela, ki so jih iskali vodje studiev, pisatelji in režiserji. Ko je Mil-

ton Lubovski prevzel knjigarno po Larryju, knjig ni le prodajal številnim avtorjem, ampak je nekatera njihova dela tudi kupoval. New York Times je v letu 1983 poročal, da je Lubovski leta 1941 pisatelju Henryju Millerju plačal 1 dolar na stran za novelo s kočljivo vsebino, da bi Miller lahko plačal svoje račune. Lastnik trgovine je natisnil pet izvodov, tri prodal, po enega pa obdržal zase in za prijatelja. Na začetku osemdesetih let so to Millerjevo izgubljeno delo našli in mu ga končno pripisali pod naslovom **Opus Pistorium**. Lubovski je izjavil: »V tistih časih trgovina ni dobro poslovala in naš dohodek sem dopolnjeval s prodajo različnih pornografskih zadev, kar koli je bilo mogoče najti.« Knjigarna danes ne nudi več žgečkljivih vsebin, hrani pa pravo zakladnico bizarnih biografij in zbirateljskih reči s področja filma. Če kupiš poster, sama se odločim za **Napad pošastnih rakovic** (Attack of the Crab Monsters, 1957) Rogerja Cormana, se ti obeta prijeten klepet o *horror* bizarkah s trenutnim lastnikom.

Hollywoodsko sprehajališče slavnih je sicer nedavno prejelo naziv najslabše turistične znamenitosti na svetu, ki ga podleže podjetje za shranjevanje prtljage Stasher na podlagi raznolikih kriterijev, skupaj z Googlovimi ocenami. Ena najpogostejših ocen se dotika prav omenjenega zaudarjanja po urinu, ki se mu na ulici vztrajno upira le velika bleščeča stavba scientološke cerkve, pred katero eden od zaposlenih po sizifovski kar naprej pometa in pomiva tla. Če odmislimo vonj, so zvezde na pločnikih umazane od podplatov, lepljivih pijač in ostankov hrane z obcestnih stojnic. Še najbolj uporabne se zdijo tiste, po katerih odtopotaš z zadoščenjem, da na njih še sam odtisneš nekaj umazanih. Trumpovo zvezdo, ki so jo v pločnik vgradili leta 2007, so protestniki od začetka njegove predsedniške kampanje pogosto popisovali in razbijali s kladivi. Zvezda Billa Cosbyja je večkrat dobila napis »posiljevalec«, a četudi je bila po njegovi obsodbi losangeleška gospodarska zbornica pozvana, da Cosbyjevo zvezdo trajno odstrani, do tega ni prišlo. Ko je zvezda enkrat dodana na pločnik, tam namreč ostane za vedno.

Hollywood Boulevard je predvsem nepopravljivo kičast in plastičen ter unovči vsakršno filmsko referenco, ki jo lahko. V osrednjem Hollywoodu je po ulicah nešteto ljudi našemljenih v filmske junake, da bi dobili kak dolar od turistov. Veliko je Marvelovih junakov, ki jim povečini ne vem imena. Suhljatega lika v kostumu Iron Mana srečam vsakič, ko grem po še eno od preplačanih vodenih kav. Včasih v karakterju poskakuje in razkazuje s peno naphane mišice pod kostumom, drugič nezainteresirano postopa naokrog z razkritim utrujenim obrazom in upadlo Iron-Manovo glavo, ki mu opleta za vratom. Še najbolj me sicer prepriča Chewbaka z zlepljenimi dlakami, ki ves čas

deluje pretežno zadovoljna. Na Hollywood Boulevardu še brezdomci entuziastično maha okoli sebe s plastičnim rekvizitom okrvavljene roke, da bi malo več našival od turistov.

Brezdomcev, tudi v primerjavi z drugimi ameriškimi mesti, je tu ogromno. Ne gre le za manjšino, temveč za obsežen sloj prebivalstva. L.A. jih ima, tudi zaradi celoletne ugodne klime, največ na zahodni obali in tudi v ZDA na splošno. Šotorskih naselij, majhnih ali večjih, ne vidiš samo v določenih delih mesta, ampak praktično povsod, tudi pred slovitima TLC Chinese Theatre in Dolby Theatre, pred katerima ulico za potrebe velikih premier in podelitve oskarjev primerno očistijo vsega – in predvsem vseh.

Štetje leta 2022 je pokazalo, da je v mestu Los Angeles 41 tisoč, v celotnem okrožju pa kar 69 tisoč ljudi brez stanovanja. Na območjih z največ brezdomci se številke povečujejo za približno 15 odstotkov letno. Najbolj znan je zagotovo Skid Row, kjer naj bi bilo ljudi brez doma več kot deset tisoč. Izraz *skid row* sicer izvirno izhaja iz drvarskega besedišča. Drvarji so v preteklosti neurejene ceste tlakovali z lesenimi letvami, premazanimi z živalsko maščobo, da bi po njih lažje premikali hlode. Za prevoz lesa so ustvarili »drsečo cesto« oziroma *skid road*; ker niso imeli denarja za prenočišče, pa so si ob teh cestah postavljali šotore. Če so tam nameravali ostati nekaj časa, so si postavili tudi preprosto barako. Postopoma so naselja takšnih barak postala soseske ali okrožja v večjih mestih, kjer so živele revne, delavske skupnosti. Izraz so kmalu začeli uporabljati tudi za kraje, kjer so se zbirali ljudje brez denarja in možnosti za delo, tako da je v Severni Ameriki postal splošni izraz za obubožano mestno četrt.

Losangeleški Skid Row ima eno največjih stalnih populacij brezdomcev v ZDA in je po tem znan že vsaj od 30. let 20. stoletja. Skid Row obsega petdeset mestnih blokov neposredno vzhodno od Downtowna. Približno tretjina tamkajšnje populacije je bila rojena v Kaliforniji, kakšna četrtna v drugi ameriški državi, določen delež pa predstavlja tudi migrantska populacija. Čeprav gre za *de facto* šotorsko naselje, morajo prebivalci čez dan na določenih delih pospraviti šotore, zvečer pa, ko gredo tisti z domovi spat, jih lahko spet postavijo. Večji kosi povišja za tiste na ulici niso dovoljeni.

Brezdomci so ameriška odvečna populacija, podrazred, ki je vsem na očeh, a se ga ljudje priučijo spregledati ali pa to odvečnost opravičevati, sploh kadar gre za uporabnike prepovedanih substanc, pri čemer tudi po Los Angelesu že dolgo pustoši fentanil. Zgodbe ljudi z ulic redko pridejo v filme, bodisi komercialne ali neodvisne. V zadnjih letih jim prepotreben glas nudijo spletne platforme, kakršna je *Soft White Underbelly*, YouTube

kanal fotografa Marka Laite, ki objavlja intervjuje z brezdomci, spolnimi delavkami, uporabniki drog, prebežniki, revnimi. Kanal Laita z intervjuji polni vse od leta 2016, pogosto so v ospredju prav zgodbe posameznikov in posameznic iz Skid Rowa.

Filipinski taksist, ki na moje vprašanje, koliko prebivalcev ima Los Angeles, odgovori »preveč« (na kasnejše vprašanje, koliko prebivalcev ima njegova rodna Manila, z istim tonom prav tako odvrne »preveč«), mi razloži, kako drage so najemnine in da si zato redkokdo zares lahko privoščiti živeti v tem mestu. Vendar v isti glas zatrdi, da je Amerika čudovita in da so si številni brezdomci do neke mere krivi sami, da jim ni uspelo. »V Los Angeles pridejo, da bi jih kdo odkril, potem pa pristanejo na ulici, kaj češ.« In da je krivo tudi to, da je v Kaliforniji trava legalna. V poplesavajočih skupinicah, ki iz pisanih kombijev na ulicah prodajajo travo, sem videla še najbolj vesele ljudi v mestu. Mogoče jim ta ena sama služba celo zadošča. Ostali opravljajo po dve, tri. Voznica turističnega avtobusa mi ponosno pove, da si zdaj, ko sta otroka na fakulteti, končno lahko privoščiti samo eno.

Velik del delavskega razreda v mestu govori špansko. Na območju Los Angelesa živi 4,4 milijona priseljencev, več kot tretjina celotnega prebivalstva. Prebivalstva, ki živi v stalnem strahu pred deportacijo, ker so brez ustreznih dokumentov, je približno 2,2 milijona. Največ jih prihaja iz Mehike in Srednje Amerike, zlasti Salvadorja, Hondurasa in Gvatemale; za mesto pogosto pravijo, da ima največje mehiško prebivalstvo zunaj Mehike in največ špansko govorečega prebivalstva zunaj Latinske Amerike in Španije. Toda ločnice v mestu so jasne. Ko v filmu *Sever* (El Norte, 1983) režiserja Gregoryja Nava dekle, ki je v času državljanske vojne prebeglo iz Gvatemale in po dolgi poti pristalo v Los Angelesu, sodelavko vpraša: »Kje so vsi gringoti? Poglej to ulico – tu je kot v Mexico Cityju,« ji ta odvrne: »Bog pomagaj, menda res ne misliš, da želijo gringoti živeti z Mehičani?«

Vodič na enodnevnem ogledu mesta se nam najprej pohvali, da tudi on, pri tem zatrdi »tako kot vsi v tem mestu«, pravzaprav upa na igralsko kariero – in da ga za dve sekundi lahko ujamemo v drugem delu prve sezone serije *The Bear* (2022–).

Ko so se v prvi polovici dvajsetega stoletja na Beverly Hills začeli seliti temnopolti igralci in poslovneži, je skušalo Združenje za izboljšanje soseske prepoved njihovega priseljevanja uveljaviti na sodišču. Med belimi prebivalci, ki so podprli tožbo proti črncem, je bil tudi zvezdnik nemega filma Harold Lloyd, med toženimi pa z oskarjem za vlogo v *Vrtincu* (*Gone with the Wind*, 1939) Victorja Fleminga nagrajena Hattie McDaniel.

V mestu poleg stavke SAG-AFTRA poteka tudi stavka hotelskih delavcev in delavk. Starejša gospa, ki pred Sheratonom v Downtownu drži transparent z napisom »El Huelga« (»stavka«), mi pove, da se jim žal velika večina ne more pridružiti, ker nimajo ustreznih dovoljenj in bi tako izgubili še tisti dohodek, ki ga imajo – že tako jih od tega, da pristanejo na cesti, običajno loči le ena neplačana najemnina, drag obisk bolnice ali kaj podobnega. Veliko migrantskih žensk dela v losangeleških tekstilnih proizvodnjah, podobnih potilnicam evropskih modnih znamk v Aziji. Los Angeles je namreč obdržal majhno poslovno nišo – zanašajo se na priseljske delavke in delavce, ki šivajo za nekaj dolarjev na uro. Večinoma gre za Latinoameričane brez dokumentov, ki pri podizvajalcih in pogodbenikih delajo za popularne ameriške znamke, kakršna je Forever 21.

Kljub povedanemu so ameriške sanje v mestu še kako žive. Vođič na enodnevnem ogledu mesta se nam najprej pohvali, da tudi on, pri tem zatrdi »tako kot vsi v tem mestu«, pravzaprav upa na igralsko kariero – in da ga za dve sekundi lahko ujame-mo v drugem delu prve sezone serije *The Bear* (2022–).

V mestu praktično na vsakem koraku naletiš na reklamne plakate, ki vabijo v službo v ameriško vojsko. Ob mestni obvoznici je nešteto *billboardov*, poleg vojaškega novačenja še največ za filme in serije, pa za odvetnike tipa **Raje pokliči Saula** (Better Call Saul, 2015–2022), še posebej če si bil udeležen v nesreči z Uberjem ali Lyftom. Oglas na letališču za oborožene mejne agente, po domače branilce pred migranti, se pohvali, da je Ameriška služba za carino in mejno zaščito delodajalec, ki vsem ponuja enake možnosti. Na podzemni v papirnat kozareček drobiž zbira moški, ki težko hodi in brez predaha ponavlja: »Sem vojni veteran. Dvakrat služil v Iraku. Karkoli mi lahko daste. Cent, pet centov, deset centov, četrt dolarja, dolar. Sem vojni veteran. Dvakrat služil v Iraku. Karkoli mi lahko daste. Cent, pet centov, deset centov, četrt dolarja, dolar.«

Labour Day, po naše praznik dela, ki ga Američani namesto maja praznujejo na prvi septembrski ponedeljek, verjetno da se kam ne bi vrinila kakšna komunistična ideja, naj bi bil sicer dela prost dan, a razlike v mestu glede na odprte trgovine, restavracije in podobno skorajda ne opazim. Tako kot sicer tudi na praznik v zraku ni kaj dosti delavskega naboja. V trgovinah vladajo *Labour Day* popusti, in čeprav je šele drugi september, police z okraski za Noč čarovnic (*Halloween*).

Ljudje se v Los Angelesu preživljajo na sto in en način. Na Venice Beach, kjer so snemali, kako se kotalkata Barbie in Ken v *Barbie* (2023, Greta Gerwig), prevladuje predvsem prodaja talentov v slogu pokaži kaj znaš. Od petja in igranja na čudne predmete in vse do vedeževanja ter plačljivega poslušanja problemov drugih, pri čemer nekateri poudarijo, da poslušanje ne vključuje dajanja nasvetov, drugi pa, da prodajajo zgolj slabe nasvete. Na Venice Beach sta na koš metala Wesley Snipes in Woody Harrelson v **Driblerjih pod košem** (White Men Can't Jump, 1992, Ron Shelton). Sem je pritekel Forest Gump na koncu svojega maratona. Na eni od ulic za plažo so bili posneti najbolj nasilni prizori **Ameriške zgodovine X** (American History X, 1998, Tony Kaye). Po glavni priobalni cesti je dirjal Keanu Reeves v **Hitrosti** (Speed, 1994, Jan de Bont), po plaži pa je tekal Hasselhoff v **Baywatch** (1989–2001). Tako kot Venice Beach se vsak del mesta na podoben način hvali z nečim filmskim.

Največ filmov v Los Angelesu se sicer posname v Beverly Hillsu, kjer živijo tudi tisti z najvišjimi dohodki in eno samo službo (ali brez nje). Beverly Hills je glede na preostalo mesto ličen in čist, ograjena skupnost, ki pa ni zagrajena kot celota, saj je vsaka hiša, pardon, dvorec, obdana z ograjo in varovana sama zase. Med drugim so se prebivalci dolgo otepali tudi tega, da bi k njim potegnili linijo podzemne – sami tega ne potrebujejo, tistih, ki se s podzemno vozijo, pa si verjetno ne želijo. Ko so se v prvi polovici dvajsetega stoletja na Beverly Hills začeli seliti temnopolti igralci in poslovneži, je skušalo Združenje za izboljšanje soseske prepoved njihovega priseljevanja uveljaviti na sodišču. Med belimi prebivalci, ki so podprli tožbo proti črncem, je bil tudi zvezdnik nemega filma Harold Lloyd, med toženimi pa z oskarjem za vlogo v *Vrtincu* (*Gone with the Wind*, 1939) Victorja Fleminga nagrajena Hattie McDaniel.

Beverly Hills je, še najpomembnejše, lastna entiteta tudi glede davkov, ki jih plačujejo samo znotraj območja in jih ne delijo s preostalim Los Angelesom. Avtobusne postaje tam so kot iz filmov in v njih za razliko od preostalega mesta nihče ne spi. Voznica turističnega kombija je v smehu povedala, da se seveda z avtobusi skoraj nihče ne vozi, so pa postaje tam nujne

za potrebe filmskih snemanj. Zaradi snemanja filmov in serij ima vsaka ulica v Beverly Hillsu nasajeno svojo specifično vrsto dreves, eno samo, zato da se lahko pretvarjajo, da gre za kakšen avtentičen, povsem drug del Amerike. V resnici je prav ta del še najbolj neavtentičen del Los Angelesa – filmsko prizorišče z lastnimi prebivalci. Kasneje se voznica avtobusa popravi; v mestece v mestu se z avtobusom morda pripelje kakšna od gospodinjstvih pomočnic, čistilk ali varušek otrok bogatih. Otroci bogatih pa, pove v smehu, se v šolo vozijo z lastnimi golf vozili. Zdelani poltovornjaki in kombiji pred hišami pripadajo razredu vzdrževalcev: tistim, ki kosijo travo, obrezujejo drevje, čistijo bazene, popravljajo ceste, pločnike, skrbijo za zasebna teniška igrišča. Delavski razred temnopoltnih in Latinoameričanov vzdržuje podobo ameriškega belega srednjega razreda z urejenimi hišami, ki naseljuje filme in serije.

O delavskem razredu Los Angelesa pričajo neodvisni filmi. Ko se enkrat znajdeš v hollywoodski proizvodnji ameriških sanj, je jasno, zakaj se je skupina temnopoltnih losangeleških režiserjev, ki so se v sedemdesetih in osemdesetih lotili beleženja mesta onkraj filma, imenovala L.A. Rebellion. Neorealistične podobe, ki so jih ustvarili Haile Gerima, Charles Burnett, Gregory Nava in drugi, prikazujejo dele mesta, ki jih je Hollywood redko obiskal. Podobe govorijo o institucionalizirani rasni vojni, ekonomskih neenakostih, pomanjkanju možnosti izobrazbe, policijskem nasilju. O ljudeh, ki ne živijo v filmu.

Tik preden so v mestu leta 1992 izbruhnili nemiri, ki so med največjimi v zgodovini ZDA, je John Singleton posnel film o življenju temnopoltnih Losangelešanov, ki bi nudil vpogled v vsakdan zgoraj omenjenih bitk. **Fantje iz sosesčine** (Boyz n the Hood, 1991), Singletonova uspešnica, posneta v južno-centralnem Los Angelesu z namenom, da bi se ta del mesta znebil slabega slovesa, ki se ga je držal zaradi pouličnega kriminala in tolpe, se je zapisala v filmsko zgodovino in mesto samo. Film ima svojo razstavo v muzeju Akademije filmskih umetnosti in znanosti, v mestu pa so grafiti Doughboya med bolj popularnimi. Pa vendar je bilo le leto po tistem, ko so **Fantje** prišli v kine, območje, kjer se film dogaja, v plamenih. Nemiri leta 1992 so se začeli 29. aprila v južnem središču Los Angelesa, potem ko je porota oprostila štiri policiste losangeleške policijske uprave (LAPD), obtožene uporabe prekomerne sile pri aretaciji in pretepu Rodneyja Kinga. Dogodek je posnel George Holliday, ki je incident opazoval skozi okno. Ker je bil dogodek posnet, nasilja – Kinga so s pendreki udarili kar šestinpetdesetkrat, na njem večkrat uporabili paralizator in ga brcali – ni bilo mogoče prezreti. Pa vendar je porota, ki so jo sestavljali posamezniki, živeči zunaj Los Angelesa, »da le ne bi bili pristranski«, odločila, da policiste

oprosti. Kasneje je tožilstvo večkrat izjavilo, da so porotniki policiste morda oprostili, ker so postali neobčutljivi na pretepanje Rodneyja Kinga, saj je obramba videoposnetek nasilja večkrat predvajala v počasnem posnetku in ga razčlenjevala, dokler ni izgubil slehernega čustvenega naboja. Kot da bi gledali film.

Nemiri so se končali, ko so kalifornijska nacionalna garda, ameriška vojska in več zveznih organov pregona tja poslali več kot 10.000 oboroženih uniformirancev. Ob koncu nemirov je bilo ubitih 63 ljudi, 2383 jih je bilo ranjenih, več kot 12.000 aretiranih, ocenjena materialna škoda pa je znašala več kot 1 milijardo dolarjev, kar je pomenilo najbolj uničujoče nemire v zgodovini ZDA, ki so bili praktično ves čas prenašani v živo po več ameriških televizijskih kanalih. Mesto-film je spremljala praktično vsa Amerika. Mike Davis, eden najbolj prodornih kronistov Los Angelesa, je o nemirih zapisal: »Zahvaljujoč televizijskemu prenosu nemirov je več sto tisoč belih Južnokalifornijcev prvič v življenju obiskalo južno-centralni Los Angeles. Toda videli so le malo vsakodnevnih junakov ali vsakdanjega življenja skupnosti. Prav tako ne bodo izkusili ekonomskega nasilja, ki ga predstavljajo brezposelnost, socialna pomoč in propadajoči šolski sistemi. Zaradi monomaničnega vztrajanja televizije pri »črnskem besu« bo večina spregledala tudi pomen sodelovanja več tisoč revnih Latinoameričanov v morda prvih večletnih nemirih v sodobni Ameriki. Brez katerega koli od teh kontekstov bodo kompleksnost motivov in razpon strasti ter številne artikulacije rase in razreda v sedanji tragediji zlikani v samovšečne klišeje o mladih obupancih in kriminalnem podrazredu.«¹

O tem, kakšne podobe nemirov so leta 1992 prišle, če sploh, na naše ekrane, težko sodim, vem pa, da so podobe Los Angelesa, ki so se mi v devetdesetih kot *mulcu*, prilepljenemu na TV-zaslon s tremi kanali, najbolj vtisnile v spomin, podobe razvajenih najstnikov iz serije **Beverly Hills, 90210** (1990–2000). Ko danes hodim po mestu, imam vtis, da v njem sobivata dva svetova: svet tistih z urejenimi, ograjenimi hišami in svet postapokaliptičnih filmov, v katerih te od tega, da padeš v kremplje pogube, loči le tanka meja (ne)sreče. Toda le prvi je tisti, ki v resnici ne more brez drugega.

1 Davis, Mike. »The L.A. Inferno«. V *Socialist Review*, januar 1992, str. 57. Dostopno na: <https://www-personal.umich.edu/~sdcamp/readings/Davis,%201992.pdf>, pridobljeno 5. 10. 2023.

Nekaj filmov o LA-ju, ki niso Chazellova **Dežela La La** (La La Land, 2016) →

FOTO PETRA METERC

Mur Murs (1981, Agnès Varda)

Sever (El Norte, 1983, Gregory Nava)

Bush Mama (1975, Haile Gerima)

Klavec ovc (Killer of Sheep, 1977, Charles Burnett)

Los Angeles Plays Itself (2003, Thom Andersen)

Narejeno v L.A. (Made in L.A., 2007, Almudena Carracedo)

LA 92 (2017, Daniel Lindsay, T.J. Martin)



Melita Zajc

Festival slovesa

Dokumentarni film- zmagovalec letošnjega festivala slovenskega filma



DUHOVNICA | 2023 | FOTO SFC

Po koncu letošnjega, 26. *Festivala slovenskega filma* ni več nobenega dvoma. 21. stoletje je tudi v Sloveniji stoletje dokumentarnega filma. S tem je seveda povezano tudi dejstvo, da so meje, na katerih temelji razvrščanje filmov, vse bolj zabrisane. Po eni strani je fluidnost digitalnega sveta odpravila materialne ločnice tako na strani snemanja kot tudi gledanja filmov. Po drugi strani pa se je spoznanje, da je vsak igrani film tudi dokument, v vsakem dokumentarnem filmu pa so tudi elementi igranega, uveljavilo tudi pri občinstvu, ki pri izbiri ne diskriminira dokumentarcev, pač pa z veseljem gleda tako ene kot druge. V pogovorih na letošnjem festivalu je bilo sicer še mogoče zaznati usedline zgodovinske delitve, po kateri je bil dokumentarni film deseti brat filmske umetnosti, tolažba za tiste, ki niso mogli snemati igranih filmov: režiserje in režiserke, ki so čakali na celovečerca. A kinodvorane in občinstvo so sočasno pričali o tem, da smo se od tega poslovili. Blesteli so dokumentarci in režiserke.

FILMI SLOVESA

Slovo je bilo vodilna tema festivala. Programsko je bil razpet med **Šterkijado** (2023, Igor Šterk), v katerem se režiser poslavlja od očeta, in filmom **Pero** (2023, Damjan Kozole), v katerem se režiser in z njim vsa filmska skupnost poslavljata od igralca. V absolutnem zmagovalnem filmu festivala, **Ne misli, da bo kdaj mimo** (2023, Tomaž Grom), pa se režiser poslavlja od svojega sina. Ti trije filmi vsak na svoj način pričajo tudi o rasti slovenskega dokumentarca; o tem, da se je razvil daleč onkraj klasičnih okvirov. Tako je režiser Igor Šterk v **Šterkijadi** ustvaril zanimivo različico dokumentarne fikcije, igrano rekonstrukcijo avtobiografije. Igrane rekonstrukcije so bile stalnica v klasičnem obdobju slovenskega dokumentarca, Šterk pa prispeva zanimivo novost s tem, da izloči pripovedovalca, ki bi vodil in usmerjal občinstvo. Tako **Šterkijada** prinaša intimen portret

znamenitega slovenskega jadralca in morjeplovca skozi oči njegovega sina, znamenitega slovenskega filmskega režiserja, brez prvoosebne pripovedi. Z vpeljavo četrtega lika, prijatelja, ki od zunaj opazuje in komentira, vzpostavi dodatno meta dimenzijo, film pa še bolj približa okvirom igranega filma. Z jasno strukturo, v kateri ima vsak prizor svoje mesto, je **Šterkijada** dober primer narativnih predelav zgodovine, ki so se v zadnjem času razširile tudi v književnosti – naj omenim samo *Ardore*, roman, ki ga je Anna Folli napisala po življenjski zgodbi pisatelja Romaina Garyja in igralko Jean Seberg.

Pero Damjana Kozoleta je hibrid igrane rekonstrukcije, eksperimentalnega filma, opazovalnega dokumentarca in arhivskega filma, ki seže do srca. To kompleksno predstavitev osebnosti in dela igralka Petra Musevskega sestavlja več izrazno različnih delov. Izjemen prvi del postopoma razkrije okoliščine smrti velikega slovenskega igralka, pokaže pa tudi igralsko spretnost in duševno širino mlajše generacije slovenskih igralk in igralcev, ki jih je zaznamovalo delo in življenje z Musevskim. Med fragmenti Musevskega v filmskih vlogah imajo posebno mesto odlomki iz filma **Kruh in mleko** (2001, Jan Cvitkovič), zmagovalca *Benškega filmskega festivala*, ki je dal zalet njegovi igralski karieri, hkrati pa je Musevski prav tu svojo kompleksno osebnost najbolj polno prelinil v osebnost lika, v sublimen, nepozaben motiv človečnosti. Te odlomke izvrstno dopolnjujejo dokumentarni posnetki iz njegovega zasebnega življenja ter ponazorijo osnovno tezo filma, kot v filmu pravi sam Musevski, da vse svoje vloge potem tudi sam doživi v svojem življenju.

Ne misli, da bo kdaj mimo je zaslovel kot film, ki ga je režiser ustvaril v času žalovanja in zato predstavlja zanimiv paradoks. Oblikovno sodi namreč med tiste sodobne avantgardne prakse, ki so filozofska spoznanja (znana pod različnimi imeni, kot so post-humanistična, ne-humanistična, novi materializem,...), da je svet živih bitji mnogo širši od človeškega sveta, prenesli v dokumentaristiko in začeli snemati s perspektive

živali, rastlin, ali celo rakavih celic, kot lahko vidimo v filmu **O strukturi človeškega telesa** (De humani corporis fabrica, 2023, Lucien Castaing-Taylor in Véréna Paravel), najnovejšem filmu, ki prihaja iz Laboratorija za senzualno etnografijo v Harvardu (Harvard Sensory Ethnography Lab), enega od centrov dokumentaristike, ki filmsko artikulira dejstvo, da si ljudje delimo svet z drugimi živimi, aktivnimi subjekti. Tomaž Grom snema svet s položaja kolena, njegov film kaže pogled, ki hiti po stopnicah, tračnicah metroja, med nogami ljudi, ki stojijo na avtobusni postaji, mimo nog stolov in miz v stanovanju, naprej in nazaj, brez postanka. Zato pravim, da je paradoks, a hkrati to seveda govori o učinkovitosti, izjemni kreativnosti njegovega pristopa. S pogledi, ki jih ni mogoče pripisati človeškemu očesu, govori o človeški bolečini oz. bolje rečeno o tem, da je bolečina očeta ob izgubi sina nečloveška.

O PRETEKLOSTI

Preteklost je gotovo najbolj pogosta tema dokumentaristike. Dolgo, pravzaprav skozi vse prejšnje stoletje, so slovenski dokumentarci o preteklosti z igranimi vložki ponazarjali svojo vizijo sveta, ljudi in dogodkov, o katerih so se namenili pričati. Danes je takih bolj malo, v uradni izbor letošnjega festivala sta se uvrstila dva. Njuni pristopi so klasični, njuni temi pa zanimivi in relevantni. **Skozi moje oči** (2022, Igor Vrtačnik) odkrije doslej neznano podobo ajdovskega slikarja Vena Pilon. Pilon (igra ga Robert Prebil) je bil v dvajsetih letih prejšnjega stoletja ena od vodilnih osebnosti umetniške scene Pariza, takrat centra sodobne umetnosti. Družil se je s Henryjem Millerjem, Maxom Ernstom in Giorgiom de Chiricom, zapustil je slikarstvo in se navdušil nad fotografijo kot novo umetnostjo. Najprej se je ob velikanih Henriju Cartier-Bressonu in Brassaiu posvetil reportažni fotografiji, potem pa ob Man Rayu in Lászlu Moholy-Nagyju raziskoval in razvijal lastni eksperimentalni izraz, vse dokler se zaradi preživetja ni bil primoran odreči avantgardi in se je s fotografijo, kar tudi ni bilo kar tako, začel preživljati.

Dva koraka od Baltika do Jadrana (2023, Jan Mozetič) je nastal v okviru evropskega projekta »Srečajmo se«, katerega cilj je s pomočjo novih medijev pokazati na družbeno ter izobraževalno vrednost evropske kulturne dediščine, kot je pojasnila producentka Mateja Zorn iz Kinoateljeja. Film ne upošteva državnih meja in tudi njegova pripovedna struktura je odprta. Predstavitve glasbenika in slikarja Mikalojusa Konstantinasa Čiurlionisa (1875–1911), izumitelja esperanta Ludwika Zamenhofa (1859–1917), avantgardnega arhitekta Ödöna Lechnerja (1845–1914) in pionirke boja za žensko emancipacijo Marice Nadlišek Bartol

S pogledi, ki jih ni mogoče pripisati človeškemu očesu, govori o človeški bolečini oz. bolje rečeno o tem, da je bolečina očeta ob izgubi sina nečloveška.

(1867–1940), urednice prve ženske revije v slovenščini *Slovenka*, so fragmentarne, skupaj pa odlično reprezentirajo in na kulturni zemljevid Evrope vpisujejo področje med Baltikom in Jadranom kot dinamično, multikulturno področje »prepiha«.

LGBT_SLO_1984 (2022, Boris Petkovič) preteklosti ne postvarja, osredotoči se na tiste stvari iz začetkov in zgodovine slovenskega LGBT gibanja, ki so relevantne še danes. Osnova je bogato in izjemno dobro izbrano arhivsko gradivo, medtem ko intervjuji in grafična oprema, ki jih scenarist, režiser in producent filma Petkovič ustvari posebej za ta film, še dodatno poudarijo pomen preteklosti, o kateri govori, za sedanjost. Dokumentarno gradivo obravnava kot vizualen dokument, ki ohrani lastnosti časa, ki ga dokumentira, obenem pa svoje grafične posege vizualno preplete s takratnimi, s čimer tudi ponazori aktualnost zgodovinskih dogodkov, začenši s *Festivalom Magnus – homoseksualnost in kultura* leta 1984, ter tako poudari svojo tezo o progresivnosti slovenskega LGBT gibanja. Tudi vsebinsko ima film jasen fokus, zlasti navdušujejo izjemno zgovorne sogovornice (»ponosna sem, da se mi v tej družbi ni utrgalo,« plastično pove ena), ki prispevajo k temu, da je ta film pomemben dokument o izjemnem segmentu naše zgodovine, iz katerega nenazadnje poleg drugih pozitivnih potezah življenja v Sloveniji danes, od političnih pravic LGBT in drugih manjšin do estetskih inovacij, izhajajo tudi uveljavitev filmskih režiserk in inovativni pristopi sodobnih dokumentarcev.

VELIKE MALE ŽENSKE

Ena od najbolj pomembnih inovacij v dokumentaristiki je pozornost do vsakdanjih tem in navadnih ljudi. Podobno obratu, ki ga je prinesla nova zgodovina, ko je historiografsko obravnavo zgodovinskih osebnosti in dogodkov nadomestila z raziskovanjem zgodovine vsakdanjega življenja. Tako na primer Nika Avtor v najnovejšem kratkem dokumentarcu **Obzornik 242 – Sunčane pruge** (2023) arhivsko filmsko, TV in foto gradivo uporabi ne za dokumentiranje zgodovinskih dogodkov in osebnosti, pač pa z njim opozori na pomembno vlogo, ki so jo pri izgradnji železniške proge Šamac–Sarajevo leta 1947, ki je trajala borih sedem mesecev, odigrale anonimne brigadirke, ki so prihajale tako rekoč od vsepovsod: iz Italije, Britanije, Grčije, Francije, Danske, Švedske, Palestine. Posebna moč tega filma je komentar, ki ironično opominja na zagozdlo prihodnosti in preteklosti, v kateri smo se znašli, na umiranje železniških prog, ki ostajajo spomenik starih civilizacij, katerih vrednot ne razumemo več, na to, da so si znanstvenofantastični pisci v 20. stoletju zamišljali svet, ki je tak kot naš danes, nam pa se zgodovina

zdi kot znanstvena fantastika. Tračnice proge, ki je bila simbol prihodnosti in od leta 2011 miruje, danes pogosto uporabljajo ljudje na (peš)poti v obljubljeno prihodnost.

Pogled na običajne ženske kot junakinje je zaznamoval tudi oba velika dokumentarca festivala, junakinja enega se bori z boleznijo, junakinja drugega z družbo. **Telo** (2023, Petra Seliškar) je pripoved o režiserkini srednješolski prijateljici, pianistki Urški Ristić, in njenem spopadanju z avtoimunimi boleznimi, ki jo tekom življenja čisto nepričakovano napadajo. Topla in iskrena prvoosebna pripoved povezuje gradivo, ki je v osnovi treh vrst. Posnetki, v katerih spremljamo junakinjo med nosečnostjo, na zdravniških pregledih in fizioterapiji. Domači posnetki, ki so jih posneli sama Urška, njeni prijatelji, pa tudi režiserka Petra Seliškar in segajo kar 20 let v preteklost, ter intimni pogovori med režiserko in Urško, v katerih režiserka hkrati predstavi naravo njunega odnosa in moč prijateljstva, obenem pa odpre prostor, v katerem pridejo do izraza bolj kompleksne poteze junakinjine osebnosti, od njenih dvomov in strahov do izjemne volje do življenja. Ta plastičnost, ki je ena od bolj zahtevnih potez dokumentarnih portretov, je ena od največjih odlik tega filma, in je primerljiva s filmi legendarne češke dokumentaristke Helene Třeštíkové.

To velja tudi za **Duhovnico** (2023, Maja Prettner). Režiserka je v najboljši praksi opazovalnega dokumentarca pet let spremljala svojo junakinjo, evangeličansko duhovnico Jano Kerčmar Džuban. Film nima pripovedovalca, pač pa je junakinja sama tista, ki vodi pripoved. Njena stališča spoznamo iz pogovorov z drugimi, mamo, možem, sodelavci, farani – pogosto ne iz besed, pač pa iz načina, kako sede za mizo, se odzove na telefon, nasmehne. Film je večinoma posnet s primerne razdalje, v maniri srednjih izrezov, kot so ameriški plan in podobni, katerih namen je predvsem informiranje. Ta distanca protagonistki omogoči sproščenost in iskrenost (ki je res izjemna), občinstvu pa, da se protagonistki približa ter sledi njeni pripovedi. Čutimo ljubezen, s katero jo skrbi za hčer, rešuje težave v družini, ureja probleme v službi oziroma kot duhovnica v Cerkvi, v upravi in med farani. Njene preobrazbe iz ljubeče, predane osebe v upornico, ki krivicam in zlorabam reče ne, ne opazujemo, pač pa jo skupaj z njo doživimo. Ker do tega pride postopoma, bi težko opredelila trenutek, a točka, na kateri se ta sprememba najbolje pokaže, je spolna zloraba. Še bolj kot njen izstop iz duhovniškega poklica, saj pokaže, da ne gre za odločitev, pač pa enostavno za nujo. Ljubeča različica duhovnice hoče posiljevalca, družinskega prijatelja, razumeti (»kaj je morala ta oseba hudega doživeti, da je morala raniti mene zato, da bi ublažila svojo bolečino,« se sprva vpraša). A Upornica si mora priznati, da je bil zločin prevelik in rana prehuda, da bi jo kar tako odpravila.

Sabina Dogić

Petra Seliškar

»Ko sem začela, nihče ni razumel, dokumentaristike – zdelo se jim je, da sem lena, ko toliko let mečkam te svoje filme«

TELO | 2023 | FOTO BRAND FERRO



Pogovor s Petro Seliškar, filmsko režiserko, scenaristko, producentko, selektorico (*Makedox*) in mentorico (Dokumentarnica), je nastal po končanem *Sarajevskem filmskem festivalu*, kjer je bil njen peti celovečerni film *Telo* (2023) prvič predstavljen publiki, in pred 26. *Festivalom slovenskega filma*, na katerem je doživel slovensko premiero in zasluženje prejel vesno za najboljši dokumentarni film.

Na zadnji dan poletja sva se tako pred njeno družinsko hišo v obnovi, v sozvočju bežigrajskih ptičev in siren rešilcev z glasne ljubljanske vpadnice, pogovarjali o njenem najnovjšem filmu, katerega začetek nastajanja sega še v obdobje njenega dokumentarnega prvenca *Babice revolucije* (2006). Dve desetletji je trajalo, da je navdihujoča zgodba o ženskem telesu, ki se bori z redkimi avtoimunskimi boleznimi, končno prišla v kinodvorane. Film, ki združuje intimne pogovore med režiserko in protagonistko filma Urško – nekoč manekenko, kasneje pa profesionalno pianistko – s prizori iz zasebnih arhivov in mikroskopskimi posnetki življenja, nas popelje v skrivnosti človeškega telesa.

**

Če začneva pri vsebini, me najprej zanima nekaj podrobnosti, ki jih nisem razbrala iz filma. Kje sta se z Urško spoznali? | Spoznali sva se na GILŠ-u, gledališki in lutkovni šoli, ki jo je pod JSKD ustanovila Metka Zobec. Tam je bil velik nabor pomembnih slovenskih avtorjev: Pepi Sekulić, ki je prišel iz Londona, Mitja Vrhovnik Smrekar, Branko Završan se je vrnil iz Pariza, Branko Potočan je bil za gib. Učilo nas je veliko enih super ustvarjalcev, ki so komaj prišli s faksa. Mi smo bili mulci. Jaz sem bila verjetno najmlajša. Tam sva se srečali, ker sva bili obe drugačni. Ona je bila že takrat pankerica, zabrita manekenka, jaz sem imela modre lase, vsa divja. Takoj sva se ujeli in se našli v neki improvizaciji, ki se je še sedaj spomnim. Samo spogledali sva se in ugotovili, da sva iz istega testa. Potem je bila še Tita (Tita Cvetković, op. a.), ki se tudi pojavi v filmu. Me tri smo bile kot rit in srajca, ves čas smo se družile. Nismo delale pizdarij, bile smo samo drugačne. Štrlele smo ven za to Ljubljano, ki je bila precej siva in povprečna. Takrat mobilnih telefonov ni bilo, bili so stacionarni. Si se zmenil in si šel ven. Kot se začne tudi zgodba v filmu, ko Urška pravi, kako sem jaz vedno zamujala.

Ko sta začeli snemati – govorim o tvojih zgodnjih posnetkih Urške – ali sta imeli že takrat namen, da bi skupaj naredili film? Od kod izvira nabor vseh teh zgodnjih posnetkov in kako si takrat sploh prišla do kamere? | Kamero je bilo težko dobiti. Bil je drug čas, takrat je bila še DV kamera. Posnetki, kjer ona rojeva, so nastali kasneje, ko sem že delala za Noro Production oz. Luno. Oni so mi dali štipendijo, ki sem si jo zaslužila tako, da sem zanje delala reklame in si s tem plačevala šolanje v Angliji. Takrat ni bilo zares štipendij, sploh pa ne za film. Ko sem delala te kastinge in izbor lokacij, sem imela dostop do DV kamere. Kasneje sem dobila kamero na faksu. Drugače sem iskala material v arhivih, tudi na GILŠ-u, kjer pa nisem dobila ničesar. Sem pa veliko materiala dobila pri Sanji Grcić. Ona je imela posnete vse modne revije, kjer smo bile zraven – predvsem Urška. Jaz sem bila drug kreativen sektor, kjer se je snemalo. Potem sem imela tudi sama neke privatne stvari, ki sem jih posnela kar tako, veliko virov je.

Spomnim se intervjuja z Urško, ki poteka v francoščini. Kaj je bilo to? | Tisto je bil kasting za nek projekt televizije Arte, ki sem ga dobila kot študentka. Bilo je ravno po priključitvi Slovenije EU. Iskala sem lepe punce in lepe fante, ki bi šli na zmenek v Bruselj za neko dokumentarno serijo, v kateri naj bi se nove države med seboj poparčkale. Zato sem vse, ki so govorili francosko, posnela v francoščini. Hvala bogu sem to našla med vsemi arhivi. Bilo je še več tega, a se ni ohranilo. To so bili časi, ko se je veliko snemalo, a ker so bile kasete drage ali pa se jih ni dobilo, se je potem tudi kaj izbrisalo.

V katerem trenutku si potem začela snemati film oz. si ugotovila, da nastaja film? | Najprej sem začela delati film o zdravilcu Mitku Filevu. Za ta film sem začela delati raziskavo, a iz tega potem ni bilo nič. Urška je takrat že zbolela in tako je prišla v te posnetke, ker sem njega pripeljala v Ljubljano z namenom, da ji pomaga. Pred tem smo z Urško snemali v Makedoniji, na Prespanskem jezeru, ampak takrat tudi še nismo vedeli, da bo iz tega nekoč film. Takih situacij seveda ni mogoče predvideti. Ne bi si niti želela pomisliti na to. Šele kasneje, ko se je zbudila iz kome in okrevala ter shodila pred kamero, sem dojela, da bo to film.

Zanimala me je Urška in njena moč: od kod jo sploh zbereš, ko si tako na tleh. Ne, kdo je kriv, zakaj ta bolezen, ali so krivi zdravniki ... Ves ta balast protesta proti vsem me sploh ni zanimal. Zanimala me je njena življenjska filozofija; da ni fora v tem, da te nič ne more uničiti, ampak v tem, koliko se zavešaš, ko se ti kaj takega dejansko zgodi, in kaj s tem narediš, kot tudi sama reče v filmu. To sprejemanje sprememb, ki niso lahke. Kaj s tem narediš? Zelo sem vesela, da je Urška sedaj v redu in da je k temu na nek način prispeval tudi film, saj ji je pomagal osvetliti kar nekaj stvari, o katerih je morala spregovoriti, tudi o tistih najbolj temnih in globokih. Po drugi strani pa se sama tudi ves čas dela norca iz sebe in okoliščin, kar je njen obrambni mehanizem. Zato je bilo tudi težko narediti resen film.

Kako je Urška prvič prišla v Makedonijo? | Urška je v Makedonijo prvič prišla skupaj s hčerko k nam na obisk. Vsega je imela dovolj in želela se je odmakniti. Prišla je za en teden, ampak na koncu ostala tri mesece, ker je videla, da z njo ni vse v redu. Šele tam je dojela, koliko sranja si je nakopala na glavo. Tipična ženska, sploh mati samohranilka, s precej težko družinsko zgodbo svoje primarne družine za sabo. In potem samo nadaljuješ, ker si navajen vsega hudega in ti je naravno, da se dogaja sranje. Ne veš, kako je ne imeti težke situacije.

Urška je padla v komo takoj po vrnitvi iz Makedonije. Kako je izgledal njen povratek v Ljubljano? | Urška je že v Makedoniji začutila, da je nekaj z njo zelo narobe. Ko smo bili na Prespi, je rekla, da mora h ginekologu, da čuti, da nekaj ni v redu. Rekla sem ji, da bi bilo boljše, da gre h ginekologu v Ljubljano, ker ima tam urejeno zdravstveno zavarovanje. Niti na kraj pameti mi ni prišlo, da bi lahko šlo za nekaj tako resnega. Da bi prišla kar najhitreje in najceneje, smo jo pospremili na vlak. Takoj, ko je prišla v Ljubljano in stopila z vlaka, se je zelo slabo počutila. Otroka je peljala k svoji mami in šla takoj k zdravnici. In potem je padla v komo. Nihče ni vedel, kaj ji je, samo kar naenkrat je bila v komi. Nato so me klicali, če vem, kaj je bilo. Jaz pa nisem vedela nič. Mi smo jo samo poslali na vlak domov. Niti slutili nismo, da bi lahko

PETRA SELIŠKAR | FOTO SABINA ĐOGIĆ



bila v življenjski nevarnosti. Je pa takrat tik pred odhodom plaval do Kačjega otoka (otok sredi Prespanskega jezera, op. a.) in nazaj, kar je sedem kilometrov. Zdravniki so nato relativno hitro ugotovili, za kaj gre. Ampak je niso mogli prebuditi iz kome. Dobila je vaginalni herpes, ki se je razširil, razžrl njene živčne celice in posledično je encefalitis napadel celoten centralni živčni sistem, ki jo je ugasnil in je padla v komo. Telo se mora nekako ugasnit. Pri njej se je to zgodilo večkrat.

Kako je vse to dogajanje v času snemanja vplivalo nate in na tvoje telo? V tem obdobju si imela sama dva otroka. | Dogajanje okrog tebe vsekakor vpliva nate, ker o tem veliko razmišljaš in tuhtaš. Odkrivala sem še druge primere encefalitisa, čeprav je tega je v Sloveniji res malo. Potem sem šla do Alojza Ihana in do vrste specialistov, ker sem hotela razumeti, kaj zares pomeni avtoimuna bolezen. Kako telo kar samo sebe napade in to pri najbolj zdravem imunskem sistemu: vegetarijanki in fizično aktivni? Urška ni pila alkohola, niti ni kadila. Imela je zdravo telo in zdrav um. Govorila je več jezikov in bila zelo dobra pianistka. Mislim, neverjetno. To me je tudi malo preganjalo. Zelo sem si želela odgovoriti na ta vprašanja, ampak odgovora ni. Pri avtoimuni bolezni nikoli ne veš, kaj jo sproži.

Edino, kar sem dojela, je to, da se včasih ne da storiti ničesar. Sem ena tistih, ki vedno mislijo, da je potrebno stvari rešiti in pomagati. Ampak včasih s tem, da samo si, najbolj pomagaš. To je bilo zame najtežje. Vse bom probala, vse bom raziskala, pregledala, našla alternativne rešitve, zato je bil tukaj tudi Mitko in drugi zdravilci. Ker smo poskušali vse. In potem vidiš, da si nemočen. Če je vpletena tvoja družina ali tvoj prijatelj, si lahko samo prisoten. Ne moreš stopiti nekomu v glavo in mu tam spreminjati stvari. S tem mu povzročiš še več težav. Urška je imela toliko let teh bolezni in vsak, ki je prišel, ji je rekel, da mora kaj poskusiti. Potem ti to probavaš in na koncu ti gredo že vsi na živce s temi nasveti. Noben od njih ne ve, za kaj gre, ampak vsi imajo pravico, da ti nekaj pametujejo.

Urške v filmu nisem želela povelečevati. Je človek iz mesa in kosti in veliko stvari v tem procesu je zajebala, tako kot mi vsi. To se lahko vsakemu zgodi. Le da je ona dovolj odprta, da to ubesedi. Ima bogat notranji svet in stvari zna razložiti tako, da si jih lahko predstavljaš. Ko ona razlaga, ti to vidiš. Vse si je zapisovala v dnevnik, da ozaveš, kaj se ji je pravzaprav zgodilo. To njeno metodo bi lahko poimenovala vodnik za preživetje.

Si imela z njo kdaj težavo glede snemanj? Ko si tega ni želela? | Veliko momentov je bilo, ko Urška ni videla smisla v snemanju, in jaz sem seveda to spoštovala. Nato me je poklicala, ker je

nekaj rabila, vmes pa je že pozabila, da mi je rekla, da noče več snemati. V obdobju, ko se je vse skupaj zgodilo drugič, je bila zelo na tleh in ni želela, da snemam. Do takrat je bilo nekako v redu, posneli smo tiste dele, na katerih sta z njenim zdajšnjim partnerjem Bojanom. Ko pa je drugič ugasnila, je bilo zelo težko in takrat se je spremenila. Preselila se je in prekinila stike s svojo primarno družino in vsemi ostalimi. In dolgo časa tudi mene ni poklicala. Potem pa me v enem trenutku je.

Urška v nekem trenutku ugotovi, da mora postati iskrena. Imaš kot režiserka podobno dilemo, medtem ko veš, da moraš film kljub vsemu pripeljati do konca? | Iskrenost. To je bilo kar težko. Urška ima tri dnevnik, v katerih je veliko mračnih misli in veliko težkih situacij in dialoga. Vse si je zapisovala, da ozaveš, kaj se ji je pravzaprav zgodilo, da sestavi sebe kot osebo nazaj. Da sploh ve, kdo je in kdo so ti ljudje okoli nje in kaj hočejo. O tem je ves čas pisala in to obširno. Zelo veliko je bilo v teh zapisih stvari, za katere ne bi bilo čisto korektno, da bi jih dala v film. Korektno zato, ker v tistem času ni imela nobenih obrambnih mehanizmov, bila je kot dojenček. Ni se mi zdelo prav.

Na festivalu v Sarajevu je bila še v neki dilemi, kaj ta film je. Nato sem jo v Skopju na festivalu *Makedox* vprašala, če sem kaj zamočila, če je to iskren film, če je to to? In je odgovorila, da zelo. Čisto iskren. Res mi je zaupala. V nič se ni vtikala, nikoli mi ni rekla, da moram kakšen prizor iz filma odstraniti. Nikoli. »To je moje življenje, a tvoj film. Ti si ga veliko bolje zastavila, kakor bi ga jaz kdajkoli povedala. Ful si ga lepo povezala. Ker si mi zares prislunila.« To je bil meni največji kompliment.

Zanimajo me mikroskopski in podvodni posnetki, ki so uporabljeni v filmu. Kje ste jih posneli, kaj ste uporabili? | Gre za mešane posnetke iz različnih virov. Mikroskopske smo snemali v mikrobiologiji celice, kar je bilo vizualno zelo zanimivo. Tega materiala je bilo zelo veliko.

So bili povezani s tkivom oz. fizičnim stanjem protagonistke? | Ne, šlo je bolj za vizualno ilustracijo. Kar je bilo njenih celic, je delovalo vizualno precej nezanimivo, zaradi česar tega na koncu nismo uporabili. Ker ne bi nihče razumel. Je bilo pa to težko snemati, saj se zazna vsak minimalen premik kamere. Kar smo lahko uporabili, je bil zoom (optično približevanje ali oddaljevanje objektiv kamere, op. a.), kot bi šlo za premik kamere naprej ali nazaj. Veliko dela je bilo tudi v postprodukciji. Začeli smo s snemanjem celic avtoimunskega tkiva, ampak to ni bilo zares zanimivo. Na koncu smo posneli tkiva nekih drugih celic, pa čebulo, ki izgleda vizualno zanimivo, kot neke kosti. Veliko je bilo tudi podvodnega snemanja, plavanja v jezeru.

Je to vse snemal Brand Ferro, tvoj snemalec? S čim ste snemali podvodni del? | Večinoma je vse podvodne posnetke snemal Brand. Snemali smo z našo kamero (Sony HD), ki smo jo zaščitili z vodoodpornim ohišjem, in preizkušali različne možnosti. Jezero, v katerem smo snemali, je zelo motno, zato smo iskali svetlejša trenutke, a če je bilo presvetlo, spet ni bilo v redu. Potrebovali smo t. i. povezovalne kadre za prizore, v katerih Urška plava, da bi delovali organsko. Veliko smo eksperimentirali.

So vsi posnetki vode nastali na Prespanskem jezeru? | Ja, vse je bilo posneto tam. Z Urško smo imeli več snemanj v različnih obdobjih, a smo morali vse skupaj na koncu nekako strniti. Potem pa še te ribe. Nekatere so s Prespanskega jezera, potem so še amazonske, ki smo jih posneli v akvariju v Leipzigu in ki jih Urška opisuje v sanjah. Kač nismo dobili. Na Prespi je bilo vse zelo simbolično. Jezero, ki predstavlja njeno seksualnost, nato otok s kačami. Veliko bibličnih elementov je tam in tako je tudi posneto, zelo vizualno. Ko smo šli z njo na ta otok, ni bilo niti ene kače, čeprav jih tam običajno mrgoli na tisoče. Samo dvigneš grm in so vse prepletene. Ampak ko smo šli z njo, smo srečali samo mrtve.

Ob gledanju filma sem dobila nenavaden občutek, kot da je to, da je Urška padla v komo, povezano s kačami? | Urška je, preden je padla v komo, hotela plavati na ta Kačji otok, da bi jo popikale kače in bi se njeno življenje končalo. To je bila samomorilska akcija, ki pa se zaradi njene hčerke Zoje ni zgodila in je priplavala nazaj. Potem teh kač nikoli več ni srečala. Tudi potem, ko smo šli drugič na isto mesto, ni bilo nobene kače. Samo pelikani, kormorani ... Potem smo šli še enkrat brez nje, spet nobene kače.

Ali gre pri tvoji ekipi, ki je skoraj v celoti tuja, večinoma za stalno zasedbo? | Skoraj pri vseh filmih sodelujem z Brandom Ferro, snemalcem, ker dobro dela, ne glede na to, da sva partnerja, pa z Vladimirjem Rakićem, ki vedno dela zvok, postprodukcijo zvoka in tonsko montažo, z njim sem delala vse svoje filme, ter z Vero Galešev, ki dela *foley* (zvočne učinke, op. a.) in celotno zvočno sliko. Vladimir je Nizozemec iz Novega Sada, pozna se še iz časa študija in Vera je njegova partnerka. Oba sta na Nizozemskem, a se sedaj selita v Novi Sad, kjer si urejata studio. Montirati sem začela s Sandro Bastašić. Dolgo je trajalo, preden sva našli rep in glavo filma. Sandra je naredila velik del, a ker je bilo težko in se je vse skupaj zavleklo, sem na koncu za pomoč prosila Saška Potterja Micevskega. On je prišel v to zadnjo fazo, ko sva bili obe že na koncu. Bil je čas korone in bolezni. Težko je, ko delaš doma, ob družini. Mislim, da sva si obe oddahnili, ko je prišel Saško. Takrat sem začutila veliko moč in željo, da film zaključim. Je veliko mlajši in zelo hiter, čisto drugačen od mene, in se je poklopilo. Zelo hitro je dojel, kje smo, kaj delamo in zakaj, kar je

potem tudi zelo hitro pripeljalo do neke končne montaže in tega, da sem lahko začela delati na obsežni tonski postprodukciji. Za glasbo smo poskušali dobiti pet različnih ljudi, na koncu pa jo je naredil kar Vladimir Rakić. Glasbo, ki ni dekorativna, ampak te popelje noter, v telo. Navsezadnje je Urška glasbenica in zato je pomembno, da je glasba pravilno izvedena, da govori z zvokom in glasbo njenega telesa. Da ti živci, ki se zbuja, res zvenijo tako, kakor se zbuja. Zato je to potrebno slišati v dobrem kinu, da dobiš celo sliko. Največji del režije je ravno v zvočnem delu. Jaz čez ta film čutim svoje telo bolj kot Urškino zgodbo. Čutim, kako se to lahko zgodi meni. Kako se lahko zgodi vsakomur. Iz ziv mi je bil, da poskusim gledalcu približati ta senzorni del.

Koliko ste glasbo povezali z njenimi obdobji v življenju, glede na to, da gre za dve desetletji? Ali je v filmu prisotna tudi glasba, ki je Urško spremljala skozi ta čas? | Midve sva bili panke-rici. Pravice za uporabo pesmi PJ Harvey na začetku filma smo dobili po ne vem kolikšnem času, hvala bogu. Za glasbo za celoten film sem se pred leti začela dogovarjati z Robertom Fisherjem (1957–2017) iz zasedbe Willard Grant Conspiracy. Potem ga je napadla avtoimuna bolezen in na koncu je umrl za rakom. Je pa zaključna pesem filma njegova, jo je posvetil Urški in najini zgodbi. Pesem z naslovom »Painter Blue«, ki se vrti, medtem ko ona plava, je naredil prav za ta film. Dolgo sem razmišljala, kako jo uporabiti, da ne bo štrlela ven. Ker je morala biti v tem filmu kot dolg njemu in celi zgodbi. Nekateri so menili, da glasba nekega Američana ni potrebna, a sem vztrajala, da je to to in da ne gre ven. In smo potem našli način, da se je njeno plavanje spojilo s prizorom, kjer se poklopita preteklost in sedanjost.

Če sem te prav razumela, ste film dolgo časa delali brez finančne podpore? Koliko časa zares? | Zelo dolgo.

Kdaj si film prvič prijavila na SFC in kako ste nato prišli do koprodukcij ter Eurimages? | Ne spomnim se. Vem samo, da je minilo veliko časa. Najprej smo dobili denar za produkcijo v Makedoniji. Šlo je za majhen znesek, za drobiž. Potem nas je podprl Slovenski filmski center in nato smo sredstva dobili še na evropskem razpisu Media. Počasi je šlo. Na vseh teh *pitchingih* (javnih predstavitev, op. a.) so vsi videli velik vizualni, dramaturški, avtorski potencial, ampak da bi pa za koprodukcijo dobila televizijo, pa ne. Nihče ni razumel, za kaj gre. Z mojimi filmi je vedno težko, ker so vedno neke vmes, med temami. Nima jo neke osrednje zgodbe, kot jo imajo filmi o kolesarjih ali o ekozavesti, zato si jih ljudje težko predstavljajo. Ne glede na to mislim, da je bil *treatment* (vsebinska zasnova filma, op. a.) odlično napisan. Še sedaj prisegam, da je to res to in je zelo blizu temu, kar film je. Čeprav je ljudem težko razumljiv.





S SFC-jem smo financirali glavni del, na TV Slovenija nismo mogli, ker je bil dogovor z Urško, da film ne bo prikazan na slovenski televiziji. Potem sem na *IDFI* (največji mednarodni festival dokumentarnega filma v Amsterdamu, na Nizozemskem, op. a.) spoznala Tamaro Babun (hrvaška producentka pri produkciji Wolfgang & Dolly, op. a.), ki jo je film zanimal in smo se z njo prijavili na razpis na Hrvaškem. Prijavili smo se tudi na Srbski filmski center, a tam nismo prejeli sredstev.

Na SFC-ju ste prejeli sredstva za razvoj projekta in realizacijo ali samo za realizacijo? | Samo za realizacijo, ker smo bili s koprodukcijskimi sredstvi že tako naprej, da ne bi mogli čakati. To je bila napaka. In nato Eurimages. Dolgo časa nismo imeli nobenega denarja in smo snemali z lastnimi sredstvi. Kar je po eni strani, ko pogledaš film, logično, saj največ denarja potrebuješ na koncu. Če bi imeli razpise za večkratni razvoj, bi bilo čisto okej in bi lahko rešili to vmesno obdobje.

To drži, če imaš v družini direktorja fotografije, ker sicer pri razvoju to predstavlja velik strošek. | Res je, tu je tudi še oprema in potovanja v Makedonijo, pa ATA carneti (carinski dokument za začasni uvoz blaga, op. a.), veliko je nekega dela. Zdi se, kot da je Makedonija čisto blizu, ampak ni. Tam moraš nekje spati. Potem je tu strošek za snemalca zvoka pa karte ter zavarovanja. Urško je bilo treba pripeljati tja in nazaj. Potem smo snemali še z Zojo in celo družino, vendar tega na koncu nismo dali v film, saj v njem ni delovalo.

Med drugim koproduciraš tudi filme drugih režiserjev, sodelovala si pri *Makedoxu* – Mednarodnem festivalu dokumentarnega filma v Makedoniji. Koliko ti tvoja mednarodna poznanstva pomagajo pri financiranju in distribuciji lastnega filma? Ali vidiš prednost v tem, da veš, na koga se obrniti, ko film končaš? | Tega nikoli ne veš. Veš le, kdo so ljudje, ki odločajo. To je prednost. Prednost je, da lahko nekoga pokličeš in vprašaš, če mu film ni bil všeč (*smeh*). Jaz filme delam in jih ne morem prodajat. Ne smem biti eno telo v vsem, ker se mi zdi, da je to popolnoma drug poklic. Enako kot pek, ki dela kruh, ga hkrati ne more razvažat po trgovskih centrih in tam prodajat. Tako enostavno ne gre. Jaz lahko prodajam tuje filme in koproduciram druge. Za svoj film pa imam prodajne agente, ki jih zaupam in ki super delajo.

Pri meni recimo niti dva filma nista šla na isti festival. Zato to zares nima vpliva. Vsi so bili uspešni, festivalsko bogati – ni dokumentarnega festivala, kjer še nismo bili – ampak na iste pa niso šli. Ker so si zelo različni. Če bi ves čas delala iste filme, bi me hitro minilo: ko že poznaš svojo dramaturgijo, kje bo kaj,

tripartitna oz. enopartitna zgodba, opazovalni dokumentarec. To, da te pritegnejo trenutne okoliščine, nekaj, kar je povsem drugačno od predhodnih, in poskušaš s tem nekaj narediti, to je meni izziv. Sicer lahko produciram to, kar znam, in je to to. Tudi to je seveda ustvarjalno. Ampak avtorsko, ter da stestiram sebe in ekipo, me bolj zanima eksperiment, ta popolnoma druga forma. To je izziv.

Si kdaj razmišljala, da bi produkcijo svojega filma prepustila komu drugemu? | Sem in tudi nekaj producentov sem izučila. Trenutno imam producenta v Franciji, a tudi tukaj še nisem obupala. Še vedno delam z Ivano Naceva in upam, da bo ona prevzela produkcijo in da se jaz ne bom več ukvarjala z njo. Želim si več producentov, super bi mi bilo, da bi šla lahko malo sem in malo tja. Čeprav je že malo bolje. Ko sem jaz začela, nihče ni razumel dokumentaristike, zdelo se jim je, da sem lena, ko toliko let mečkam te svoje filme. Zato potem nisem nikomur zaupala in sem šla v svojo produkcijo. Na nek način je bilo to lažje, po drugi strani pa veliko težje. Ker to mora biti dialog. Šele sedaj vidim, ko delam z bolj izkušenimi producenti, čeprav sem tudi sama izkušena, kakšen velik doprinos je delati s producentom, ker je to lahko tudi zelo ustvarjalno delo.

V našem prostoru je to seveda pogojeno s financiranjem. Jaz si za svoj projekt ne morem privoščiti polno zaposlenega producenta, saj bi to pomenilo polovico mojih sredstev. Če v svoj projekt dam še plače drugih sodelavcev, zanj ostane bore malo. Zato se moramo odločiti, ali bomo imeli podjetja oz. produkcije, ki bodo dolgoročno prosperirale ali bolj enkratno leteče, pri katerih greš v bankrot vsakih šest let (kolikor lahko traja razvoj in produkcija enega celovečernega filma, op. a.). To je resnična situacija, v kateri se nahajamo. Tudi najboljše produkcije imajo šele sedaj, po tolikih letih, zaposlene tri ljudi, kar še do pred kratkim ni bilo mogoče. In potem lahko izpeljejo več svojih projektov, s katerimi zapolnijo vrzeli za plače. Manjše produkcije tega nimamo in za to ni kriv SFC, kriv je MOL. Vsi ne moremo živeti od evropskih sredstev in *slate* projektov (skupine projektov, op. a.). Ni druge alternative ali pa sama nečesa ne razumem.

Vsako malo mestece daje po 10.000€ za filme. Naša ljubljanska občina ne da nič, ker daje Kinodvoru in za pisarne pri Kinu Šiška. S tem mislijo, da so naredili dovolj za film. Osemdeset odstotkov produkcije je v Ljubljani. Če bi nam vrnili vsaj davek, ki smo ga v teh letih prispevali. Kaj bodo pa imeli za pokazati, če ne ravno tega, kar mi ustvarjamo? V tem vidim največji problem. SFC s tistimi fičniki, ki jih ima, še kar v redu manevrira. Vsake toliko časa naredijo kakšno veliko napako, ampak zares imajo zelo malo denarja. In potem vse tiste plače in ljudje, ki

delajo po sedemnajst stvari paralelno in vse na pol. Pa niso oni krivi za to. Mi potrebujemo regionalno sofinanciranje in večjo povezavo z drugimi državami, za kar mora nekaj narediti tudi Ministrstvo za kulturo, za promocijo pa Ministrstvo za zunanje zadeve. Vse naše ambasade. Kup enih virov je še, ki bi lahko dodatno pomagali filmu, pa ne razumejo, da je to njihovo delo. In ne moremo jih mi tega učit.

Po kakšnem vrstnem redu svoje filme predstavljaš publiki, od filmskih festivalov do redne kino distribucije, potem na TV in na koncu pretočne platforme, ali kako drugače? In kakšno vlogo igra zate Baza slovenskih filmov (BSF)? Si ena redkih uveljavljenih slovenskih režiserk, ki ima večino svojih filmov dostopnih v njej, kar ne velja za mnogo filmov, prav tako posnetih z javnim denarjem. | Mislim, da je BSF nujna, vem pa, da ima veliko ljudi težave s tem, čigava je. Če je javna ali ne. Jaz sem srečna, da je končno to nekdo postavil, kjer je vse na enem mestu in lahko vsakogar, ki išče slovenski film, usmerim nanjo. Klikneš, kupiš in pogledaš, kar te zanima. Ne vidim težav, ki jih vidijo drugi. In absolutno ne vidim nobenega problema, da jo vodi zavod in komu gredo pravice. Pri nas se takoj, ko nekdo zasluži pet evrov, že začne drama. To je ta mala Slovenija. Vsi, ki smo že imeli filme na različnih platformah, vemo, da tu ni nekih bajnih zaslužkov.

Glede strategije produkcije, jaz ne taktiziram glede svojih filmov. Ko je film končan, mora čimprej ven. Kot pri donošnem otroku ga ne morem še malo obračat po trebuhu, treba ga je roditi. Razumem, da poskušaš priti na festival A-kategorije, a če ti takoj ne uspe, ne bo konec sveta. Imela sem primere, ko sem šla kasneje na festival v Rotterdam in ni bila premiera. Ampak to sem jaz. Nekateri čakajo eno leto, da jim film pride ven na pravem festivalu ali pa sploh ne. Jaz se tega ne grem.

V primeru filma **Telo** sem bila vesela, ker so že v zelo zgodnji fazi prišli do mene Lightdox in rekli, da bi bili prodajni agenti za ta film. Če bi jih poslušala, bi mi z njim čakali na velike festivale, meni pa je bilo nujno, da gre film čim prej ven. Nato je klicala Rada Šešić, da je film vključila v program *Sarajevskega filmskega festivala*, in to se mi je zdelo super. Bila sem vesela, da se lahko premiera zgodi nekje, kamor bo lahko prišla celotna filmska ekipa. Nas je le trideset. In če bi se to zgodilo recimo na filmskem festivalu v Berlinu, bi bilo za to manj možnosti in bi tudi veliko več stalo.

Kot producent moraš vse stroške za promocijo filma – od Facebooka do plakata in prenočišč – zalagati sam. Nihče drug, razen režiserja in producenta, kar pomeni v mojem primeru eno osebo, nima pokrite festivalske poti. Za vse ostalo moraš založiti sam.

In predstavljaš si, da te povabijo v Berlin in tam stane en plakat 1500€. Kam naj grem po ta denar? Sem pa vesela, da se je pri tem filmu tudi SFC potrudil glede same distribucije, da jim je mar in ga pošiljajo naokrog. A kljub vsemu se je po koroni naredila velika gneča in veliko filmov prihaja v prve vrste z zaostankom. Če bi bile okoliščine normalne, bi imel film več možnosti, zdaj pa je res slab čas, ker je kup filmov, ki še niso imeli premiere, ki so spremenili datume začetka distribucije in gredo ven šele sedaj. Enako je z medijskimi odzivi. Da prideš na vrsto v *Variety* ali te velike časopise, je težko. Ker je toliko zaostanka. Sama sem zadovoljna, kako gre sedaj filmu **Telo**, kam gre in kaj se z njim dogaja.

Kako to, da se nisi odločila filma v Sloveniji premierno predvajati na festivalu dokumentarnega filma DOKUDOC v Mariboru, ki se odvija pred Festivalom slovenskega filma v Portorožu? | Maja (Malus Azhdari, direktorica festivala DOKUDOC, op. a.) me je povabila, vendar je bil problem v tem, da sem imela preprosto vsega preveč in nisem imela nikogar, ki bi to premiero izpeljal. Da bi pa preprosto samo poslala DCP (digitalna kopija filma za kinematografsko prikazovanje, op. a.) na festival, se mi pa ni zdelo prav. Na premiero moraš povabiti ljudi in po festivalu v Sarajevu tega nisem bila fizično sposobna izpeljati. Podpiram ekipo DOKUDOC in grozno mi je, da letos niso prejeli finančnih sredstev od SFC-ja, a nekako so se znašli in edicija je bila še boljša. Zato verjamem, da bo šel festival v dobro smer. Verjamem, da bodo vsi dojeli, da ta festival potrebujemo in da ga je treba nadgraditi. Jaz ga ves čas podpiram, a včasih se morajo nekatere stvari tudi podreti, da se lahko potem bolje postavijo. Morda je bilo to tudi nujno za korak naprej. Ne gledam slabo na to, mi je bilo pa hudo, da ni bilo financiranja niti z ene niti druge strani. Ampak ničesar ne moreš. Tukaj si nemočen, ne glede na to, kako festival podpiraš.



Robert Kuret

Drama je komedija je drama je komedija

Morda je bil na letošnjem *Festivalu slovenskega filma* (FSF) prav **Vzornik** (2023), tretji celovečerec Nejca Gazvode, tisto tiho presenečenje, ki se je izneverilo pričakovanjem in nekemu vnaprej pripravljenemu kalupu. Slednjega bi si gledalec lahko izdelal po filmih **Izlet** (2011) in **Dvojina** (2013), v katerih se – kot je izpostavil Marcel Štefančič, jr. – v finalu filma vedno razkrije neka velika travmatična skrivnost. Pravzaprav je to prebijanje pričakovanj že notranji del samega **Vzornika** in morda eden tistih ključnih elementov, zaradi katerih film funkcionira.

Morda tudi zato, ker **Vzornik** stalno niha med dramo in komedijo, med tragiko in popolno burlesko. Eden tistih trenutkov, v katerem kot gledalec doživiš *glitch* v doživljanju filmskega sveta, se zagotovo zgodi ob prizoru, ko se šolski psihologinji, Maja (Mojca Funkl), mama glavnega junaka Jana (France Mandić), in Neja (Klara Kuk), mlada, stremuška magistra iz samopoškodovalnega vedenja, sprehajata po šolskih hodnikih. A preden pridemo do bistvene točke, predstavimo nekaj konteksta: film je postavljen v čas koronskega vnovičnega odprtja šol, v predzgodbi pa se je Maja ločila od svojega moža in se s sinom preselila v novo mesto (dobesedno Novo mesto), kjer oba obiskujeta isto šolo. Kot pove na uvodnem sestanku v zbornici, kjer kolege prvič spozna onkraj Zooma, se je med epidemijo pri učencih povečalo samopoškodovno vedenje, pa tudi anksioznost in druge psihične motnje, kar predstavlja tudi eno osrednjih tem filma. Ko torej psihologinji hodita po šoli in nekako skušata zapakirati začetek njunega rivalstva v neobvezen pogovor, se znajdeta v telovadnici, kjer načneta pogovor o samomorilnem učencu: a v tem trenutku se – meni nič tebi nič – Neja enostavno zapodi proti letvici za skok v višino, jo preskoči, po doskoku na blazino pa naredi eno tistih lažno skromnih, a nečimrnih gest v smislu, »saj ni nič takega, ampak v bistvu: pogledajte me, kaj

znam«. Pogovor o samomorilnem učencu, Janovem sošolcu Jakobu (Marko Engelman), se nadaljuje, a gledalčeva pozornost mora še vedno nekako sprocesirati šarado: kaj se je pravzaprav ravnokar zgodilo? Kar se od te točke naprej pogovarjata Maja in Neja, ostaja povsem na periferiji pozornosti, čeprav – vsebinsko – govorita o osrednji temi filma.

Tu se lahko vprašamo, kaj je komedija ali kako se zgodi komično, burlesko, obešenjaško, bizarno (ne gre za sopomenke, le poskušamo najti besede za učinek opisanega prizora): tako da se neki lik v neki gesti poudarjeno samorazkrije, s čimer pravzaprav postane karikatura samega sebe. Filmu morda lahko kdo očita, da naj bi govoril o raznih duševnih stiskah učencev, kot so samomorilnost ali posledice nasilja v šoli (*bullying*), ter o težavah odraslih, recimo alkoholizmu, vendar se teh tem loteva površno. Ta argument zdrži v okviru, če film dojemamo kot dramo o omenjenih tematikah, v kateri naj bi izvedeli več o kompleksnem doživljanju omenjenih težav. A zdi se, da je **Vzornik** v resnici več od tega – oz. bolje rečeno: nekaj drugega. Kaj če je vir njegove komičnosti ravno v tem, da se vseh teh tem, ki so pravzaprav tudi klišejske teme »depresivnega slovenskega filma«: samomorilnost, alkoholizem, družbeno odpadništvo, loteva prek načinov soočanja z njimi? Če bi lahko izrekli očitek, da samomorilnost dijaka ni nekaj, iz česar bi brili norce, ter da je k temi treba pristopati resno in odgovorno (kar seveda ni argument), potem lahko v zgornjem primeru vidimo, da komičnost prihaja prav iz načina, kako s temi problematikami ravna odrasli liki: ko na mestu, kjer bi morala biti – po »zdravorazumski logiki« – poudarjena resna obravnava problemov mladostnikov, udari ven napuh novepečene šolske psihologinje. Prav to je trenutek, ko se zgodi komično: ravno sva začeli pogovor o samomorilnem dijaku, ampak pogledaj me, kako skočim čez letvico.

VZORNIK | 2023 | FOTO SFC



Vzorniku v tej komičnosti na določenih mestih tudi zdrsne, kar je povezano predvsem z alkoholizmom mame Maje: če imamo občutek, da se ga je na svoji spontani zabavi za rojstni dan še natrobentala zaradi uvodnega stresa ob začetku dela na šoli, selitve v novo okolje in živčnosti vpričo gostov, ki večinoma prihajajo iz zbornice, pa nadaljnji razvoj filma kaže, da ima resne probleme z alkoholom. Ravno zaradi nihanja med dramo in komedijo se mestoma zdi, kot da želi **Vzornik** požeti poceni smeh (ali po drugi strani poceni sočutje) zgolj na račun dejstva, da se nekdo pijano opoteka, da se mu zatika pri govorjenju ali da omahne po tleh. Prav zato alkoholizem najbolje deluje v trenutkih samorazkritja njenega lika: ko se na valeti zvrne po tleh, obkrožena z učiteljskimi kolegi, in hlipa ter preklinja usodo, ki jo je popeljala v to »drugorazredno vas, v drugorazreden lajff, kjer se mi čis nč ni zgodil, kar bi blo *premium*«. Prizor seveda še dodatno eskalira in to prav prek učinka, da so liki pred nami »skočili na plan«: od odlično lažne empatije Neje do tega, da na njen judežev objem Maja odreagira z ugrizom v vrat.

Vendar je osrednji lik filma – o katerem nismo še praktično nič povedali – Majin sin Jan. Ta si s sošolcem Jakobom kot vroč kostanj izmenjuje status sončka, torej tistega, nad katerim se znašajo vsi ostali. Na tem mestu lahko opazimo – in zdi se, da je to simptomatično tudi za potek te recenzije –, da so Janovi odnosi s sošolci podrazviti in nekako nezapomnljivi: da je v odnosu predvsem do brezimne gmote sošolcev, ki ga nekaj časa nadlegujejo, ker je sonček, a da ne dobimo pravega občutka njegove umeščenosti v razred, odnosa s posameznimi sošolci, kjer predvsem manjka bolj razvit odnos do Jakoba, ki hodi na svetovanje/terapijo k njegovi mami. Nedodelan se zdi tudi edini odnos, ki naj bi ga Jan imel s katerim od sošolcev, in sicer s sošolko Hano (Djuna Greta Vidrih), ki ji pomaga pri likovnem oblikovanju okrasov za valetu. Ta se do njega brez pravega razloga obnaša toplo-hladno (zvabi ga v past, kjer ga sošolci trpinčijo, in nato sprejme njegovo povabilo na valetu). Ne gre za to, da bi bil tak odnos neverjeten ali nerealističen – ravno nasprotno –, a zdi se, da je filmu ravno antagonizem tega odnosa povsem samoumeven, s čimer deluje nedodelan, saj nam ne razkrije nič ne o njegovih ozadjih in motivih, pa tudi ne o njegovih učinkih.

Zdi se, da **Vzorniku** veliko bolje uspejo odnosi Jana z odraslimi kot s sošolci (sošolci-vrstniki pravzaprav sploh ne premorejo komične dimenzije, ki se kaže v samorefleksivni karikiranosti lika; ta je v **Vzorniku** zgolj domena odraslih, kar vzpostavlja dihotomijo med odraslimi in otroki). Eden teh je odnos s soimenjakom, sosedom Janom (Jure Henigman), samotarjem-glasbenikom, ki mestoma deluje kot Janov privid, fantazma. Čeprav ga zaznamuje poudarjeno ribniški naglas, je njegova komičnost vsekakor več kot to: zagotovo gre za eno boljših Henigmanovih vlog in sploh bolj zanimivih likov, ki v svoji čudaškosti v nekih trenutkih nakazuje podtöne pedofilije, slutnjo morilca (kdo poleg ameriškega psiha svoje stanovanje oblači v polivinil?), ki Jana nauči samoobrambe, se z njim najde v potencialno antologijskem prizoru, kjer mu na svojem domu pokaže spretnosti s sintesajzerjem in ki je Janov – naslovni – vzornik. A tudi v njegovi karakterizaciji Gazvoda pokaže občutek za komedijo, za katerega se zdi, da v **Izletu** in **Dvojini** ni bil prisoten v tolikšni meri. Omenjena filma sta nas bolj tiščala v neko sentimentalno empatiziranje; v **Vzorniku** do takih trenutkov pride težje, še posebej ko vzornik Jan v intimnem trenutku druženja mlajšemu Janu, ki noče biti več trpinčen kot sonček, reče: »Veš, kako premagaš strah? Z jezo.« Morda je prav ta replika znak, da gre pravzaprav za film o odraslih in njihovih načinih (ne)ravnanja tako z lastnimi zadregami kot z zadregami, ki jih imajo mladi. Briljantni predstavi Franceta Mandića navkljub se zdi, da smetano v obliki veselega smeha publike poberejo Mojca Funkl, Klara Kuk in Jure Henigman.

Prav zaradi trenutkov, ki iz resnih dramskih situacij izvabijo smeh in komično, je **Vzornik** daleč najboljši film, kar jih je doslej naredil Nejc Gazvoda. Like namreč razkrije v nekih pozicijah in načinih ravnanja s socialnimi situacijami, ki so toliko bolj občutljive, ker se tičejo mladih oz. mladoletnih, za katere naj bi skrbeli ali ki naj bi jim pomagali. In čeprav smo prej zatrčili, da salve smeha poberejo odrasli, jih morda ravno zato, ker so prikazani z distanco do njihovih lastnih gest, pozicij in izrekanj; z distanco, ki je morda ravno perspektiva skoraj-srednješolcev na človeško komedijo, imenovano drame odraslih ljudi. In prav zaradi te pozicije lahko **Vzorniku** uspejo tudi povsem avtentični trenutki bližine med mladostnikom in odraslim.

Vitja Dominkuš Dreu

Strel v prazno

Partizanstvo ima v zgodovini jugoslovanskega filma ključno pozicijo kot temeljni gradnik socialistične kinematografije. V širšem družbenem kontekstu je partizanski narodnoosvobodilni boj predstavljal ideološki steber takratne oblasti. Kot zgodovinsko dejstvo pa je bil med redkimi uporniškimi gibanji, ki so brez neposredne pomoči zaveznikov na svojem ozemlju porazila okupatorja. Utemeljen je bil na protiimperialističnih načelih in temeljil na narodni neodvisnosti, medsebojni solidarnosti in suverenosti. Žiga Virč je režiser, katerega dovršen del opusa se ukvarja prav s preteklo in polpreteklo zgodovino, povezano z jugoslovansko in postjugoslovansko izkušnjo. Kako to tematiko obravnava v času, ko je v širšem družbeno-političnem prostoru razširjeno diskreditiranje vsega, povezanega s socialistično preteklostjo in revolucionarno tradicijo?

Žiga Virč se je širši slovenski javnosti kot mlad in perspektiven filmski režiser predstavil leta 2016, ko je s svojim prebojnim mokumentarcem **Huston, imamo problem!** (2016) tako v Sloveniji kot v tujini prejel več nagrad in priznanj. V filmu je s spretnim kombiniranjem arhivskih, dokumentarnih in igranih posnetkov (namerno) ustvaril sodobno teorijo zarote, ki je gledalca popeljala v ozadje razpada socialistične Jugoslavije. Kot posrečen poklon filmski govorici in dokumentaristiki je treba omeniti tudi film **Poletje '91** (2021), ki je nastal v okviru razpisa Slovenskega filmskega centra (SFC) ob 30. obletnici slovenske samostojnosti. Domači arhivski posnetki iz obdobja približno treh let ('90, '91 in '92) so brez komentarjev poskušali naslikati vzdušje in občutja prebivalcev Slovenije, ki so jih ujeli objektivni kamer v prvih letih tranzicijskega obdobja.

Tudi tu obravnavani film se vsaj posredno dotika tematik socialistične in postsocialistične preteklosti, ki jo je Virč že tematiziral v prej omenjenih dokumentarnih filmih. Vendar pa je tokrat v ospredju vprašanje partizanstva, natančneje spomina na partizanski boj in uprizarjanje ter rekonstrukcija bojnih spopadov med drugo svetovno vojno. Tudi ta tematika režiserju ni tuja. V diplomskem filmu **Trst je naš!** (2009), za katerega je prejel tudi Prešernovo nagrado Univerze v Ljubljani, spremljamo Franceta, ki se rad »igra« partizane in Nemce ter se s tovarišijo uprizoritvenih borcev odpravi osvoboditi Trst – prav tako je v filmu prisotna družinska napetost med očetom in hčerko. **Trstu** je nekoliko kasneje sledil televizijski dokumentarec **Vojne igre** (2012), ki je spremljal člane društva Triglav, kako v svojem prostem času uprizarjajo bitke iz druge svetovne vojne.

Temelji za igrani celovečerec **Poslednji heroj** (2023) so bili torej že postavljeni. Pri pisanju scenarija je režiser znova sodeloval s scenaristko Izo Strehar, s katero sta sodelovala tudi pri že omenjenem filmu **Poletje '91**. Kratek sinopsis **Poslednjega heroja**, dostopen na spletu, se bere takole: »Film je drama z elementi komedije. Prinaša zgodbo Franceta, ki se skuša zoperstaviti nemški nakupovalni verigi, ki želi porušiti kip njegovega očeta, narodnega heroja, in na tem mestu postaviti trgovino. Ob poskusih ohranitve spomina na herojstvo odporniškega gibanja med drugo svetovno vojno pa France nezavedno uničuje življenje svoji hčerki Vidi, ki skuša gledati v prihodnost in imeti družino. V štirindvajsetih urah se vsem prisotnim življenje postavi popolnoma na glavo.«

Ti nastavki se zdijo polni potenciala za nastanek komičnega in kritičnega komentarja sodobne slovenske družbe in našega odnosa do lokalne zgodovine. Vendar film v nobenem pogledu ne izkoristi, izpelje ali upodobi teh potencialov. Tako kritični kot komični moment v filmu popolnoma razvodenita. Začetni prizori, ki nakazujejo nefunkcionalnost družine, ter fanatičnost glavnega lika Franceta (Primož Pirnat) – za katerega ni popolnoma jasno, v katerem zgodovinskem obdobju živi – zarisujejo komično vzdušje, kar bi lahko vodilo v boj med fanatičnim revolucionarnim nostalgikom in sodobnim potrošniškim fetišizmom, ki ga zastopa nemška trgovska veriga Kaufdorf. Vendar pa do tega v filmu nikoli ne pride. Iz prizora v prizor prvotni konflikt ble-di in izgublja svojo udarnost. Podobno se dogaja s komičnostjo, ki zaradi nekonsistentne strukture in bledega zapleta nikoli ne doseže svojega komičnega potenciala. Občutek, da bo nefunkcionalnost družine služila predvsem komičnim momentom, ki bodo v podporo družbeni kritiki, skozi potek filma popolnoma izgine. Potencial za družbeno kritiko ali komentar se do polovice filma v celoti umakne melodramatični družinski drami, ki prevzame osrednje mesto. Vendar pa tudi tu filmu spodleti, saj so nosilci te drame predvidljivi in že ničlikokrat videni liki.

France je le še eden mnogih žalostnih, patetičnih, mevžastih in klišejskih slovenskih filmskih junakov. Živi v očetovi senci, vsem je rahlo naporen, pa vendar ga vaščani tolerirajo. Družini je v napoto, njeni člani ga pogosto zaničujejo. Bivša žena je zdaj srečna v odnosu z njegovim najboljšim prijateljem. Na kratko, France je luzer. Ko že mislimo, da film ne premore še enega lika, tako prepojenega s klišeji (in to negativnimi), se pojavi kavbojsko poimenovani John (Bine Matoh) – ostareli partizanski heroj in Francetov oče. Ta je skupek vseh negativnih predstav, ki jih lahko pripadnik mlajše generacije pripiše starejšemu človeku – homofob, seksist, mačist (izogne se vsaj odkritemu šovinizmu in ksenofobiji, čeprav se zdi, da se tudi ta sučeta po Johnovih mislih), pri tem pa je kar boleče neizviren ter predvidljiv v svojih žaljivkah. Na kratko, John je nestrpen in zagrenjen. Tu sta še predstavnika mlajše generacije, domnevno neobremenjene s socialistično preteklostjo, ki svojih travm in frustracij ne nosi na prsih ali v spominski škatlji. Vida (Eva Jesenovec) je Francetova hči, Toni (Jurij Drevenšek) pa njen partner in lokalni policist. Vse, kar si želita, je ustvariti družino, vendar jima Tonijeva neplodnost to onemogoča. Hkrati sta kolateralna škoda dedkovga zmerjanja ter očetovega obsesivnega hobija. Za pravnjo mero mednarodne prepoznavnosti film vključuje še grško zvezdo Angelikio Papouliao, ki odigra zastopnico nemške trgovske verige Kaufdorf. Vendar pa potencial njenega lika v kaosu družinskega dogajanja popolnoma izzveni in za zgodbo ne nosi večje teže.

Z razvojem zgodbe osrednji negativec postane John ter njegova netolerantna in zlobna osebnost. Njegovo prekrivanje in manipuliranje resničnih dogodkov iz preteklosti je v končni fazi katalizator za naravnost trivialen, absurden ter incestoiden konec. Film ne razpre nikakršne resnejše debate o sodobnem potrošniškem kapitalizmu, ki požira in ruši spomenike iz naše preteklosti, s čimer vso družbeno ter kulturno krajino spremeni v veliko nakupovalno središče. Prav tako ne problematizira nezdrave nostalgije, brez kakršne koli kritične distance do jugoslovanskega realsocializma. Ne opredeli se do dolgočasnih moških, ki se igrajo vojno (ker je sami niso doživeli). Poleg tega ima preveč enodimenzionalne in naravnost klišejske like, da bi lahko gradil na poglobljeni osebnostni drami. Kaj točno torej film želi sporočiti oziroma upodobiti? Da smo vsi žrtve neizrečene in prekrite preteklosti? Če je res tako, to le še pogloblja plehkost in neudarnost režiserjevega izdelka. Zdi se, da angleški prevod naslova – *Shooting Blanks* – zelo dobro povzema osrednji problem tega filma, ki s svojo vsebinsko ter tematsko neizvirnostjo in nekonsistentnostjo izzveni v prazno.



POSLEDNJI HEROJ | 2023 | FOTO SFC

Natalija Majsova

Kontekstualizacija duhov Prepovedane sobe ali Kako in česa se lahko spominja film?



BREZ SONCA | 1983

»Spominjanje ni nasprotje pozabljanja, ampak njegova obroba. Ne spominjamo se, ampak prepisujemo spomine, podobno kot se prepisuje zgodovino. Kako se spominjati žeje?« se sprašuje pripovedovalka v filmu Chrisa Markerja **Brez sonca** (Sans soleil, 1983), ko premišljuje o pismih, ki jih je nekoč prejela od skrivnostnega protagonista, »pobiralca podob« Sandorja Krasne.¹ Njeno spominjanje je poetičen proces; je *perpetuum mobile*, obsojen na neskončnost. Namesto stika s preteklostjo proizvaja vedno nove asociacije, neločljive od sedanjosti in spogledujoče se s prihodnostjo. Njeno spominjanje ni koherentna zgodba, v kateri bi zvoki, podobe in ideje gradili logično zaporedje jasnih sporočil; razen tistega o spominu kot procesu, ki učinkuje, vendar ne tako, kot bi si tisti, ki ga projicira v svet, želel ali znal predvideti.

Markerjevo vztrajanje pri razgaljanju mehanizmov spominjanja v **Brez sonca**, **Peti stopnji** (Level Five, 1997) in drugih filmskih esejih je še danes pomembno torišče razprav o razmerju med filmom in spominom, tako kolektivnim kot individualnim. Kot bom orisala v nadaljevanju, namreč ponuja premišljen in sporočilen odziv na reprezentacije preteklosti in procesov spominjanja v klasičnih, narativnih filmih, pa tudi dobro izhodišče za spominski aktivizem, tj. rabe filma kot varuha in pričevalca utišanim, zatiranim spominom na eni strani in za refleksije o filmskem spominu kot spominu, vpisanem v sam medij oziroma z njim povezane tehnologije, na drugi.

¹ Za koncizen in poantiran pregled Markerjevega pristopa k oblikovanju filmskega časa gl. Banko, Anja. »Iz tihe intime o razburkani zgodovini 20. stoletja«. Fokus: Chris Marker. *Slovenska kinoteka*. 21. 1. 2022. Dostopno na: kinoteka.si/preberi-vec/iz-tihe-intime-o-razburkani-zgodovini-20-stoletja/; pridobljeno 4. 10. 2023.

SPOMIN V FILMU, SPOMINJANJE S POMOČJO FILMA

Filmi delujejo kot agensi spominjanja, tako da na določen način posežejo v kolektivni spomin – zavedanje, ki ga ima določena družba o skupni preteklosti, na katero napotujejo razširjene zgodbe, skupne jezikovne konvencije, družbenokulturno specifični predmeti in z njimi povezane prakse idr. – to lahko počnejo prek afirmiranja in razgrinjanja družbeno široko sprejetih interpretacij preteklosti, prek preizpraševanja in dopolnjevanja le-teh ter prek aktivnega spominjanja zgodovine filma.² V tako široko zastavljen okvir lahko umestimo igrane filme z jasnim sporočilom glede preteklosti oziroma odnosom do nje (na primer epopeje in biografske drame, ki afirmirajo pomen določenega pretresljivega dogodka, kot so na primer vojne in katastrofe, praviloma skozi bolj in manj kompleksne zgodbe o junakih in žrtvah).³ Kot s spominom prežete produkcije lahko obravnavamo tudi izrazito komercialno naravnane projekte, ki stavijo na estetsko privlačnost polpreteklosti oziroma nostalgijo (na primer popularna miniserija **Damin gambit** [The Queen's Gambit, 2020]).

Tako produkcijam, ki obravnavajo travmatične plati zgodovine, kot tistim, ki stavijo na nostalgijo, je skupno, da premišljeno uporabljajo pripovedne in audiovizualne prijeme, ki posnemajo spominjanje kot utelešeno izkušnjo: prikazujejo travmatične, vesele in nevtralne prizore iz vsakdanjega življenja, se potapljaajo v otroštvo oziroma mladost protagonistov; neredko se navdušujejo nad tehnologijami, modo, hrano in drugimi atributi preteklih časov in podobno. Vpeti v »brezčasne«, mitske pripovedi o boju dobrega proti zlu ter premagovanju ovir in uresničevanju individualnih in kolektivnih sanj, tovrstni prijem delujejo kot pragmatično izbrana sredstva, ki ciljajo na spontano vzpostavitev afektivne vezi z gledalko.⁴

Poleg orisanih rab reprezentacij spominov pa je zgodovina filma tudi bogat rezervoar produkcij, ki tematizirajo in preizprašujejo spomin kot proizvod raznolikih postopkov, medijev in tehnologij, ti pa omogočajo tako beleženje in propagiranje kot radiranje, bunkeriranje in skrivanje določenih dogodkov, zgodb, oseb in okoliščin. Poleg reprezentiranja lahko film torej prispeva k spominskemu aktivizmu – odstiranju novih, prej utišanih oziroma pozabljenih podob preteklosti z obujanjem spominov, ki jih nosijo ljudje in nečloveški nosilci, tj. raznoliki arhivi pisem, risb, fotografij in videokaset, disket, zgoščenk in drugih varuhov doživetij, tako spontanih kot zrežiranih.

Spominsko-aktivistični filmi navadno ne oglašujejo jasnih pogledov na zgodovino, marveč se z dobro mero distance in refleksije implicitno (recimo Andrei Ujica v filmih, kot je **Avtobio-**

grafija Nicolaeja Ceaușescuja [Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu, 2010]) ali glasno (Marta Popivoda in Ana Vujanović v delih, kot sta **Jugoslavija – kako je ideologija premikala naše kolektivno telo** [Yugoslavia. How Ideology Moved Our Collective Body, 2013] in **Krajine upora** [Pejzaži otpora, 2021]) čudijo selektivnosti zgodovinopisja in luknjavosti kolektivnega spomina ter slabi obstojnosti sodobnih in polpreteklih audiovizualnih medijev na eni strani in tihi vztrajnosti spomina kot razpok, gub in brazgotin na drugi.

Spominski filmi, ki delujejo kot korekcijski poseg v dominantne zgodovinske naracije, se pogosto vsaj posredno dotikajo tudi nepredvidljivosti in nekonsistentnosti individualnih in širših, družbenokulturnih postopkov spominjanja in pozabljanja. Film **Mrk** (Formørkelsen, 2022) Nataše Urban tako na primer prek dokumentiranja osebnih spominov in arhivov presunljivo pokaže, kako deluje – tj. nastane in se reproducira – kolektivna potlačitev spomina na vojno pri tako imenovanih impliciranih subjektih: ljudeh, ki tragične bratomorne vojne sicer niso povzročili in se v njej niso aktivno borili, a niso naredili nič proti razvoju dogodkov.⁵

Spominsko-aktivistični filmi praviloma gradijo na kombinaciji medijsko-arheološkega raziskovanja osebnih in/ali marginaliziranih zgodb in kontemplativnega prikazovanja tako toplih in veselih kot tragičnih podob, povezanih s temi zgodbami – opozorila na afektivno in čustveno razsežnost spomina in hkrati svarila pred zdrsom v nekritično nostalgijo. Empatijo, ki jo razvijemo ob gledanju tovrstnih filmov, lahko razumemo kot protetični spomin⁶ – dobesedno kot protezo, ki nam pomaga začutiti in si tako zapomniti nov vidik preteklosti.

² Sodobne študije navajajo, da za spominjanje ni nujno, da dogodek dejansko doživimo. Občutek, da nekaj »poznamo« oziroma smo nekaj doživeli, lahko namreč enako učinkovito kot neposredne ustvarjajo posredne izkušnje (na primer spomini drugih, medijske reprezentacije), in to celo do mere, da ta vidik preteklosti doživljamo kot travmo ali pa do nje čutimo nostalgijo. Gl. tudi Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory*. Washington, DC: Columbia University Press, 2004.

³ Povedna – politično, vrednotno in vsebinsko sicer zelo različna – novejša primera tovrstnih produkcij iz naše regije sta **Quo Vadis, Aida?** (2020, Jasmila Žbanić) in **Dara iz Jasenovca** (2021, Predrag Antonijević).

⁴ Glej tudi Laks, Zoë Anne. »On longing for loss: a theory of cinematic memory and an aesthetics of nostalgia«. *New Review of Film and Television Studies*, let. 21, št. 3, 2023, str. 402–426.

⁵ Gl. Rothberg, Michael. *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford: Stanford University Press, 2019.

⁶ Landsberg 2004.

FILM KOT MEDIJ SPOMINJANJA

Ampak kako zares deluje spominjanje? V kontekstu tega vprašanja velja omeniti filme, katerih aktivistična nota je bolj fenomenološka kot zgodovinska – in se vrniti k uvodu besedila. V njem izpostavljeni Markerjev **Brez sonca** namreč velja za enega intrigantnejših filmskih esejev o naravi spominjanja; za film, ki spominjanje razgrne kot večdimenzionalni proces, v katerem se kolektivno in individualno; javno in zasebno; logično in nadnaravno neločljivo prepletejo v posameznikovo razumevanje časovnosti sveta in sebe.

Kot spominski film **Brez sonca** učinkuje kot sopostavitev kadrov, posnetih na videokamero, predvideno za domačo rabo, in poetičnih premislekov o pismih, ki jih berejo anonimne pripovedovalke.⁷ Rabo filma kot medija spominjanja Marker tako prikaže kot kolažiranje misli, podob in zvokov, ki na gledalko učinkuje kot pričevanje nepopolnosti spomina in obenem kot večkratni »saj res!«. Asociativno sopostavljene podobe in besede vzpostavljajo občutek bližine, razumevanja in jasne, a ne prevelike distance do videnega in slišane. Filmska kamera, snemalnik zvoka in proces montaže pa nastopijo kot orodja in tehnologije spominjanja; ne zgolj tihi posredniki sporočil o preteklosti, ampak agensi, ki ta sporočila sooblikujejo in izgrajujejo.

Brez sonca je spominski film tudi zato, ker je jasno zasidran v zgodovinski čas; vizualno, tehnično in tudi estetsko je umeščen v obdobje svojega nastanka, česar tudi ne poskuša prikriti. Četudi naslavlja univerzalno vprašanje mehanizmov delovanja procesa spominjanja in umeščenosti individualnih zgodb v skupne, družbenokulturne in politične okoliščine ter medkulturno razumljive pripovedne okvire, to počne v okviru podob, tehničnih zmožnosti in *zeitgeista* začetka osemdesetih let. Medij filma režiser tako uporabi kot medij pričevanja in beleženja in kot medij *sedanjosti*. Kaj pa se zgodi, če v enačbo spominjanja vpletemo še časovno, zgodovinsko razsežnost filma kot spominske tehnologije in izraznega sredstva?

7 Florence Delay (v francoski različici filma), Riyoko Ikeda (japonska različica), Charlotte Kerr (nemška različica) in Alexandra Stewart (angleška različica).

FILM KOT GRADNIK SPOMINA OZIROMA MEDIJ, KI SE GA SPOMINJAMO

Guy Maddin je nekoč izjavil, da filme ustvarja zato, ker si prizadeva prikazati nepojmljivo – čustva in stanja, ki naj bi jih znali opisati le pesniki in pesnice. Rad pove tudi, da so ga, preden je iznašel lasten, v zgodovino potopljen izrazni način, v devetdesetih »strašili« filmi iz dvajsetih in tridesetih let dvajsetega stoletja; ne ker bi bili srhljivi, ampak zaradi pogumno izbranih tematik, pronicljivih sporočil in fascinantnih pripovednih linij. Je nepojmljiv in nedosegljiv tudi popoln spomin?

Prevzet nad začetki filma je Maddin sčasoma našel navdih ravno v konstitutivni nepopolnosti filmskih arhivov, ki zaradi nenehne razvoja filmske industrije, tj. menjav proizvodnih sredstev in tehnologij ter drugih dejavnikov, na primer (ne)uradnih politik kanonizacije, nikoli ne morejo poskrbeti za hrambo in ohranjanje prav vse filmske produkcije. Samo v arhivih Ameriškega filmskega inštituta je prečesal več sto enot dolg seznam »izgubljenih filmov« – tistih, katerih kopij nimamo več. Od nekaterih so ostali scenariji, sinopsisi in drugo spremno gradivo, od drugih pa le naslovi. Veliko filmov na seznamu je bilo posnetih v prvih dveh desetletjih po izumu filmske kamere; sodijo torej v obdobje »zgodnjega filma«, ki mu raziskovalci dolgo niso posvečali veliko pozornosti, saj naj bi šlo za slabo ohranjeno in zato težko dostopno, poleg tega pa še pejorativno konotirano »predzgodovino filma«, v kateri naj ne bi bilo nič pretirano zanimivega.

Čeprav orisano stereotipno dojemanje zgodnje kinematografije že nekaj desetletij ne drži, problem slabe arhiviranosti posebej zgodnjega filma in problematika arhiviranja in restavriranja filma na splošno ostaja. Filmi se starajo, ne samo vsebinsko, ampak tudi dobesedno, s staranjem kopij, zastaranjem nosilcev in včasih zaradi neprimernih pogojev, v katerih so shranjeni. Kanonizirane filmske zgodovine torej vztrajno strašijo nelagodni spomini: slabo ohranjene kopije, vsebine, ki ne zdržijo preizkusa časa oziroma menjav generacij gledalcev, ne nazadnje pa nedokončani, izgubljeni in cenzurirani projekti.

Maddin črpa navdih ravno iz te spominske krajine več desetletij kinematografije. V svoje filme vpenja občutek izgubljenega – ugodja, filma in časa –, s tem ko gradi bolj in manj narativne filmske svetove, ki intertekstualno prepletajo pripovedne prijeme, vsebinske reference in estetike različnih obdobj zgodovine filma. Izgubljene filme, najdene na seznamih Ameriškega filmskega inštituta, je tako z Evanom Johnsonom poustvaril kot duhove zgodnjega filma in technicolorja ter prepletel v celovečercu **Prepovedana soba** (*The Forbidden Room*, 2015) in spremeljalnem spletnem projektu **Seanse** (*Séances*, 2016).

Oba projekta sta digitalna in učinkujeta kot sodobni postspomin – afektivno zavedanje o pomenu in osnovnih potezah zgodovine zahodne kinematografije in njenih dominantnih tropov – pustolovščin, avantur, reševanja zalih mladenk in drugih mačističnih junaštev, pa tudi njene prekarnosti oziroma minljivosti. Oba projekta namerno učinkujeta narativno šibko; gledalko spodbujata, da vtise gradi na podlagi prostih asociacij, ponavljanj podob, barvnih shem, mednapisov in zvokov bolj kot na jasno zastavljeni pripovedi. Spodbujata jo tudi, da se ves čas sprašuje, zakaj je tako privlačno gledati parado dozdevno razkrajajočih se podob, duhov, ki zbujaajo vtis, da poznamo in razumemo preteklost filma, ker se je spomnimo v njeni raznolikosti, barvitosti in nepovratni minulosti. In če se bo spraševala dovolj vztrajno, bo sklenila krog: filmski spomin je utelešeni spomin na film kot vsebino, formo in tehnologijo beleženja časa ter vzpostavljanja odnosa do njegovega toka in minevanja.



Bojana Bregar

Od Usodne privlačnosti do Idola O žanru, ki se je slabo postaral

V *second-hand* trgovini brskamo za morebitnimi zakladi. Pred našimi očmi se zvrsti procesija modnih grehov: kosov, ki so v nekem drugem času morda veljali za *must have*, v nas pa zdaj spodbujajo le mešanico nejevere, odpora in čudne fascinacije nad generacijo tistih, ki so bili očitno hipnotizirani v dobri veri, da lahko ramenske podložke in *low-cut* kavbojke povečajo njihov erotični potencial. Morda smo bili v nekem trenutku ti slepi, očitno tragično zavedeni potrošniki tudi mi sami.

Ko določeni artefakti, ideje ali posamezniki ne ustrezajo več sodobnim smerem razmišljanja, ko postanejo anahronizmi, jim radi rečemo, da so se slabo postarali. Toda zabavna stvar v kulturi je, da se ideje občasno vrnejo z novim zanosom in ponovno oživijo v drugem času. Preteklo poletje je bilo tako z *low-cut* kavbojkami. Nedavno pa se je to zgodilo v filmski industriji. V obeh primerih težko rečemo, da gre za pozitiven trend. Enemu od njih bomo v nadaljevanju sledili od začetkov in skušali razumeti, zakaj se je znova pojavil. Pri tem nam bo v pomoč podkast »You Must Remember This«, ki se s podobnimi nameni posveča filmski zgodovini, natančneje »odkrivanju skrivnih in/ali pozabljenih zgodovin prvega stoletja Hollywooda«, kot na začetku vsake epizode poudari avtorica in producentka Karina Longworth.

Podkast, ki je od ambicioznih začetkov pred slabimi desetimi leti postal manjši »kult« s svojimi zvestimi poslušalci, mnogi so sami del Hollywooda, v prepoznavnem slogu (misli: bolj radijska igra kot omizje s sogovorci) penetrira globoko v studijske produkcijske prakse in duh časa, ki ga obravnava, pri čemer se naslanja tako na teoretska dela kot časopisne članke in čisto navadne trače. Oborožen s kritično feministično teorijo in tono (avto)biografskega materiala se vsakič podaja na lov za nečim takim kot resnico – takšno, kot je obstajala v preteklosti, in tudi takšno, kot se pokaže, ko skrivnosti izbrskaš na plan in jih osvobodiš plasti pajčevin, ki jih desetletja s svojimi partikularnimi moralnimi idejami in ideologijami nalagajo nanje. Pogosto to pomeni, da nas prisili premisliti o filmih naše in vaše mladosti, zlasti ko Longworth postreže s streznjujočimi dejstvi o zlora- bah, diskriminaciji, uničenih življenjih (po navadi) ženskih protagonistk v zamolčani plati hollywoodske zgodovine.

Dve najnovejši sezoni podkasta sta posvečeni hollywoodski zgodovini v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja, konkretno pa obravnavata erotični film v obliki, kot se je prvič pojavil takrat – namreč kot erotični triler. Erotični triler je bržkone idealen žanr za raziskovanje in prepoznavo dominantnih družbenih idej, saj kot vodilni temi združuje seks in nasilje, najbolj tabuizirani temi zahodne družbe. Tukaj nam bo služil kot indikator sprememb v odnosu do teh tematik in tudi kot praktični opomnik, kako so se v neki meri vidiki našega razmišljanja radikalno spremenili.

OD NOIRA DO NEO-NOIRA

Novejša zgodovina erotičnega filma v Hollywoodu se je zares začela po generacijskem prepору v šestdesetih ter odpravi t. i. Haysovega kodeksa¹ leta 1968, ko so si studii le počasi znova drznili staviti na »seks se prodaja« formulo, ki je bila popularna in lukrativna pred časom razvpitega moralnega kodeksa. To pojasnjuje tudi, zakaj je paralelno največjim filmskim studiem potekala tudi seksualna revolucija na platnu, tako imenovana »zlata doba pornografije«, ki je po koncu sedemdesetih še uspešnejši drugi akt nadaljevala na policah videotek, kamor se je zatekla, ko je v osemdesetih zavladalo vzdušje puritanskega reaganizma. Čeravno se je Hollywood znebil kodeksa, ga je kaj hitro zamenjal sistem ocenjevanja – tega je izvajalo na novo organizirano podjetje Motion Picture Association of America, ki je sprejemljivost filmov kategoriziralo po sistemu črk.

Poglavje zgodovine erotičnih filmov v osemdesetih in devetdesetih v ZDA je odtlej zaznamovano z boji znotraj hollywoodskega sistema cenzure, saj je ta učinkovito preprečeval prihodek iz dobička kinodvoran in pogosto preprečil, da bi si film ogledala prav tista skupina populacije, kateri je bil namenjen. To se je na primer zgodilo s filmom *Porky's* (1981, Bob Clark), ki je bil ocenjen z »R« (vstop pod 17 let dovoljen le s starši ali odraslimi), čeprav so protagonisti mlajši najstniki.

Zunaj studiev, v tako imenovanem resničnem svetu, je medtem potekala bitka spolov. Nastop t. i. »karijerne ženske« na prizorišču mnogih do tedaj z moškimi dominiranih položajev, recimo na čelu korporacij, je postregel z zgodbo o uspehu feminizma, ki je pri delu prebivalstva povzročila strah pred izgubo statusa (*quo*) in feminizacijo družbe. V osemdesetih je ta histerični strah pred feministkami in pred idejo, da bodo moškim na delovnem mestu (in kmalu tudi doma) »poveljevale« ženske, dosegel Hollywood in botroval začetkom novega filmskega žanra – erotičnega trilerja. Erotični triler, ki se je razvil iz *neo-noir* poizkusov in si je dovolil stopati po mejah dovoljenega prikazovanja spolnosti v *mainstream* filmu, je bil tako predvsem izraz strahu pred ženskami, ki posedujejo moč nad moškimi protagonisti; ti zato, da potešijo poželenje, plačajo visoko ceno.

Kot film *noir* v 40-ih tudi erotični triler svari – ženske so nevarne!

In to je bilo seveda na neki način res – za tiste, ki so svobodo enega razumeli kot manj svobode za drugega. Ženske v ZDA (in po večini zahodnega sveta) so vedno bolj nadzirale, kaj se dogaja z njihovim lastnim telesom, ne le zaradi dostopnejše kontracepcije, temveč tudi, ker so bolj odločno vstopale v jav-

no sfero, ker so imele glas pri oblikovanju javnih konceptov in so lahko prispevale k vprašanju, bistvenim za njihovo lastno avtonomijo, npr. kako določiti konsenzualnost, kako brati željo ženske. Hollywoodski pisci so paranojo moških, ki jih je prisotnost žensk v družbi in njihova večja moč strašila, utelesili v *neo-noir* obliki fatalke, usodne, spolno agresivne ženske, ki moškega oropa zmožnosti zdrave presoje.

STRAH PRED ŽENSKO

Nikjer ni ta strah utelešen tako dobesedno kot v enem prvih vrhunskih izdelkov žanra iz leta 1987, v katerem poročeni odvetnik noč strasti z neznanko plača z nočno moro povsem nepredvidenih proporcev. *Usodna privlačnost* (Fatal Attraction, 1987, Adrian Lyne) sprva naslika domačo urbano idilo: Dan (Michael Douglas) je ljubeči mož in oče, ki vestno izpolnjuje obveznosti do družine in službe, a ta doslednost mu preprečuje, da bi našel čas za intimnost z ženo Ellen (Anne Archer). Ko se mu nekega dne ponudi priložnost za zabavo z nekom drugim, ki ni njegova žena, Dan ne okleva; privlačna sodelavka Alex (Glenn Close) ga povabi k sebi domov, kamor ji brez pomislekov sledi in skupaj preživita noč strasti, kot so jih znali snemati samo v osemdesetih. Problem se pojavi, ko bi se Dan rad odpravil domov. Zanj je bila skupna noč nekaj, kar se je samoumevno končalo z naslednjim jutrom. Navsezadnje je poročen moški. Toda izkaže se, da za Alex stvari še zdaleč niso tako preproste. In prej kot lahko rečete »zajčja obara«, gredo stvari zanj in za vso družino res po zlu.

Usodna privlačnost je delovala kot opozorilo moškim, ki so žensko emancipacijo razumeli kot *carte blanche* za svobodno seksualnost, a so se pri tem ušteli pri čustveni matematiki. Usodni komunikacijski šum pri razumevanju svobode je razkrival nepripravljenost moških, da bi se odpovedali številnim prednostim, ki so jih v družbi uživali, preden jim je gibanje za ženske pravice izstavilo račun.

¹ »Leta 1922 v Hollywoodu ustanovljen cenzurni organ, ki ga je vodil William Hays; pod njegovim vplivom je poslovno združenje »Motion Picture Producers and Distributors of America« leta 1934 sprejelo produkcijski kodeks (popularno znan kot »Haysov kodeks«), ki je filmom skoraj 30 let določal moralne standarde.« Citirano po: Kavčič, Bojan in Vrdlovce, Zdenko. *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan, 1999.



Usodna privlačnost vsekakor ni bila osamljena predstavnica žanra v osemdesetih. Na začetku desetletja je **Telesna strast** (Body Heat, 1981, Laurence Kashdan) postavila temelje *neo-noir* trilerja s filmom, ki zvesto sledi klasičnim *noir* konvencijam, le da privatnega detektiva v zgodbi zamenja nesposobni odvetnik. Taisti čas je Brian De Palma pričel graditi kariero Hitchcockovega naslednika s filmi, kot sta **Oblečena za umor** (Dressed to Kill, 1980) in **Striptiz smrti** (Body Double, 1984), v katerih je klasični suspenz trilerja nadgradil z eksplicitnimi prizori. Skozi devetdeseta se je trend še nadaljeval in stopnjeval ter dosegel vrhunec s **Prvinskim nagonom** (Basic Instinct, 1992, Paul Verhoeven), ki je z izjemnim uspehom na blagajnah tako kot **Usodna privlačnost** pred njim sprožil plaz posnemovalcev – med drugim že isto leto nastaneta **Živalski nagon** (Animal Instinct, 1992, Gregory Dark) ter **Usodni nagon** (Fatal Instinct, 1993, Carl Reiner), ki je žanr, predvsem pa Verhoevnov film, spremenil v parodijo. Posebna omemba vsekakor pripada Michaelu Douglasu kot najbolj prepoznavnemu igralcu žanra; sodeč po avtobiografiji Sharon Stone, ni bilo povsem naključno, da je svoj obraz posodil tolikšnemu številu negotovih moških, ki jih uspeh ženske neposredno ogroža. Četudi je s svojo vlogo v filmu zaslužil kar 30-krat večjo vsoto kot Sharon Stone, ki jo je šele ta film katapultiral med zvezde, naj bi bil izjemno nezadovoljen z dejstvom, da je njen lik povsem zasenčil njegovega.

ZATON HOLLYWOODSKE EROTIKE

V devetdesetih so se napetosti v bitki med spoloma zaostrele, tako na strani svoboščin, ki so si jih ženske drznile jemati kot samoumevne, kakor na reakcionarni strani tistih, ki so v tem videli popolno dekadenco in nastop konca institucije družine. Pri tem je bil katalizator tudi t. i. »do-me feminism/slut feminism«, ki ga je na začetku devetdesetih poosebljala Madonna v času albuma *Erotica*. Kot nova verzija fatalke je Madonna poosebljala žensko, ki si lasti svoje telo, ki z njim razpolaga po lastni svobodni volji in potencialno seksualno privlačnost izrablja tudi za premoč nad moškimi, kar je bila ideja, s katero se je zavestno igrala, pa tudi lik, ki ga je upodabljala – leta 1993 tudi na filmu, ko se je v glavni vlogi pojavila v celovečercu **Telo kot dokaz** (Body of Evidence, Uli Edel). Čeravno so kritiki film slabo ocenili in se je slabo odrezal tudi med gledalci, nam Karina Longworth v podkastu ponudi razlago za neuspeh: tičal naj bi v prenasičenosti javnosti s tematiko, ki so se je preprosto naveličali, saj sta konstantna publiciteta in posledični konflikt na polju javne debate postala utrujajoča, občinstvo pa otopelo. Madonna naj bi, tako Longworth, plačala ceno za to.

Erotični triler se sicer nikoli ni povsem poslovil, vendar je v kasnejših letih s pojavom interneta in lahko dostopnih ter specializiranih pornografskih vsebin izgubil nekaj svoje transgresivne

privlačnosti. V drugi polovici devetdesetih je nastopila doba studiev v lasti multinacionalk, in te niso bile pripravljene tvegati zapletov zaradi cenzure, ki bi lahko škodili dobičkom. Zakraljevala je doba akcijskih filmov, blockbusterjev in družini prijaznih komedij na čelu z Disneyjevimi animacijami, pod znamko neproblematičnih zvezdnikov, ki so seksapil nadomestili z obratom k skorajšnji aseksualnosti: Tom Hanks, Jim Carrey, Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Robin Williams, Julia Roberts, Meg Ryan itd.

IDOL ALI »KDO SE BOJI LILY ROSE?«

Seks v filmu se je sicer vrnil na ekrane – na tiste v naših domovih. Že v devetdesetih je producent in režiser Zalman King uspešno lansiral svojo mehkoerotično serijo **Dnevnik rdečih čevljev** (Red Shoes Diaries, 1992–1999) na Showtime kanalu prek kableske TV. HBO je v novi milenij popeljala serija **Seks v mestu** (Sex and the City, 1998–2004), ki je postavila nove standarde glede tega, kako odprto lahko o spolnosti spregovorijo ženske (vsaj kar se tiče odprtosti na javni TV).

Ne zgolj, a zagotovo tudi kot odziv na ponovno obujeni diskurz okoli politične korektnosti, omejevanja reproduktivnih pravic, vključevanja marginaliziranih manjšin in LGBTQ+ skupnosti, še posebno po nastopu gibanja #MeToo, se je prostor, ki je pripravljen nasloviti omenjeno, za filmsko obravnavo odprl v neskončnem spektru nižnih programov številnih spletnih TV-plattform. V kontekstu vrnitve h konvencijam erotičnih trilerjev se zdi zanimivo omeniti serijo, ki jo zaznamuje post-#MeToo diskurz – pravzaprav nekakšen reakcionarni odgovor nanj, ki je svoj vrhunec doživel skozi lanskoletni sodni proces »Depp proti Heard«.

Idol (The Idol, 2023, Sam Levinson) je poskus erotičnega psihološkega trilerja v petih epizodah, z Lily Rose Depp v vlogi najstniškega seks simbola, ki prek laži in čustvene manipulacije po živčnem zlomu doseže vrnitev na pop prestol. Jocelyn naj bi bila zvezdnica istega kova, kot sta Miley Cyrus in Selena Gomez. Zaplete se v lovke sumljivega Tedrosa (igra ga glasbenik Abel Tesfaye ali The Weeknd), in ko postaneta ljubimca, Jocelyn po vsem sodeč postane nemočna žrtev psihotičnih igr. Toda v finalu nam **Idol** postreže s »šokantnim« preobratom: Jocelyn sama je pravi sociopatski »mastermind«, saj je le igrala nedolžno žrtev, da bi izkoristila sočutje sebi v prid.

Od junijske premiere na spletni platformi HBO do zadnjega dela v juliju istega leta je bilo o **Idolu** rečenega veliko, kot je za serijo z zvezdniskim potencialom dveh protagonistov pričakova-

ti. Temu primerno so bile kritike, ki so se pojavljale že od prvega dela, precej odmevne, celo na meri senzacionalističnega – *The Guardian* je zaključil, da gre kar za eno najslabših serij vseh časov. Poleg vprašljivih igralskih sposobnosti Abela Tesfaya, ki je bil sicer eden idejnih vodij projekta, so bile kritike uperjene tudi v sam proces nastanka serije. Režiser Sam Levinson, ki je poleg Tesfaya drugi najbolj zaslužen za rojstvo **Idola**, je režijske vajeti prevzel od kolegice Amy Seimetz, ki naj bi po mnenju avtorjev zgodbo serije zapeljala v pretirano satirično smer in bila preveč kritična do seksizma v glasbeni industriji. To vsekakor ni pripomoglo k Levinsonovemu dobremu ugledu, ki je bil dodatno načet tudi zaradi obtožb o neprimernem ravnanju in seksizmu poglavitnih članov ekipe na snemanju. **Idol** vsekakor sledi določenim seksističnim vzgibom, ki postanejo očitni zaradi neprepričljive psihologije likov in šibkih dialogov, saj ti izzvenijo v diletantskih poskusih intelektualiziranja in opravičevanja predatorskih tendenc enega glavnih likov, Tedrosa.

Očitno je, da je cinična vizija problematike spolnih zlorab v **Idolu** simptomatična za preganjavico v industriji, ki še zdaleč ni obračunala z duhovi v omarah. Morda se nam zato ne more zdeti zgolj naključje, da je bil **Idol** letos premierno prikazan na zadnjem festivalu v Cannesu, kamor je bil kot posebni gost vabljen tudi Johnny Depp, oče Lily Rose Depp, in igralec, ki je v zadnjem letu postal obraz – ne, idol – nove generacije glasnih nasprotnikov feminizma.



Robert Kuret

Judd Apatow in mržnja do komičnega



VODITELJ VRAČA UDAREC | 2004

Šele letos poleti sem prvič pogledal film **To so 40** (This is 40, 2012), ob čemer sem dokončno odpisal Judda Apatowa kot avtorja filmov, ob katerih se – če ne drugega – človek vsaj dobro zabava.

Ampak saj to bi mi moralo biti pravzaprav jasno: če je njegov film potreboval več kot deset let, da je prišel do mene, je vmes očitno nekaj šlo narobe. Se je *bromanca*, ki jo je kot val hollywoodske komedije v prvem desetletju novega tisočletja ključno vzpostavljala prav Apatow, tako v vlogi scenarista in režiserja kot producenta, samo slabo postarala? Ali pa se je slabo postaral predvsem njen emblem, Apatow?

Na račun Apatowa je od tu in tam priletel očitek, da njegovi filmi pod krinko for o seksu in uporabe mehkih drog propagirajo konservativne vrednote: strah pred promiskuiteto, vzpostavljajo družinske celice kot privilegirane družbene enote, vzdržnost od spolnih odnosov do poroke, ne-odločitve za splav po seksu z neznancem ... Tu se seveda lahko vprašamo dvojje: ali ta stališča sama po sebi delajo film konservativen oz. – še bolj natančno – ali je film zaradi tega, ker upodablja like, ki se nagibajo proti omenjenim izbiram, slab? Filmov Judda Apatowa ne bi smeli zavračati zgolj na podlagi tega, ker se opredeljujejo za zakonsko življenje, monogamijo, obdržanje otroka, ampak ker – in če – so slabi filmi (in so torej slaba eksekucija omenjenih idej) oz. slabe komedije, pri čemer bomo poskušali ugotoviti, zakaj so takšni.

Če bi destilirali narative filmov Judda Apatowa, bi lahko rekli, da gre za otročjega moškega, ki ga iz adolescentne faze spravi ženska (razen v primeru **Razuzdanke** [Trainwreck, 2015], ko so spolne vloge obrnjene). Kako torej zastara neka ideja? Z vztrajnim ponavljanjem enega in istega vzorca do obupne predvidljivosti. *Bromanca* postane zbor utrujenih bumerskih for, klišejskega pizdakanja nad zakonskim življenjem in še bolj klišejske vrnitve v to življenje višjega srednjega sloja, ki v Apatowovih filmih vedno ostaja zabrisan, saj delujejo, kot da so vsi liki istega sloja in živijo brez konkretne družbene umestitve (zato so morda najbolj uspešni tisti, ki razkrivajo nekaj več socialne situacije od zgolj intimnih dram: **40-letni devičnik** [The 40-Year-Old Virgin, 2004], ki ga je režiral, ter **Superhudo** [Superbad, 2007, Gregg Motola] in **Voditelj vrača udarec** [Anchorman: The Legend of Ron Burgundy, 2004, Adam McKay], ki ju je produciral). Ob tem pa lahko pri redkih izjemah, ki prestanejo test časa, opazimo bistveno drugačen odnos do komičnega kot v tistih, za katere se zdi, da so se slabo postarali; pravzaprav se lahko vprašamo, ali si njegovi filmi dejansko zaslužijo naziv komedije, saj se zdi, da jim komično ne služi kot strukturni princip, ampak vidijo komedijo na bolj konservativen, lahko bi rekli tudi vsebinski način: nekaj naj bi bilo smešno, ker nekdo govori smešne stvari.

**

Filmi Judda Apatowa delujejo progresivni zaradi velike gostote for (vsaj na začetku), govora o seksu, kajenju trave itd. A vse bolj očitno je, da imajo do for in komedije pravzaprav izrazito konservativen odnos.

Filmi Judda Apatowa se kot konservativni – v nazadnjaškem smislu te besede – kažejo v vprašanju razreda. **Napumpana** (Knocked Up, 2007) je zgodba o naključnem seksu dveh neznancev, Bena (Seth Rogen) in Alison (Katherine Heigl), ki pripelje do vzpostavitve družinske celice. Pri tem pa že bodejo v oči določene okoliščine, saj Ben živi s cimri: kako je možno, da skupina modelov, kjer očitno nihče ni v nikakršni službi, živi v ogromni hiši z bazenom? Vse, kar izvemo o njih, je, da objestno pohajo marihuano in da imajo skupinski projekt spletne strani, kjer zbirajo klipe znanih igralk v raznih seks scenah. Kako je mogoče, da se Alison, ki je novopečena voditeljica E-News, sploh speča z enim od njih? Kako da ta novopečena voditeljica še vedno na neki način živi doma, pri svoji sestri in njeni družini? In da se Katherine Heigl in Seth Rogen sploh znajdetata v istem mondenem baru, kjer na vhodu stoji vratar, ki preko dolge vrste spušča noter le mlade punce, od katerih veje denar? Kako je mogoče, da se je zadetkarska družba sploh odpravila v tak bar in da so jih dejansko spustili vanj?

Odgovor se zdi preprost: ker razredi za osrednje like ne obstajajo (oz. obstajajo na ravni videza: ona je »zunaj njegove lige«). Ali pa ker so pravzaprav vsi isti razred, višji srednji sloj: zadetkarska družba si lahko privoščiti komuno v hiši z bazenom in delo na projektu spletne strani, ker so nekako od nekod finančno podprti – a o vsem tem film Judda Apatowa ne pove ničesar (v nekem trenutku, po njuni prvi noči, Alison vpraša Bena, kaj pravzaprav počne oz. od česa živi: on ji pove zgodbo o nesreči in premiji, ki jo je prejel od zavarovalnice, in prek te *deus ex machina* narativne intervencije je to vprašanje razrešeno in se z njim do konca filma ne ukvarjamo več). Podstat njihovega načina življenja je popolnoma zastrta. Zanimiv je recimo moment, ko na nekem parkirišču igrajo ping-pong, zadeti cimer pa jih s svojo punco opazuje z razjahanega kavča. Za trenutek se zdi, da Apatow kaže življenje nekega socialno deprivilegirane okolja, a ta občutek je vezan zgolj na trenutno podobo; pri Apatowu gre ves čas za dobro situirane bumerje (plodna kombinacija za bumerstvo: (višji) srednji razred + alternativni življenjski slog, po možnosti roker ali pa hipi).

Pri **Napumpani** gre seveda tudi za vprašanje nenačrtovane zanositve: filmu je povsem samoumevno, da se Alison po seksu z naključnim neznancem odloči obdržati otroka. Kot rečeno, predmet kritike ni samo dejstvo, da gre za zgodbo o zavrtnitvi splava, ampak da film tej odločitvi v danih okoliščinah ne ponudi nobene alternative: ne glede odločitve v zvezi z nosečnostjo ne glede možnih načinov vzgajanja otroka. Iz naključnega srečanja dveh popolnoma različnih ljudi z – na videz? – povsem drugačnim razrednim ozadjem je torej dokaj samoumevno speljana zgodba o obdržanju otroka in skupnem partnerskem življenju, s čimer film pusti vtis, da problematike, ki jo nastavi, sploh ne obravnava zares.

Problem **Napumpane** ni v tem, da »propagira« *pro-life* odločitev ali pa zakonsko življenje, ampak prej v tem, da ne razišče in ne predstavi družbenih pogojev, iz katerih te odločitve izhajajo in v katerih je takšna zgodba mogoča. Prav z zabrisom zgoraj omenjenih vprašanj pa se zgodi občutek tendencioznosti filma: zdi se, da ga niso zanimali ne liki ne njihove okoliščine ne različne odločitve, ki bi jih sprejeli, ampak da jih je preprosto uporabil, da je povedal zgodbo, ki jo je želel povedati. In prav zato ker se ni spustil v te okoliščine, je zgodbo povedal slabo. Prav zaradi slabo povedane zgodbe pa tudi film pridobi nadih moralističnega poduka; **Napumpana** je – tudi v okviru komercialne kinematografije – pravzaprav slaba reklama za to, kar propagira.

Prav nasprotno je **Voditelj vrača udarec** (kjer je sicer Apatow sodeloval kot producent) praktično popolnoma postavljen v javno sfero, tematizira pa svet TV-postaje Channel 4, kamor v sedemdesetih pride nova novinarka Veronica (Christina Applegate), ki si želi postati voditeljica večernih poročil, česar do tedaj še ni počela nobena ženska. Film je preživel test časa najbrž zato, ker so štirje »fotri« (čeprav ne deluje, da je kdorkoli od njih dejanski oče) – voditelj poročil Ron (Will Ferrel), poročevalec s terena Brian (Paul Rudd), športni novinar Champ (David Koechner) in meteorolog Brick (Steve Carell) – stalno v procesu samo-satire: bodisi kot opazno ponesrečeno performiranje neke moške identitete bodisi kot vtis pretirane prepričanosti v to identiteto. Tu je temeljna poanta filma: njihova identiteta je otročja in stalno razpada, zato so zabavni – zdi se, da se Ron loči od ostalih ravno po tem, da svojo identiteto razpadajoče moškosti še dodatno performira, se oblači v klišeje moškosti in jih tako razkriva kot klišeje. Silovitost njegovega nastopa spominja na norenje Toma Greena v filmu **Freddy je odpisan** (Freddy Got Fingered, 2001), za katerega se – podobno kot za Willa Ferrella kot Rona Burgundyja – zdi, da vedno znova privede na svetlo

čudaškost oz. neizrečeno socialnih situacij, pri čemer s tem izrekanjem reflektira tudi lastno pozicijo v teh situacijah. Ko Ron zapeljuje novinarsko kolegico, to počne na način, ki razkriva poskus poze brezbriznega zapeljivca, temelječo na socialno-ekonomskem kapitalu: »Ne vem, kako bi to povedal, ampak jaz sem kar konkretna živina ... Ljudje me poznajo ... Zelo sem pomemben ... Moje stanovanje diši po bogatem mahagonijevem lesu.«

Zdi se, da je prav tovrstna poza ključ do dobre komedije, saj utelesi razcep med želeno in realno identiteto, še več, ta razcep pravzaprav performira. Voditelj je zabaven, ker reflektira otročjost neke poze; ki te poze ne more artikulirati drugače kot otročjo. Apatowov režijski opus pa to nianso začne izgubljati že zelo kmalu: zdi se, da njegovi junaki zgolj so otročji, samo-upravičeni v lastnih zahtevah ali dejanjih, izgubijo pa moment performativnosti, prek katere bi lahko izvedli komični obrat lastne pozicije (recimo Ben, ki v **Napumpani** zgolj skuša upravičiti to, da je pred seksom snel kondom, in ki mu film tudi pri tem podeli zadnjo besedo; le špekuliramo lahko, na kakšen način bi to dejanje nase vzel Ron – že v tem je ključna razlika! –, ki pa se zdi prevelik džentleman za kaj takega).

Pravzaprav lahko opazimo, da filmom Judda Apatowa komedije in komičnosti hitro zmanjka; da nas zavedejo z gostoto for na začetku, a da se te fore izgubijo kot strukturni princip samih likov in njihovega samorazumevanja (kar lahko vidimo pri **Voditelju**). Zdi se, da so njegovi filmi komedije le na videz, saj hitro opustijo komični princip razgradnje določenega lika – objestneži se zresnijo in postanejo odrasli in tako tudi njihova forasta faza deluje kot nižja, adolescentna faza razvoja, ki jo morajo preseči. Fore so torej zgolj neka vsebina, ki jo liki govorijo, ne pa toliko način, kako reflektirajo sami sebe – pravzaprav zato lahko Apatow fore tudi uporablja za nekakšno negativno karakterizacijo, s čimer zopet udari na plan fotrovska moralka njegovih filmov.

Tu se lahko ustavimo tudi pri vprašanju rasizma in povlečemo razliko med **Voditeljem**, kjer je bil Apatow producent, in **Razuzdanko**, kjer je bil režiser: v **Razuzdanki** oče Amy Schumer, ki se nahaja v domu za ostarele, nameni rasistično opazko temnopoltemu oskrbovalcu, da bo potreboval njegovo pomoč le v primeru, če njegovo rano naselijo zli duhovi; oskrbovalec na to opazko sploh ne odgovori. Kolikor se film izgovarja, da gre prek sitnega očetovskega lika za kritiko rasizmov, se lahko vprašamo, ali bi film na isti način dovolil, da bi Amy Schumer doletela šovinistična opazka, na katero scenarij ne bi ponudil nekega lucidnega dovtipa. Skratka, film je do rasizma »kritičen« na konservativen način, saj še vedno ponudi glavno besedo rasistu, ki naj izpade slabo, ne pa – na tak ali drugačen način – opolnomo-

čenemu odzivu na rasizem. V **Voditelju** je situacija nasprotna: ko se spopadejo ekipe različnih televizij, od nekd uleti tudi banda Novic v španskem jeziku, ki predstavlja podobo latino identitete: flamenko kitara, mačete, bič, košati brki, bojni kriki. Čeprav bi jim lahko oponesli, da je njihov glavni obraz Ben Stiller, pa je razlika v strukturi fore očitna: nekje je fora usmerjena v drugega, nekje pa drugi sam sebe naredi za predmet fore, si skratka prisvoji foro, ki je vanj usmerjena. Če bi **Razuzdanka** premogla duha **Voditelja**, potem bi bil kvečjemu temnopolti oskrbnik ta, ki bi rekel očetu Amy Schumer, da bo iz njegove rane izgnal zle duhove, pri čemer bi potresel s kakšno palico. S tem bi – podobno kot Ron Burgundy – razkril družbeno tkivo, v katerem se nahaja, in tudi sam izrazil zavedanje tega tkiva, načine ravnanja s tem tkivom; tako pa se znajde le na pasivni strani, ki zgolj tiho sprejme neko opazko.

Filmi Judda Apatowa delujejo progresivni zaradi velike gostote for (vsaj na začetku), govora o seksu, kajenju trave itd. A vedno bolj očitno je, da imajo do for in komedije pravzaprav izrazito konservativen odnos: fore so velikokrat usmerjene v druge – v **Napumpani** recimo v Martina (Martin Starr), enega od cimrov, ki je stalno zgolj predmet zabave –, ne delujejo kot neka strukturna substanca samega filma. Zato v drugi polovici tako zlahka poniknejo in se pokažejo zgolj kot znak neke nezrelosti, ki jo mora osrednji lik preseči, ne pa način, kako lik vzpostavlja odnos do družbenih konvencij, pritiskov in oblikovanja lastne identitete sredi tega. Ker imajo fore v **Voditelju** točno takšno strukturno mesto, tudi ne poniknejo do konca filma, zato se ta ne more izteči v moralističen zaključek z naukom. To bo najbrž ostal eden redkih filmov Apatowa, ki se ne bo tako hitro postal kot ostali, kjer liki delujejo kot neke fiksne identitete, ki se morajo skozi film naučiti resnosti, odraslosti in odgovornosti in ki – kar je morda njihov najhujši greh – subverzivni princip komedije zbanalizirajo v fore s prijatelji, ti pa jih morajo enostavno preseči, da bi postali odrasli ljudje.

Kako torej zastara neka ideja? Z vztrajnim ponavljanjem enega in istega vzorca do obupne predvidljivosti. Bromanca postane zbor utrujenih bumerskih for, klišejskega pizdakanja nad zakonskim življenjem in še bolj klišejske vrnitve v to življenje višjega srednjega sloja.

Natalija Majsova & Jasmina Šepetavc

Globina polja

Odkrivanje, raziskovanje, ohranjanje in kuriranje filmskih spominov v praksi



FOTO OSEBNI ARHIV

Povezava med filmom in spominom je lahko, kot kažejo različni prispevki v tej tematski številki, skrajno zasebno, celo intimno vprašanje, vpeta pa je tudi v številne družbene okvire, ki določajo, kaj je in kaj ni vredno arhiviranja, restavriranja in umeščanja na sporede ter v kakšnih kontekstih. V nadaljevanju želiva osvetliti te – včasih nekoliko zapostavljene – konstitutivne spominske prakse in pomen delovanja akterjev oziroma akterk, brez katerih bi se filma spominjali bistveno drugače.

Predstavlja omnibus štirih refleksij o povezavah med filmom, spominom, dediščino, zgodovino in ne nazadnje etično-političnimi premisleki. Svoje misli so z nama delile strokovnjakinje za različne vidike ohranjanja in spominjanja filma, **Cecilia Cenciarelli**, **Nadja Šičarov**, **Varja Močnik** in **Ivana Novak**. Zaradi specifičnosti tiskanih medijev (beri: prostorskih omejitev) so njihovi odgovori dostopni v dveh različicah: krajši – tiskani in obsežnejši – spletni, kjer intervjuvanke dobijo priložnost postaviti pod drobnogled nekatere zelo specifične plati spominskokuratorskih praks, kot sta na primer organiziranje festivalov in uokvirjanje televizijskih sporedov.

**

CECILIA CENCIARELLI | Vodja oddelka za raziskave in posebne projekte v kinoteki v Bolonji (Italija), kjer je kot arhivarka zaposlena od leta 2000.

Kaj je »spomin na film«? | Ravno pred nekaj tedni sem brala o naraščajočem zanimanju, zlasti v nevroznanosti, za delovanje spomina. Spominjanje poteka v različnih predelih možganov in uporablja raznolik razpon kognitivnih procesov, da konstruira reprezentacijo, ki jo doživljamo kot kopijo prvotne preteklosti. To bi na nek način pomenilo, da spominjanje filma pomeni priključitev kopije *kopije* resničnosti. Vendar pa film ni prava kopija, je bolj stalen pogovor z življenjem ali, kot se je izrazil Martin Scorsese, »priklic življenja«. Spominjanje, če je mišljeno kot spominjanje *dejanja* gledanja filmov, je odvisno tudi od številnih dejavnikov, vključno s tem, kje in kdaj smo filme gledali, od konteksta gledanja, od tega, kako se povezujejo z določenim trenutkom našega življenja. Še nekaj drugega, kar nima nič skupnega z našim spominjanjem gledanja, vendar je v tem okviru še vedno precej relevantno, je razpravljanje o spominu v filmu ali filmu *kot* spominu. Slednje je osrednjega pomena za naše delo. Filmi artikulirajo naš kolektivni spomin, spomin na to, kaj pomeni biti človek v naši zgodovini.

S kakšnimi izzivi se danes soočajo filmski restavratorji? In kateri spomini na film lahko prek restavratorstva postanejo del (filmske) zgodovine? | Še pred spremembami, ki jih je prinesla digitalna revolucija, je bilo restavriranje filmov vedno področje z negotovimi mejami, ki se je trudilo opredeliti, deliti in kodificirati svoje metodologije. To ni presenetljivo, če upoštevamo, da se je celo v likovni umetnosti potreba po »restavriranju« v Evropi pojavila šele sredi 18. stoletja – čeprav so Michelangelove freske v Sikstinski kapeli zaradi vodnih poškodb popravljali že v 16. stoletju – in da je bilo to področje v celoti teoretično opredeljeno šele v tridesetih letih 20. stoletja. Čeprav je ta pristop blizu današnjemu razumevanju restavriranja filmov, je trajalo več kot pol stoletja, preden je področje dobilo legitimnost in začelo oblikovati najboljše prakse. Različni razlogi za to zamudo odražajo tako filozofske kot praktične zmote.

Menim, da je restavriranje filmov danes lahko močno sredstvo za zamišljanje in ponovno pisanje številnih filmskih zgodovin ter obravnavanje vprašanj kulturne identitete in reprezentacije. Restavriranje lahko na primer omogoči predstavitev filmov, ki so nekoč veljali za premalo kanonične ali komercialno neuporabne, ali pa po drugi strani filmov, ki so priznani kot nacionalni mejniki, vendar niso bili mednarodno distribuirani. Filme, ki so bili prepovedani, cenzurirani ali rezani do te mere, da so izgubili svoj *raison d'être*, je mogoče rekonstruirati v obliki, v kateri so bili prvotno namenjeni gledanju, in tako lahko pridobijo svoje mesto v filmski zgodovini. Protikolonialni filmi, posneti na drugorazredni trak in nato izgubljeni v globokem breznu evropskih arhivov, lahko ponovno dobijo veljavo. Širši javnosti lahko predstavimo tudi *underground* filme, ki krožijo na črnem trgu. S svojo etiko in praksami je restavriranje lahko kritično dejanje, dejanje kulturnega upora.

»Protikolonialni filmi, posneti na drugorazredni trak in nato izgubljeni v globokem breznu evropskih arhivov, lahko ponovno dobijo veljavo. Širši javnosti lahko predstavimo tudi *underground* filme, ki krožijo na črnem trgu. S svojo etiko in praksami je restavriranje lahko kritično dejanje, dejanje kulturnega upora.« – CC

Na kakšen način so z vašim delom prepleteni vaši osebni spomini na film in kino ter kolektivni spomin na italijansko cinefilijo? | Prihajam iz majhnega provincialnega mesta v središču Italije, ki ima približno 60.000 prebivalcev. Vedno smo imeli samo eno kinodvorano, Cinema Moderno, zelo pogosto ime za kine, zgrajene po drugi svetovni vojni, v času gospodarskega razcveta. Ta kino je zgradil stric mojega očeta in očetu povedal, kateri od 1200 sedežev je najboljši za gledanje in poslušanje. Vse svoje otroštvo je preživel tako, da je delal domače naloge v projekcijski kabini ali sedel pri stojnicah s koncesijo. Zato mi je vedno pripovedoval zgodbe o filmih, ki jih je gledal (in mi pokazal skrivni najboljši sedež). V osemdesetih letih prejšnjega stoletja so v tem kinu, ki se je pozneje spremenil v multipleks, večinoma predvajali ameriške filmske uspešnice, med katerimi pa si lahko občasno videl tudi **Full Metal Jacket** (1987, Stanley Kubrick), **Nedotakljive** (The Untouchables, 1987, Brian de Palma) ali **Nebu nad Berlinom** (Der Himmel über Berlin, 1987, Wim Wenders).

Na primer, ne spomnim se vsega o **Nebu nad Berlinom**, ne o samem filmu (čeprav se spomnim nekaj posnetkov kader za kadrom in njegove glasbe, kljub temu da ga nisem gledala že vsaj dvajset let), se pa spominjam, kaj sem doživljala v svojem življenju, ko sem gledala ta film. Kot da se je film zapisal vame – in dejansko se tudi je. To se lahko zgodi le v kinu. Drugi močan spomin, ki ga imam, pa je povezan s televizijo, in mislim, da podobno velja za veliko ljudi moje generacije. Bilo je konec osemdesetih let prejšnjega stoletja in imeli smo tri nacionalne in tri komercialne kanale, skupaj šest. RAI 3, levičarski, kulturno usmerjen in bolj militanten kanal, je vsak večer predvajal program *Fuori Orario* (italijanski naslov za Scorsesejev film **Idiotška noč** [After Hours, 1985]). Ustanovil ga je nekonvencionalni filmski kritik Enrico Ghezzi, program se je začel nekoliko naključno med polnočjo in 1.00 zjutraj, on pa je z utišanim in nekoliko metalskim glasom predstavil dva ali tri filme. Tako sem vsak večer v VHS predvajalnik vstavila novo prazno kaseto ali presnela prejšnjo (nisem smela »zbitati«, ampak le gledati in ponovno uporabljati) ter snemala v načinu dolgega predvajanja (LP) vso noč. Takrat sem odkrila veliko širši svet, tak, kot so ga prikazovali Ozu, Kieslowski, Bergman, Buñuel, Wajda. Vsako jutro pred šolo sem šla na hitro preveriti svoj pridelek. Uvodno špico so sestavljali posnetki iz filma **Atalanta ali trabakula, ki plove mimo** (L'Atalante, 1934) Jeana Vigoja, ki jih je spremljalo petje Patti Smith »Because the Night«. Leta sem iskala nekoga, ki bi vedel, kaj je ta film, in šele na fakulteti sem ga odkrila. Še danes, ko slišim »Because the Night«, začutim tisto napetost in se spomnim filma.



NADJA ŠIČAROV | Samostojna konservatorica-restavratorka filma in arhivarka, ki živi in potuje med Ljubljano in Beogradom. Zanimanje za ohranjanje eksperimentalnega in amaterskega filma je razvila skozi delo v Slovenski kinoteki, kjer je med drugim oblikovala zbirko družinskih filmov na ozkih filmskih formatih, in kasneje v Avstrijskem filmskem muzeju na Dunaju, kjer je delala predvsem na področju digitizacije in restavriranja eksperimentalnih filmov.

Kaj pomeni »spominjati se filma«? | Vse od digitalizacije kinematografije naprej se diskurz o tem, kaj je digitalizacija prinesla in kako se do nje opredelujemo, vedno bolj vrti okrog kakovosti zapisov, resolucije, spreminjajočih se tehničnih specifikacij in standardov. Ali s trenutnimi tehnologijami lahko zagotovimo, da bodo digitizirani in restavrirani filmi prikazani na način, ki bo zvest videzu filma na izvirnem nosilcu? Kako zajeti analogno filmsko zrno, da bo videti čim bolj avtentično? Za katere filmske formate sta 2K in 4K sprejemljivi resoluciji slike? Koliko lahko konservatorji-restavradorji posegamo v slikovni in zvočni zapis? To so zagotovo pomembna vprašanja, vendar pa mislim, da z njimi pogosto zasenčimo razmislek o tem, o katerih filmih oz. avdiovizualnih delih sploh govorimo.

Sama pogrešam razmislek o kanonizaciji v arhivih, o tem, zakaj so se v arhivu odločili, da ohranijo (in restavrirajo) ravno ta film ali ravno to zbirko. Zaradi fokusa na določena dela iz zbirke mnogo filmov – sploh v teh prelomnih letih nagle digitalizacije, ko filmi na analognem nosilcu postajajo vse redkeje dostopni – ostaja nevidnih in sčasoma pozabljenih. Arhivi skrbijo za filme v skladu s svojimi zbiralnimi politikami, ki opredeljujejo, katera dela arhivi sprejemajo v zbirke, jih digitizirajo, restavrirajo, prikazujejo. Že na točki sprejema v zbirko je na delu selekcija, seveda arhivi ne morejo ohraniti vsega. Kaj pa se bo zgodilo z vsemi tistimi filmi, ki jih arhivi ne prepoznajo kot dovolj pomembne? In kdo določa, kaj je dovolj pomembno, kdo piše arhivske politike, kdo definira kanon? Druga selekcija pa se zgodi

na ravni konservatorsko-restavratorskih procesov znotraj arhiva. Katerim delom iz zbirke bomo posvetili sredstva in čas za digitizacijo in restavriranje ter jim s tem omogočili, da postanejo vidna v novem digitalnem okolju? S tem ko pozornost posvetimo enemu delu zbirke, zapostavimo preostanek. Zato se v kontekstu teme »kako ohranjamo spomin na film« sama raje vprašam »katerih filmov se bomo spomnili«.

Ena od – do nedavno – zapostavljenih zbirk v slovenskih avdiovizualnih arhivih je zbirka slovenskega oz. jugoslovanskega eksperimentalnega filma. Produkcija eksperimentalnega filma je v nasprotju s konvencionalno kinematografijo potekala na margini, avtorji so filme ustvarjali neodvisno ali v okviru kinoklubov, torej zunaj državno financirane filmske produkcije. Ravno zaradi neodvisnosti teh filmov jim arhivi v državah nekdane Jugoslavije dolgo niso namenili dovolj pozornosti oz. jih niso prepoznavali kot dovolj pomembnih, da bi jih sprejeli v zbirke. V Slovenski kinoteki so z letom 2011 prepoznali urgentnost zbiranja teh filmov in oblikovali zbirko jugoslovanskega eksperimentalnega filma, ki postopoma raste. V lanskem letu so začeli z digitizacijo filmov in z režijo dokumentarnega filma, s katerim bodo osvetlili zgodovino avantgardnega filma v postjugoslovanskih državah. Nad njihovo iniciativo sem navdušena, saj je to ena od prvih pobud s strani postjugoslovanskih filmskih arhivov za sistematično zbiranje, raziskovanje, dokumentiranje, digitizacijo in prikazovanje te zapostavljene filmske dediščine. Fokus iniciative ni restavriranje, temveč zagotavljanje dostopnosti filmov. Torej zagotavljanje spomina na to zbirko – ne glede na to, kako in v kakšni resoluciji so algoritmi interpretirali analogno filmsko zrno.

Kako naše spominjanje filma sooblikujejo generacijsko specifične veščine? | S kolegico Janneke van Dalen sva leta 2018 oblikovali projekt *Share that Knowledge! Finding Strategies for Passing on Knowledge Across Generations of Archivists*. Takrat sva obe dobili novi službi – ona v Avstrijskem filmskem muzeju na Dunaju, jaz pa v Slovenski kinoteki v Ljubljani, kjer sem delala nekaj let. Ob spoznavanju zbirk v arhivih, ki sva se jima pridružili, sva se srečevali s podobnimi izkušnjami: najini sodelavci so skoraj na pamet poznali filmske zbirke, za katere so skrbeli vrsto let, z lahkoto so priklicali v spomin zgodbe o tem, kako so določeni filmi postali del zbirke, vedeli so, koga poklicati v primeru, ko podatkov ni bilo mogoče najti v dokumentaciji. Imeli so znanje, ki je bilo skoraj intuitivno. Ker pa se sami pogosto niti niso zavedali, kako edinstveno je to znanje, ki je bilo za njih povsem naravno, so imeli težave z njegovim prepoznavanjem in artikuliranjem.

Z Janneke sva se spraševali, na kakšne načine lahko mlajše generacije arhivarjev prepoznamo znanje svojih bolj izkušenih sodelavcev, se čim bolj sistematično učimo od njih in s tem preprečimo, da bi se to znanje izgubilo, ko sodelavci odidejo v pokoj. Ob pogovorih s kolegi iz drugih arhivov sva ugotovili, da se ogromno sodelavcev v drugih avdiovizualnih arhivih po svetu sooča s tem izzivom, tako da sva oblikovali projekt, kateremu se je pridružilo enajst partnerskih arhivskih institucij. V naslednjih petih letih smo skupaj opravili raziskavo, katere rezultat je priročnik za prenos znanja v avdiovizualnih arhivih, ki bo z letošnjo jesenjo v angleščini prosto dostopen na spletu.

Eden od ciljev te iniciative je bil usmeriti pozornost na pomen znanja o zbirkah, ki ga imamo ljudje, ki se s temi zbirkami ukvarjamo – poleg arhivarjev so to še kuratorji, raziskovalci, tehniki, skupnosti, ki jih te zbirke predstavljajo, avtorji del itd. Če se to znanje ne prenese na naslednje generacije, lahko nekatere informacije za vedno izgubimo. Primer ogroženega znanja so informacije o zbirki filmov, ki na policah Avstrijskega filmskega muzeja na Dunaju brez identifikacijskih števil stojijo že desetletja. Tja jih je v devetdesetih letih deponiral lokalni filmski laboratorij, a zaradi nejasnega in zapletenega statusa avtorskih pravic depozitne pogodbe nikoli niso podpisali. Znanje o avtorskih pravicah teh filmov, tehnične informacije o posameznih elementih in informacije o kontekstu sprejema zbirke v arhiv tako ostajajo v spominu posameznikov. Arhivarka, ki je bila priča sprejemu filmov v zbirko, se je upokojila, laboratorij pa so zaprli, tako da imajo nove generacije arhivarjev vedno manj možnosti, da razumejo ta del zbirke. Znanje o zbirkah je nesnovni del naše avdiovizualne dediščine in ohranjanju te dediščine moramo posvetiti več pozornosti. Zato je pomembno, da arhivi prepoznajo vrednost znanja o zbirkah in se bolj sistematično lotijo njegovega prenosa med generacijami arhivarjev, preden bo prepozno.

»Že na točki sprejema v zbirko je na delu selekcija, seveda arhivi ne morejo ohraniti vsega. Kaj pa se bo zgodilo z vsemi tistimi filmi, ki jih arhivi ne prepoznajo kot dovolj pomembne? In kdo določa, kaj je dovolj pomembno, kdo piše arhivske politike, kdo definira kanon? « – NŠ

Sodelovala si tudi pri projektu Slovenske kinoteke *Zgodbe iz omare*, ki se je osredotočal na iskanje in arhiviranje domačih posnetkov v super8 in 16-mm formatu. Kaj so specifičnosti arhiviranja individualnih spominov in zgodovin in zakaj je to poudarjeno pomembno? | Projekt *Zgodbe iz omare* smo v Slovenski kinoteki oblikovali leta 2019 z namenom zbiranja domačih filmov, posnetih na predvsem 8-mm ali S8-mm film. Ozki filmski formati so v šestdesetih in sedemdesetih letih služili za dokumentiranje intimnega družinskega življenja, praznovanj, potovanj, odraščanja. Kamere in projektorji so bili cenovno dostopni, prav tako za uporabo te opreme ni bilo potrebno zahtevno tehnično znanje, zato se je film na ozkem formatu hitro razširil v zasebne sfere življenja. Mnoge družine so dokumentirale svoja življenja na filmski trak in veliko teh filmov se je ohranilo. Žal pa pogosto prepoznavamo le njihovo intimno vrednost, ne pa tudi etnografske, antropološke, zgodovinske.

V zadnjih letih so družinski filmi globalno postali zanimiva tema za preučevanje amaterskega filma kot vira neuradnih zgodovin. Obstaja več pobud in organizacij, namenjenih raziskovanju družinskih filmov, na primer *Center for Home Movies*, *Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia*, *Re-framing Home Movies*, vendar pa v državah nekdanje Jugoslavije kulturno zgodovinska vrednost družinskih filmov še ni dovolj prepoznana. Upam, da bo pobuda v Slovenski kinoteki prispevala k novim načinom razumevanja te vrste filmov.

Podobno pobudo, ki smo jo poimenovali *Sečanja na traci*, z nekaj kolegi trenutno oblikujemo v Beogradu. Lastnike filmov vabimo, da nam v hrambo predajo svoje filmske kolote, ki jih hranimo v arhivskih prostorih Akademkega filmskega centra (DKSG), filme digitiziramo in lastnikom predamo datoteke. Dolgoročni cilj je raziskovalcem omogočiti dostop do zbirke domačih oz. družinskih filmov, seveda v skladu z dovoljenjem lastnikov teh filmov. Eden največjih izzivov je prav to – vzpostaviti zaupanje med lastniki filmov in organizacijo, ki za te filme skrbi, saj ima dosti ljudi zadržke ob ideji, da bi svoje družinske posnetke zaupali v hrambo nekomu drugemu. Navsezadnje imajo ti filmi primarno intimen pomen in arhivariji smo dolžni to spoštovati. Je pa sam proces dela zelo zanimiv, saj vključuje pogovore z avtorji, deljenje zgodb in odkrivanje intimnih spominov skozi film.



VARJA MOČNIK | Selektorica filmskega programa pri festivalu *Kino Otok – Isola Cinema*, nekdanja urednica filmskega programa Slovenske kinoteke in filmska režiserka.

Kaj vse pomeni spomin za Slovensko kinoteko – kot kraj, kinodvorana in kulturna institucija? | Kinoteka je prostor, prepreden z mnogovrstnimi spomini. Osebnimi, skupinskimi, zgodovinskimi, kulturnimi, tudi političnimi spomini. V 20. stoletju je bil kino eno najživahnejših kulturnih okolij, filmi pa raznovrstna snov, ki je povezovala in stimulirala družbo – različne plasti in koticke razvejanih skupnosti. In Kinoteka je v Ljubljani desetletja predstavljala eno tovrstnih stičišč, prostorov navdiha in povezovanja (in hkrati miru in osamitve, kakor to na videz protislovno dvojnost ponuja kinematografska izkušnja). Tovrstno križišče Kinoteka ostaja še danes, a precej bolj partikularno, in zdaj jo polni tudi ta novi, še ne zbledeli spomin na »zlate čase« (in tudi ta je lahko oseben, celo nostalgичen ali na primer izobraževalen, tudi političen in pri tem skupnosten). Morda ne navadno za (le na videz statično) muzejsko institucijo je Kinoteka tudi kraj, ki zelo jasno, silovito in niansirano odseva družbenopolitična dogajanja na globalni in lokalni ravni – preko programa, načina delovanja ter namer in odzivov obiskovalcev. Tudi na ta spomin institucije, kinotečnega okolja, ne smemo pozabiti. Seveda pa je v osrčju Kinoteke filmski spomin, ki ga obiskovalcem dvorane pišejo (ali prebujejo) filmi sami, konteksti projekcij in raznolike izkušnje gledanja filmov. Okoliščine, v katerih gledamo film, so še kako pomembne!

Kako se je spominska perspektiva Kinoteke prepletala s programskim delovanjem ekipe? | Tudi to vprašanje ponuja številne odgovore. Kinoteka redno prikazuje filme starejših letnic (namenoma se izogibam izrazu »star film« – zaradi konotacije, ki jo v našem kulturnem okolju nosi beseda »star«), kar zahteva ustvarjanje kontekstov ... Vsako programiranje filmov zahteva ustvarjanje kontekstov. Ti so zelo raznoliki, pa vselej vsebujejo odnos s spominom – naj gre za obletnice in obeležja, razisko-

vanje novih kotov gledanja filmov, odkrivanje »novih« poglavij filmske zgodovine ter povezav med filmi, opusi ali obdobji ... A morda bi na tem mestu omenila past spomina, ki je sicer močno poudarjena v sodobnem razmisleku, a sem se vanjo kljub temu ujela pred nekaj dnevi (in se tega zavedla). Prav zaradi močnega zavedanja te pasti me je dogodek še zlasti užalostil. Postala sem namreč člen v »ponavljanju« zgodovine: šlo je za podatkovni del neke snovi (in ne za razmislek, interpretacijo), ki sem ga povzela po že obstoječem zapisu (ki je bil tudi sam povzet). Napaka v tej »podatkovni bazi« pa ni bila v nepravilnosti, temveč v pomanjkljivosti podatkov. In ta napaka ne govori o površnem ali pomanjkljivem delu raziskovalca, temveč o dejavnikih, ki so oblikovali ta zapisani spomin: med dosežki filma so namreč navedeni le uspehi moških ustvarjalcev ...

Nagrade, ki jih je za vrhunsko interpretacijo osrednje ženske vloge prejela igralka, niso navedene. Verjamem, da v kinotečnem okolju napaka ni bila storjena namenoma in nikakor ne zlonamerno, temveč kot posledica več dejavnikov, ki pa vsi temeljijo na sistemsko šovinističnem, v našem primeru seksističnem omejujočem odnosu do ... vsega in vseh. Kakor je povedala igralka, njenih uspehov že v času aktualnosti filma niso omenjali v slovenskih medijih in jih zato tudi sama ni primerno slavila v širšem okolju od osebnega. Grenko je spoznanje, da smo del zastarelega kolesja, a tovrstno spoznanje je tudi močna brca v rit. In močan poriv za razmislek o relativnosti uradnega spomina, kolektivnega spomina in tudi spomina intimne izkušnje – in o pomembnem soupoštevanju vseh.

Kakšno je razmerje med Kinoteko in filmskim arhivom? | Arhiv je del Kinoteke, arhiviranje pa del kinotečne dejavnosti. Kinoteka po svetu so pogosto tudi arhivi nacionalnih kinematografij, naša Kinoteka pa je svoj arhiv filmov pridobila sama in ne sistemsko. Kinotečni arhiv je sestavljen iz na različne načine pridobljenih filmov in pomemben del so svetovne filmske klasike; edinstvena zbirka Kinoteke pa je t. i. zbirka slovenskih eksperimentalnih filmov – te v Kinoteki sistematično zbirajo, hranijo in restavrirajo od leta 2011. V Sloveniji se Kinoteka, ki je sprva temeljila na dvorani in prikazovanju filmov, danes posveča zgodovini svetovnega in domačega filma, Slovenski filmski arhiv pri Arhivu RS pa slovenski filmski produkciji. SFA je zakoniti skrbnik fizičnih (zdaj digitalnih) materialov slovenskih filmov – tja so producenti obvezani predati državno financirane materiale: filmske kopije, negative, zvočne zapise, fotografije s snemanja ... V Arhivu se ukvarjajo tudi s predstavljanjem zgodovine slovenskega filma (s projekcijami v Kinoteki in drugod) in neizogibno so soudeleženi pri restavriranju filmov. Kinoteka se kot filmski muzej filmu posveča s številnejšimi dejavnostmi: že omenjenimi

prikazovanjem (razstavljanjem) in ustreznim zbiranjem, urejanjem ter hranjenjem – ne le filmov, tudi s filmom povezanih predmetov in dokumentov –, raziskovanjem, založništvom, izobraževanjem, tudi restavriranjem ... V vseh tovrstnih institucijah, torej v muzejih in arhivih, pa naj spomin ne bi ležal na ustrezno ohlajenih policah, temveč živahno komuniciral s sodobniki.

Zakaj je zate kot oblikovalko filmskih programov pomembno obujanje starih klasik, njihova rekontekstualizacija? Lahko opišeš proces in cilje selekcije in programiranja, kadar gre za sopostavitve aktualne produkcije in starejših (mogoče nikoli prej videlih ali delno pozabljenih) del? | Na preteklost gledam kot na sestavni del sedanjosti in jasno je, da je kakor sedanjost nenehne revizije potrebna tudi preteklost. Zlasti pomembno se mi zdi, da dela, dejanja, procese preteklosti postavljamo na raven razmisleka, enakovrednega tistemu sodobnosti, saj menim, da »trajanje« ni konstitutivno, temveč v velikem obsegu hkratno. Ena od težav, ki jih vidim, pa je v danes izraziti tendenci, ki tudi širše družbene revizije reducira na doživljanje posameznika. Izkušnja posameznika je seveda še kako pomembna, a pomembna je tudi skupnost in okolje, v katero je skupnost umeščena – narava. Pri programiranju pa se morajo moji nazori obvezno prilagajati okolju, v katerem to počnem, naj gre za Kinoteko, festival ... tu sem v službi skupnosti, javni delavec sem. Zato se s kolegi(cami) vedno osredotočeno posvečamo filmom, ki na tak ali drugačen način postavljajo vprašanja, burijo misli, komunicirajo z ožjim ali s širšim okoljem, v katerih delamo; navsezadnje želimo prikazovati filme, ki spodbujajo, učijo in gojijo pri ljudeh željo, da bi živeli v drugačnem, bolj prijaznem svetu za vse. Seveda pa je tu še nezanemarljiv dejavnik financerjev (v naših primerih Slovenije in EU), tistih, ki krojijo kinematografske politike. Ti imajo zelo specifične zahteve – število filmov, število filmov evropske produkcije, domače produkcije, število premier itd. Zlasti je pri njih cenjena vključenost festivala v birokratsko/ekonomsko verigo filmske produkcije. Seveda so žal tudi v kulturi smernice kakor v številnih evropskih politikah »tržno« naravnane, pri tem pa od nas (morda le do zdaj) ne pričakujejo velikih denarnih dobičkov – a vendarle gre za dobičke, ki jih merijo drugače: gre za vključenost v kulturno-ekonomski evropski delokrog. Skratka, vse to moramo upoštevati in pri tem dobro razmisliti, kako okvire spremeniti v prid gledalcu.



FOTO ADRIJAN PREGELJ

IVANA NOVAK | Urednica filmskega programa na Televiziji Slovenija, voditeljica oddaje *Televizorka*, članica uredništva revije *Ekran* in filmska kritičarka.

Kako razumeš razmerje med kinom in televizijo? Kako se lahko televizija spominja kina kot posebne izkušnje, prostora, prakse? | Jean-Luc Godard se je nekoč pošalil, da ne ve, zakaj so ljudje iz kina in ljudje s televizije skregani, saj so na obeh straneh bedaki. Obstaja historični *beef* med kinom in televizijo, a Godardovo šalo lahko razumemo na naslednji način: v obeh medijih se najdejo bedaki, ki ustvarjajo bedarije, in v obeh najdemo lucidnost, umetelnost, večšine, mišljenje, mojstrovine, historične presežke. A ne morem se strinjati z mitologijo, ki jo zadnje čase širijo vodje kinematografov, da lahko le v kinu v polnosti izkusimo film. S tem zanikujejo resnične ljudi, ki film v svoja življenja vključujejo čisto drugače. Iti v kino je postalo za mnoge preveč stresno, predrago, logistično prezapleteno, sploh danes, ko nima več vsaka soseska svojega kina. Kino je mnogim težko dostopen, v številnih slovenskih krajih ga sploh ni. Ni edini medij, kjer lahko doživimo film, je le eden od njih. Mislim, da so ljudje sprva okrog televizije, v zadnjih letih pa še okrog drugih naprav, razvili set osebnih, ljubezenskih in družinskih ritualov, ki so jim bližje in se bolj prilagajajo sodobnemu načinu življenja kot kino. A vsi ti mediji so medsebojno povezani, tudi soodvisni. Distributerjem se ne splača kupovati filmov, če jih ne spravijo v kinematografsko in televizijsko distribucijo. Tudi vsebinsko se te institucije medsebojno oplajajo, navdihujejo. Na TV Slovenija predvajamo cikel filmov s preteklih *Lifföv*, s festivala *Il cinema ritrovato* v Bolonji, usklajujemo se s *Kinobalonom* ... Televizija in kino na našem majhnem trgu ne moreta živeti ločeno. Vsak medij prispeva k vitalnosti filmskega trga, in če eden zašepa, to čutijo vsi člani v distribucijski verigi.

Na RTV Slovenija je kino s filmsko zgodovino vedno predmet posebne, posvečene obravnave. Že tradicionalna radijska oddaja o filmu nosi naslov – *Gremo v kino*. Kino je prostor, ki filmu še vedno podeljuje prestiž. Televizija pa se na kino sklicuje

vsak teden v kinotečnem terminu, kjer predvajamo cikle klasik. To je edini filmski termin s posebno uvodno špico, ki vsebuje podobe iz sovjetskega filma **Mož s kamero** (Čelovek s kinoapparatom, 1929, Dziga Vertov). Vidimo filmski trak, kamero, kino. To so resda klišeji, toda rada bi poudarila nekaj drugega: kadarkoli je na televiziji govor o kinu in filmski zgodovini, je to retorika povzdigovanja, skorajda mitologizacije. Televizijski medij potrebuje druge medije, institucije, ker se ne more hraniti le z lastnimi vsebinami.

Televizija ima vnaprej pripravljene formate, ki so posvečeni prav spominjanju, na primer v dokumentarni produkciji, v kulturnih oddajah ali simpatičnih »filerjih« tipa »včeraj, danes, jutri«. A ker poskuša biti javna televizija vse bolj konkurenčna, na stran potiska vse tisto, kar naj ne bi sodilo v ažuren in aktualen medij. V najbolj gledanem času forsira informativni program, aktualno-politične oddaje, podcenjuje in izrinja pa vse ostalo in s tem postaja vse bolj surova in brez duha. Simptomatično za odnos do kulture in posledično filmske dediščine je, da je kinotečni termin, kot praktično vse ostale kulturne vsebine, potisnjen na rob programa, na 23. uro ob petkih zvečer, ko ljudje že spijo.

RTV si nekoč opisala kot »nacionalni kino«. Kakšno je posebno poslanstvo RTV pri ohranjanju, kuriranju in kultiviranju filmskega spomina in kaj so ključni izzivi, s katerimi se sooča pri tem? | Filmske institucije po svetu investirajo milijone v ohranitev filmske dediščine, nato pa filmi stagnirajo v ozkih cinefilskih krogih, v arhivih in kinotekah, kjer jih dejansko vidi le peščica ljudi. Televizije, ki kurirajo program filmskih klasik, so na svetu velika redkost. Omogočajo pa, da postane filmska dediščina dostopna kar najširšemu krogu ljudi in tako zadira tudi zunaj zaprte stroke. Že André Bazin (ki ga je televizijski medij fasciniral skoraj bolj kot film) je največji potencial televizije videl v tem, da širi in distribuira vsebine, ne v tem, da ustvarja lastne presežke. Čeprav se je zmotil, ker ni doživel televizijskih serij.

Televizija je pri nas še vedno najbolj spremljan medij. Ogromno je kanalov, ki 24 ur na dan vrtijo filme. A komercialne kanale vodi le pragmatizem. Gledalcem servirajo domačno, utrjujejo že znano. Nacionalno usmerjajo tudi druge zaveze, zato je ves filmski program, tudi program klasik, bolj aktualen, razgiban in osmišljen. Je tudi bolj oseben – gledalci lahko čutijo, da ga je pripravila oseba in ne algoritem. Noben drug kanal nima takega uredniškega *toucha*.

Kinotečni termin za najrazličnejša vodstva televizije doslej nikoli ni bil dovolj privlačen, da bi nam v programsko-produkcijskem načrtu namenili kaj več kot minimalna sredstva za delovanje. Na HRT imajo klasike tako rekoč svoj kanal, mi pa imamo

le dve uri na teden, in to že leta v poznih nočnih urah. Največji izziv je prepričati različna vodstva, ki želijo javno televizijo spreminjati in posodabljati, da stari filmi presenetljivo dobro pašejo na televizijo. RTV je zavezana predvsem skrbi za slovensko filmsko dediščino, a ima pri tem veliko težavo. Največja ovira je nedostopnost materialov, ker še niso bili restavrirani in zato ne ustrezajo standardom za predvajanje na televiziji. Televizija Slovenija zato ne more predvajati večine slovenskih in v Jugoslaviji posnetih celovečernih filmov. Izjemoma jih lahko vidimo v Slovenski kinoteki, sicer pa ljudje večjega dela slovenske filmske dediščine sploh ne morejo videti.

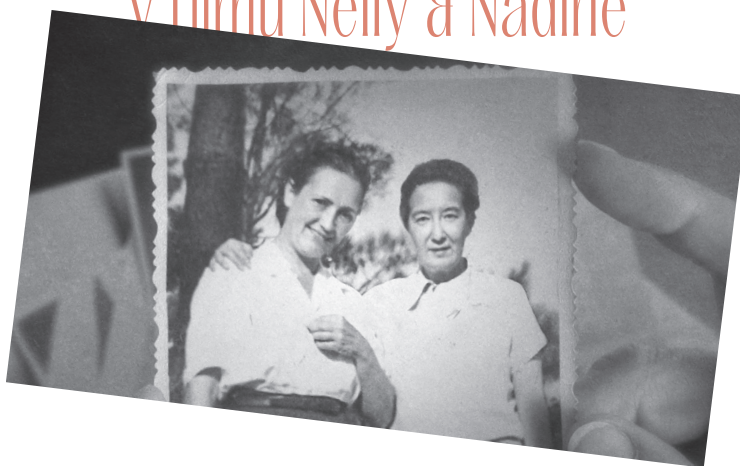
Kako na tvoje delo na RTV vplivajo tvoji lastni, osebni, morda generacijski spomini na film in televizijo? | Kot je neke rekla kritičarka Nina Cvar, je bila televizija za milenijsko generacijo medij sekundarne socializacije. Skozi filme, serije in oddaje sem spoznavala svet. Tam sem se naučila govoriti angleško. Televizija je bila zame **Buffy**, glasba, *sitcomi* in družinski ritual. Bila je orodje zabave, kulture, izobraževanja, čustvovanja, pomagala je preganjati osamljenost, bila je v navdih, okno v svet, tam so bile prve vzornice. Slovenska televizija devetdesetih let, na njej je bilo veliko *trash*a, a tudi začetek kakovostnih serij, je oblikovala moj osebni okus kot noben drug medij. Čeprav ta medij zdaj, ko je to moja služba, doživljam iz zelo drugačnega zornega kota, ki je v letu 2023 problematičen in depresiven, mislim, da zaradi pomena, ki ga je odigrala v mojem odrasčanju, ohranjam optimističen pogled nanj. Verjamem v realne učinke televizije.

Mislim, da lahko s komedijami resnično razvedrilo osamljene, otožne ali utrujene ljudi, s političnim trilerjem vzbudimo zanimanje za politični problem, in mislim, da med prazniki in v kriznih časih naše delo postane res pomembno. Odnos občinstva do televizije se v desetletjih, odkar je o njej pisal Bazin, ni bistveno spremenil. Ljudje še vedno zaupajo voditeljicam in voditeljem in so osebno prizadeti, kadar televizijski program ne teče tako, kot bi moral. Televizija ti zlomi srce, je rekel David Bordwell. To je medij, na katerega se obračamo v času kriz, pandemije, poplav. Še vedno je »svet doma«. Morda sem v zadnjih dveh letih na televiziji malo izgubila vero v sistem, a ne v potencial medija. Mislim, da je to neskončno odprti medij, v katerem je mogoče ustvariti karkoli, če se ti da boriti. Tam se moraš vedno za kaj boriti, to je prostor bojov za hegemonijo.

Jasmina Šepetavc

Celjenje družinske travme skozi arhivsko delo

Pozaba, odkrivanje in reformulacija družinskih spominov v filmu *Nelly & Nadine*



NELLY & NADINE | 2022

V uvodni sekvenci filma **Nelly & Nadine** (2022, Magnus Gertten) kamera počasi drsi skozi množico ženskih obrazov. Ti razkrivajo plejado kompleksnih občutij – veselje in žalost, apatijo in evforijo, žalovanje in pričakovanje ... Nič nenavadnega, saj gledamo črno-beli arhivski posnetek prihoda osvobojenih ujetnic koncentracijskih taborišč v švedsko mesto Malmö leta 1945. Podoba anonimizirane množice ubitih/ranjenih ali osvobojenih ljudi je tipična reprezentacija II. svetovne vojne in ponazarja nezamisljivo razsežnost in travmo zgodovinskega dogodka. A režiser Magnus Gertten, ki se je s tematiko vojne v svojih dokumentarnih delih ukvarjal večkrat, se odloči množico preživelih individualizirati – v kadru izpiše imena žensk in nam pove njihove zgodbe: kako so bile ujete ter predvsem, kako so preživele in živele po vojni. Med obrazi izstopa ženska s kratko pristrženimi lasmi, še vedno odeta v taboriščno črtasto uniformo. Ženska je režiserja, ki je arhivski posnetek proučeval več let, da bi se dokopal do imen in zgodb preživelih – o tem govori njegov zgodnejši film **Vsak obraz ima svoje ime** (Every Face Has a Name, 2015) –, vedno fascinirala. V **Nelly & Nadine** se ji kamera vedno bolj približuje, prodorno in pokončno nas gleda

nazaj, a njen izraz je neberljiv: kljub svobodi je na njem izrisana melanholija, zaskrbljenost, izguba? Glas pripovedovalca – režiserja samega – nam pove, da gre na Nadine Hwang: »Vedno me je intrigiral njen izraz na obrazu. Kaj misli v tem trenutku osvoboditve? Zdaj poznam odgovor. Vem, na koga misli.«

Odkrivanje Nadinine zgodbe ima daljšo zgodovino: ko je Gertten končal film **Vsak obraz ima svoje ime**, je sprožil globalni spletni val iskanja podatkov o ženskah na posnetku. Kaj se je zgodilo z Nadine, je bila takrat še vedno skrivnost: režiser je slišal govorice, da se je vrnila v rodno Kitajsko (v Evropo je prišla kot hči kitajskega veleposlanika v Španiji) in za njo se je izgubila vsaka sled. Kje je končala Nadine, je izvedel šele preko odkritja druge življenjske zgodbe. Leta 2016 je prejel elektronsko pošto starejšega francoskega para, Sylvie in Christiana, ki sta razkrila fascinantno življenje Sylviejine babice Nelly, za katero se izkaže, da je po osvoboditvi igrala pomembno vlogo v življenju Nadine. Režiser se je tako odločil, da bo naredil še en film o vojni, ki to zares ni, saj v teku pripovedi iz pozabljenih osebnih arhivov neke družine izkoplje zgodbo o veliki ljubezni med dvema ženskama.

POZABLJENI DRUŽINSKI ARHIVI

V filmu spremljamo Sylvie, ki je po materini smrti podedovala več zabojev svoje babice Nelly Mousset-Vos, operne pevke, med vojno zaprte v taboriščih Ravensbrück in Mauthausen. Travma internacije se je prenašala skozi generacije – ne kot jasna artikulacija tega, kaj se je Nelly pravzaprav zgodilo in kako je preživela, ampak kot molk in senca zgodovine trpljenja, o kateri se ni govorilo veliko. Sylviejin odnos do družinske travme bi lahko opisali kot tisto, kar Marianne Hirsch imenuje »postspomin«. Koncept opisuje, kako mlajše generacije inkorporirajo osebne in kolektivne travme prejšnje generacije; čeprav te travmatične izkušnje doživljajo samo preko zgodb, podob in vedenja tistih, s katerimi so odrasli, se te prenašajo afektivno in se jih dotaknejo do te mere, da postanejo del njihovih spominov. V **Nelly & Nadine** vidimo, kako so fragmenti babičine zgodbe postali del Sylvie, družinskega kolektivnega spomina in osebne bolečine, zato več let ne zmore odpreti babičinih zabojev, s katerimi se boji soočiti. Hkrati pa, kot pokaže članek, arhivi in arhivarsko soočanje z njimi igrajo ključno vlogo pri predelavi travmatičnih postspominov in vzpostavljanju Sylviejinega odnosa do babice, tega, kaj je preživela in kdo je pravzaprav bila, na novo.

Ko Sylvie babičine dokumente končno razprostre po domači mizi, se jih loti sprva z zadržanostjo, nato velikokrat v solzah. Potem ko prečeše babičine osebne arhive, v njih odkrije zakladnico spominov – Nelly je v času ujetništva pisala dnevnik, v katerem je opisovala grozote taborišč in načine preživetja, v zapisih pa se je skrivala še druga, nepričakovana zgodba. V poetičnem opisu božiča 1944 Nelly pripoveduje, da je soujetnicam pela pesmi, nato pa je iz množice nekdo prosil, naj zapoje kaj iz Puccinijeve opere »Madame Butterfly«. Ko je končala in je aplavz polegel, je oseba, ki si je zaželela pesem, prišla do nje. Nelly je v dnevnik zapisala: »Madame Butterfly je stala pred mano.« Njeno ime je bilo Nadine. Med ženskama se je razvila življenjska ljubezen, ki jo Nelly večkrat opiše kot tisto, kar jo je gnalo, da je preživela, tudi potem, ko so jo premestili v Mauthausen, kjer je hudo zbolela. Po vojni sta se Nelly in Nadine ponovno našli in se preselili v Caracas, Venezuelo, kjer sta okoli sebe ustvarili povezano skupnost (kot se izkaže v teku filma pretežno kvir prijateljev_{ic}), Nadine, sama strastna amaterska fotografinja in filmarka, pa je večino njunega vsakdana dokumentirala s svojo Super 8 kamero.

Sylviejino odkrivanje babičinega arhiva in zamolčane lezbične romance je kvir filma, preko katerega gledalci skupaj z njo počasi kopljejo po plasteh družbenih, družinskih in osebnih kvir zgodovin. Njen spomin na babico in njeno »prijateljico« Nadi-

ne je varljiv, interpretacija njunega odnosa pa se med filmom spreminja. Tako z njo potujemo v Pariz, kjer se sestane z biografinjo Joan Schenkar, ki ji pove, da je bila Nadine del t. i. žensk »z levega brega Sene« – intelektualka in umetnica, ki so delovale v Parizu v prvi polovici 20. stoletja do II. svetovne vojne. Nadine je bila zaposlena pri Natalie Clifford Barney – pisateljici in feministki, ki je v tistem času gojila nemara najpomembnejši literarni salon na svetu – kot njena tajnica in šoferka, bila pa je tudi njena ljubimka. »Natalie je bila zelo praktična,« z nasmeškom pridoda njena biografinja, ki Sylvie nato izzove: »Zakaj si potrebovala toliko časa, da si začela raziskovati babičino življenje?« »Ker nihče ni govoril o tem,« prizna Sylvie. Schenkar nadaljuje: »Toliko te zgodovine je popolnoma izgubljene, ker, čeprav so ljudje živeli skupaj kot tvoja babica z Nadine, nihče tega ne artikulira. In nič ni resnično, družbeno, dokler ni artikulirano.«

OKVIRJANJE ARHIVA IN SKUPNOSTI

Schenkar, sama priznana raziskovalka arhivov »zamolčanih« aspektov življenj in ljubezni žensk, se s tem obregne ob procese arhiviranja in spominjanja, ki so življenja zunaj normativnih družbenih okvirov nemalokrat popolnoma zabrisali. Raziskovalka Dagmar Brunow v svojem članku o kvir arhivih – »Queering the archive: amateur films and LGBT-memory«¹ – piše, da vedno obstaja tveganje, da arhivska gradiva beremo skozi heteronormativno perspektivo, ki ljubimke spreminja v dobre prijateljice; tako se osebni spomini v javni sferi predrugačijo, izbrišejo dele zgodbe, ki so ključni za njeno razumevanje. Nellyjin in Nadinin stari prijatelj iz Caracasa pove, da sta se ženski neznancem v javnosti predstavljali kot sestrični. Domači posnetki, ki jih je posnela sama Nadine, pa kažejo drugačno sliko: na posnetkih gledamo ženski v njunem vsakdanu, ko sedita za domačo mizo in jesta kosilo, intimne posnetke Nelly, ki se ji Nadine počasi približuje s kamero in jo ljubeče občuduje, ko gleda skozi okno ali se igra s psom. Na nekem posnetku ženski prijatelju kažeta svoje slike in se za njegovim hrbtom narahlo dotakneta s prsti.

Brunow piše, da so lezbični domači filmi pomemben prispevek k avdiovizualnemu spominu, čeravno jih je zaradi cenzure, nerazumevanja, uničenja ipd. preživelo le malo: »Njihovo ohranjanje je nujno, ker ti filmi diverzificirajo kulturni spomin s

¹ Brunow, Dagmar. »Queering the archive: amateur films and LGBT-memory«. V: Ingrid Stigsdotter ur. *Making the Invisible Visible. New Approaches to Reclaiming Women's Agency in Film History*. Lund: Nordic Academic Press, 2019, str. 97–117.

tem, ko nam ponudijo prej neslišane zgodbe.« Tako so arhivarske prakse – tudi Sylvie, ki se odloči babičine arhive ne le obdržati, temveč ponuditi javnosti in z Gerttenovo pomočjo kontekstualizirati znotraj kvir zgodovine – pomembne intervencije proti pozabljanju. »Vsakdo potrebuje spomine, da ustvari svojo identiteto,« piše Brunow, ki vidi arhive kot »prostore, kjer se kvir subjekti sestavijo kot zgodovinski subjekti, četudi se to zgodi v kontekstu arhivskega primanjkljaja. Domači filmi in dnevniki, ki sta jih ustvarili in pustili za sabo Nelly in Nadine, ne nudijo samo okna v njuno preteklost – večerje, zabave, potovanja, hobije, prijatelje –, ampak so toliko bolj pomembni, ker kažejo na namerno vpisovanje dveh žensk in njune ljubezni v zgodovino in kolektivni spomin. Skrbno pretipkani dnevniki vsebujejo eksplicitne zapise lezbične želje – npr. »Hrepenenje po tvojih resnih, prodornih očeh, ki me posedujejo do roba ekstaze« – in so bili, kot odkrije Sylvie, namenjeni izdaji memoarja, a ga takrat ni želel objaviti noben založnik. Zdaj naj bi ga objavila Sylvie sama, ki v teku filma postane neke vrste aktivni spominski deležnik, saj med urejanjem babičinih spominov redefinira svoj odnos do nje, »ženske, s katero je živela« in družbenega pomena njunih življenj.

Ne hramba, temveč kroženje arhivskega gradiva je tisto, ki ustvarja spomine, piše Brunow, in okoli avdiovizualnih spominov (v tem primeru tako v obliki ohranjenih domačih filmov kot njihove remediacije v dokumentarcu, ki je obkrožil svetovne festivale) se vzpostavljajo skupnosti in vezi s kvir zgodovino. Podobno opozarja Anamarija Horvat v knjigi *Screening Queer Memory: LGBTQ Pasts in Contemporary Film and Television*,² ko trdi, da je film »afektivni spominski vir«, saj je za LGBT+ skupnosti ključen element prenašanja zgodovinskega spomina. Če je za druge etnične ali religiozne manjšinske skupnosti pomembno medgeneracijsko družinsko prenašanje spominov, je, tako Horvat, koncept kvir spomina bolj kompleksen: nimalokrat definiran v opoziciji do (biološke) družine oz. je družina velikokrat tista, ki se iz svoje zgodbe odloči kvir spomin izbrisati.

UČINKOVANJE SPOMINJANJA IN POZABE

Sylvie pripoveduje o svoji materi, ki po vojni ni mogla sprejeti Nellyjine odločitve, da zapusti moža in začne živeti z Nadine. Tako se je odločila, da ostane z očetom v Franciji. Svoje hčere (Sylvie in njeno sestro) je pozneje nekajkrat peljala v Caracas, hkrati pa popolnoma izbrisala kontekst Nellyjinega in Nadininega skupnega življenja. Ko biografinja Joan Schenkar Sylvie vpraša, kdaj je imenovala, kaj je bila njena babica, Sylvie obne-mi, ker pravzaprav babičinega življenja (še) nikoli ni artikulirala

zunaj heteronormativnega okvira. A Nadinina zgodba se zaradi nevpetosti v heteronormativne okvire dedovanja in spominjanja, pa tudi zaradi številnih migracij, izgubi še bolj temeljito: medtem ko uradni dokumenti, ki jih najde Sylvie, razkrivajo, da je bila Nelly zaprta zaradi delovanja v odporniškem gibanju in je bila vojna junakinja, za Nadine nikoli ne izvemo, zakaj je bila zaprta – je v taborišču pristala zaradi svojega lezbistva in prezentacije (imela je kratko prstrižene lase, nosila je krojene obleke in kravate) ter bila obtožena »asocialnega vedenja« (oznaka, ki so jo nacisti uporabljali za lezbične ujetnice)? Ali je bila ujeta, ko je pomagala tihotapiti begunce čez mejo iz Francije? Nazadnje niti ne vemo, kje je bila njena kitajska družina in kje je bila pokopana, potem ko je v sedemdesetih umrla. Edino, kar je za njo ostalo, so filmi, fotografije in opisi v Nellyjinem dnevniku, avdiovizualni arhiv fascinantne kvir zgodovine.

Nelly in Nadine ni edini film, ki se ukvarja z izbrisom lezbičnih zgodovin in iskanjem njihovih fragmentov. **Nitratni poljubi** (Nitrate Kisses, 1992) ameriške režiserke Barbare Hammer denimo sopostavlja simbolično izpraznjene prostore, da govori o LGBT+ žrtvah nacizma in njihovem fizičnem ter družbenem izbrisu, sledi lezbistva ameriške pisateljice Wille Cather, ki je zbirko zasebnih pisem drugim ženskam uničila pred svojo smrtjo, in drugačne vrste »domačih filmov«, prizore ljubljenja gejevskih in lezbičnih parov, ki se s telesom vpisujejo na »nitratni« trak filma; ta je krhek in podvržen uničenju v arhivu, podobno kot kvir spomini. Režiserka Cheryl Dunye v svojem mokumentarcu **Ženska lubenica** (The Watermelon Woman, 1996) odkriva oz. si zaradi zgodovinskega izbrisa izmišlja arhive črnske lezbične zgodovine, s katero sama – kot mlada temnopolta dokumentaristka – vzpostavlja afektiven odnos. Med Hammer – ki se je v sedemdesetih odločila vzeti v roke Super 8 kamero, dokumentirati svoje življenje –, Dunye, ki je podobno storila v devetdesetih, in zapuščino zabojev Nelly in Nadine obstajajo vzporednice: vse omenjene ženske se zavedajo pomena arhiviranja lastnih in skupnostnih spominov, ki so zaradi tega, ker obeležujejo življenja zunaj družbenih okvirov, v stalni nevarnosti izbrisa. Tako je za vse kvir ženske ključno, kot je nekoč znamenito rekla Hammer, napisati lastno biografijo, da ne bi tega namesto njih naredil kdo drug (in izbrisal pomembne dele).

² Horvat, Anamarija. *Screening Queer Memory: LGBTQ Pasts in Contemporary Film and Television*. London: Bloomsbury academic, 2021.

Gal Kirn

Arhiv Neželenih podob Fotografski spomin ženskega lika in vsakdanjega upora jugoslovanskega narodnoosvobodilnega boja (NOB)

MISLITI, SPOMINJATI IN ARHIVIRATI NA PARTIZANSKI NAČIN?

Kaj pomeni nekaj misliti in udejestvovati se *na partizanski način*?¹ Karl Marx je v slavni 11. tezi o Feuerbachu zatrdil, da so filozofi svet samo različno interpretirali, zdaj pa gre končno za to, da ga spremenimo.² Ta vizionarska in partizanska izjava je, ne brez kanca ironije, porodila številne nove, tudi neparizanske interpretacije, njen izvorni izziv pa ostaja nerešen vse do danes. Kako razumeti spremembe in spremeniti svet, ni le stvar »zavzetja strani«, ki je v nasprotju z nevtralno arhimedsko točko znanosti, prav tako ne gre le za iskanje ideoloških in slepih peg dominantnih znanosti in apologije obstoječega stanja. Raje se spreminjanje sveta, kot je ustrezno opazil Étienne Balibar, označi kot nenehno »nihanje« med različnimi praksami; filozofskimi, znanstvenimi, umetniškimi in političnimi.³ V projektu sodelujejo vse te prakse, medtem ko bom ta članek fokusiral zlasti na temo fotografskega spominjanja spreminjanja sveta, tj. na spominske in arhivske prakse upora iz preteklosti – NOB –, ki so usmerjene v prihodnost.

1 Sintagmo in metodo »partizanskega načina« podrobneje definiram v članku o filmu Želimirja Žilnika, gl. Kirn, Gal. »Na partizanski način: Vstaja v Jazku Želimira Žilnika in rekonstrukcija antifašističnega spomina od spodaj«. *KINO!*, št. 49/50, 2023, str. 243–259.

2 Marx, Karl. *Zbrana dela MEID, II. zvezek*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979.

3 Balibar, Étienne. *The Philosophy of Marx*. London: Verso, 2007.

1



1. PF-N016-22, fotografija: Slavko Zalar, z razstave fotografskega oddelka Komiža na otoku Vis, verjetno leta 1944. Z dovoljenjem *Unwanted Images*.

V tem članku se bom posvetil projektu teoretika in fotografa Davorja Konjikušića, ki je ob pisanju knjige *Red Light – Yugoslav Partisan Photography and Social Movement 1941–1945*⁴ in zbiranju partizanskih fotografij prišel do ugotovitve, da mora knjigo dopolniti z digitalno platformo. Če smo raziskovalci v preteklosti obiskovali zlasti ne več aktualno spletno stran *znači.net*, ki je zbirala tekste o NOB, pa je Konjikušićev arhiv *Unwanted Images* (Neželeni podobe) svoj fokus usmeril v foto-arhivski material in njegovo interpretacijo. Ključna funkcija arhiva je, da ponuja brezplačno razširjanje vsebin vsem, ki jih te zanimajo. Po besedah Konjikušića arhiv najbolj izkorišča angažirana publika, to so raziskovalke, umetniki in aktivisti. Arhiv je dostopen od konca leta 2022 in omogoča ne le brezplačen ogled, pač pa tudi nadaljnjo nekomercialno rabo več tisoč zdaj digitaliziranih fotografij. Pri projektu *Neželenih podob* postane takoj jasno, da partizanska fotografija ne zajema in ne predstavlja le tedanjega sveta upora; partizanski način spominjanja se torej ne dogaja le na ravni same vsebine, tj. na ravni tega, da vidimo partizanske podobe in dogajanja. Pri partizanskosti spletnega arhiva gre bolj za to, da nam omogoča dostop do izredno dragocenega in estetsko kvalitetnega materiala, ki je so ga v teku vojne ustvarili partizanski fotografi in fotografinke. Nadalje, partizansko spominjanje zadeva ponovno in čim bolj občo rabo ter angažiran pogled k razumevanju spreminjanja takratnega sveta. Kot kaže že samo ime arhiva – *neželeni podobe* –, je skrbnikom in arhivistom jasno, da intervenirajo v revizionistično, partizanstvu nenaklonjeno družbeno-politično ozračje, ki že vsaj od jugoslovanskih vojn v devetdesetih letih dvajsetega stoletja s pridom rehabilitira lokalne fašistične kolaborante.

Kolektivni spomin na drugo svetovno vojno je postal del »disonančne zapuščine« nove Evrope, s kršenjem protifašističnega in partizanskega konsenza zlasti v (post)jugoslovanskem prostoru, a tudi drugod, pa prihaja do nevarnega vzpona rehabilitacije (lokalnega) fašizma.⁵ Že zaradi naše lastne umeščenosti znotraj sedanje politične konstelacije vsako vračanje k partizanski (v našem primeru fotografski) zapuščini pomeni postaviti se na stran in zavzeti neželjeno stališče, tako do socialistične Jugoslavije, ki je mitologizirala NOB, kot do sedanjih nacionalnih držav, ki so sodelovale pri demonizaciji oziroma slabljenju protifašističnega in partizanskega spomina. Domobranci, ustaši, četniki, vse te politične grupacije so bile na strani hegemonске in okupatorske fašistične sile tako v drugi svetovni vojni kot v devetdesetih letih dvajsetega stoletja.⁶ Na drugi strani postjugoslovanskega spektra pa najdemo jugo-nostalgčni pogled, ki romantizira vse, kar je povezano s socialistično, partizansko in jugoslovansko preteklostjo ter njenim emblematičnim voditeljem Josipom Brozom – Titom.

Konjikušićev projekt je usmerjen v prihodnost in odkrito nasprotuje vsakršnim idejam in praksam fašistične rehabilitacije, spravaštva, pa tudi cenene nostalgije. Ostro nastopa proti centralnemu ideološkemu tropu, ki poziva k videnju preteklosti na relativističen način: vse vojne so slabe, vse strani so enake in tudi zato so vse žrtve enake. Žrtve so tako tudi že storilci in preidemo v začarani krog sprave. Partizanski fotoarhiv nasprotuje takšni spravi spomina, ki v resnici služi pomirjanju nasprotij in pozabljanju zgodovinskega konteksta. Kot pravi sam Konjikušić, se izraz »neželeni podobe nanaša na partizanske fotografije, ki so danes nezaželene celo na trgu starin, kjer na primer ustaške in nacistične fotografije kotirajo više, se prodajajo dražje. V svojem arhivskem delu sem naletel na fotografije, ki so bile leta zavržene v vlažnih kletah muzejev ali v škatlah daleč stran od javnosti. Partizanske fotografije solidarnosti in emancipacije se danes zdijo moteče in vedno manj vidne, treba jih je zatreti in marginalizirati. A mislim, da sta njihova ikonična moč in mobilizacijski potencial ogromna. Tu smo ustvarili protiinstucionalni arhiv, ki skuša varovati in hkrati razširjati gradivo.«⁷

Kako potem fotografirati in arhivirati »na partizanski način«, ki se ogne narodni spravi in ceneni nostalgiji? Ali obstajajo osnovni kriteriji, ki jim morata kritično raziskovanje in angažirana fotografska in spominska praksa slediti oziroma jih uveljaviti na novo? Revizionistični okvir demonizira partizansko in socialistično preteklost, nostalgija pa zamrzne preteklost v romantični podobi. Ta vprašanja in izhodišča so ključnega pomena za vsakogar, ki se ukvarja s (partizansko) zapuščino druge svetovne vojne, saj je od devetdesetih let prejšnjega stoletja pod udarom intenzivnega konservativnega zgodovinskega revizionizma. Konjikušićev projekt nezaželenih podob posega v konstelacijo vladajoče nacionalne/nacionalistične politike spomina, ki briše preteklost in zaradi odsotnosti trdne arhivske politike zanemara tudi gradivo preteklosti. V tem pogledu prevzamejo nezaželene

⁴ Konjikušić, Davor. *Red Light – Yugoslav Partisan Photography and Social Movement 1941–1945*. Beograd: RLS, 2019.

⁵ Gl. Luthar, Oto. »Preimenovanje in izključevanje kot sestavni del postkomunistične kulture spomina v Sloveniji«. *Pri-spevki za novejšo zgodovino*, let. 54, št. 2, 2014, str. 195–211; Močnik, Rastko. *Extravagantia II: koliko fašizma?* Ljubljana: Založba *eff**, 1995; Kirm, Gal. *Partizanski protiarhiv*. Ljubljana: Maska, 2021.

⁶ Za podrobnosti o kontekstu in stopnji revizionizma gl. Buden, Boris. *Transition to Nowhere*. Berlin: Archive Books, 2020.

⁷ Iz osebne korespondence avtorja članka z Davorjem Konjikušićem (6. 9. 2023).

podobe institucionalno vlogo, medtem ko je protiarhivski cilj globlji, in sicer porušiti obstoječi okvir ohranjanja razpršenega oziroma demoniziranega »gradiva« NOB.

V Konjikušičevem fotografskem arhivu najdemo nekatere bolj konvencionalne podobe, na primer fotografije fašističnega nasilja, trupel in živali, posnetke vojaških partizanskih akcij in borcev, torej podobe, ki jih lahko umestimo v žanr vojne fotografije z dokumentiranjem grozot druge svetovne vojne v Jugoslaviji. V ospredju tega članka izpostavljam fotografije, ki kažejo na neizkoriščen partizanski odnos do narave, na enakost med spoloma v boju ter na pomembnost vsakdanjega življenja v uporu. Če je čas socializma poudarjal predvsem militantne podobe »moškega« partizana in modernistične spomenike, pa so na teh fotografijah poudarjene ravno tiste dimenzije, ki lahko partizansko gesto upora in podobe partizanstva aktualizirajo v naših razmerah, v naših bojih. Tako bodo sledeči odstavki obravnavali in ilustrirali emancipatorne imaginarij partizanstva, ki se naslanja na kontingenčne momente vsakdanjega upora; na tiste moške in zlasti ženske like, ki so bili predolgo potisnjeni na obrobje kolektivnega spomina na NOB.

PODOBE VSAKDANJEGA UPORA

Fotografije v partizanski Jugoslaviji niso bile zgolj učinkovite pri propagiranju nujnosti protifašističnega odpora in pri mobilizaciji ljudstva v boju, temveč so tudi dokumentirale širok spekter grozot fašizma in vsakdanje življenje partizanskega odpora. V nekaterih primerih jim je celo uspelo zajeti samo kontingentnost nastajanja partizanske subjektivnosti in revolucionarnega procesa. Zlasti pomembno pa so prispevale, skupaj z nekaterimi risbami in grafičnimi deli, k imaginariju in liku partizanke, nove ženske subjektivnosti, pa tudi mišljenju celostne podobe osvoboditve.

Lik nove ženske nastane v vojni vihri in se tudi odziva na konvencionalni lik ženske v konservativni in patriarhalni družbi predvojne Kraljevine Jugoslavije. Ženske takrat niso bile del javnega in političnega življenja, njihova družbena vloga pa je bila v velikem delu vezana na področje zasebnega. Ta družbena vloga in podoba se je preko NOB nepovratno spremenila, in tu sta igrali pomembno vlogo tako Antifašistična fronta žensk kot Komunistična partija Jugoslavije (KPJ). Slednja se je boju za enakost in odpravljanje razlik – razrednih, spolnih, nacionalnih – zavezala deloma pred, deloma med vojno; ne glede na kasnejše in delne neuspehe politike egalitarnosti pa je NOB nedvomno bil in ostal ključno zgodovinsko obdobje ženske emancipatorne borbe, ki je kakopak tudi odločilno prispevala k sami osvoboditvi od fašizma.

Alternativno podobo osvoboditve, ki jo uvrščam v nekakšno proti-zgodovino, »proti-arhiv« NOB,⁸ je mogoče razumeti kot nasprotovanje dominantni reprezentaciji NOB v nekdanji socialistični državi, ki je NOB dojemala kot zgodovinsko nujnost. Po tem naziranju je partizanski boj vodila zgolj Komunistična partija ter ga razumela kot neizogibno stopnjo na poti v komunizem, medtem ko alternativna partizanska fotografija prikaže oboje – partizanski boj in nastajanje komunizma – kot organiziran in spontan karakter vsakdanjega odpora. Odpora, ki se sicer brez KPJ kakopak ne bi mogel razviti, kar pa ne pomeni, da bi KPJ ta odpor zmogla izpeljati brez široke ljudske podpore. Še več, v teku boja se je drastično spremenila tudi njena organizacijska struktura, skupaj z njeno družbeno bazo. To seveda ne spremeni dejstva, da je imela Komunistična partija Jugoslavije v mnogih delih okupirane Jugoslavije najpomembnejšo organizacijsko vlogo in da je ljudstvo mobilizirala z idejami družbene pravičnosti in enakosti narodov, pa vendar ni bilo v tem, da so se množice uprle fašizmu, nobene [zgodovinske] nujnosti. Nasprotno se ljudje po svetu in v različnih časih, tudi po Jugoslaviji, niso pridruževali osvobodilnemu boju in so celo sodelovali z okupatorskimi silami. Obstoj NOB je bil zelo negotov, v stalnem gibanju, a hkrati zaposlen z grajenjem novih političnih in kulturnih (proti)institucij, ki so ustvarile imaginarij nove federativne in družbene pravične Jugoslavije. Predlagam, da izbrane podobe razumemo kot skromen poskus montaže partizanskih podob, ki skušajo zajeti minljivo, celo kontingentno naravo in trenutnost partizanske navzočnosti, njen »deteritorializirajoč« in vseskozi spreminjajoč se teritorij, način, na katerega so partizani in partizanke organizirali svoj boj, njihov način življenja, njihova simbolična omrežja odpora in solidarnosti ter kako je ta solidarnost zajemala nov odnos do živali, rastlin in gozdov.

Podoba osvoboditve Hvara nas napotuje na vseprisotni topos partizanske kolone, ki je v nenehnem gibanju. Partizani in partizanke nikoli ne potujejo sami in se, naj se zgodi karkoli, nikdar ne ustavijo, kar simbolizira intenzivnost družbene spremembe. Vsakršen cilj revolucije/osvoboditve vselej prinaša razsežnost negotovosti tako med samo revolucijo kot po njej. Ta negotova in hkrati močna vez med partizani je prinašala tudi močno zavedanje; njihova razmišljanja in skrbi, ki jim lahko sledimo v spominih, dnevnikih, arhivski praksi, pesmih in fotografijah, nam kažejo, da so bila življenja partizanov in partizanski boj nenehno ogroženi, v stalni nevarnosti, da jih aretirajo ali uničijo. Toda partizanski fotografiji je uspelo zajeti natanko to značilnost neobstoynosti, ta »najšibkejši člen« in kontingentno naravo partizanskega boja.⁹

2



2. PF-SCN-001-57 Partizani osvobajajo Hvar septembra 1944. Z dovoljenjem *Unwanted Images*.

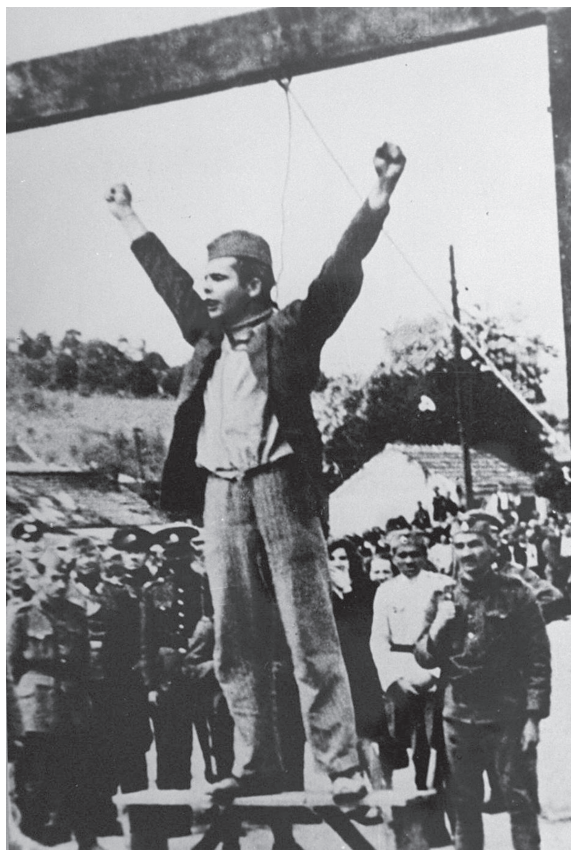
3



3. PF-P-002-334: Žene, kmetje in mladina na politično-kulturnem sestanku. Iz arhiva Mladena Ivekovića. Z dovoljenjem *Unwanted Images*.

To nas privede do vprašanja reprezentacije NOB in izbire partizanskega lika, po katerem se je mogoče zgledovati. Najprepoznavnejši partizanski lik jugoslovanskega NOB je nedvomno Stjepan Filipović, komunist in partizan, ki so ga sovražniki zajeli na začetku leta 1942. V Valjevu so ga mučile nacistične sile in načrtovale njegovo javno usmrnitev. Toda namesto razkazovanja in spektakla fašistične moči, ki bi vlivala strah v množice in zasmehovala partizane, je Stjepan Filipović v trenutkih pred usmrtnitvijo pokazal največje dejanje odpora in odločnosti. Glasno je vzkliknil: »Smrt fašizmu, svoboda narodu!« in v zrak iztegnil obe roki s stisnjenimi pestmi.

4



4. Pred usmrtnitvijo Stjepana Filipovića (javno dostopno na: en.wikipedia.org/wiki/Stjepan_Filipovi%C4%87#/media/File:Stjepan_Stevo_Filipovi%C4%87.jpg)

8 Kim 2021.

9 Glede razmerja med fotografijo in kontingentnostjo gl. Doane, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, Massachusetts in London: Harvard University Press, 2002.

LIK NOVE ŽENSKE – PARTIZANKE

V tem prispevku želim predvsem pokazati, da poleg partizanskega moškega lika ovekovčenega mučenika obstajajo še številne ženske mučenice in herojinje. Ena najbolj »herojskih« fotografij, posnetih pred usmrtnitvijo, je fotografija partizanke po imenu Lepa Svetozara Radić, sedemnajstletne partizanske borke, ki je skrbela za ranjene med četrto sovražnikovo ofenzivo proti partizanskim silam v osrednji Bosni. Bila je del skupine ranjencev, ki se je, ko jo je obkolila 7. gorska divizija SS Prinz Eugen, borila do zadnjega naboja. Čeprav so jo surovo mučili, ni izdala imen partizanskega vodstva, zato so jo javno usmrtili.

5



5. 5 PF -P-013-34: Usmrtnitev Lepe Radić.

Na njeni usmrtnitvi je bilo prisotnih precej manj ljudi kot na Filipovičevi. Po pripovedovanjih očitno je vzkliknila: »Živela Komunistična partija in partizani! Bojuj se, ljudstvo, za svojo svobodo ...« Njenih zadnjih trenutkov se v svoji knjigi spominja Dušanka Kovačević. Ko so ji nacisti nadeli zanko okrog vratu, so ji ponudili rešitev, če izda svoje tovariše. Odrnila je: »Nisem izdajka svojega ljudstva. Tisti, po katerih sprašujete, se bodo razkrili sami, ko bodo vse vas zločince pobili do zadnjega.«¹⁰ Zadnji sta-

vek, izrečeno prekletstvo, ki se bo uresničilo do konca vojne, je bil prekinjen, sledila je globoka tišina, medtem ko je ostala zazrta predse, čakajoč na soočenje s smrtjo. Fotografija prikazuje močan, miren odpor. Ta gesta partizanskega upora je močnejša od same smrti, je nekakšen nadrealistični presežek same realnosti in izraža globok nadčloveški odpor, ki je preveval partizanski boj.

A vsega ženskega partizanskega kolektiva ne moremo reducirati na eno samo podobo, kot da bi morali zdaj moškemu ustrezni-ku najti še žensko herojsko reprezentacijo. Spodaj podajam v branje in gledanje partizanske fotografije, za katere je značilna reprezentacija *mnoštva žensk* in *njihovih dejavnosti*, žensk, ki so odločujoče pomagale, delovale in se borile v NOB.

6



7



6. PF-P-011-04 Dekleta iz vasi Vrljika. Hvar, november 1944. | 7. PF-P-002-268, Karmine. Ivan Ribar in Simo Milošević na čelu omizja. Vas Zaglavak v Sandžaku. | Vse tri z dovoljenjem *Unwanted Images*.

¹⁰ Kovačević, Dušanka. *Women of Yugoslavia in the National Liberation War*. Beograd: Jugoslovenski Pregled, 1977, str. 45.

Podobi na prejšnji strani na prvi pogled ne predstavljata ravno partizank bolničark ali partizank bork, ki so se bolj vtisnile v kolektivni spomin. Dekleta iz vasi Vrlika nosijo tradicionalne noše, kar pomeni, da je osvoboditev prišla v Hvar in da lahko spet ponosno nosijo svoje obleke, poleg tega pa ženske odhajajo na drugo regijsko konferenco Združene zveze antifašistične mladine Hrvaške. Druga slika nas napelje k videnju ponovno tradicionalne noše na vasi, v resnici pa predstavlja sedmino – v Dalmaciji kar mine –, ki je pomemben zadnji ritual po smrti (tu partizana), kjer žalujoči poleg pesmi in specifično pripravljenega števila jedi pustijo jed in stol tudi prazen, saj naj bi jih umrli še zadnjič obiskal. Množičnost žensk prikazuje, da je bilo delo na vasi – osvobojenem ali okupiranem območju – prepuščeno predvsem ženskam.

V zadnjem odstavku bi rad predstavil še manjši fotokolaž/ fotomontažo raznolikosti novih ženskih likov v zelo različnih partizanskih okoliščinah in dejavnostih, kot so naprimer skrb in oskrba za vso partizansko ekonomiko in kulturo, načrtovanja jedilnikov, partizanskega izobraževanja, vse do priprave prostorov za politične govore in procesa tiskanja; od bojevanja in zdravstvene oskrbe do redkih priložnosti prostega časa.

9



8



8. 8_PF-P-005-11: Vjesnik na Petrovi Gori, 1944, vezava tiskovin na prostem. Avtor: Hugo Fischer Ribarić.

10



9. 9_PF-P-016-35: Kuharica iz 6. udarne brigade razpravlja, kaj naj pripravi za obed, neznan avtor.
| 10. 10_PF-P-017-10: Partizanski pohod, neznan avtor. | Vse tri z dovoljenjem *Unwanted Images*.

11



12



13



11. 11_PF-P-018-11: Člani SKOJ, mladinske komunistične organizacije, 1945. | 12. 12_PF-P-018-09: Zdravstveno osebje v Miklešu, Zagrebški partizanski odred, avtor neznan. | 13. 13_PF-P-018-22: Ženske borke, neznan avtor. | Vse tri z dovoljenjem *Unwanted Images*.

Izbrane podobe prikazujejo, da je v NOB prišlo do soobstoja in enakosti med različnimi dejavnostmi – štele so prav vse dejavnosti organiziranja in mišljenja upora. Ženske so bile prisotne na vseh položajih v osvobodilnih in družbeno transformativnih bojih. Te podobe so v nasprotju tako s predvojno reprezentacijo žensk kot zgolj mater (omejitev na zasebno) kakor tudi s povojno socialistično reprezentacijo partizank kot medicinskih sester ali tistih, ki trpijo na filmskih platnih velikih partizanskih akcijskih filmov. Dejstvo, da so ženske lahko zavzele vse položaje, od bork do političnih izobraževalk, potrjuje, da je bilo načelo politične enakosti globoko vpisano v samo tkivo narodnoosvobodilnega boja. S pomočjo kolaža teh fotografij, razkropljenih v času in prostoru/prostorih osvobodilnega boja, je ta preplet partizank in partizanskih dejavnosti mogoče razumeti kot zjedritev partizanskega ženskega lika.

ZAKLJUČEK

Ta izbor in interpretacija sta zgolj majhen prispevek v mozaiku Konjikušičevega projekta neželenih podob. Za Konjikušiča partizanska fotografija ni imela le propagandistične, temveč tudi »umetniško, dokumentarno in fotožurnalistično vrednost«, saj »postane primarno semantični nosilec sporočila o grajenju novega sveta in gradivo za pridobivanje širših množic pri grajenju tega sveta. Od samega začetka je usklajevala vlogo med svobodnim avtorskim pristopom partizanskih fotografov in kasnejšimi poskusi, da bi postala del celovite informacije in propagandnega sistema.«¹¹ *Neželene podobe* so nam prinesle edinstveno spletno mesto, ki ne le omogoča večji dostop in prepoznavnost jugoslovanske partizanske fotografije, temveč ponuja tudi pogled na močno politično estetiko, ki jo nosijo številne fotografije. Trdil bi, da projekt *Neželene podobe* odpira številna resna epistemična vprašanja: ne le k čemu, kako in zakaj se vračamo, temveč tudi, ali takšna obravnava emancipatorne preteklosti ponuja način, kako si predstavljati in ustvarjati drugačno prihodnost? Kako lahko partizansko, nezaželeno fotografsko gradivo uprizorimo, uokvirimo, razstavimo in, kar je najpomembnejše, ponovno uporabimo in »remedijiramo« na emancipatoren način? Če po eni strani specifična modalnost partizanske fotografije zajema osvobajajočo in minljivo preteklost, se po drugi postavlja vprašanje: kako lahko mobiliziramo, uokvirimo in prekinemo podobo emancipirane prihodnosti, ki je še ni?

¹¹ Konjikušić 2019, str. 21.

Vizualna »zgodovina zatiranih«¹² – predvsem partizank –, ki so jo skrbno zasenčili z moškim heroizmom v partizanskem filmu v času socializma, kasneje pa z nacionalističnimi zgodbami revizionizma v devetdesetih, nam lahko danes znova pomaga mobilizirati emancipatorne vire preteklosti. Partizanski vizualni protiarhiv priča o izredno ustvarjalnem prepletu intermedijskih umetniških oblik in tovariškega sodelovanja med umetnicami, kulturniki in amaterji, ki so prispevali k partizanski produkciji in distribuciji. Izbrani dokumenti niso zaprt izbor, temveč izhodišče za nadaljnje raziskave, ki imajo pomembno vlogo pri (re)konstrukciji solidarnosti med zatiranimi, čeravno so ti časovno in prostorsko oddaljeni.

LITERATURA

Balibar, Étienne. *The Philosophy of Marx*. London: Verso, 2007. | **Benjamin, Walter.** *Selected Writings Volume 2, Part 2: 1931–1934*. Cambridge, Massachusetts in London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. | **Doane, Mary Ann.** *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, Massachusetts in London: Harvard University Press, 2002. | **Kirn, Gal.** »Na partizanski način: Vstaja v Jazku Želimira Žilnika in rekonstrukcija antifašističnega spomina od spodaj«. *KINO!*, št. 49/50, 2023, str. 243–259. | **Kirn, Gal.** Partizanski Protiarhiv. Ljubljana: *Maska*, 2021. | **Konjikušić, Davor.** *Red Light - Yugoslav Partisan Photography and Social Movement 1941–1945*. Beograd: RLS, 2019. | **Kovačević, Dušanka.** *Women of Yugoslavia in the National Liberation War*. Beograd: Jugoslovski Pregled, 1977. | **Luthar, Oto.** »Preimenovanje in izključevanje kot sestavni del postkomunistične kulture spomina v Sloveniji«. *Prispevki za novejšo zgodovino*, let. 54, št. 2, 2014, str. 195–211. | **Marx, Karl.** *Zbrana dela MEID, II. zvezek*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979. | **Močnik, Rastko.** *Extravagantia II: koliko fašizma?* Ljubljana: Založba cf/*, 1995.

Konjikušićev projekt je usmerjen v prihodnost in odkrito nasprotuje vsakršnim idejam in praksam fašistične rehabilitacije, spravaštva, pa tudi cenene nostalgije. Ostro nastopa proti centralnemu ideološkemu tropu, ki poziva k videnju preteklosti na relativističen način.

12 Benjamin, Walter. *Selected Writings Volume 2, Part 2: 1931–1934*. Cambridge, Massachusetts in London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, str. 769–782.

Petra Meterc

Nataša Urban

»Mrk je film o tem, kako se spopadamo z bolečino v svetu«



NATAŠA URBAN | FOTO OSEBNI ARHIV

Dokumentarni film *Mrk* (Formørkelsen, 2022) Nataše Urban, na Norveškem živeče srbske režiserke, je ena tistih filmskih stvaritev, ki dokazuje, v kako izjemni formi je v naši širši regiji dokumentaristika. *Mrk* je oseben film. Nataša Urban se v njem naseli v devetdeseta leta, ko je odrasčala v Vojvodini, medtem ko so po državah bivše Jugoslavije divjale vojne. Režiserka, ki danes živi in ustvarja na Norveškem, pravi, da je Srbijo morala zapustiti. V filmu se sooči z vsem tistim, zaradi česar je državo zapustila, in se, kot pravi sama, do nastanka *Mrka* ni zares ozrla nazaj.

Dokumentarec je svojevrstna asociativna izkušnja. Urban z mehкими podobami podeželja in gozdov zariše prostor svojega odrasčanja, v podobe miru in toplote pa ostro zarežejo slutnje nasilja in boleče raziskovanje spominov – tako lastnih kot njene družine. Film vzpostavlja dihotomijo domačnosti in bolečine, intimnih spominjanj in kolektivnih namenskih pozab ali ignoranc. V *offu* poslušamo njene pogovore z družinskimi člani, predvsem starši, babicami, teto. V pripovedni

tok, ki temelji na pogosto zamolklih, odrezanih pogovorih, se občasno vrinejo zgodovinska dejstva. Jama Golubinka na Hrvaškem. Srbski pravoslavni duhovniki. Začetek vojne na Hrvaškem. Obleganje Vukovarja. Protesti v Beogradu. Obleganje Sarajeva. Srebrenica. Natovo bombardiranje Srbije. Brutalni dogodki devetdesetih najdejo vizualni izraz v simboli nasilja, ki jo Urban vztrajno vpleta med filmske podobe.

Režiserka kljub postavljanju težkih vprašanj lastni družini pri njih brezpogojno vztraja. Pa vendar je film zasnovan kot raziskovanje soočanja z bolečimi in težkimi spomini, zato ne gre za zasliševanje ali obtoževanje, temveč za diapazon občutenj, ki jo kot posameznico in avtorico razjedajo in s katerimi se je namenila prek filmske umetnosti soočiti.

Z režiserko Natašo Urban smo se pogovarjali na mednarodnem filmskem festivalu *Crossing Europe* v Linzu.

**

Kdaj in zakaj ste se odločili, da se na filmu soočite z lastnimi spomini in spomini vaše družine iz obdobja devetdesetih let, časa vašega odrasčanja? | Na Norveško sem se preselila leta 2011 in takrat sem postala del velike produkcijske hiše, ki se ukvarja samo z dokumentarci. Imenuje se Medieoperatøreneme. Inge, ki je bila moja producentka na vseh prejšnjih projektih, mi je pogosto poskušala na subtilen, norveški način predlagati, naj se usmerim na teme z Balkana, bivše Jugoslavije. Ni posebej namigovala na vojne, verjetno pa je imela to v mislih. Vedno sem jo zavrnila, saj sem mislila, da je to nekaj, kar sem zakopala globoko v sebi in s čimer se ne želim več ukvarjati. Ne nazadnje sem zato zapustila Srbijo, ker nisem več zdržala tega terorja. Potem pa se je zgodilo, da je umrl nekdo, ki mi je bil zelo blizu. In tako se je vse začelo. Bila sem v sedmem mesecu nosečnosti, v meni je vse vrelo, bil je čisti kaos. In stvari so nekako začele prihajati iz mene.

Pravzaprav je bila oseba, ki sem jo izgubila, dekle v Nepal; poznala sem jo zelo, zelo dolgo in sem o njej posnela tudi film. Ideja je bila, da jo še naprej snemam, in ko je umrla, sem se dolgo poslavljala od nje. Kasneje, ko sem manj razmišljala o njej, sem vse bolj začela premišljevati o svoji preteklosti, in ena prvih stvari, ki sem se jih spomnila, je bil 11. avgust 1999, ko je imel ves svet priložnost opazovati mrk. Popoln sončni mrk ni običajna stvar, gre za redek pojav, ki so ga takrat vsi praznovali. Ves svet je slavil, samo v Srbiji so se pred mrkom vsi skrivali. Nekega dne sem se zjutraj zbudila in se vprašala, zakaj je bilo tako. To je bil prvi prizor, ki sem ga napisala za film. Seveda film ne govori dobesedno o fenomenu kolektivnega skrivanja, uporabila sem ga kot metaforo za to, da se Srbija ne sooča z genocidom in vsemi grozodejstvi, ki jih je počela v vojnah v devetdesetih.

Kakšne spomine imate sami na to obdobje? Kaj je bilo tisto, česar ste se najbolj spominjali, ko ste začeli z ustvarjanjem tega filma? | Stvari so prihajale do mene postopoma. Najprej so bile vse precej razdrobljene, imela sem določene spomine in čutila sem stvari, ki so name naredile vtis na čustveni ravni. Moji spomini niso bili toliko povezani z velikimi zgodovinskimi dogodki, ampak bolj z nekaterimi majhnimi domačimi prizori; spomnim se na primer nekega nedeljskega jutra, ko sem zaslišala streljanje. Živeli smo v stanovanjski hiši z veliko drugimi ljudmi. Nenadoma sem slišala, da nekdo hodi okoli in strelja. Ugotovila sem, da gre za očeta ubitega otroka iz bloka, ki hodi po soseski in strelja potepuške pse. Ustrelil je enega mojih najljubših psov. Spomnim se, da sem hotela ven, da bi rešila tistega psa, a se je mama zelo prestrašila in mi je zaklenila vrata. Potem sem se spomnila, kako je moj oče tihotapil bencin. Ali pa kako so drugi očetje, ki so bili tako kot moj univerzitetno izobraženi, na tržnici prodajali vijake in podobno, da so lahko

prehranili družino. Spomnim pa se tudi, kako je veliko očetov nenadoma, kot otroku se mi je zdelo čez noč, začelo nositi četniške šajkače, razne nacionalistične simbole, se tolči po prsih. Zdaj mi je misel na vse to odvratna.

Kako ste se pripravili na snemanje filma? | Prva stvar, ki sem jo morala storiti, je bila, da sem se usedla sama s sabo in naredila obsežno domačo nalogo: izvedela sem dobesedno vse glede zgodovinskih dejstev, vse iz devetdesetih in celo prej, iz druge svetovne vojne, saj so bili časi druge svetovne vojne uporabljeni kot izgovor za vojne v devetdesetih. Čutila sem, da je to moja dolžnost, ki mi je naložena, pravzaprav pa tako pristopim k vsemu, s čimer se srečam. Gledala sem obraze vseh tistih ljudi, ki so izgubili življenja v Srebrenici. In seveda je bilo to grozno, vendar gre za znanje, ki sem ga morala imeti, da sem lahko vstopila v pogovore.

Kako se je bilo o teh stvareh pogovarjati z lastno družino? | To je bilo strašno težko, pravzaprav verjetno najtežji del snemanja tega filma. Najtežje je bilo, ker sem se najprej z vsem tem soočala sama, potem pa sem soočala še njih in odkrivala, koliko vedo ali ne vedo, česa se spominjajo in česa se ne želijo spominjati. Bali so se, pa tudi mene je bilo strah. Oni niso vedeli, kaj vse jih bom spraševala, sama pa nisem mogla biti prepričana, kakšne odgovore bom dobila, saj sicer nismo nikoli zares govorili o tem. Prav to je ena glavnih idej filma – da se o teh stvareh moramo pogovarjati, zato da se ne ponovijo.

Česa ste se sami najbolj bali? | V Srbiji najdete vse vrste soočanj z dogajanjem v devetdesetih; od tega, da ljudje preprosto molčijo, do tega, da se pretvarjajo, da se nič ni zgodilo in vse skupaj preprosto zanikajo. Zelo pogosta je relativizacija. Ljudje rečejo: »Res je, da smo to naredili, toda kaj pa tisto, kar so oni naredili nam?« In tako se en zločin opravičuje z drugim zločinom. Če bi od mojih članov družine dobila katerega od teh odgovorov, bi me to zelo razočaralo. Še huje, kot če se na nekoga razjeziš, se mi zdi, da si nad nekom razočaran. Mislim, da sem se tega bala, a se na srečo ni zgodilo. Vseeno pa so moji starši v nekakšnem mraku, saj mislijo, da sami ne bi mogli takrat ničesar spremeniti. Osebnost nikoli niso volili Miloševića in v tem pogledu so bili med redkimi. Danes sicer veliko ljudi reče, da ga ni volilo, toda vemo, da je večina ljudi volila tega človeka in nekateri bi ga volili še naprej, če bi bil danes še živ.

Kar se tiče mojih staršev, se pri tem za njih zgodba zaključí. Mor-da je res, da mnogi v devetdesetih niso vedeli za vsa grozodejstva, vendar pa ni opravičila za to, da o tem ljudje ne bi ničesar vedeli danes in da danes glede vsega tega ne bi imeli jasnih stališč.

So bili pogovori z babicama drugačni? Zdi se, da se bolj kot devetdesetih let obe spominjata časov svojega otroštva. | Obe se zelo, zelo dobro spominjata vseh podrobnosti iz otroštva. Živel sta med drugo svetovno vojno. Pogovor z babicama je bil zame verjetno najlepši del filma. In tudi najtežji, ker je ena od mojih babic umrla, ko sem snemala film, od druge pa sem se v nekem smislu poslovila, ker je takrat še živela v svoji hiši, zdaj pa živi v domu za ostarele. Ne morem več hoditi k njej, da bi mi naredila palačinke in vse to, kar je zelo težko. Pogovorov z babicami imam posnetih veliko več, kot jih je končalo v filmu. In morda bom nekega dne naredila nekaj s tem.

Kako ste, ko ste opravili pogovore, zasnovali scenarij? Film je namreč izjemno asociativen, kot bi spremljali nekakšno razdrobljeno spominjanje. | Že od začetka mi je bilo vse dokaj jasno. Napisala sem 55-stranski scenarij, ki je temeljil na pogovorih. Že ko sem se pogovarjala z očetom in ko mi je povedal zgodbo o tem, kako sem iz pasti rešila podgano, sem vedela, da je zame to začetek filma, saj gledalca vpelje v določeno razpoloženje, pa tudi enega od lajtmotivov, živali. Ko sem se pogovarjala s prijateljico Jeleno, ki sicer trpi za shizofrenijo, in ko je izrekla tisti stavek, »ljubim Srbijo z vsem srcem«, sem vedela, da to mora biti zadnji stavek v filmu. Po vsem, kar vidimo, je bil to pravi konec. Za film sem pravzaprav snemala vse, kar mi je bilo blizu. Če je zame nekaj zelo pomembno, je to zadosten razlog, da pristane v filmu. To je bil ključ do vsega.

Dele filmov povezujejo odlomki iz pohodniških dnevnikov vašega očeta, ki vsaj na prvi pogled nimajo veliko skupnega s temo, ki jo načenjate. Zakaj ste se odločili, da jih vključite? | Vedela sem, da bodo očetovi dnevniki nekakšno okostje filma; pojavljali se bodo občasno in napovedovali nova poglavja zgodovine. Vedela sem tudi, da se bodo simboli vojne, ki so vtanki v te dnevnike, pojavljali vse pogosteje. Ena prvih stvari, ki sem si jih zamislila, je bil prizor očetovega odhoda v Vukovar, kjer naj bi sosedji pomagal rešiti pralni stroj Gorenje in njene knjige. Prizor je bil zame vizualen simbol tega, kar sem želela povedati. Med vojno so ljudje iz zapuščenih hiš kradli vse, tudi straniščne školjke, knjig pa nihče ni želel ukrasti. To je bil element, ki sem ga želela vtakati v film, še preden bi gledalci odkrili, kaj predstavlja.

V filmu ste največ snemali očeta med njegovo hojo po hribih. Kakšen je bil ta del snemanja za vas? | Za oba je bilo to čudovito, nekaj, česar ne bom nikoli pozabila. Tudi zanj je bila vsaka priložnost, da se odpravi v hribe, odlična. Le včasih ga je razjezilo, ker lokacije, ki smo jih posneli, niso ustrezale lokacijam, o katerih bere iz svojih dnevnikov in jih slišite v *offu*. Bilo ga je sram, kaj bo, če bodo to videli njegovi prijatelji hriboolazci (*smeh*).

Osnova vašega filma so spominjanja, subjektivne perspektive preteklega. Kako vizualno ponazoriti razdrobljene, celo meglene spomine? | Vedela sem, da v mojem filmu nastopa dihotomija med tem, kar je resnično, in tistim, kar je morda samo v moji glavi, pa dihotomija med zgodovinskimi dejstvi in spominom, ki se spreminja in je subjektiven. Vizualno rada delam s tovrstnimi nasprotji. Za snemanje sem uporabila filme super 16 in super 8, ki so bili stari 40, 50 let. Večinoma je šlo za Kodakchrome in Ektachrome, ki sem jih nato obdelala v različnih razvijalcih, da sem dosegla različne vizualne učinke.

Velik del mi je pomagal narediti Adrian Cousins iz Londona. Gre za čarovnika, ki se ves čas ukvarja s tovrstnim obdelovanjem filma. Osebnost me izjemno privlači ta »naredi sam« (*DIY*) subkultura, ljudje, ki se igrajo s filmskimi materiali. Tu so denimo razvijalci na osnovi kave ali na osnovi določene zelenjave, celo na osnovi bezga, ki raste spomladi. Iz bezga narediš sok, dodaš malo vitamina C in malo sode, nato pa v njem razviješ svoj film. Dovolj je, da je v razvijalcu fenol. To je tista komponenta, ki pretvarja srebrove soli v srebrove kovine. Fenol najdemo povsod, tudi v urinu in krvi. Obstajajo študije, ki pravijo, da je na primer konjski urin najboljši za razvijanje filmov – in tako naprej. Poznamo veliko različic.

Pri receptih je pomembno predvsem, da se jih natančno upošteva. Imate denimo 23 gramov kave, 12 gramov vitamina C in 55 gramov sode. Če določeno snov povečate za pet gramov, dobite drugačne rezultate. Podobno je tudi s temperaturo. V kolikor je običajna temperatura 22–23 stopinj, bomo, če jo spustimo za pet ali deset stopinj, dobili drugačen rezultat. Tako sva recimo na filmu ustvarila luknjast učinek, ki sem ga želela doseči pri spominih iz Vukovarja. Poleg omenjenih učinkov sem nekatere dele namerno premočno osvetlila, nekatere pa premalo. S tem sem lahko razlikovala vrste spominov. Če je slika zbledela, je šlo za blede spomine. Če sem iz zamegljenosti prešla k večji ostrini, je bil to namig, da sem se nečesa spomnila.

Glaven simbol filma je mrk in dejstvo, da so se ljudje leta 1999 pred tem pojavom skrivali, s čimer ponazorite zavestno ne-spominjanje dogajanj v devetdesetih v Srbiji. Kako si razlagate tovrstno zatiskanje oči? | Verjetno je to naravni človeški obrambni mehanizem. Konec koncev je tudi to, kar je počel moj oče, ko je hodil v gore, nekakšen beg od vsega. **Mrk** je film o tem, kako se spopadamo z bolečino v svetu. In to velja za vse nas, tudi zdaj, ko se na svetu dogajajo druge grozljive stvari. Ko sem delala na tem filmu, sem razmišljala o otrocih, ki se utapljajo v Sredozemskem morju. Ves čas. Toda nikoli nisem naredila ničesar glede tega. To je zame lažja odločitev.

Seveda mora v Srbiji za to, da bi se stvari spremenile, obstajati predvsem pripravljenost na strani norcev na političnih položajih. Ti vzgibi morajo torej priti od njih, nato pa jih bodo prevzeli tudi ljudje. V Srbiji se o Srebrenici govori kot o grozljivem zločinu, kar je evfemizem, saj je šlo za genocid. Seveda ne pomaga niti dejstvo, da Milošević razsodbe ni doživel, saj je že prej umrl. Ničesar uradnega ni, vse je nekako zamegljeno, motno. Ljudje pa so bodisi vsega siti ali pa imajo oprane možgane.

Vas je ob ustvarjanju filma navdihoval kakšen drug film, ki se ukvarja s podobnimi temami? | Zame je eden najboljših filmov, ki se ukvarja s spominjanjem, dokumentarec **Nostalgija po svetlobi** (Nostalgia de la luz, 2010) Patricia Guzmána. Ta film je tako čudovit. Način, na katerega režiser izkoristi raziskovanje veselja za to, da se odpravi v preteklost, prek česar se spominja žrtev Pinochetove diktature, ki nedaleč stran ležijo zakopane v puščavi, je fantastičen. Zame je to mojstrovina.

Začeli ste že z ustvarjanjem novega filma. Nam lahko zaupate, s čim se boste ukvarjali? | Tako je, zdaj že delam na naslednjem filmu. Sem v fazi, ko je vse še odprto in je vse mogoče, imaš zagon in voljo, čudovito je, na tej točki ti vsi pustijo, da delaš, kar želiš. Novi film imenujem horor esej o materinstvu. Prav tako gre za film, ki izhaja iz določene travme, bolečine, zato bo skupaj z Mrkom šlo za nekakšen diptih. V njem bom uporabljala ročno narejeno emulzijo, sama bom torej ustvarjala film, kar pa se bo konceptualno navezovalo na temo stvarjenja, materinstva kot ustvarjanja novega življenja, pa tudi na romantiziranje materinstva, ki ga patriarhat uporablja za zatiranje žensk. Sama bom skuhal emulzijo, jo nanela na plastiko, nato dala v kamero, snemala in potem tudi ročno razvila. Film bo deloval na ravni doživljanja in želim si, da bi se ženske ob ogledu nekoliko približale lastnim instinktom. To bo popolnoma feminističen film.

»Izjemno me privlači ta »naredi sam« (DIY) subkultura, ljudje, ki se igrajo s filmskimi materiali. Tu so denimo razvijalci na osnovi kave ali na osnovi določene zelenjave, celo na osnovi bezga, ki raste spomladi. Iz bezga narediš sok, dodaš malo vitamina C in malo sode, nato pa v njem razviješ svoj film. « – NU



Maruša Kuret

Anatomija nekega odnosa

»Včasih je par neke vrste kaos, kjer sta oba zgubljena,« so besede, s katerimi glavna protagonistka Sandra (izvrstna Sandra Hüller) na sodišču zbranim poskuša razložiti svoj odnos z možem. Kaos je pravzaprav stalnica filmov francoske režiserke Justine Triet, predvsem pa sveta njenih junakinj. Njen zadnji film **Anatomija padca** (*Anatomie d'une chute*, 2023), kjer se loti razčlemba (kaotičnega) odnosa znotraj para, od maja odmeva zaradi zmage na canskem festivalu, kjer je Triet postala šele tretja prejemnica zlate palme.

V **Anatomiji padca**¹ sledimo sojenju nemški pisateljici Sandri Voyter, ki je obsojena umora svojega moža Samuela. Ta je umrl v sumljivih okoliščinah pri padcu z balkona njunega odmaknjene *chaleta* na vznožju francoskih gora, kjer je par živel skupaj s sinom Danielom, ki pa je bil v času smrti ravno na sprehodu. Sandra postane glavna osumljenka, čeprav se sama zagovarja, da je ta čas spala ter da je bolj verjetno, da se je Samuel odločil za samomor, saj je imel težave z depresijo. Zgodba se nato večinoma odvije v sodni dvorani.

Sandre ne moremo prebrati. Čeprav se je pred sodiščem pripravljena odpreti in govoriti o težavah svojega zakona, njen obraz ostaja maska, vseskozi hladen in zbran. Čustva na plano privrejo le v redkih trenutkih, pa še to – morda nekoliko preračunljivo – ob navzočnosti drugih. Sandra nam med procesom sojenja ostaja nejasna, nerazumljiva, po drugi strani pa se nam Samuel, čeprav odsoten, vedno bolj odkriva. Njegov duh visi nad dogajanjem in njegov odnos s Sandro zavzame osrednje prizorišče. Ker tožilstvo nima priče iz časa Samuelove smrti, se fokusira na par in njun odnos.

Na sojenju vse, kar se tiče njunega privatnega življenja, postane *fair game*. Naenkrat imajo vsi – tožilec, sodnica, porota, novinarji, javnost – dovoljenje, da secirajo vsako podrobnost iz njunega življenja in pri tem iščejo Sandrino potencialno krivdo. Na sojenju ni samo ona, temveč tudi njena vloga v njunem odnosu. Pri čemer boj ni enakovreden. Samuel je mrtev in njegova verzija zgodbe, ki jo sodišču posreduje njegov psihiater, *de facto* postane resnica. Vsaka zgodba, ki Sandro prikaže v slabi luči, daje možen motiv za njegov umor. Sandra se pred temi razlagami težko brani – tudi dobesedno, saj je v Franciji tujka in jezika ne obvlada, njeno verzijo zgodbe pa tudi sicer tožilstvo zavrača, saj naj bi se z njo le izmotavala in potvarjala resnico, da bi se izognila obsodbi. Na sojenju je tako na udaru tudi Sandrin karakter: njene pomanjkljivosti kot mama, osredotočenost na kariero, uspeh pri pisanju, nesprejemanje družbenih norm, skoki iz zakona, njena biseksualnost – vse postane tarča napada tožilstva.

Proces doseže vrh, ko tožilstvo predloži zvočni posnetek Sandrinega in Samuelovega prepira, ki se je zgodil en dan pred njegovo smrtjo. V tem prepiru vse pride na plano. Pod masko modernega, kozmopolitskega para se namreč skriva zagrenjenost in ljubosumje: njegova neuspela kariera pisatelja, za katero krivi Sandro, saj zaradi skrbi za Daniela ni imel dovolj časa za pisanje; njena odločenost, da se ne bo opravičevala za lasten uspeh ali čas, ki si ga je vzela za delo. Triet pri tem gledalca izzove, saj

¹ Naslov filma je poklon Premingerjevi klasiki, eni prvih t. i. sodnih dram, **Anatomiji umora** (*Anatomy of a Murder*, 1959).

obrne stereotipe in žensko nastavi za uspešnejšo v paru; za tisto, ki se posveča svojemu delu na račun družinskega življenja, tisto, ki živi svobodno in se pri tem ne počuti krivo. Prizor prav tako izvrstno prikaže oba pola resnice, kjer tako Sandra kot Samuel čutita, da imata prav in zaradi tega ne zmoreta videti vidika drugega. Avtorica prikaže, da je resnica v vsakdanjem življenju veliko bolj subjektivna, odvisna od posameznikove percepcije, kar je ravno v nasprotju s procesom na sodišču, kjer se poskuša ugotoviti objektivno resnico. Obenem pa režiserka zastavi aktualno vprašanje modernih parov, ki poskušajo živeti enakopravno: je res vsak v paru svoboden, da razpolaga s svojim časom, posebej, ko so v igri otroci ter domače in skrbstveno delo?

Triet se opira na dvoumnosti, odsotnosti, glavna lika namer-no pusti odprta interpretaciji in gledalčevim sodbam. Nejasni ostanejo tudi ključni dogodki – recimo smrt Samuela ali prej omenjeni prepir, ki mu sprva sledimo kot zvočnemu posnetku v sodni dvorani, nato pa preklapimo na *flashback*, v katerem tudi prvič v filmu vidimo Samuela. Tik pred končno eskalacijo nas posnetek vrne nazaj v dvorano, kjer zaključku prepira in fizičnemu obračunu spet lahko sledimo le po zvočnem posnetku, ki je seveda veliko bolj dvoumen.

Dvoumnost je prisotna tudi v položaju kamere – gledalec ni postavljen v vlogo sodnika, ki presoja o Sandrini krivdi, temveč nam je ponujen vidik otroka, Daniela. Kamera je na sodišču večkrat pozicionirana čez njegovo ramo in je usmerjena v Sandro, kar nas ves čas opominja, da je sredi te nezavidljive situacije otrok, ki prisostvuje sojenju mami in je tudi sam poln dvomov, saj ne ve več, komu lahko verjame, ter začne prevpraševati svoje lastne spomine. To nejasnost poudarja tudi fotografija, ki je dokumentaristična, surova. Statične kadre velikokrat prekinе sunkovita menjava perspektive ali pa hitro majajoče približevanje osebam. Oboje deluje kot namerna napaka, saj ustvarja svet, prepreden z zmedo in negotovostjo.

V primeru, da film gledamo s pričakovanjem, da bomo na koncu dobili pojasnilo, razrešitev umora kot v kakšni detektivki, bomo razočarani. Če parafraziramo Sandro, nas na koncu ne čaka odrešenje. Dvom, ki vztraja ves čas filma, nas ob zaključku ne zapusti, hkrati pa z nami ostane zavedanje, da objektivne resnice, take, kot jo radi zagovarjajo na sodišču ali pa si jo sami naivno želimo, ni.

ANATOMIJA PADCA | 2023



Majda Širca

Skeniranje družinske anatomije



Anatomija padca (Anatomie d'une chute, 2023, Justine Triet) prinaša nov pogled na vloge spolov ter na razmerja moči v partnerskih odnosih. Presega prejšnje generacije deklarativnih filmov o razpokah in neenakostih med spoloma, o bojih za pravice žensk in sorazmerne delitve pozicij. Lahko bi rekli, da detektira stanje *post festum*, po dolgotrajnih emancipatoričnih gibanjih, ter se sprašuje o tem, kaj so dosežene spremembe pravzaprav prinesle. Predstavlja tudi novo generacijo filmov o iskanju krivic in pravic v sodnih dvoranah, saj po sledih emblematičnega zločina hodi tako, da razkriva vse drugo kot sam domnevni umor. Prav ta vidik drugačnosti se mi zdi nadvse zanimiv. Kaj v tem filmu, ki pravzaprav le malo odstopa od klasičnih družinskih ali sodnih dram, je tisto, kar je tako novo?

V **Anatomiji padca** se manipulacija ne odvija le na primarnem nivoju filmskega zapisa, temveč se režiserka in soscenaristka (pri pisanju scenarijev za svoje filme večinoma sodeluje s partnerjem, igralcem in režiserjem Arthurjem Hararijem) poigrava z vsemi slepili, s katerimi lahko film manipulira in s tem vrhunsko omreži gledalca. Zdi se nam, da gledamo sodno detektivko in da iščemo krivca za zločin, hkrati pa nismo prepričani, ali sploh gre za zločin. Zdi se, da imamo pred seboj skladno družino, hkrati pa smo retrogradno priča njenemu razpadanju. Pri tem nas spomni na **Višjo silo** (Force Majeure, 2014) Rubena Östlunda, kjer na videz brezhibno švedsko družino, ki dopustuje v mondenem francoskem zimskem letovišču, kot cunami spodnese sebična reakcija moža, ki ne zna zaščititi družine, saj v trenutku, ko se približuje nevaren snežni plaz, poskrbi le zase in za svoj iPhone.

Družino v **Anatomiji padca** sestavljajo uspešna nemška pisateljica Sandra Voyter (vrhunska Sandra Hüller), njen francoski mož, profesor in pisatelj Samuel (Samuel Theis), in njun slabovidni enajstletni sin Daniel (Milo Machado Graner), ki umirjeno in v na videz ljubečih odnosih živijo v odročnem kraju v francoskih Alpah blizu Grenobla. So celo tako (politično) korektni in uvidevni, da se med seboj sporazumevajo v angleščini, torej v nevtralnem jeziku, ki ni nikomur lasten in nikomur ne jemlje primata.

A belo nedolžnost nenadoma umaže Samuelovo truplo, ki ga v snegu pred hišo po tem, ko se vrne s sprehoda, najde sin. Motiv smrti – bodisi morebitnega uboja bodisi nesreče ali samomora – ostane zakrit kljub temu, da se spretno preigrava skozi celoten dve uri in pol dolg film. Poigravanje z vzroki in domnevnimi krivci je v filmu mojstrsko zastavljeno in gledalca zapeljuje v vedno nove pomene in iskanje odgovorov za to nenavadno smrt. Ne gre le za vprašanje krivde, ampak za odpiranje konteksta, ki protagonistom postopoma razpre mrežo nevidnih in še ne artikuliranih odnosov med njimi. Film torej ne sodi zgolj samemu

dejanju domnevne smrti, temveč lušči razloge znotraj konteksta, ki jo je povzročil. Je razlog za Samuelovo smrt v razpadanju zakona in v razrahljani ljubezni med partnerjema? Kaj pomeni obrat v vlogah, ki jih je stoletja zaznamoval patriarhat? Prav v zastavljenih vprašanjih se skriva tudi pronicljivost scenarija, ki je trdno zasidran v post-emancipatorično stanje današnjega časa.

Slika srečne, v zasneženi mir in daleč od mestnih nadlog umaknjene družinice se komaj vidno, a toliko bolj slišno sesuje že na samem začetku filma. Padlo telo je tako rekoč že na mizi za obdukcijo. Skeniranje družinske anatomije se lahko začne, ko v prvih kadrih pride k pisateljici študentka, da bi z njo naredila intervju. Sandra z njo flirta, mož pa v zgornjem nadstropju ljubosumno navije glasbo na najvišje tone, kar onemogoča njen pogovor. Študentka odide.

Triet gradi na Sandrini hladnosti, zadržanosti in racionalnosti. Vedno deluje nekoliko vzvišena, koketna, dvoumno naklonjena odvetniku, pa tudi nasilna in odmaknjena, kar pri gledalcu ne vzbuja naklonjenosti. Sandra ima skratka kopico potez, ki se jih običajno »očita« feministkam ali aktivistkam: ambicioznost, racionalnost, osredotočenost na jasne cilje, uspešnost, materinskost brez patosa in žrtvovanja. Ne joka in ne izrablja sinove ranljivosti, na živce ji gredo rovti, kamor so se preselili, ipd. Jasno je, da je lahko potencialna morilka.

Sodišče v filmu deluje kot nekakšen grški zbor, kot indikator družbenih razmer in odsev občega razmišljanja – tudi o tem, kako vidimo ženske in moške vloge. Vrta v intimo, a je ne razume. Iztrgane momente iz življenja uporablja v svoj prid. A tudi na sodišču se do resnice ne dokopljemo. Preveč je subjektivna, preveč razlogov ima, da ni zgolj ena.

Še do nedavnega je v življenju – pa tudi na filmu – največ prizorov delitve gospodinjstkih in družinskih opravil slonelo na ženski. Žena je – četudi zjutraj ni ostajala doma in ni bila le gospodinja, vozila otroke v šolo oziroma vrtec, nakupovala, pospravljala in kuhala. V **Anatomiji padca** je sina v vrtec vozil oče. Za Sandro je usklajevanje domačega in poklicnega dela preprosto: njej je samoumevno, da ona piše, on pa občasno gospodinja. Ta samoumevnost na sodišču seveda izpade kot njen problem, je negativno dejstvo njene nadmoči, ki bi lahko bila tudi motiv, da se ga je želela znebiti. Vsakodnevni družinski opravi in vezanost na banalna opravila, ki – sploh ob otroku – ubijajo partnerski odnos, so še toliko bolj »nevarni« takrat, ko jih opravljajo moški. Ko jih opravlja ženska, ostajajo pač nevidna.



Dejstvo, da je sina v vrtec vozil oče, ni naključno. Daniel si je namreč v nesreči, ki se je zgodila po očetovi krivdi, usodno poškodoval vidni živec, zaradi česar je ostal na pol slep. Sandra to nesrečo možu potihoma ves čas očita, hkrati pa krivdo zanj prevzema tudi nase, češ da ni sama poskrbela za sinovo pot. Tudi Samuel si krivde za nesrečo ni zmožen odpustiti. Ves čas ga razžirajo samoočitki; ne le, da je slab voznik, slab oče in slab mož, ampak tudi, da je slab pisatelj.

Prav dejstvo, da je ona dobra pisateljica, on pa povprečen, je ključ do tega filma, ki govori o problemih med spoloma, a z jezikom in simptomi, ki se manifestirajo drugače kot v bolj običajnih filmih na to temo. Triet se sprašuje, ali sme biti ženska uspešna, njen partner pa netalentiran ustvarjalec, ki namesto da bi pisal, zimsko hišo preureja v stanovanja za Airbnb? Je on manj uspešen zato, ker si je ona izbrila prednost iz »nabora ženske kvote« ali ker ima več talenta? Skratka, je kriva Sandra, ker je ženska? Ženska, ki prelaga nekoč ženski pripisane vloge na moškega, ker hoče ustvarjati in za druge stvari nima časa, ker ne zna pričakovano razdeliti življenjskih prioritet?

Justine Triet ni obrnila na glavo žanra, ki uokvirja njen film. Le precizno in inteligentno je izpeljala pripoved, v kateri je zagrizla v kompleksne in nejasne odnose sodobne družine. Subtilno, brez vpitja, obsojanja in manifestnega razglašanja je potegnila črto pod današnje partnerske odnose in rekla: To je to, kar imamo sedaj. Je bistveno bolje kot nekoč, a ni perfektno, daleč od tega. Prav na tej točki se mi zdi ta film zelo pomemben – torej ne na preverjanju, kdo je za kaj kriv, temveč na preprostem izrekanju, da perfektnosti v življenju pač ni, četudi so danes stvari postavljene drugače, kot so bile nekoč, ko se je pričakovalo, da bo moški gospodar in ženska gospodinja.

Poigravanje z vzroki in domnevnimi krivci je v filmu mojstrsko zastavljeno in gledalca zapeljuje v vedno nove pomene in iskanje odgovorov za to nenavadno smrt. Ne gre le za vprašanje krivde, ampak za odpiranje konteksta, ki protagonistom postopoma razpre mrežo nevidnih in še ne artikuliranih odnosov med njimi.

Sanja Struna

Osem tisoč slojev ljubezni

PRETEKLA ŽIVLJENJA | 2023

웃기만 스쳐도 인연이다. *Osgisman seuchye-do in-yeon-da* oziroma na kratko: *inyeon*. »Usoda je, ko se z rokavom obleke na ulici po naključju dotaknemo druge osebe.« Ta korejski pregovor v sebi skriva globoko vero v budistično prepričanje o medsebojni povezanosti in usodi ljudi skozi več življenj. Povezanosti med popolnimi tujci, ki se srečajo na ulici – morda so v preteklem življenju imeli globlje vezi. Morda jih taka usoda še čaka. Morda se bodo še naprej srečevali, se včasih spogledali, vendar vedno samo šli naprej.

Inyeon ni samo usoda; je istočasna mimo-bežnost in neskončnost usode; je trenutek v večnosti in večnost trenutkov. En tak trenutek v življenju režiserke in pisateljice Celine Song je našel svojo pot v prvi prizor njenega delno avtobiografskega filma **Pretekla življenja** (*Past Lives*, 2023), v interakcijo treh ljudi v baru, okoli katerih se zbira skorajda fizično otipljiv oblak čustvene napetosti, medtem ko drugi ugibajo, kako je trojica povezana. Kaj je *inyeon* za ta trikotnik?

Pravijo, da za ljudi, ki v toku življenja spletejo tesne vezi in imajo *inyeon*, te vezi sestavlja na tisoče slojev zgodovine. Prvi sloji v življenju dveh osrednjih protagonistov filma **Pretekla življenja** – Na-young in Hae-sunga, ko sta stara 12 let – so življenje v isti soseski, obiskovanje iste šole, in zmenek, ki ga njuni mami organizirata, da bi jima zagotovili prijeten spomin na prvo ljubezen, ker Na-youngina družina odhaja. Po selitvi v Toronto Na-young postane Nora

in njena vez s Hae-sungom v spominu zbledi ... dokler po selitvi v New York v upanju na pisateljsko kariero ne ugotovi, da jo je Hae-sung poskušal najti prek Facebooka. Povezavo med dvema koncema sveta kmalu zagotavlja Skype, in tudi 13 ur razlike, izgubljena leta in odraščanje niso prepreka, da se dve sorodni duši ne bi znova povezali. A vendar: realnost ni enostavna, in prava oseba ne pomeni, da je pravi tudi čas ali situacija. Nora sprejme težko odločitev in s Hae-sungom spet prekineta stike.

Preteklo življenje v kontekstu tega filma ni samo stvar reinkarnacije, ampak tudi emigrantske izkušnje. Hae-sung, ki ostane v Koreji, še naprej živi svoje *prvo* življenje, medtem ko se Na-young znova »rodi« kot Nora. Morda je prav to trenutek, ko se njun romantični potencial za to časovno obdobje prvič prelomi, ali pa je to trenutek, ko se Nora odloči, da se bo osredotočila na svoje življenje tukaj in zdaj. Pa vendar ... *inyeon* med osebami včasih tudi po nekaj preizkušnjah za posamezno življenje še ni zaključen; po desetletjih ločitev se Hae-sung in Nora ponovno srečata v New Yorku.

Tretje obdobje v zgodbo prinese tudi trikotnik, in tretja oseba, katere *inyeon* se prepleta s prvima dvema likoma, je Norin mož Arthur. Tu izjemno vlogo odigra tudi *casting*: odlična igra Johna Magara je ključna za to, da v filmu ni negativcev; Arthur je čudovit, čuteč moški; vez, ki jo ima z Noro, je neizpodbitna. Trudi se, tudi s polomljeno korejščino, da bi zapolnil vrzeli, ki jih kot oseba nekorejskega porekla, nekdo, ki ni bil že od otroštva del Norinega življenja, ne more razumeti in izpolniti. V svoji vlogi v Norinem življenju ni samozavesten, a o svojih dvomih vseeno spregovori na glas in hkrati empatično poskuša razumeti situacijo, v kateri se Nora znajde.

V nasprotju z Arturjem je Hae-sung tisti, ki poseduje znanje in razumevanje pretekla Nore, oziroma Na-young, in njene-

ga kulturološkega ozadja. Ne samo to; Hae-sung je že od mladih nog predan Na-yeong, ne glede na to, kako potekata njuni življenji. Teo Yoo je izvrsten v vlogi Hae-sunga, čeprav igra svoje diametralno nasprotje – rodil se je v Nemčiji in se je v državo svojih staršev preselil šele pred desetletjem, vendar mu upodobitev *tipičnega* korejskega moškega ni predstavljala težav; v resnici je do popolnosti zadel za držano čustvovanje svojega lika.

Na površju zgodbe **Preteklih življenj** se tako dogaja ljubezenski trikotnik, v resnici pa pomeni interakcij segajo veliko globlje. V življenju se koščki sestavljanke težko popolnoma prilagajajo in pogovor o pravilnosti in primernosti koščkov je morda docela nepotreben. Konec koncev *inyeon* ni samo fatalističen koncept – deloma je tudi izbira in Nora je na koncu tista, ki izbere svojo usodo. Nihče od osrednjih treh likov ni dvodimenzionalen, vendar je lik, ki na platnu resnično do popolnosti zaživi, njen; brez dvoma tudi zato, ker je vanj režiserka vlila tudi veliko sebe. Preostalo je delo odlične Grete Lee, ki je z upodobitvijo Nore ustvarila šarmanten lik, s katerim se ni težko povezati; ki ga je enostavno začutiti.



Brezčasna kvaliteta filma **Pretekla življenja** se ne skriva samo v odlični igri. Celine Song v svojem režiserskem prvencu zgodbo pripoveduje na premišljen, pretanjen način; dogajanje in čustveni naboj sta tempirana potrpežljivo in počasi, kot kuhanje žabe v loncu vode. Sloji zgodbe in usode se povezujejo počasi, nalagajo se drug na drugega, čustveni vložek občinstva se večja, napetost raste z zavedanjem, da bo za romantično zgodbo, na kateri gradimo, v peščeni uri počasi zmanjkalo peska. Ko zgodba doseže vrhunec, nas kot curek vrele vode preplavi zavedanje, da je *inyeon* tudi to, da si dva človeka v tem življenju (še) nista namenjena.

Zadnjih deset minut filma je šola mojstrske igre – na eni strani Teo Yoo, ki neizmerno žalost svojega lika izraža na mikroskopskih ravneh, medtem ko se zrak okoli njega praktično iskri od čustev, na drugi pa Greta Lee s pristno, neobrzdano eksplozijo solz, polno bolečine in žalovanja za nečim, česar ne more biti. Občinstvo skupaj z njo med njenim (in našim) hlipanjem katarzično sprosti dih, ki ga je zadrževalo od samega začetka filma.



Matjaž Zorec

Junaki srednjega razreda

PSOM IN ITALIJANOM
VSTOP PREPOVEDAN | 2022

Mnenja občinstva, kritike in festivalov o stop animiranem filmu **Psom in Italijanom vstop prepovedan** (Interdit aux chiens et aux Italiens, 2022) francoskega avtorja italijanskih korenin Alaina Ughetta so enotna: gre za odličen, dostopen in presunljiv film, za evropsko animacijo leta in eno najboljših v Evropi sploh. Njegovi očarljivosti, osebni toplini in ljubeči otožnosti je skorajda nemogoče kaj dodati, tako da ju bomo le malo precizneje očrtali ter izpostavili nekaj elementov, ki prvič izstopajo, drugič pa so se nemara izmuznili splošni sodbi.

Film je najprej osebna, intimna zgodba o zgodovini avtorjeve družine. Pripoveduje oziroma v pripovedi sodeluje kar avtor sam, zato se kot prikladna narativna oznaka ponuja dandanes predvsem na področju literature priljubljen in uveljavljen pojem avtofikcija. V praksi se to kaže kot aktivno sodelovanje pri upovedovanju lastnega življenja ali, natančneje, življenja avtorjevih starih staršev ter širše družine. Ravno specifični način pripovedovanja je eden močnejših elementov filma; ne le sam na sebi, temveč kot neposredno poseganje v animacijsko materijo. Avtor pri pripovedi sodeluje iz samega srca filma, hkrati pa od strani.

Od strani: četudi začnemo iz Ughettovega otroštva in njegove nesposobnosti, da bi bil praktičen človek gradbinec, kakršen je bil njegov oče, ne pa nekakšen ustvarjalec, kar želi biti sam, glavnino zgodbe, ki obsega življenje njegovega starega očeta Luigija,

pove avtorjeva fikcijska stara mati; slednja odgovarja na vnučkova vprašanja, njeni odgovori pa se razširjajo v glavno fabulo. Iz srca: to zgodbo dobesedno s svojimi živimi, *live-action* rokami sproti in v živo ustvarja prav avtor – ko animirani sekvenci umanjka kramp, ga iz metapripovedi v babičini fiktivni kuhinji dostavi gigantska roka animatorja-scenografa. Takšni in podobni meta momenti so med najbistrejšimi v filmu in zelo duhovito upravljajo z možnostmi forme; na primer po delavnici capljajoče bose noge ustvarjalca, medtem ko babica šiva zaplato na gigantsko tkanino, ki se kmalu razodene kot animatorjeva nogavica ...

Ta polifonost, prisotna predvsem v prvi polovici filma, je tudi najboljši del animacije, kar se tiče razkošja filmskih sredstev. Prepletanje plasti pripovedi, časovnih hkratnosti, podvojenih, potrjenih narišev, zgodb v zgodbi – najprej avtor o sebi, potem v dialogu z babico, pa babičini spomini kot glavna narativna nit in še globlja doživetja posameznih likov, preživljanje vojne, medvojna dopisovanja ipd. – se izraža v prepletu animacijske stop tehnike in njene scenografije, kartona in lesa, ter nekaterih zelo bistrih detajlov, kot je na primer drobčno seme granatnega jabolka, ki med malimi lutkami postane polnopravno navadno jabolko, ali brokoli kot drevo, gozd ..., z živimi posnetki, pejsažem Alp okoli tromeje med Švico, Francijo in Italijo ter tlorisom starih, ruševinastih hiš, kjer so živeli avtorjevi predniki in ki kartonasto oživijo v animaciji. Hkrati pa film neprestano sladkajo omenjeni metapripovedni tehnični posegi iz delavnice med lutke in scenografijo, pri čemer imamo prijeten občutek, kot da ustvarjanje poteka tik pred našimi očmi. Po tej plati gre res za enega boljših filmov, lahko rečemo kar virtuosnih, posebej fino pa je dejstvo, da vsa očrtana kompleksnost filma ne zapleta, temveč le prispeva k splošni dostopnosti.

Potem je treba omeniti še njegovo toplino; poleg splošne očarljivosti so tu še grenko-sladke nianse, težavnost življenja malih ljudi ob toplini družinske ljubezni in tako naprej. Težki niso bili le kraji, neugodna alpska klima, sneg in mraz, periferija itd., še težji so bili časi; proletarizacija kmetstva, pomanjkanje, nesreče, vpoklici v vojske za domovino, ne nazadnje fašizem. Kar vse ukroti nežnejša plat življenja – ljubezen med babico Cesiro in dedkom Luigijem ter širšo družino, brati, sestrami, številnimi otroki. To je emotivno najintenzivnejši moment v filmu, zaradi katerega se vsi topimo in ima vsaj kratkotrajen dober efekt, da imamo posledično rajši svoje bližnje; skupaj lahko in bomo premagali vse prepreke, naj bodo še tako krute, bedne ali utelešene v uniformiranem fašistu. A največja moč filma je, če poskusimo premisliti onstran naših sicer čisto upravičenih čustvovanj, hkrati tudi slepilo v sami njegovi sredi.

Z eno besedo: nostalgija. V tej želji po blagem seveda vsi uživamo, kar pa nam ne bi smelo preprečiti resnejšega vpogleda onstran razneženosti in posledičnega razkrinkavanja njenih goljufivih sanj. Ves

film je pravzaprav prepreden z njo; hrepenenje po neizkušeni preteklosti, imenovanje brezimnih likov v naših intimnih življenjih, kronika neke družine. Ne čisto brez marksističnega samozadovoljstva ali samozadovoljevanja lahko izpišemo zelo očitno dejstvo, kako se je Luigijeva družina v liku in delu njegovega vnuka Alaina dvignila nad krog proletarskega pekla, pasjega življenja in šklepetanja z zobmi; ustvarjalčeva kreativna nuja, da obelodani in umetnostno vrhunsko poustvari svoje brezimne, v francoski izgubljene italijanske prednike, je izrazito – buržujska želja. Vse delavske tegobe od samega dela – kopanja tunela pod Alpami in drugih težkih gradbinskih opravil – prek fašističnega preganjanja do tujčevstva v novi domovini tako hote ali nehote učinkujejo kot – če jih v filmu pogledaš od blizu – rezultati precej malenkostnega hotenja po opolnomočenju identitete. In ravno nostalgija, posebej v pričujočem filmu, ki nam tako zelo paše, s svojo absolutno tolažilnostjo in upajočo čudjo – ne nazadnje se je iztekla v vrhunskega Evropskega avtorja – v bistvu relativizira in omalovažuje realnosti proletarskih tegob. Te tako niso strukturno zlo, temveč

zgolj nuja, peza, ki jo je treba z družinsko potrpežljivostjo pretrpeti, da se ti nekje, v drugem svetu in drugi generaciji, obeta lepše življenje. Ne da bi kakorkoli mislili kaj inherentno slabega ali slabšalnega (prej nasprotno, navsezadnje v naših prostorih zelo veliko ljudi deli podobno usodo, in ravno zato nam je film tako privlačen), bi radi le podčrtali povsem očitno razsežnost: naša animacija je, v dobrem in slabem, filmski prestop iz proletariata v srednji razred.

Biti proletarec, samo da izstopiš iz proletarskega razreda, pa je, kolikor se na osebni ravni kaže kot tisto edino vredno, v razrednem smislu lahko le regresija. Morda bi bilo smiselno nadgraditi naslov: Psom, Italijanom in proletarcem vstop prepovedan. Kar pa je navsezadnje, kot nas podučijo naši simpatični film, odvečno: prav Italijani so bili tedaj in tam migrantska, najbednejša ničelna točka ter zato srce proletariata. Ki je v kontekstu filma le družinski roman, ovinek do njegove buržujske francoskosti.



Igor Hrab

Hip-hop montaža chicaške restavracije

THE BEAR | 2022–

The Bear (2022–) sodi med tiste serije ameriškega pretočnika Hulu, ki jih k nam na sestrski Disney+ dobimo s korenitim zamikom, tako da nas je njen sloves dosegel še pred možnostjo ogleda. Sam sem za **The Bear** izvedel na družbenih omrežjih, kjer sledim številnim filmskim ustvarjalcem, in takoj sem zaznal, da je največji vtis naredila na montažerje. Ob ogledu prve epizode mi je postalo jasno, zakaj.

Čeprav bi **The Bear** lahko uvrstili v t. i. kuharski žanr, torej med pripovedi o briljantnem *chefu*, ki uspe s pomočjo raznolike, idiosinkratske ekipe preseči omejitve svojega okolja in se dokazati, je zgodba serije in njenih junakov bistveno širša, z razpršenim fokusom, ki združi elemente različnih pristopov in načinov podajanja zgodb. V osnovi res spremljamo usodo nagrajenega *chefa*, ki po bratovem samomoru prevzame njegovo kultno sendvičarsko beznico in jo poskuša dvigniti na višjo raven. A Carmy (Jeremy Allen White), znan tudi kot Medved oz. »Bear«, to počne, da se ne bi soočil s čustvi ob bratovi smrti, medtem ko večina ekipe sprva kuha zamero, saj ne marajo sprememb. Čustva likov, predvsem zaposlenih v restavraciji, in njihov razvoj so ves čas v ospredju zgodbe, ki jo spremljamo skozi perspektivo vsakega od njih. Vzporedno z njihovimi zgodbami in usodo restavracije serija prikaže tudi širše okolje urbanega Chicaga, s čimer odpre nekatera aktualna družbena vprašanja. Teme, kot so prekarno delo, gentrifikacija, mobing, pasti podjetništva in birokracije – ter njihov vpliv na duševno zdravje – ustvarjajo milje serije, ki pusti pečat na junakih, vseeno pa se ne prebijejo v ospredje.

Trenutno je serija zaključila drugo sezono in glede na gledanost, kritiško slavo in nagrade bo bržkone sledila tretja. Glede pripovednega loka sta prvi dve sezoni imeli skorajda diametralno nasprotno zgrajena dramaturška trikotnika. Skozi prvo smo spremljali postopno drsenje proti na videz neizogibnemu propadu, ki ga zaradi dolgov in dotrajanosti restavracije ne moreta rešiti ne izpiljena ponudba ne požrtvovalna ekipa, nato pa v končnem preobratu rešitev pride tako rekoč iz onostranstva kot (zasluženi) *deus ex machina*. Tako za restavracijo kot za večino junakov je prehod iz prve sezone v drugo predstavljal vzpostavitev temeljev in druga sezona je postopna gradnja novega začetka, iskanje poti in nenehno gašenje – včasih tudi dobesednih – požarov. Posledično je zaključni preobrat rušilen za nekatere junake – vsaj na čustveni ravni, saj vseeno kaže, da bo restavracija uspešnica.

Serija pa ni uspešna zgolj zaradi zgodbe in likov, s katerimi se ni težko poistovetiti. Ključna sestavina recepta je način podajanja zgodbe, saj ta diktira tempo in stopnjo je čustveni naboj razvoja likov. Hitra montaža s številnimi rezi se tudi pri drugih serijah in filmih pogosto uporablja pri posnetkih priprave hrane, ki jih v **The Bear** res ne manjka, vendar ustvarjalci tudi na tem področju ponudijo presežek. Tako tempo montaže ne služi zgolj predstavitvi elementov jedi, temveč vzpostavitvi širšega narativa, prikazu okolja in celo razlaga odnosov med liki. Že v prvih sekundah prve epizode tako skozi rafal zaporednih posnetkov serija oriše mentalno stanje glavnega junaka, hektičnost kuhinjskega okolja, v katerem ga spoznamo, nasršenost in agresijo večine sodelavcev ter vsesplošno razsutost situacije.

Ta pristop se imenuje tudi »hip-hop« montaža, ki jo je populariziral Darren Aronofsky, ime pa ji je nadel, ker je videl vzporednico v prelivanju različnih scen s prelivanjem samplov v hip-hop glasbi. Takšna montaža je hkrati glasbena zaradi usklajenosti rezov z ritmom glasbe, kar **The Bear** izdatno izkoristi s tudi sicer bogatim glasbenim

naborom. Hektiko okolja, ki jo poleg tempirane priprave hrane stopnjujejo še nenehne zunanje zahteve, lovljenje finančne stabilnosti, egotripi članov ekipe in vsesplošna dotrajanost opreme, serija razbija z daljšimi kadri, ki se osredotočajo na posamezne like in skozi katere dobimo tako vpogled v njihova dejanja kot v splošno vzdušje in razmere. V sedmi epizodi prve sezone avtorji združijo oba pristopa v epskem 18-minutnem kadru, ki hkrati prikaže Carmyjev obup in stresno okolje restavracije.

Aktualna druga sezona kombinacije pristopov še nadgradi, da gledalcu servira osebno predstavitev posameznih likov, ko se odpravijo na lastno pot učenja in spoznavanja v pripravah na odprtje prenovljene restavracije. Tako učno uro uspe »ponoviti« z več liki, a vseeno niti pri enem od njih ne dobimo občutka repetitivnosti. Vsaka od poti je povezana tudi s simbolno funkcijo hrane, ki je skozi serijo močna metafora za otroštvo, odrasčanje, družino in splošno družbeno vezivo.

Slednje pride najbolj do izraza v vrhuncu serije, enourni šesti epizodi druge sezone z naslovom »Ribe«, ki predstavlja skok v preteklost, v čas, ko je Carmy še delal v New Yorku, njegov brat pa je bil še živ. Njuna mati pripravlja božično večerjo za razširjeno družino, medtem ko se hrana kuha in peče, pa na dan privrejo stare zamere in konflikti, ki so bili pometeni pod preprogo. Z vidika pripovedi in predstavitev dogajanja je epizoda mojstrski primer gradnje napetosti skozi poskuse izogibanja neposrednemu konfliktu, kar kulminira v brutalno soočenje. Scenaristični in montažni pristopi dodatno sublimirajo igralske presežke zasedbe, ki jo za to epizodo pretežno sestavljajo stranski liki in novi obrazi. No, večina novih obrazov so pravzaprav zvezdniki in zvezdnice kot Jamie Lee Curtis, Bob Odenkirk, John Mulaney, Sarah Paulson in Gillian Jacobs, ki pripomorejo k dvigu intenzivnosti dogajanja na nepredstavljivo potenco.

S svežim pristopom, neutrudnim tempom in širokim naborom pripovednih tehnik **The Bear** brez izjeme navduši gledalca, a v podrobno spremljanje prepriča skozi pristne, iskrene in srčne zgodbe junakov med spopadanjem s težavami, s katerimi se zlahka poistovetimo, v stresnem življenju, ki ne potrebuje antagonistov.



Tinkara Uršič Fratina

Dobrodošli v Sarajevu

SARAJEVSKI FILMSKI FESTIVAL

11. – 18. AVGUST | SARAJEVO

29. edicija *Sarajevskega filmskega festivala* je prinesla več kot 220 filmov, vključno z 49 premierami, ki prihajajo iz regije. Štirje tekmovalni programi so postregli z raznolikimi novostmi, v ostale sekcije pa so organizatorji vključili tako starejše klasike kot novejše filme letošnjega leta, ki so bili premierno predvajani že na drugih festivalih.

V letošnjem letu je *Sarajevski filmski festival* obeležil tudi 30. obletnico kina Apollo, ki je obratoval med letoma 1992 in 1995. Prvi kino, dejaven med vojno, je Sarajevčanom med obleganjem mesta ponujal možnost odmika iz krutosti vsakdana, in je bil kljub nevarnostim na ulicah pogosto nabito poln. V sklopu retrospektivnega programa, ki obeležuje omenjeno obletnico, so bili na festivalu v prav isti dvorani kot med vojno predvajani najbolj popularni filmi, ki so bili takrat na voljo v Apollu, med drugimi **Goli v sedlu** (Easy Rider, 1969, Dennis Hopper), **Thelma & Louise** (1991, Ridley Scott), **Prvinski nagon** (Basic Instinct, 1992, Paul Verhoeven) in **Divji v srcu** (Wild at Heart, 1990, David Lynch).

Programa »Open Air Cinema« in »Summer Screen« sta s filmi, ki privabljajo večje množice, trge na različnih koncih mesta napolni-

la z gledalci. Ogledali smo si lahko letošnje filme mednarodno priznanih ustvarjalcev, kot so **Anatomija padca** (Anatomie d'une chute, 2023, Justine Triet), **Rdeče nebo** (Roter Himmel, 2023, Christian Petzold), **Himera** (La Chimera, 2023, Alice Rohrwacher) in **Pretekla življenja** (Past Lives, 2023, Celine Song), pa tudi filme lokalne produkcije, ki so bili na voljo za ogled na prizorišču »Ljetno kino Stari grad«.

V festivalskem centru so se v teku tedna poleg raznoliškega spremljevalnega programa zvrstili tudi štirje mojstrski tečaji z uveljavljenimi filmskimi ustvarjalci. Mark Cousins, Charlie Kaufman, Lynne Ramsay in Jessica Hausner so spregovorili o svojem delu in ustvarjanju, od tega, kako pristopajo k filmski produkciji, pa do izražanja solidarnosti in podpore stavki sindikatov scenaristov (SAG) in igralcev (AFTRA). Jessici Hausner je bila posvečena tudi retrospektiva »Tribute to Jessica Hausner«, v okviru katere je bilo na voljo za ogled šest njenih filmov, vključno z letošnjim **Klub Zero** (Club Zero, 2023).

Tekmovalni program je bil razdeljen v kategorije igranih, dokumentarnih, študentskih in kratkih filmov. Glavno nagrado v katego-

riji študentskih filmov je prejel **Padanje** (Falling, 2023, Anna Gyimesi), v katerem se mora mati spoprijeti z odločitvijo svoje hčere, da zaradi psihične bolezni zahteva evtanazijo. Posebno omembo žirije je prejel tudi hrvaški film **Nizka trava** (Niska trava, 2023, David Gašo). Med kratkimi filmi je slavil **27** (2023, Flóra Anna Buda), animirani film o Alice, ki na svoj sedemindvajseti rojstni dan po zabavi grdo pade s kolesom. Dolgčas vsakdana se upira s sanjarjenjem, ki se prepleta s psihedeličnim žuranjem. V filmu ima veliko vlogo glasba, saj je dialogov zelo malo, vse skupaj pa je podkrepljeno z odlično animacijo, ki odraža mentalno stanje protagonistke. Omembe vredna kratka filma sta tudi **Med robovi dneva** (Între Marginile Zilei, 2023, Andreea Lacatus), ki z izredno nežnostjo ujame kompleksno čustvovanje deklice, ko z materjo v taksiju bežita od nasilnega očeta, in **Pripravljeni** (Ready, 2023, Eirini Vianelli), ki s stop-motion animacijo in z veliko mero humorja ter ironije preigrava dolgčas uslužbencev parlamenta. Nagrado za najboljši dokumentarec je prejela slovenska koprodukcija **Stekleničarji** (Flašaroši, 2023, Nemanja Vojinović), za kratki dokumentarec pa **Valerija** (2023, Sara Jurinčič). Slednji je presunljiv predvsem zaradi

sopostavljanja nagrobnih fotografij prednic in videoposnetkov z otoka, kjer je pokopana režiserkina babica. Obrazi se postopoma sestavljajo in razstavljajo kot kolaž, ki skuša predstaviti žensko zgodovino, njen pomen in vlogo, vpeto v okvir družinske dediščine.

V kategoriji igranih celovečernih filmov je vredno izpostaviti film **Sovraštvo** (2023, Vladimir Perišić), ki je postavljen v leto 1996, v čas študentskih protestov proti režimu Miloševića. Petnajstletni Stefan je v vsesplošnem nemiru postavljen pred na videz nemogočo nalogo – sprejeti, da je njegova mati kot guvernica Miloševićeve stranke del režima, proti kateremu njegovi prijatelji protestirajo, in s tem tudi ena od sokrivcev za zločine, ter se z njo soočiti. Jovan Ginić je za vlogo Stefana prejel več kot zaslužen nagrado za najboljšega igralca na festivalu, film pa napetost postopoma gradi na zamolčanih mislih in bolečih besedah, ki se v protagonistu kopičijo vse do vrhunca. Presunljivo posnet, z veliko nočnimi, temačnimi prizori in kontrastom med mestom ter podeželjem film subtilno a direktno pokaže, kako boleča je lahko razpetost med ljubeznijo do družine in prebujajočim se čutom za pravičnost.

Glavno nagrado – srce Sarajeva – za igrani film je prejel gruzijski **Kos kos robida** (Shashvi shashvi maq'vali, 2023, Elene Naveriani). Uvodno sekvenco spremljajo

zvoki narave, petje kosov in šumenje reke, ki se vije pod zaraščenim pobočjem, na katerem 48-letna Etero (Eka Chavleishvili) nabira robide. Med nabiranjem se ji udrejo tla pod nogami in na drsečem kamenju se komaj ujame. Ko se ji po tem dogodku pred očmi odvrti prizor, v katerem njeno truplo obkrožajo čustveno otopeli vaščani, se v njej nekaj premakne. Vendar ne gre za veliko spoznanje, ki bi ji življenje obrnilo na glavo, temveč bolj za mehko zarezo v sprijaznjenje z monotonostjo njenega vsakdana.

Etero v mali vasici sredi gruzijskega podeželja živi sama, brez moža ali otrok, in tako ji je vseč. Za lokalne opravljivke se ne zmeni, raje se ubada s kuhanjem marmelade ter vodenjem male vaške trgovine z osebnimi in higienskimi pripomočki. Ko jo v trgovini obišče Murman (Temiko Chichinadze), dobavitelj iz bližnje vasi, se v njej prebudi nepoznana (ali pa potlačena) strast, ki se razvije v čutno, a skrito razmerje. Kljub vznemirjenju, ki ga čuti ob pričakanju ponovnega snidenja ali ob branju ljubezenskega sporočila, ki ji ga je poslal, Etero ostaja zvesta svojemu življenjskemu slogu in svoje samostojnosti ne želi zavreči.

Naveriani Eterino življenje slika z drobci, ki z malo (ali nič) besedami povejo veliko. Ena sama scena, v kateri se Etero v misli prikra-de spomin na očeta in brata, kako sedita za mizo, medtem ko ona le stoji zraven,

in umikanje njunih portretov z zidu, ko je sama doma, ter ponovno obešanje, ko pride kdo na obisk, pove vse, kar moramo vedeti o njihovem odnosu. Izrazito vizualni filmski jezik je učinkovit tudi zaradi odlične igre Eke Chavleishvili, ki je za svojo vlogo v Sarajevu prejela tudi nagrado za najboljšo igralko. Etero navzven deluje hladno, zaprto in nenavadno. Sovaščankam njene starosti, za katere je patriarhalni vzorec družine edini mogoč in razumen način življenja, ne gre v račun, kako je lahko zadovoljna z življenjem brez moža in otrok, kljub temu da vedo, kako problematična in zatirajoča sta bila njen oče in brat. Ko jim pove, da je vedno čutila, da jo oče krivi za smrt svoje žene in njene matere, one to gladko preslišijo.

Chavleishvili s subtilno telesno govorico in obrazno mimiko nakaže, da je Etero kljub trdni fasadi in ustaljenosti v ritmu svojega življenja globoko čustvena in psihično ranjena ženska, ki si želi ljubezni in bližine, vendar brezkompromisno želi ohraniti svojo samostojnost in samozadostnost. V zaključnem prizoru Chavleishvili mojstrsko prikaže Eterino spoznanje in odgovor na vprašanje, za katero morda niti ni vedela, da si ga postavlja. Še eden od prizorov, ki popolnoma brez besed pove vse, in z zvoki, ki spominjajo na uvodno sekvenco, sklene krog.



Karla Pelko

Intimnost političnega

SARAJEVSKI FILMSKI FESTIVAL

11. – 18. AVGUST | SARAJEVO

Letošnji *Sarajevski filmski festival* je odprl film **Poljubi prihodnost** (Kiss the Future, 2023, Nenad Čičin-Šain), ki obravnava koncert skupine U2 leta 1992 v Sarajevu. Otvoritev festivala je bila ganljiva, saj so med projekcijo na plano privreli številni spomini na obleganje. V luči tragične zgodovine mesta imajo filmi z eksplicitno politično, angažirano vsebino na festivalu posebno mesto. O tem je zgovorno pričal tudi program tokratne edicije.

Dokumentarno sekcijo je odprl film o ukrajinski vojni, med prikazanimi dokumentarci pa je izstopal diptih Mile Turajlić **Neurščeni: prizori iz Labudovićevih kolutov** (Non-Aligned: Scenes from the Labudovic Reels, 2022) in **Filmske gverile: prizori iz Labudovićevih kolutov** (Ciné-Guerrillas: Scenes from the Labudovic Reels, 2022), ki jo sicer poznamo kot avtorico dokumentarcev **Cinema Komunisto** (2010) in **Druga stran vsega** (Druga strana svega, 2017). Če je **Cinema Komunisto** mlajšim generacijam predstavil filmske obsesije maršala Tita, sta nova dokumentarca, prikazana v Sarajevu, poklon Titovemu snemalcu Stevanu Labudoviću in njegovemu izjemnemu delu. V tekmovalnem programu igranih celovečercer

je nagrado za najboljšega igralca prejel Jovan Ginić za vlogo v filmu **Sramota** (2023, Vladimir Perišić). Film sledi zgodbi 14-letnega Stefana (Ginić), ki odrašča med študentskimi protesti leta 1996 v Beogradu, ki so izbruhnili zaradi volilnih goljufij, zaradi katerih je Slobodan Milošević ostal na oblasti kljub temu, da je izgubil volitve.

Med **Sramoto** Vladimirja Perišića in dokumentarnim diptihom Mile Turajlić že na prvi pogled opazimo nekatere vzporednice. Oba režiserja sta rojena v Beogradu konec osemdesetih let, oba sta film študirala na prestižni pariški La Fémis. Oba sta otroka politično aktivnih staršev: Perišićeva mama je delala za Miloševićevo vlado, mama Mile Turajlić pa je bila aktivistka proti Miloševićevi vladi. Obe deli sta izrazito angažirani in pronicljivo raziskujeta, kdaj, zakaj in kako politika postane osebna – kdaj nas ujame v najbolj intimnem registru naših življenj. V obeh filmih se zrcali dejstvo, da zgodovina ni ne enostavna ne enoznačna. Režiserja in režiserko zanimajo različne perspektive in interpretacije dogodkov, pri čemer oba poudarjata moč medijev in propagande pri oblikovanju zgodovine. Hkrati nam ponujata vpogled v intimne zgodbe ljudi, ki so bili v te zgo-

dovinske dogodke vključeni. Tako Perišić kot Turajlić združujeta osebne perspektive s širšimi političnimi dogodki ter nas spodbujata k razmisleku o naravi resnice.

»TO NI TVOJA REVOLUCIJA«

Sramota se začne z idiličnim prizorom na deželi, v katerem Stefan v krošnji drevesa tre orehe, ki jih je nabral z dedkom. Medtem ko dedkov labradorček navdušeno teka okoli, se v daljavi pripravlja nevihta. Stefan nevihte, ki se bliža, sploh ne opazi: dedku zastavlja vprašanja o njegovi športni preteklosti in o Jugoslaviji. Politika se mu zdi nekaj oddaljenega, neosebnega. Nato se odpravi domov, saj po Stefana prihaja mama Marklena (Jasna Đuričić). Trenutek materinega prihoda sovpade s pričetkom neurja. Gre za večer volilne nedelje leta 1996. Film se ne izogiba dobesedni simboliki: prehod iz sončne idile v nevihto, ki se pripravlja v ozadju, napoveduje tektonske spremembe, ki bodo protagonista močno zaznamovale.

Odnos med Markleno in Stefanom je ljubeč ter dodatno poudarjen s sinovim zaščitniškim odnosom do mame. Oče v filmu ni omenjen. Stefan hodi v šolo, ima

prijatelje, videti je, da živi srečno življenje. A film to normalnost postopoma ruši. Razpoke v idili se pojavijo, ko prijateljeva mama Stefana sredi obiska vrže iz stanovanja. Najboljša prijatelja se ga začneta izogibati, zato večino časa po šoli preživi sam doma, kjer ga iz tira mečejo anonimni klici. Nekega jutra ga na poti v šolo na vratih pričaka osmrtnica za še vedno živo mamo, ki se nič hudega sluteč liči zgoraj.

Film odlikuje hladna barvna paleta. Skupaj z atmosfero tudi barve proti koncu filma postajajo vedno bolj temačne. **Sramota** prikaže postopen razkroj Stefanove idilične otroške izkušnje in prehod v svet odraslih. Če je začetna podeželska idila polna svetlobe, je konec filma zavrt v temo. Način kadriranja Stefana pogosto razloči od njegovih sovrstnikov, ga izloči iz družbe. To je opazno v sekvencah protestov: sam sedi v razkošnem stanovanju, pred hišo pa skandirajo demonstranti. Film gradi realizem z dokumentarno estetiko, z izbiro naturščika za glavno vlogo (Ginić) in s snemanjem v kronološkem zaporedju.

Lik mame Marklene je kompleksen, poln protislovij. Gre za osovraženo politično figuro, a hkrati ljubečo mamo. Tik pred volitvami 1996 so jo imenovali za glavno govorko Miloševićeve vlade. S sinom se noče pogovarjati o politiki, a ko se mora, zanika vsakršno spornost svoje stranke. Hkrati rada bere literaturo, obarvano s feministično noto. Kljub temu, da je Marklena v filmu na napačni strani zgodovine, gledalec ne more ne občudovati te močne ženske politične figure. Igralka Jasna Đuričić je v Sarajevu omenila, da je morala med snemanjem prvič zares razmisliti o tem, kako je bilo na drugi strani, saj je bila sama leta 1996 med protestnicami.

Gledalčev pogled na Markleno se začne spreminjati skupaj s Stefanovim. Njun odnos se začne krhati, ko Stefan vse bolj postaja žrtev nasilja, ki je v resnici usmerje-

no proti njej. Sin postaja kolateralna žrtev političnega spopada, ki ga sicer ne zadeva, a se lomi na njegovem hrbtu. Režiser je na pogovoru po projekciji govoril o konfliktu dveh lojalnosti: lojalnosti staršem in lastnemu moralemu kompasu. Stefan svojo nevzdržno pozicijo prvič »spregleda« prav med pregledom pri optiku. Zdravnik ga zaradi priimka vpraša po maminem imenu in ob tem izrazi nestrinjanje s politično situacijo. Takrat Stefan prvič zanika svojo mamo in šopki rož v njunem stanovanju pričenjajo gniti. Ko sin prvič ujame mamo na laži, v temnem stanovanju simbolno prižge luč.

Opozoriti velja na še na eno razsežnost audio-vizualnega registra: film nas sistematično opozarja na neskladja med podobo in zvokom. Javna podoba mame, kot mu jo prikazujejo prijatelji in protestniki ter grafike v časopisu, niso v skladu z njenimi besedami. Ko se Stefan vrne s protesta, mu mama reče: »To ni tvoja revolucija!« Svet, ki ga pozna, razpada pred njegovimi očmi. A šele ko se vprašanja *vidnosti* podvojijo z vprašanji *vednosti*, se film prelomi v svoj konec. Ko Stefan pobegne od starih staršev in mamo počaka v temnem stanovanju, kjer naskrivaj prisluškuje njenemu telefonskemu pogovoru, se potrdijo vse govorice o njej. Podoba mame kot negativke postane »cela« šele, ko se združi z njenim glasom.

Konec filma se vidno navdihuje pri Rosselinijevi **Nemčiji leta nič** (Germania Anno Zero, 1948). Ko politika vdre v intimni prostor otroka, ga prisili, da odraste. Stefanovo osamosvajanje nas spomni tudi na film **400 udarcev** (Les Quatre Cents Coups, 1959) François Truffauta, saj se transformacija otroka v mladega odraslega zgodi tiho, v majhnih gestah, pred našimi očmi. **Sramota** nas z nepričakovano intenzivnostjo sooča s tem, kako politični konflikti in ideološke lojalnosti prehajajo iz javnega prostora v intimne družinske odnose. Z izbiro kadrov in simboličnih elementov režiser ne uprizarja le razpada

nedolžne otroške izkušnje, temveč tudi subtilno spreminjanje protagonistovega pogleda na svet okoli njega. Neujemanje med podobo in zvokom nam da videti in vedeti, kje in kako se resničnost izkrivlja in oblikuje preko propagandnih sredstev in kako politika lahko poseže v najintimnejše trenutke posameznika.

»ZGODOVINA RAZPADE V PODOBE, NE V ZGODBE«

Mila Turajlić se je z diptihom celovečernih dokumentarcev **Neuvrščeni: prizori iz Labudovićevih kolotov** in **Filmske gverile: prizori iz Labudovićevih kolotov** poklonila Stevanu Labudoviću in njegovemu delu. Z njim je sodelovala zadnja tri leta njegovega življenja: umrl je leta 2017, star devetdeset let. Labudović ni bil le osebni snemalec predsednika Tita, temveč v času snemanja diptiha tudi edini še živeči snemalec Filmskih novosti.¹ Labudović je režiserki tako omogočil tudi dostop do tega dragocenega arhiva podob in fantastičnih posnetkov, ki jih hrani.

Kot smo videli že v filmih **Cinema Komunisto** in **Druga stran vsega**, je delo z arhivskim gradivom prepoznavna avtorska poteza režiserkininega ustvarjanja. Turajlić v **Filmskih gverilah** z uporabo Labudovićevih posnetkov in dnevnikov raziskuje alžirsko vojno za neodvisnost ter Labudovićovo vlogo v njej, v **Neuvrščenih** pa preko Labudovićevih posnetkov in pričevanj prevprašuje zgodovino gibanja, ki je na vrhuncu svojega obstoja združevalo več kot sto predvsem nekdanjih koloniziranih

¹ Filmske novosti so bile ustanovljene 20. oktobra 1944 kot filmska sekcija pri Vrhovnem štabu NOVJ. Ustanovljene so bile z namenom snemanja, arhiviranja in distribucije filmskega in televizijskega gradiva v zvezi z družbenim, gospodarskim, športnim in kulturnim življenjem Srbije.



držav. Vendar film ni objektiven dokumentarec o gibanju neuvrščenih. Gre za veliko bolj osebno, subjektivno raziskovanje režiserke, pri katerem si pomaga z Labudovićevimi arhivskimi posnetki.

Že s filmom **Cinema Komunisto**, kolažem prizorov iz pozabljenih jugoslovanskih filmov, ki so služili pri ustvarjanju mita o Jugoslaviji na filmskem platnu, nas je Turajlić opozorila na to, kako dobro je Tito razumel moč filma in propagande. Moč filmske umetnosti se še bolj fascinantno razkrije v njenem sodelovanju z Labudovićem. Osrednji protagonist diptiha se nam priklubi že prvič, ko se pojavi pred kamero, saj režiserko kritizira, naj se postavi drugače, »ker ima preveč sonca v objektivu«. Njegov humor in brezkompromisnost sta ves čas prisotna: kadar Turajlić ne ujame določenega kadra, jo »zbudi« s komentarjem: »Mila, da li spavaš?«. V filmu vidimo tudi Labudovićevo zgroženost nad umazano lečo njene kamere, nezadovoljen pa je tudi s kompozicijo določenega kadra.

Labudovićev izjemen čut za kompozicijo se vidi v njegovih posnetkih: razlika med njegovimi in njenimi posnetki je očitna. Izjemen Labudovićev kader v **Filmskih gverilah** ujame skupino mladih na dan neodvisnosti Alžirije, 5. julija 1962. V središču

se pojavi mladenič, ki z odločnim pihanjem piščalke pritegne našo pozornost. Labudović ga opazi in ga izpostavi v osrednjem delu kompozicije, pri tem pa sam spretno sledi njegovim gibom, da ga ohrani v središču dogajanja. Kljub odsotnosti zvoka na posnetku se zdi, da lahko živahno ozračje množice v ozadju in zvoke mladeničeve piščalke skorajda slišimo. Prav zaradi tega slišanja neslišnega se zavemo, da tudi drugih Labudovićevih posnetkov ne spremlja zvok. Vidimo le podobe ljudi, ki govorijo, vendar ne slišimo, kaj govorijo.

Film **Neuvrščeni** odpre citat Walterja Benjamina: »Zgodovina razpade v podobe, ne v zgodbe«. Še posebej danes so pri dojetju zgodovine podobe pogosto pomembnejše od dejstev. Pomembnost lastnih medijev postane očitna pri primerjavi poročil različnih držav o prvi konferenci neuvrščenih v Beogradu leta 1961, ko so Američani in Francozi sicer uporabili Labudovićeve posnetke, vendar so jih podložili s svojim komentarjem (*commentaire* – »kako zamolčati«) in o dogodku poročali slabšalno. Vrhunec film doseže v trenutku, ko uspe režiserki povezati Labudovićeve podobe z glasovi predstavnikov na konferenci: ko se podobe prepletejo z njihovimi *resničnimi* govori. Podobno kot v **Sramoti** se resnica razkrije šele z izziva-

njem in transgresijo avdio-vizualne ločnice. Prav v tem trenutku prvič dobimo občutek, da si lahko o dogajanju *objektivno* oblikujemo *subjektivno* mnenje.

Ali je resničnost tisto, kar vidimo na arhivskih posnetkih, ali tisto, česar se spominjajo ljudje? Kakšno vlogo ima posameznik pri oblikovanju zgodovine? Kaj ostane od zgodovine in kaj je pozabljeno? Kakšna je vloga umetnosti pri oblikovanju zgodovine? **Filmske gverile** raziskujejo, kako je Labudovićevo delo vojno v Alžiriji osvetlilo z druge perspektive, drugačne od uradnih (francoskih) poročil. Kljub temu, da so bili njegovi filmi posneti in uporabljeni za propagandne namene, so pomagali ustvariti *posebne, specifične* podobe iz in za neuvrščene države. Oba filma Mile Turajlić razgaljata moč propagande in medijev ter njenega vpliva na oblikovanje resnice – a to počneta *znotraj* samega filmskega medija. Njegovi posnetki in njena režija nas izzivajo, da kritično razmišljamo o informacijah, ki nam jih posredujejo mediji in politika, ter da skušamo ohraniti subjektivni pogled v svetu, ki se neprenehoma trudi oblikovati naše mnenje.

Simon Popek

Benetke 2023 Iz Mostre na Netflix

80. BENEŠKI FILMSKI FESTIVAL
30. AVGUST–9. SEPTEMBER | BENETKE

Beneški filmski festival, najstarejši na svetu, je osemdeseto izdajo praznoval v skladu s svojo recentno logiko – totalno servilnostjo največjemu pretočnemu sistemu na svetu. Netflix je bil vseprisoten kot še nikoli doslej, s tremi filmi v tekmovalnem programu, enim srednjemetražcem, ki ga je podpisal Wes Anderson (**Čudovita zgodba Henryja Sugarja** [The Wonderful Story of Henry Sugar, 2023]), in filmom preživetja (**Družba snega** [Society of the Snow, 2023]), ki je sklenil festival – kar nikoli ni dobra novica. Napisano, a vedno znova potrjeno pravilo se glasi, da je zaključni film festivala hitro pokvarljiva roba, ki ji strokovna javnost ne posveča pretirane pozornosti, sploh v Benetkah, kjer tretjina poročevalcev po tednu dni zapusti laguno in se odpravi Torontu naproti.

Ampak posvetimo nekaj pozornosti trem filmom, ki se bodo ekspresno preselili na splet in skoraj v celoti zaobšli kinematografe. **Maestro** (2023) Bradleyja Cooperja in **Morilec** (The Killer, 2023) Davida Fincherja sta pred festivalom požela največ pozornosti. Nobeden ni prav navdušil, Cooperjevo biografitiranje Leonarda Bernsteina je medlo, slabo fokusirano delo, ki si v drugi polovici naredi še največjo uslu-

go s prenosom teže na dirigentovo ženo Felicio (Carey Mulligan), kar filmu prinese nekaj avtentične emotivne prepričljivosti. Fincherjev **Morilec** je po drugi strani za silo spodobna, ničkolikokrat videna zgodba o osamljenem profesionalcu, ki se mora po ponesrečeni misiji v Parizu podati v beg, izogniti kazni in obračunati z naročniki. Michael Fassbender je z monologi o osebnih (a)moralnih kodeksih in profesionalni etiki opremljeni filozofski samotar z rezidenco v Dominikanski republiki, rad posluša The Smiths, zavrača improvizacijo in še posebej empatijo, kljub vsemu pa vzdržuje družico, ki ga potrpežljivo čaka na rajski plaži. **Morilec** je predvsem kolekcija žanrskih standardov brez kakršnegakoli odklona, ki bi – predvidevam – veliko bolje deloval kot komedija.

El conde (2023) čilskega veterana Pabla Larraína je bil tako najboljši izmed peterice Netflixovih filmov, vampirska ekstravaganca, zasnovana ob petdeseti obletnici vojaškega udara v Čilu in prevzema oblasti generala Pinocheta. Larraín, ki je mučitelju, morilcu, tatu in velikemu prijatelju ter zavezniku Margaret Thatcher posvetil svojo znamenito trilogijo **Tony Manero** (2008) / **Post Mortem** (2010) / **Ne!** (No,

2012), Pinocheta predstavi kot postarane-ga vampirja, ki je bil rojen v Franciji tik pred revolucijo, kjer je kot najstnik prisostvoval obglavljenju Marie Antoinette in si prisegel, da bo odslej skušal uničiti vse revolucije. Po prihodu v Čile v tridesetih letih 20. stoletja se vzpenja v vojaški hierarhiji, ostalo je »zgodovina«. V devetdesetih letih po padcu z oblasti lažira lastno smrt in se poda v ilegalo, kjer zdaj ne more umreti, čeprav bi rad. Dediče zanimajo samo njegovi tajni bančni računi, žena bi se mu rada pridružila med krvosesi. **El conde** (Grof) je perfektna metafora oblastiželjnega delirija fašistične dekadence in njenih oportunističnih odvodov, film, ki nazorno pokaže, da zlo nikoli ne umre, temveč se (npr. v krizi) konzervira in čaka na naslednjo priložnost. Larraín je v vmesnem času snemal na videz neosebne in spolirane biografske drame o političnih ikonah zahodnih demokracij (**Jackie** [2016], **Spencer** [2021]), ampak zdaj je jasno, da sta tudi ta dva filma del kontinuitete, ki kaže, kako je politična moč v »starih demokracijah«, permanentnih in hermetično zaprtih centrih moči, prepojena z rituali in zglednim javnim vedenjem, medtem ko je resnična klavnica na skrajnih robovih nekdanjih imperijev, kjer Čile zavzema posebno mesto.



Zlatega leva za najboljši film je prejel Yorgos Lanthimos za **Nesrečna bitja** (Poor Things, 2023), zame precejšnje presenečenje, ne toliko zaradi občutka, da se Grk malce vrti na mestu, temveč zaradi njegove pregovorne čudaškosti, ki redko imponira žirijam na velikih festivalih. Kakor koli, Lanthimos je tudi tokrat (drugič zapored po **Najljubši** [The Favourite, 2018] ni spisal scenarija) režiral ekstravagantno črno komedijo, ki se prične kot reimaginacija **Frankensteina**, nadaljuje pa z elementi **Pigmaliona** in celo **Modrega angela** (Der blaue Engel, 1930, Josef von Sternberg) ..., da bi vse skupaj izpadlo malce posiljeno in neavtentično, kot bi Lanthimosov epigon želel oponašati Lanthimosa, pa mu ni uspelo. Osrednji lik je Bella Baxter (Emma Stone), ki je kot visoko noseče dekle storila samomor, a jo je nori in iznakaženi londonski znanstvenik, Dr. Baxter (Willem Dafoe), oživil in njene klinično mrtve možgane nadomestil z možgani njenega feta. Bella Baxter posledično oživi kot mentalno nerazvita oseba, dojenček v telesu odrasle ženske, kar pomeni, da mora še enkrat skozi razvojni proces v fizičnem in umskem smislu. Potem sreča snubca, Baxterjevega asistenta, pa tudi rivala, arogantnega

ekscentrika Wedderburna (Mark Ruffalo), ki jo popelje na eksotično in ekscentrično popotovanje po mediteranskih destinacijah, kjer Bella odkriva spolnost, žensko identiteto, avanture, še več spolnosti in nazadnje – v Parizu, le kje drugje – še radosti prostitucije. **Nesrečna bitja** so kaotično, malce pretirano vase zagledano delo z močnim ženskim značajem; zdi se, da je bil glavni namen ustvariti ringelšpil surrealnega pretiravanja in kiča na vseh ravneh.

Najboljši film festivala (in eden najboljših letos) se je sicer odvrtil zunaj konkurence za nagrade – in tudi tega je kmalu po festivalu (za menda rekordnih dvajset milijonov dolarjev) odkupil Netflix; skratka, še en film, ki bi si zaslužil kinodistribucijo, bo zreduciran na televizijske ekrane. **Hitman** (Hit Man, 2023) Richarda Linklaterja je zelo duhovita *noir* komedija s *screwball* elementi v slogu Elmorja Leonarda. Linklater jo je zasnoval na resničnem primeru vietnamskega veterana in učitelja filozofije Garyja Johnsona, ki je v devetdesetih letih kot »hitman« pogodbeno sodeloval z lokalno policijo v Louisiani. Hitman Johnson (Glen Powell) je nastopal v vlogi preventivnega zatiralca naročenih umorov, največkrat povezanih z družinskimi spori ali poslovnimi mahinacijami; pred nami se skratka izriše satirična verzija distopičnega **Posebnega poročila** (Minority Report) Philipa K. Dicka, v kateri si Johnson (*undercover* ime: Roy) po seriji uspešno preprečenih umorov zakomplicira življenje, ker zelo seksi naročnico umora spusti iz rok in se z njo malo kasneje še zaplete v strastno romantično razmerje. Linklaterjeva forma je vedno nihala, toda kadar je material zasnoval na avtobiografskih (npr. **Zadeti in zmedeni** [Dazed and Confused, 1993]) ali resničnih zgodbah južnjaškega vsakdana (npr. **Bernie** [2011]), je nepremagljiv. **Hitman** je perfekten dedič te tradicije, duhovita, šarmanтна in inteligentno izpeljana žanrska ekshibicija, *feelgood movie* v najboljšem pomenu besede.

William Friedkin nas je zapustil nekaj tednov pred Mostro, še prej pa tja poslal svoj poslednji film, tretjo adaptacijo klasičnega teksta Hermana Wouka **Sodni primer: Upor na križarki Caine** (The Cain Mutiny Court-Martial, 2023), v televizijski produkciji posneto sodno dramo izjemne intenzivnosti, s katero Hurricany Billy znova dokaže, da lahko z odličnim tekstom tudi v produkcijsko rigoroznem okolju dosežeš prepričljive rezultate. Zgodba je znana. Stephen Maryk, pomočnik komandanta vojaške križarke Caine, zaradi subjektivnega mnenja, da kapitan Queeg (Kiefer Sutherland) psihološko ne ustreza profilu liderja, na križarki prevzame oblast in jo reši iz viharja. Sledi vojaški sodni proces, kjer vlogo odvetnika obtoženega z veliko rezerve prevzame neizkušeni oficir Greenwald (Jason Clarke), ki se zaveda, da je edina karta, na katero lahko igra, prepričati sodni senat o Queegovi psihološki nestabilnosti in strahopetnosti. Fridekin je večkrat izjavil, da ga je v skoraj vseh filmih, ki jih je posnel, privlačila tanka meja med dobrim in zlim, in **Caine** ponuja prav to, prikaže drobne nianse, ki človeka lahko inkriminirajo ali oprostijo. Ni absolutno dobrih ali zlih ljudi, in ko Queega nazadnje »uspešno« prikaže kot »norega«, ko oficirski kamp, ki drži z obtoženim Marykom, slavi zmago, vojaški odvetnik pokaže svoj prezir do njihovega odnosa do Queega, ki ga kljub sadizmu in pedantnosti dojema kot dostojnega predstavnika stare šole vojaščine. Motor filma je izjemni Jason Clarke v vlogi odvetnika obtoženega, kar je po **Oppenheimerju** (Christopher Nolan, 2023) njegova druga letošnja velika interpretacija nepopustljivega pravnega zastopnika.

Posebno nagrado žirije je prejela veteranka Agnieszka Holland za **Zeleno mejo** (Zielona granica, 2023), presenetljivo trezno in nesentimentalno obravnavo begunske tematike, umeščeno na mejo med Belorusijo in Poljsko, ki je v begunskem navalu z

Bližnjega vzhoda po letu 2015 postala poligon za najbolj cinične in zahrbtnje politične igrice med Lukašenkovim režimom in »demokratskimi principi« Evropske unije. Holland nazorno pokaže, kako Lukašenko in EU (oziroma Poljska) igrata odbojko nad vseprisotno bodečo žico, druga drugi vračata izmučene begunce, zasmehujeta in ponižujeta ljudi, ki bežijo pred gotovo smrtjo, ter kako na brezupno situacijo reagira poljska politična in civilna realnost. Rezultat je, oprostite izrazu, rašomonska drama, ki prevzame številne zorne kote in različne narative, npr. varnostnike na obeh straneh meje, poljske aktiviste, mladega pripadnika graničarjev v moralni dilemi ter poljsko psihoanalitičarko, katere dom v bližini meje postane ilegalni »prehodni center«. Kadar hoče evropski socialno kritični film delovati prepričljivo in konstruktivno, izgleda kot **Zelena meja**.

Naj omenim še dva filma iz stranskih sekcij, ki bi si zaslužila večjo prepoznavnost. **Fotofobija** (Photophobia, 2023) je slovaški film Ivana Ostrochovskega in Pavola Pekarčika, minimalistična in nepretenciozna drama o največjih žrtvah ukrajinske vojne, otrocih ter ukradeni mladosti in svobodi. Režiserja dogajanje v celoti postavlja na postajo podzemne železnice na obrobju Kijeva, kjer se nahaja zasilni center za ljudi brez zaklonišč. Medtem ko ruski agresorji granatirajo mesto, so civilisti – večinoma starci, ženske in otroci – zaprti v podzemnih rovih, in tam si desetletna otroka, fant in dekle, skušata ustvariti intimno otroško igrišče in prostor začasnega eskapizma. Humanizem in emocija z roko v roki.

Ugrabitev (El rapto, 2023, Daniela Goggi), dober, potrpežljivo zgrajen argentinski politični triler, prikaže dvoumnost, izmuzljivost in krhkost demokracije, specifično, čas po padcu Videloze vojaške hunte med letoma 1983 in 1985, ko se je na novo rojevala argentinska demokracija, ko naj bi bili klavci in sodelavci starega režima

kaznovani, a so v resnici še vedno imeli pomembne položaje v administraciji. V to okolje se po letih disidentstva z družino vrne bankir Julio Levy, ki želi obnoviti vpliv v uspešnem družinskem podjetju. Kmalu po prihodu pa neznanci ugrabijo njegovega starejšega brata, zahtevajo visoko odkupnino, ki jo družina plača, vendar brata ne vrnejo. V mučni, skoraj leto dni trajajoči agoniji Julio postopoma spozna, da so birokratski koridorji, obveščevalne službe in vojska – vsi tisti, ki naj bi mu pomagali – še vedno polni sumljivih posameznikov stare garde; še več, Julio po javni denunciaciji gnilega in skorumpiranega vladnega sistema postane tarča sistematičnega finančnega šikaniranja, ki privede na rob eksistence tudi družinsko podjetje. **Ugrabitev** ponudi prepričljivo sliko postopne, (pre)počasne politične preobrazbe države, ki ni mogoča od danes na jutri; mehanizmi represije in nadzora so preveč kompleksni, da bi omogočali gladek rez.



Veronika Šoster

Wes svet je oder

Pripovedni postopki v filmih Wesa Andersona

Pastelne barve, naslovni napis z dejavnostjo, krajem in uro, razigrana glasbena podlaga in kratki kadri simetrično postavljenih stvari. In seveda oseba, ki brezizrazno gleda v kamero, medtem ko se vozi z vlakom. Ne, ni prizor iz filma Wesa Andersona, temveč viralni tiktok trend, ki jemlje navdih prav v filmih tega ekscentričnega in široko prepoznavnega režiserja. Trend je nastal ravno v času izida njegovega novega filma **Asteroid City** (2023), in čeprav je verjetno pripomogel k oglaševanju, je režiser do njega zadržan, skrbi pa ga tudi, da je tako preveč v ospredju slog namesto vsebine – od najrazličnejših poklonov se ga je dotaknil le Instagram profil @accidentallywesanderson, kjer najdemo fotografije raznih stvari in prostorov, ki bi se po estetiki zlahka pojavili v njegovih filmih.

Zaradi svojega edinstvenega eklektičnega režiserskega pristopa Anderson z vsako novo stvaritvijo začara in navduši – čeprav so pri njem pogosti pripovedni in slogovni postopki, ki nas *mečejo ven*, da se nekako ves čas zavedamo, da gledamo film, pa je ravno ta njegova nonšalanca tako prepričljiva. Ne čuti pritiska, da bi njegovi filmi delovali *naravno* in *resnično*, pravzaprav ga to sploh ne zanima. Režiser (in z njim gledalci) se zaveda, da je vse skupaj igra, fikcija, a kaj potem – ni pomembno, ali je **Asteroid city** le ekraniziran dramski tekst, niti to, ali vemo, da gledamo igralce v filmu. Trik je, da se prepustimo iluziji, ker hočemo verjeti; svet Wesa Andersona je preprosto preveč magičen in nagrajujoč, da bi si ga pustili odvzeti zaradi nekih dolgočasnih pojmov, kot sta *naravnost* in *resničnost*. Ker gre vedno do konca, pa naj gre za podiranje četrte stene, goljufanje z učinki in rekviziti, poširkkanost in simetrija ali sumljivo skladno barvno paleto, mu ni težko slediti, prav tako pa ni pretenciozen ali nadut – ves svet je oder in mi vsi igralci!

Njegov slog dejansko deluje kot gledališče. Če določena mera *teatralnosti* v starejših filmih, kot so **Veličastni Tenenbaumi** (The Royal Tenenbaums, 2001), **Življenje pod vodo** (The Life Aquatic with Steve Zissou, 2004) in **Darjeeling Limited** (2007), še brbota pod površjem, pa je v zadnji andersonovski pošiljki – že omenjeni **Asteroid City** in četica kratkih filmov, posnetih po zgodbah Roalda Dahla, **Čudovita zgodba Henryja Sugarja** (The Wonderful Story of Henry Sugar, 2023), **Labod** (The Swan, 2023), **Lovilec podgan** (The Ratcatcher, 2023) in **Strup** (Poison, 2023) – jasno, da je gledališče nekaj, kar ima v krvi. Nekateri kritiki se pravzaprav čudijo, da ni Anderson nikoli deloval v gledališkem svetu. Med gledanjem njegovih filmov se ves čas zavedamo, da gledamo kulise, sceno, igralce, kostume, ker je vse izdelano kot gledališka predstava; rad ima določeno mero enotnosti kraja, časa in dogajanja. S tem pa pride tudi zaveza gledaliških gledalcev, ki verjame v prevaro – čeprav vemo, da nekdo ni zares umrl, če je umrl na odru, se moramo prepustiti občutku izgube in obupa, da lahko dosežemo sladko katarzo (vsaj v teoriji klasičnega gledališča), sicer bi šlo vse rakom žvižgat, ali kot je lepo rekel William Butler Yeats, »razpada vse; središče ne drži«. K posameznim gledališkim primerom se še vrnem, najprej pa pogledajmo različne postopke, ki mu pomagajo ustvarjati enoten filmski svet.

Vizualni postopki, ki so bili naštetih že na začetku, so zdaj že legendarni, najbolj izstopajo pastelne barvne palete (jesenska idila **Čudovitega lisjaka** [Fantastic Mr. Fox, 2009], morska modrina **Življenja pod vodo**, puščavska zatohlost **Asteroid Cityja**), pogosti napisi in usklajene tipografije, stroga simetrija, svetla glasbena podlaga in razkošna kostumografija. Poleg tega najdemo še počasne posnetke (srečanje med Margot in

Richiejem v **Veličastnih Tenenbaumih**, ko ona stopi z avtobusa, pogrebna procesija in skok na odhajajoči vlak v **Darjeeling Limited**, poročna procesija v **Kraljestvu vzhajajoče lune** [Moonrise Kingdom, 2012]), premikanje kamere in likov horizontalno ali vertikalno, pojavljanje animacij sredi filmov (akcijski pregon v **Francoski depeši** [The French Dispatch, 2021], podgana v **Lovilcu podgan**). Nekateri se ga zaradi te konsistentnosti naveličajo, a vsakič znova dokaže, da lahko iz materije potegne še nekaj novega, drugačnega, da ne gre za konstrukt ali fasado, za katero bi se skrival, temveč za njegov način gledanja (filmskega) sveta, pravzaprav za način udejanjanja.

K temu pripomorejo tudi raznovrstni pripovedni postopki. Anderson ni samo ljubitelj gledališkega, temveč tudi literarnega. Mnogi njegovi liki so bralci in bralke, pisatelji in pisateljice – Margot iz **Veličastnih Tenenbaumov** je priznana dramatičarka, Max iz **Rushmora** (1998) si iz knjižnice izposodi popisano knjigo, lisjak iz **Čudovitega lisjaka** piše kolumne za časopis, njegov sin prebira strip (ki bi lahko bil po videzu tudi kultni **Maus**, sicer pa se mu reče *Whitecape*), John iz **Darjeeling Limited** piše kratke zgodbe, Henry Sugar naleti na knjižico s fascinantno zgodbo, Suzy Bishop iz **Kraljestva vzhajajoče lune** hodi naokrog s polnim kovčkom knjig, v kratkih filmih se pojavi celo sam Roald Dahl, **Francoska depeša** pa je ljubezensko pismo časopisu *The New Yorker* in njegovim ustvarjalkam in ustvarjalcem. Večkrat se pojavlja tudi knjiga kot fizični predmet, na primer knjige na začetku filmov, kjer pogosto delujejo kot sprožilci, sicer pa tudi kot nosilke spomina, izgube in hrepenenja. Čeprav je v vsej svoji karieri adaptiral le dela Roalda Dahla, se tudi drugi njegovi filmi naslanjajo na elemente iz nekaterih literarnih del; **Veličastni Tenebaumovi** naj bi tako spominjali na *Franny in Zooey* J. D. Salingerja, **Grand Budapest Hotel** (2014) je poklon avstrijskemu pisatelju Stefanu Zweigu. Njegovi filmi so pogosto deljeni na poglavja, ki so premišljeno strukturirana in razporejena, najbolj očitno v primeru **Francoske depeše**, kjer struktura filma posnema strukturo časopisa – sestavljen je iz treh razdelkov, kjer najdemo osmrtnico, turistični vodič in tri tematske članke. Spet pa se vrnemo h gledališču; **Rushmore** za razločitev med posameznimi poglavji uporablja kar zavese.



Večina filmov ima vsaj enega pripovedovalca, ki se kasneje bodisi zlije z dogajanjem in ga vmes sproti komentira in dopolnjuje – ali pa se pripovedovalska funkcija celo premakne na koga drugega. Nasploh je za njegov pripovedni slog značilen *mise en abyme*, saj najdemo precej primerov zgodbe v zgodbi, včasih se razvejajo (na primer v **Francoski depeši**), včasih pa poglobijo (kot pri **Čudoviti zgodbi Henryja Sugarja**). Prav tako se prebijanje četrte stene najpogosteje dogaja s pripovedovalci (seveda pa tudi s posameznimi liki, ki se zastrmijo v kamero, včasih celo pretirano, čez ramo, kot v primeru **Strupa**). Vse nas skratka vrača h gledališkemu prijemom, ki jih je prav zabavno spremljati v najnovejših Andersonovih stvaritvah.

Čeprav so vsi štirje kratki filmi, ki smo si jih konec septembra lahko ogledali na Netflixu (**Čudovita zgodba Henryja Sugarja**, **Labod**, **Lovilec podgan** in **Strup**), posneti po kratkih zgodbah Roalda Dahla, se najbolj očitno napajajo v gledališču. Dahl je Anderson sicer prvič ekraniziral z animacijo **Čudoviti lisjak**, tokrat pa se je odločil za bolj eksperimentalen pristop. Vse zgodbe povezuje lik Roalda Dahla, ki ga odlično upodobi Ralph Fiennes. Gledamo ga, kako sedi v naslonjaču in zapisuje, ko pa nas opazi, se odloči, da nam bo povedal zgodbo. V **Čudoviti zgodbi Henryja Sugarja** imamo kar pet nivojev: Wes Anderson pripoveduje o Roaldu Dahlu, ki nam pove zgodbo o Henryju, ki je v knjižnici naletel na zgodbo o možu Imdadu Khanu, ki lahko vidi brez uporabe oči, ki jo je zapisal njegov zdravnik. Vsi liki se zavedajo, da so liki v zgodbi; Henry v nekem trenutku celo začudeno pogleda proti Dahlu, ko se poskuša obdržati v kadru med pripovedovanjem. Gledališka je tudi uporaba igralcev, scene in rekvizitov, kar velja za vse štiri filme. Igralcev je malo, zato nekateri upodobijo različne like – v tem vidim nekakšno režiserjevo igrivo predrznost, saj bomo seveda opazili, da Ben Kingsley ni le Imdad Khan, ampak tudi krupje, in da Fiennes ni samo Dahl, ampak tudi policist, sploh pa bomo opazili, da Benedict Cumberbatch odigra tako Henryja kot Henryjevega maskerja! Ta *ekonomičnost* je značilna za manjše gledališke





Glede rekvizitov je zagotovo najbolj odpuljen *Lovilec podgan*, saj rekvizitov sploh nima, ampak se samo pretvarja, da jih ima, igra se neke vrste pantomimo – saj vendar pripovedovalec čisto jasno pove, da lovilec v roki drži posodo z zrnjem ali mrtvo podgano, zakaj bi se torej ukvarjali z malenkostmi!?

zasedbe, v film pa vnaša humornost in dodatno absurdističnost, sploh ko si igralci *vsem na obeh* nadevajo lasulje ali snemajo brke. Scenografija je pomična in čisto gledališka, fizična – za džunglo so na primer uporabljene kar barvne tapete in nekaj lesenih zastorov rastlinja, ki se pomakne ob stran. Zabavna je rešitev za prikaz lebdenja jogija, ki je prav tako čisto gledališka; namesto da bi se zatekel k posebnim učinkom ali vrvem, se jogi preprosto usede na leseno škatlo, ki je pobarvana enako kot ozadje, da se z njim navidezno zlije in ustvari iluzijo sedenja v zraku – prav tako bi lahko to naredili na odru.

Potem so tu še trije krajši filmi, ki jih prav tako pripoveduje Dahl iz svojega naslonjača; v vseh imamo premikajoče kulise in vsi delujejo skoraj kot vaja za predstavo, saj je kakšnemu liku oziroma še pogostejše *scenskemu delavcu* kaj treba namigniti ali ga spomniti, mu pomigniti, naj kaj poda ali odnese, v **Labodu** recimo puško in vrvi. Glede rekvizitov je zagotovo najbolj odpuljen **Lovilec podgan**, saj rekvizitov sploh nima, ampak se samo pretvarja, da jih ima, igra se neke vrste pantomimo – saj vendar pripovedovalec čisto jasno pove, da lovilec v roki drži posodo z zrnjem ali mrtvo podgano, zakaj bi se torej ukvarjali z malenkostmi!? Vse štiri zgodbe pa družijo zares strumno pripovedovanje, ki ga od Dahla vsakič prevzamejo liki. Ti se po sceni premikajo z očmi, prilepljenimi na kamero, in pripovedujejo, kot da bi vrstico po vrstico brali iz knjige, vključno s pomagali »je rekel«, »se je ustavil«, »je zaječal«, ki jih dejansko vidimo odigrane in so za razumevanje odvečni. Niso pa odvečni za tempo in napestost, ki se vsakič stopnjujeta, saj nas pripovedni tok neizprosno nosi proti bolj ali manj bizarnim koncem. Te kratke poslastice so tako čudovite vaje v slogu, zagon pa jim daje okvir malenkost starejšega **Asteroid Cityja**, ki je gledališče zajel s polno žlico.

Če posplošim, gre za zgodbo o gledališki produkciji z naslovom *Asteroid City*. Napisal jo je sloviti dramatik Conrad Earl, pripoveduje pa o mladinski astronomski konvenciji sredi puščave. Jedrno zgodbo spremljamo v barvah, uokvirja pa jo televizijski prenos, ki je posnet v črno-beli tehniki. Prenos nas popelje v za-

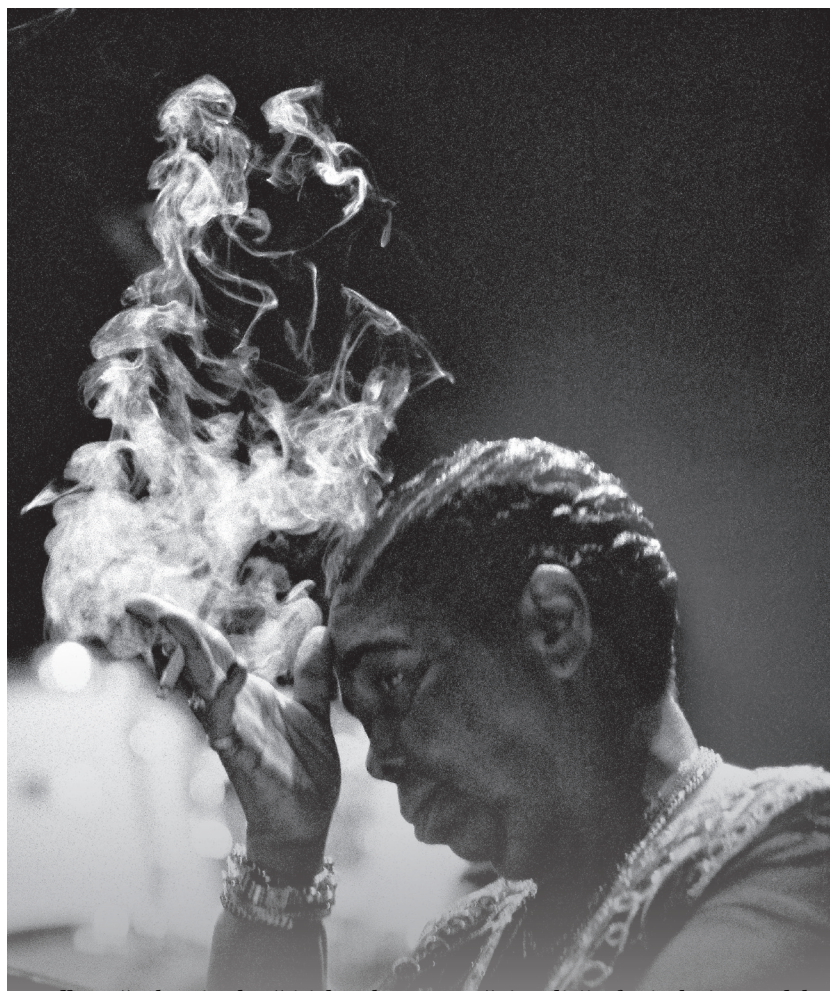
kulisje nove predstave, da si bomo lahko ogledali njen nastanek od začetka do konca, voditelj pa ob tem pove: »*Asteroid City* ne obstaja, je izmišljena drama, ustvarjena izključno za ta prenos, njeni liki so izmišljeni, njen tekst hipotetičen, dogodki apokrifna izmišljotina, skupaj pa tvorijo avtentičen prikaz notranjega delovanja sodobne gledališke produkcije.« Že takoj na začetku smo torej soočeni z vprašanji fiktivnega, izmišljenega, hipotetičnega, kar se skozi film še poglobi, saj igralci igrajo tako tiste v zakulisju (resnične ljudi) kot tiste v **Asteroid Cityju** (izmišljene ljudi), torej so nekako dvojno preslikani v fikcijo. Anderson se popolnoma posveti razbijanju iluzije, saj smo povabljeni na bralno vajo, kjer spoznamo igralce in njihove like, opazujemo poslikavanje puščavske scene, vidimo, kako instrument, skrit za stransko zaveso, proizvede zvok vlaka, ki se pelje mimo, in lučkarja zgoraj, ki z lučjo prižge žgoče puščavsko sonce. Teh scen iz zakulisja je še precej, vse pa imajo smisel in pomen v širšem kontekstu filma in niso le premetene miselne vaje. Vidimo na primer, kako dramatika obišče igralec Jones Hall, ki ga kar na mestu prepriča za glavno vlogo, dramatik vzklikne, »popoln si!«, in potem se poljubita – kar lahko razumemo dobesedno, seveda pa tudi kot ljubezen med predlogo in uprizoritvijo, med iluzijo in resnico, med igro in življenjem. Podoben primer je prizor, ko se glavni igralec med predstavo po nasvet pred naslednjo repliko obrne na režiserja. Skrbi ga, ker igre še vedno ne razume zares, režiser pa ga pomiri, da je vse v redu, da naj samo nadaljuje – kot moramo nadaljevati s predstavo življenja. Tudi na videz misteriozen prizor, kjer dramatik na seminarju prosi študente, naj mu pomagajo ustvariti sceno, kjer bi vsi liki popadali v spanec, je močno povezan z iluzijo – študenti začnejo kot obsedeni recitirati izrek: »Ne moreš se zbuditi, če ne zaspíš« – in res, ne moreš gledati filma, če ne verjameš v iluzijo. Čeprav je dekonstruirana prav pred tvojimi očmi.

Vidimo na primer, kako dramatika obišče igralec Jones Hall, ki ga kar na mestu prepriča za glavno vlogo, dramatik vzklikne, »popoln si!«, in potem se poljubita – kar lahko razumemo dobesedno, seveda pa tudi kot ljubezen med predlogo in uprizoritvijo, med iluzijo in resnico, med igro in življenjem.

Ana Obreza

Glasbena godba – filmska zgodba

CESÁRIA ÉVORA | 2022



Na krilih festivala *Druga godba* se že skoraj polna štiri desetletja v objem našega srednjeevropskega kotička obnebja zletajo glasbene ptice iz vseh vetrov. Festival toplo dobrodoščilo izkazuje zlasti ustvarjalnim jatam, ki z enim ušesom prisluškujejo glasovom preteklosti, z drugim pa v sanjah lovijo obrise bodočnosti. Njihovo pisano perje se sveti v sijaju bogatih možnosti, ki jih ponujajo raznolika glasbena izročila in moderni tehnični pripomočki. Osrednji vir navdiha glasbenega raziskovanja je za številne godce *Druge godbe* ljudska glasba, ki je po svoji naravi v toku stalnega spreminjanja, glede na naravo našega časa pa vse radikalneje reinterpretirana. Vznikajo novi žanri, stari napevi dosegajo neslutene višine, mladi spevi segajo v utrjene globine.

Letošnja edicija festivala je v sodelovanju s Kinodvorom že drugo leto zapored na spored uvrstila tudi pet glasbenih dokumentarcev, ki zgodbe glasb pripovedujejo filmsko: podobe zagodejo uglaseno z glasbo. Mnogoglasje glasbenih glasnikov poraja raznolikost filmskih obličij, ki nas popeljejo na pot okrog sveta. Z ljubeznijjo, nemškimi markami in smrtjo v kovčku potujemo po utrjeni trasi Turčija–Nemčija, malo proti severu in malo proti jugu stare celine, se prevzeti od *sodade* znajdemo na vzhodnoafriških Zelenortskih otokih Cesária Évora, na jugu Kitajske prisluhnemo petju v divjini (če ga le ne zamudimo), strmoglavimo v vrtinec argentinske zgodovine s Corsinijem, Blombergom in Macielom, ki nas vodijo po blodnjaku

Buenos Airesa, od koder nam jata črnih golobov pokaže pot prek New Yorka do Danske: pa smo spet skoraj doma.

Ko doma odpremo svoj kovček, ugotovimo, da sta ljubezen in smrt še tam, nemške marke pa smo modro unovčili. Namesto njihove papirnate enoličnosti je v naši prtljagi zdaj pet izbornih plošč, pet nenavadnih glasbenih potopisov, pet filmskih *soundtrackov*. Prvi je prava eksplozija heterogene turške glasbe, ki je v vrstah gastarbajterjev od šestdesetih let naprej nastajala v Nemčiji: etno, pop, rock, punk, kantavtorstvo, hip-hop – vse to in še več je zgoščeno v filmu **Ljubezen, nemške marke in smrt** (Aşk, Mark ve Ölüm, 2022, Cem Kaya). Drugo ploščo prežema in napolnjuje glas v filmu portretirane **Cesárie Évora** (Cesária Évora, 2022, Ana Sofia Fonseca). Tretja plošča zame ostaja nema, ogled filma **Petje v divjini** (Singing in the Wilderness, 2021, Dongnan Chen) sem žal nenamerno izpustila. **Corsini interpretira Blomberga in Maciela** (Corsini interpreta a Blomberg y Maciel, 2021, Mariano Llinás) je tudi dobesedno to, kar slišimo znova zapisano na četrtri plošči – naslov filma je namreč naslov plošče, ki je izšla leta 1969, že po smrti velikega pevca argentinskih klasik in tanga Corsinija. Zadnja je mogočen oblak jazzovskih iskanj in najdevanj, stkanih v (po)sreč(e)nih srečanjih srčnih glasbenikov, ki jim prisluškujemo v **Glasbi za črne golobe** (Music for Black Pigeons, 2022, Jørgen Leth in Andreas Koefoed).

Glasba, najbolj eterična in neulovljiva v sestrstvu umetnosti, potrebuje telo, da jo oblikuje – in telo, da jo sprejme. Čeprav lahko k njej – bodisi kot ustvarjalci bodisi kot zgolj poslušalci – pristopamo z nabrušenim intelektom, nas bo pogosto prehitela in nagovorila čustveni ustroj pred mišljenjskim, odmev sproženih čustev pa bo pobobnal po instinktivnem čutnem jedru. Želodec bo poskočil, srce zaplalo, možgani zaplesali. Besede bodo zbežale, podobe jih bodo lovile, mi pa jih ne bomo takoj pogrešili. Dovolj nam bo zvok.

Mostu med glasbo in besedami ni vedno preprosto zgraditi. Velikokrat je govora o univerzalni govorici glasbe, ki nagovarja vse in jo vsi lahko razumemo, če smo ji le pripravljeni prisluhniti. Morda je to tudi res – a vendar jo, doživeto skozse, vsak razume po svoje. Režiserja Jørgen Leth in Andreas Koefoed sta štirinajst let spremljala jazzovskega kitarista in komponista Jakoba Broja ter na teh glasbenih poteh spoznala še številne druge velike glasbene duše. **Glasba za črne golobe** je splet miniaturnih portretov jazzovskih glasbenikov, ki se velikokrat bolj jasno in tekoče izrazijo zlit s svojim inštrumentom kot pa izzvani v besedovanje. Zatopljeni v lastne zvočne svetove se zdijo kot prišleki z daljnih zvezd, vendar se brez težav poravnajo v sozvočje,

ko jih pokliče ista pesem. V različnih zasedbah tvorijo različna ozvezdja, po katerih se poslušalci lahko orientiramo, obenem pa strmimo nad lepoto njihove glasbene in človeške svetilnosti. Izčiščeno mapiranje jazzovskih zvezd napolnjujejo prijateljska toplina, motreča tišina in sožitje v glasbi. Globoko zamišljeno nebo pa prečijo in zaljšajo svetlobni utrinki iskrivega humorja.

Humor si je za zvezdo vodnico pri ustvarjanju glasbeno-dokumentarnega filma izbrala tudi trojica buenosaireških mušketirjev: režiser Mariano Llinás, snemalec Agustín Mendilaharsu in pevec Pablo Dacal. V času koronavirusa so se odločili na novo posneti ploščo legendarnega argentinskega pevca Corsinija, na kateri interpretira pesmi Blomberga in Maciela. Zvečine gre za ljubezenske štorije, ki so neposredno politično podkrepljene in usodno navezane na tedaj sto, zdaj pa že skoraj dvesto let oddaljeno vlado generala Rosasa. Osrednji trije snovalci filma se zakopljejo v raziskovanje in zaneseno krčijo pot skozi gosto podrast gozda zgodovine, tako da vsebina pesmi z namigi na dejstva minulih dob prevzame osrednje mesto. Pesmi, lebdeče v oblaku besed, skušajo prizemljiti s spoznavanjem konkretnih dogajalnih prostorov in detajlnim poznavanjem zgodovinskih dejstev (tako enciklopedično potrjenih kot tistih obstranskih, ki ostanejo zapisana v zgodovino kot govorice). Ustvarjalna trojka pred gledalci ne skriva ničesar, nasprotno – šarm svoje pripovedi gradi na prostodušnem priznavanju nepopolnosti in šaljivem pristopom do stvari –, šibkosti obračajo v svoj prid. Ob obilici surovega materiala dobimo občutek, da pričujoči film zgolj razgalja material dokumentarca ki bo šele izšel iz procesa – kot bi gledali nekakšen *making of* pričakovanega dela. **Corsini interpretira Blomberga in Maciela** je skok v motno vodo zgodovine – da pa ustvarjalcev valovi ne bi prehitro odnesli predaleč, so se odločili za plavanje v bazenu, ki so jim ga ponudile balade, nastale v 30. letih preteklega stoletja. Predstavljena glasba je tako bolj ogrodje in vezivno tkivo filma kot pa njegovo osrčje. Jedro filma bolj kot karkoli drugega oživlja duh Buenos Airesa in njegove zgodovine – ter njegovi nekdanji in zdajšnji prebivalci, ki pišejo zgod(b)ovino kraja.

Iz stiske spoznanja, da človek ne živi samo od kruha, so vzniknile številne pesmi, ki so tako glasbenikom kot poslušalcem predstavljale vez s koreninami – osamljenost, ki se deli, je manj osamljena, izpeto hrepenenje manj dušeče.



Filma **Glasba za črne golobe** in **Corsini interpretira Blomberga in Maciela** sta si tako diametralno nasprotna: prvi posreduje glasbo, ki jo posamezniki živijo kot svoj najintimnejši izraz, saj izhaja iz čutno-čustvenega sveta njegove notranjosti; drugi pa v glasbi išče oprimke za potovanje skozi čas, ki jih ta ponuja s konkretnostjo družbeno-političnih navezav in izpovedanih zgodbah. Prvi glasbo zajema v zbranosti tišine, drugi jo najdeva v razpršenosti stoterih zaznamkov v zunanjem svetu. Najsi ustvarjalci (tako glasbeniki kot filmarji) izhajajo iz ene ali druge začetne pozicije, v procesu ustvarjanja prehajajo nešteto poti med zunanjimi in notranjimi svetovi, da s svojo stvaritvijo občinstvu (poslušalstvu in gledalstvu) posredujejo sadove svoje hoje.

Ustvarjanje je dejanje negovanja identitete, v katerem se le-ta tudi samemu ustvarjalcu šele razkriva, kar je še posebej očitno v primerih umetniške ustvarjalnosti. Kaj vzameš s seboj, če te življenje odreže od vsega znanega in domačega, kaj ostane s teboj, ko sta očetnjava in materinščina daleč od tvojih oči in ušes? Ljubezen. Ljubezen, ki so jo tvoje oči vsrkale, ki so si jo tvoja ušesa zapomnila. Da daleč od oči ne postane daleč od srca, srce spregovori – srce zapoje in se v pesmi združi z vsem ljubljanim. **Ljubezen, nemške marke in smrt** razkriva stotine povezav med političnim in zasebnim, socialnim in emotivnim, ki so jih v svoji glasbi tkali in izpovedovali turški gastarbajterji v Zahodni Nemčiji. Režiser Cem Kaya v glasbi izseljencev odkrije odslikavo odkrušenega drobca zgodovine turškega naroda. Glasba skupaj z intervjuji ter arhivskimi (in kasneje domačimi) posnetki dinamično razgalja etape velike turške delavske migracije in povzema občutja ljudi, ki so šli s trebuhom za kruhom. Iz stiske spoznanja, da človek ne živi samo od kruha, so vzniknile številne pesmi, ki so tako glasbenikom kot poslušalcem predstavljale vez s koreninami – osamljenost, ki se deli, je manj osamljena, izpeto hrepenenje manj dušeče. Ščasoma glasba nekaterim izseljenskim glasbenikom ni začela predstavljati le kruha temveč

tudi baklavo ... in dokumentarni film s slastjo zagriže v sočno sladkost glasbenih radosti. Turška manjšina v Nemčiji se je že sredi sedemdesetih lahko ponašala z bogato raznoliko glasbeno sceno, ob kateri je lahko tako ozavestila svoj izvor kot sprejemala svoj posebni položaj v svetu. Skoz desetletja – tudi z glasbo – utrjena zavest pa se je mladi generaciji pomagala z novimi izrazi (in marsikdaj tudi v novem, nemškem jeziku) odzvati na politično zahtevno situacijo konec osemdesetih in v začetku devetdesetih. **Ljubezen, nemške marke in smrt** na platno kot vrečko bleščečih frnikol vsuje številne obraze glasbenikov, ki so vsak s svojim glasom obogatili in oplemenitili težko izkušnjo turškega izseljenstva – film pa s svojo neposrednostjo obdaruje tudi gledalca.

Nasprotno se iz množice glasov izvija en sam glas, na dlani se sveti en sam biser Zelenortskih otokov, ki ga razodeva filmski portret bosonoge dive. Dokumentarec **Cesária Évora** skuša s kolažno montažo posnetkov iz zasebnega življenja, odsekov manj znanih intervjujev, drobcev s koncertov ter panoramskih posnetkov njene domače krajine priti do dna skrivnosti pevkine osebnosti in njenega daru. Ob komentarjih njenih najbližjih, prisotnih le v glasovih iz zunanosti polja, postajajo vse jasnejše Cesárijine osebnostne poteze: neposrednost, odkritosrčnost, preprostost, darežljivost, nepopustljiva zahteva po svobodi, smisel za humor, sprejemanje življenja v veselju in bolečinah. Ne trudi se biti boljša ali drugačna, kot je, za vsečnost ji ni mar – pevki zadošča petje. Glas je njeno bogastvo in njen okras. Uspeh, slava in denar so stvar usode. Bistveno je delati svoj del, uporabljati svoj dar.

Ko glasbeniki uporabljajo svoj dar – in ko ga uporabljajo filmski ustvarjalci –, s tem ne izpolnjujejo le sebe. Izpolnjujejo svoj del usode na tem svetu. Posredujejo podobe, pripovedujejo zgodbe, uzročujejo godbe. Vabijo nas kvišku in v globočine, da nato z večjim zaupanjem ter okrepljenim upanjem stopamo po trdnih tleh.

Andrej Gustinčič

V temo in nazaj



NAŠE GOSTOLJUBJE | 1923

Prva celovečerna mojstrovina Busterja Keatona in ena zgodnejših velikih filmskih komedij se začne z nevihto, dvojnimi umorom, jokajočim otrokom, žalovanjem za ubitim možem in bratom ter zaprisego maščevanja. Po tem morastem začetku, ki spominja na melodrame D.W. Griffitha, **Naše gostoljubje** (Our Hospitality, 1923, Buster Keaton in John G. Blystone) dobesedno potuje iz noči v dan – iz more se prelevi v komedijo o ljubezni in odpuščanju. Ta metamorfoza je utelešena tudi v filmu: Keaton nas prek nenehno inventivne komedije popelje od klavstrofobičnega nasilja v temnih sobah do pustolovščine pod jasnim nebom v gorah. **Naše gostoljubje** ustvari bogat in podroben filmski svet. Humor iz kratkometražcev prilagodi potrebam daljše in kompleksnejše zgodbe. »Ko smo začeli snemati celovečerne filme, smo morali nehati z nemogočimi šalami in nesmiselnimi situacijami,« je dejal Keaton. »Občinstvo je moralo verjeti naši zgodbi.«¹

Naše gostoljubje, ki se začne neke viharne noči na jugu ZDA, tematizira resnično zgodbo o klanovskem rivalstvu v času pred ameriško državljansko vojno. Glavarja dveh razprtih družin, John McKay in James Canfield, drug drugega ubijeta. Johnova vdova ne želi, da bi njen dojenček Willie doživel enako usodo, zato se preseli v New York k sestri, Canfieldov brat pa se zaobljubi, da bo ubitega sorojenca maščeval. Po mamini smrti Willieja vzgaja teta, ki pa mu ne pove za krvno maščevanje. Dvajset let pozneje že odrasli Willie (Buster Keaton) dobi pismo, iz katerega izve, da je podedoval očetovo posestvo. Teta mu pove za nevarnost, a Willie se vseeno odloči vrniti v rojstni kraj. Na poti na vlaku sreča Virginijo (Natalie Talmadge [Keatonova takratna žena]). Malce sta sramežljiva, a se v teku številnih pustolovščin na vlaku vseeno spoprijateljita.

Vlak, na katerem se srečata Willie in Virginija, postane lik v filmu. Vzor zanj je bila angleška lokomotiva Stephenson Rocket z dimnikom, visokim skoraj pet metrov. Premika se po tračnicah, ki imajo prav tako svoj karakter. Ko se na poti vlaka znajde mula, je lažje premakniti tračnice kot njo. Vlak občasno zapusti tračnice in se vozi po poti. Keaton nam pokaže tudi svet zunaj osrednje zgodbe: vidimo, recimo, kako se na neki pusti in prašni ravnici zberejo ljudje zgolj zato, da bi pogledali ta čudoviti vlak, ki vozi mimo. To je verjetno za njih dogodek tedna, ki anticipira nepozabni prizor v **Amarcordu** (1973, Federico Fellini), v katerem gredo meščani gledat prekooceansko ladjo Rex, ki pluje blizu njihovega mesta. Vidimo lahko tudi nekega starca, ki v vlak meče kamne, strojevodja pa v odziv meče nazaj drva za kurjavo. Ko gre vlak gre mimo, jih starec hitro pobere in gre stran. Tako bogato tkanino bo Keaton spet tkal v veličastni komediji **General** (The General, 1926, Buster Keaton in Clyde Bruckman), filmu, ki potovanje vlaka pripelje do metafizičnih razsežnosti, a občasno prav tako odtava od glavnega junaka, da nam pokaže vojno, ki besni okoli njega.

Med potjo na vlaku Virginia Willieja povabi na večerjo k svoji družini. Na postaji jo dočakajo oče in brata – in izkaže se, da dekle prihaja iz družine Canfield. Willie se tako znajde v zapleteni, a zelo keatonovski situaciji: postane gost ljudi, ki ga želijo ubiti. Vendar južnjaško gostoljubje veleva, da še tako zadržtemu

¹ Curtis, James. *Buster Keaton, A Filmmaker's Life*. New York: Alfred A. Knopf, 2022, str. 234.



sovražniku ne smejo streči po življenju, dokler je gost v njihovi hiši. Willie si mora tako izmišljevati vedno nove načine in izgovore, da ostane v hiši, saj bo v trenutku, ko stopi ven, ustreljen. Iz tega zapletenega in huronsko smešnega plesa smrti se film spet preobrazi v živahno pustolovščino.

Keatonov let skozi svet z glavo naprej se je začel, ko je bil še otrok. Rodil se je leta 1895 v mestecu Piqua v zvezni državi Kansas kot Joseph Frank Keaton. Starša Joe in Myra sta bila potujoča zabavljaka v igralski družini, ki je za stranski zaslužek prodajala tudi »čudežna zdravila« dvomljive vrednosti. Že zelo zgodaj je začel nastopati na odru in kmalu (leta 1900) postal polnopraven član vodvilske točke »Trije Keatonovi« (The Three Keatons); šlo je za precej grobo in nevarno točko vodvila, zato je mali Buster hitro postal zvezda, o kateri so pisali časopisi po vsej Ameriki. Oče je sina metal na vse strani, nekoč celo na gledalce, ki so žalili Myro. »Stisni rit,« mu je rekel, preden ga je vrgel tri metre in pol čez prostor za orkester ter zadel žaljive člane občinstva.² Joe je sina uporabljal kot »človeško brisalo za tla«. Morda najboljšo predstavo o »komičnem nasilju« očeta nad sinom daje opis nekega novinarja: »Ata Joe stopi s stolice, postavljene na mizo, na Busterjev obraz, potem pa ga vleče za ustnico po odru.«³ Mama je v Busterjev kostum zašila ročko, da bi ga oče lažje metal, in med točko mirno igrala saksofon, kar je prispevalo k absurdnosti. Tovrsten brutalni humor je prevladoval zlasti v Keatonovih zgodnjih kratkometražnih filmih, ki jih je posnel z Roscom »Fatty« Arbucklom, pa tudi tistih, v katerih je glavno vlogo odigral sam. Značilen je tudi za filme, kot so **Naše gostoljubje**, **General** ali **Sherlock mlajši** (Sherlock Jr., 1924, Buster Keaton), s to razliko, da nasilje tu postane del nečesa širšega.

Buster Keaton in Charles Chaplin sta se kot umetnika odzivala na novo dvajseto stoletje in se v svojih filmih pogosto znašla v sovražnem svetu, polnem nevarnosti in nezanesljivosti. Chaplin je bil politični umetnik: njegov spopad s tekočim trakom v **Modernih časih** (Modern Times, 1936, Charles Chaplin) ima politično dimenzijo in sledi mu obračun s Hitlerjem v **Velikem diktatorju** (The Great Dictator, 1940, Chaplin). Keatonov boj s svetom pa je bil bolj prvinski: ni šlo za kritiko kapitalizma ali norčevanje iz totalitarizma, ampak za prvine, kot so viharji, slapovi, železnice, montažne hiše in jezne ženske, ki v filmu **Sedem priložnosti** (Seven Chances, 1925, Buster Keaton) rušijo vse pred sabo. Keatonovi filmi se dogajajo v popolnoma elementarnem svetu pred ravnodušnim pogledom kamere. Chaplin je imel intelektualne pretenzije; družil se je s Theodorom Adornom, Jamesom Ageejem in Thomasom Mannom. Z mešanim uspehom se je loteval velikih moralnih in političnih vprašanj svojega časa. Keaton pa je bral le malo, *baseball* mu je bil po-

membnejši od ideologije ali politike, a njegovi filmi delujejo bolj intelektualno, kot problemi iz fizike, ki jih umetnik rešuje. Kaj vse se lahko zgodi, ko nekdo spremeni številke na kosih za montažno hišo v kratkometražcu **Buster gradi hišo** (One Week, 1920, Buster Keaton in Eddie Cline)? Kakšne možnosti ponuja kombinacija dveh vlakov, vijugaste proge ter prenosnega topa v **Generalu**? In kaj vse je mogoče, ko sta sovražnika zvezana z vrvjo in se lovita po hribih, kar vidimo v **Našem gostoljubju**?

V **Našem gostoljubju** človeška norost v obliki krvnega maščevanja postane še ena elementarna sila, s katero se mora Buster soočiti. Za ameriškega kritika Jamesa Ageeja so bili Keatonovi filmi »transcendentno žongliranje, v katerem je videti, da ves univerzum leti z izbranimi gibi, edina točka spokojnosti pa je žonglerjev preprosti in nezainteresirani obraz.«⁴ Točka spokojnosti, o kateri piše Agee, se ne nanaša na Keatona kot glavnega junaka. Mir v središču kaosa – to je bilo osnovno načelo Keatonove komedije; načelo, ki je služilo za organizacijo tako kadra kot celotne zgodbe. Eden najlepših in najpomembnejših kadrov v **Našem gostoljubju** je tisti, v katerem vlak vozi mimo statične kamere; točka elegantnega premikanja in mirnega potovanja, ki vodi v človeški kaos. Tako kot v Keatonovih ostalih filmih tudi v **Našem gostoljubju** gledamo nemi, a srditi boj za fizično in notranje ravnovesje; boj, ki je tako samoumeven in neizogiben, da ga sprejmemo brez pomisleka.

Nemo filmsko klasiko **Naše gostoljubje** (Our Hospitality, 1923, Buster Keaton in John G. Blystone) z živo glasbeno spremljavo – ter sveže spisano partituro, ki jo tudi tokrat podpisuje skladatelj in pianist Andrej Goričar – si lahko ogledate v četrtek, **28. decembra**, v **Linhartovi dvorani Cankarjevega doma**.

² *Ibid*, str. 74.

³ *Ibid*, str. 72.

⁴ Agee, James. *Agee on Film (Volume 1)*. New York: A Wideview/Perigee Book, 1958, str. 15.

Pia Nikolič

Iz teme črnila v svetlobo ekrana

Možnosti in omejitve branja stripov s pomočjo novih tehnologij

Majhne in podolgovate stripovske pasice, albumi velikega formata, ki zaradi predimenzioniranosti ne sodijo na nobeno knjižno polico, kvadratni stripi, »francoski format«, *bonellijane* in še bi lahko naštevali. Strip je medij, ki se ne drži zapovedanih knjižnih formatov od A5 do A3, ampak si nenehno izmišljuje nove, obliko ter dimenzije strani pa prilagaja velikosti mreže in kvadratkov na stripovski strani. Prilagajanje velikosti slike različnim formatom zaslonov je zato nekoliko težje.

Filme smo na sodobnih televizijah, računalniških zaslonih in seveda v kinematografih vajeni gledati v razmerjih 4:3 ali 16:9, pri čemer nam prvo razmerje pove, da je slika za 33 odstotkov širša, kot je visoka, v drugem pa, da je slika za 78 odstotkov širša, kot je visoka. Kvadratnih formatov, ki so se jih posluževali pred desetletji, danes skorajda ne vidimo več. Pri takšnih standardiziranih razmerjih se razmerje slike torej ne spremeni, če gledamo film na zaslonu telefona ali v kinodvorani, razlika nastane le v velikosti; pri gledanju filma na zaslonu telefona, razen morda izkušnje gledanja, torej ne izgubimo veliko.

Pri stripih je branje na bralnikih nekoliko bolj komplicirano. V tiskani obliki smo sicer navajeni na nekatere standardne formate, ki pa se razlikujejo že glede na različne celine. Klasični francoski stripovski album recimo zajema 48 strani v velikosti 215,9 x 279,4 mm, medtem ko je klasični ameriški album po obsegu enako dolg, a je njegova stran nekoliko drugačne velikosti (210 x 297 mm). Že sprememba v teh nekaj milimetrih lahko ob prenašanju stripovske strani na standardizirano stran elektronskega bralnika prinese določena odstopanja.

Večina bralnikov je primernih za branje knjig v formatu, ki je najbližje A5, kar pomeni, da bi videz stripovske strani že na prvi pogled zmanjšali, glede na zgornje podatke pa posamezne kvadratke tudi skrivili oziroma pretirano razširili v širino ali dolžino glede na izvirnik. V primeru, da tega ne bi storili, bi moral bralnik stripovsko stran dati na ogled z dodatnimi belimi ploskvami, kar bi spet spremenilo izkušnjo branja.

Tudi t. i. *bonellijane*, v Italiji precej standardiziran format stripov, ki jih lahko dobimo v kioskih, se od formata A5 razlikuje za nekaj milimetrov; a tudi tako majhna sprememba lahko na stripovske podobe, pa tudi črke, vpliva močneje, kot si mislimo. Predstavljajte si, da bi sloki in vitki Alan Ford zaradi prilagajanja bralniku naenkrat postal širok, zajeten in stabilen, a še vedno enako nesamozavesten moški. Njegovi zvesti feni, ki so zrasli ob prevodih Nenada Brixyja (in kasneje njegovega sina Davorja) v osiješki dialekt, problematizirajo že slovenski prevod Branka Gradišnika, kako bi šele spremembo njegove podobe. *Bonellijane* si je založnik in stripovski scenarist Sergio Bonelli izmislil na podlagi tega, da se njihova velikost prilega žepu v običajni trpežni modri delavski obleki. Morebiti bodo v prihodnje na tak način delali posebej bralnikom prilagojene stripe, tako kot jih danes že prilagajajo spletu.

Možnosti, ki jih za strip ponujajo digitalne platforme, so velike, a delno tudi omejene. Najpogostejše na njih še vedno najdemo klasične stripe, ki so izšli v tiskani obliki, nato pa so jih njihovi ljubitelji ali kar založniki sami poskenirali in po posameznih straneh naložili na splet. Po njih se pomikamo naprej s preprostim klikanjem na desni rob strani ali z vrtenjem okroglega

sredinskega gumba na miški. Tovrstno branje omogoča povečanje posameznih delov stripa, kar olajša branje slabovidnim. Naprednejše spletne strani omogočajo, da kliknemo samo na posamezen kvadrataček in beremo le po en kvadrataček naenkrat, pri čemer videz sestave mreže na vsaki od strani postane nepomemben, razen v primeru dodatnih animacij, ko se ob kliku na posamezen kvadrataček najprej za nekaj trenutkov pred nami pojavi celotna stran, šele nato pa hitro približa naslednji kvadrataček. Tako lahko za vsakih nekaj trenutkov med kvadratkami vidimo tudi, kako je bila zasnovana sama stran. Nekaterim uporabnikom je to sila ljubo, spet drugim teh dodatnih nekaj trenutkov pomeni nepotrebno izgubo časa in jim povzroča preglednice ter živčnost. A prav z igranjem z različnimi možnostmi branja se danes ukvarja veliko ustvarjalcev.

V domačih logih je pred leti odmeval diplomski spletni strip Davida Krančana (iz katerega se je nato razvila razstava »Raz dva strip«), ki v tiskani obliki verjetno ne bi mogel (tako dobro) delovati, prav tako pa ga verjetno ne bi mogli prilagoditi branju na bralnik. Zasnoval ga je namreč na način, da se sprva zdi, da gledamo v eno sličico, na kateri gre poštar na pot. Ko smo sliko prebrali, s klikom nanjo odpremo nov kader. Ob kliku sličica zarotira za 90 stopinj in nam približa enega od detajlov osnovne slike, v katerem se skriva naslednja sličica. Naslednji klik sliko spet zarotira in jo ponovno približa. Strip torej preberemo s pomočjo nenehnega klikanja in nenehnega rotiranja slike ter približevanja njenih podrobnosti.

Večina striparjev, ki primarno objavljajo na spletu, njegove možnosti raje izkorišča s pomočjo animiranja določenih delov. Pasice brutalnega črnohumornega stripa *Cyanide & Happiness* (Rob DenBleyker, Kris Wilson, Dave McElfatrick in Matt Melvin), ki jih na spletni strani explosm.net objavljajo skoraj vsak drugi dan, avtorji občasno animirajo. Na spletni strani objavljajo tudi animirane filme z istimi protagonisti, ki niso kaj več od glavonožcev, narejenih iz velikega kroga za glavo, pravokotnika pod njo in štirih paličic za roke in noge, a teh kratkih

filmov ne gre mešati s stripi. Pri stripih morajo biti kadri razloženi, namesto niza sličic pa se avtorji odločijo za eno od njih, ki lahko ponazori gibanje in le en trenutek iz sekvence »ujame v času« ali pa ga »zamrzne«. V primeru *Cyanide & Happiness* so se animirani stripi pred leti pojavili v posebnem tednu (Drug Experimentation Week), ko so njihovi junaki preizkušali različne opojne substance. Vsakič je vsaj eden od protagonistov užil mamilo, v treh do petih sličicah pa so na svoj značilen satirični način prikazali pustolovščino, ki se mu je zgodila, ker je svet začel zaznavati in dojemati drugače. Nekega dne je tako eden od neimenovanih junakov vzel halucinogene gobe, in čeprav se mu je zdelo, da ničesar ne čuti, navzven ni bilo videti tako. Robovi zadnjega od kvadratkov so se namreč upogibali.

Hibridov, kakršen je opisan v zgornjem primeru, je vse več, a s podobnimi triki se je v tiskani obliki igral že Dav Pilkey, avtor sage o policistu in psu, ki sta se znašla v nesreči, a preživela, ker so pasjo glavo prišli na policistovo telo – in nastal je *Pasji mož*. V svoje stripe je od samega začetka vpletal prvine animiranega filma, saj je sprva posamezne vrstice, nato pa cele strani zarisal v obliki optične igrače folioskopa, ki deluje podobno kot slikofrc (*flipbook*), le da je sestavljen zgolj iz dveh listov.

Pri prenosu stripov v digitalno obliko se pojavlja tudi problem, da svetovni stripovski trendi že nekaj let težijo k barvnim stripom. Celo založba Buch je v zadnjih nekaj letih izdala vrsto pobarvanih in povečanih stripov Zvitorepca, Trdonje in Lakotnika kultnega Mikija Mustra. Marsikateri bralnik namreč ne podpira barv, saj se je razvoj sprva bolj usmeril v videz posamezne strani, ki naj bi delovala, kot da beremo s papirja, in ne kot da gledamo v zaslon, saj slednje utruja oči. Pri branju »kot s papirja« pa se lahko bralec stripa povsem na mestu vpraša: »S kakšnega papirja?« Založniki in tiskarji se za vsak strip posebej odločajo, na kakšnem papirju bo natisnjen, ob tem pa ne razmišljajo, ali bo papir zaradi odločitve kaj cenejši ali ne. Pomembno je namreč razmišljati, ali je strip pretežno v svetlih ali v temnih barvah, ali ima veliko črnin ipd. Je dobro, da je papir gladek in se določene nianse potem ne bodo videle najbolje? Se bo po hrapavem papirju barva razlila? Katera teža papirja je boljša, če tiskamo v kakšni bolj neobičajni tehniki, saj stripa, ki se zdi kot lesorez, ne moremo postaviti na gladko stran, ki spominja na reklamni letak, ipd.

**Soobstoj obojega seveda ni nič slabe-
ga, pravzaprav se lahko oba medija
še bolj razvijeta vsak v svojo smer in
ustvarita dodatne podžanre. Tudi v
primeru popolne digitalizacije lahko
upravičeno dvomimo o nenadnem
izbrisu stripa kot tiskanega medija.**

Takšnih sladkih »problemov« med branjem na bralniku ni poznati, a se pri tem izgubi obsežno število informacij, ki v tiskani obliki vplivajo na naše branje, četudi nezavedno. Strip *Pépée – divja plat Léa Ferréja* Adriena Demonta so pri založbi VigeVageKnjige denimo namerno izdali v tehniki risografije, nekakšni mešanici sitotiska in fotokopiranja, zaradi česar je bilo število natisnjenih izvodov neprimerno manjše. Njihov uspeh pa je bil velik, saj bi lahko zgodba o prijateljstvu med šimpanzom in šansonjerjem sicer izpadla precej bolj banalno, manj čustveno, celo manj sanjavo, čeprav gre za resnično zgodbo.

Pri *Pépéeju* so kar nekaj časa ugotavljali tudi, s kakšno rumeno barvo naj predstavijo podobe, ki izstopajo iz sicer velikih površin črne barve. Vsak odtенок lahko predstavi drugačen vidik, poudari druge dele stripa. Ko govorimo o dobrih in kakovostnih stripovskih nakladah, boste lahko v roke vzeli katerikoli izvod – in barve v njem bodo enake ali pa se bodo temu vsaj dobro približale. Branje v bralnikih ali na spletu nam tu predstavi novo, morda nepremostljivo oviro. Striparji res znajo prilagoditi barve tako, da bodo primerne za tisk in da bodo delovale na spletu, torej pri branju z računalniškega zaslona. Podrobnost, na katero preredko pomislimo, pa je, da na skoraj nobenem zaslonu zaželenne barve ne bodo delovale enako. Gre za podoben problem, kot če bi poskušali isti prizor posneti z več kamerami, od katerih bi bila vsaka druge znamke. Kamere bi prizor posnemale v različnih barvah, saj jih različno dojemajo. V postprodukciji bi imeli zato velike težave, če bi skušali za končni izdelek iz tega dobiti enotno barvno lestvico.

»Ah, pa saj tudi vsak človek drugače dojemata barve!« bodo ugovarjali nekateri, kar je povsem res in podobno je tudi pri računalnikih. Skoraj vsak računalnik (ne le vsaka znamka) nekoliko drugače dojemata in povrh tega drugače predstavlja barve na svojem zaslonu. Čez prst rečeno so to verjetno nastavitve, ki se jih je dotaknilo še manj ljudi kot nastavitve za barve na televizijskih ekranih. Zato pride do še večjih odstopanj. V primeru, da v rokah držite natisnjen strip, zraven pa v enak strip, a v drug izvod gleda vaš prijatelj, ki so mu diagnosticirali daltonizem (tj. barvno slepoto), bosta torej še vedno videla in barve zaznala drugače, a če jih bosta morala opisati, bosta verjetno zanje uporabila iste izraze, saj sta jih vajena tako zaznavati. Če pa imamo na vsakem zaslonu drugačne nastavitve barv, ki si jih avtor ni tako

zamislil, pa že tu pride do nepremostljivih odstopanj, ki lahko vplivajo na vzdušje stripa, prikaz čustev, časovne umestitve v del dneva in marsikaj drugega. Težko pa bi od vsakega bralca zahtevali, naj ob kliku na strip vsakič znova prilagodi nastavitve projekcije barv glede na priporočila, ki jih je podal avtor.

Za konec opozorimo še na problem, ki nastane zaradi specifik stripa kot medija. Na začetku omenjeni različni formati stripov, ki jih je težko prevesti na bralnik, so seveda najbolj očitni, ko v roke primemo strip, ki je ležeč in podolgovat ali še bolj nepravilnih oblik. Takšni nam bodo delali preglavice, saj osemkotno stran težko prilagodimo štirikotnemu čitalniku, vsekakor pa se bodo ob tem določene informacije izgubile in izkušnja branja se bo spremenila. Ne pozabimo pa tudi na tako imenovane razlivke oziroma *splash pages*; te opisujejo sliko, ki se kot en kvadrat »razlije« čez dve soležeči strani. Morebiti si jo lahko ogledate tako, da strani še bolj zmanjšate, da boste lahko videli po dve hkrati, a to je težko predvideti, če na bralniku (ali na spletu) strip od samega začetka berete po eno in eno stran. Prvi vzgib bo najbrž celo ta, da se vam bo zdelo, da je med skeniranjem ali nalaganjem stripa enostavno prišlo do napake.

Ljubitelji stripov bodo tako težko povsem posvojili zgolj spletne stripe, sploh če poznajo kvalitete in bralno izkušnjo stripa v tiskani obliki. Soobstoja obojega seveda ni nič slabega, pravzaprav se lahko oba medija še bolj razvijeta vsak v svojo smer in ustvarita dodatne podžanre. Tudi v primeru popolne digitalizacije lahko upravičeno dvomimo o nenadnem izbrisu stripa kot tiskanega medija. Celotno če želimo zaradi vpliva na okolje brati le spletne stripe, ker naj bi se pri tisku posekalo preveč dreves ali za izdelavo papirja porabilo preveč vode, naj vas spomnimo, da tudi za spletnimi stranmi v neki puščavi stojijo velike strežniške farme, ki za svoje delovanje porabijo ogromne količine električne energije ter segrevajo ozračje in za hlajenje morda uporabljajo celo pitno vodo.

Podrobnost, na katero preredko pomislimo, pa je, da na skoraj nobenem zaslonu zaželenne barve ne bodo delovale enako. Gre za podoben problem, kot če bi poskušali isti prizor posneti z več kamerami, od katerih bi bila vsaka druge znamke.

Karpo Godina

Frejm je slika je sličica

Kolegi iz Združenja filmskih snemalcev (ZFS) so me zaprosili, da izberem najljubši frejm in kaj napišem o njem. Kateri frejm bi lahko bil moj najljubši? Na filmu je kar 24 sličic – frejmov, ki jih vidimo v sekundi. In koliko sekund filmov sem posnel?! In če izberem samo eno sličico, je to enako, kot da bi izbral meni najljubšo fotografijo, ki sem jo fotografiral s fotoaparatom? Kje je film?

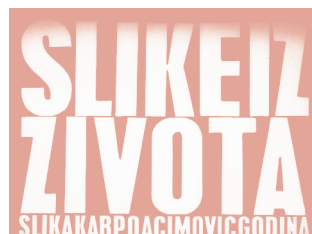
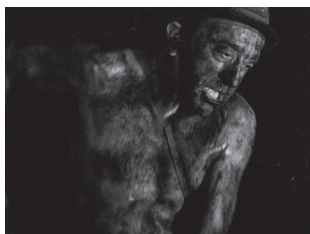
Pravijo: film je gibljiva slika. Ker pa gibljiva slika v resnici ne obstaja, je film iluzija. Manifestira se zaradi nepopolnosti človeškega očesa, ki smo jo poimenovali lenost retine. Če zavrtimo gorečo baklo, ima gledalec vtis, da vidi goreči krog. Oko je nesposobno, da bi sledilo nizu zaporednih fiksnih točk, skozi katere se giblje prižgani vrh bakle. Od tod tudi iluzija gorečega kroga. Film je torej mogoč samo zato, ker nekatera čutila niso dovolj razvita. Posamezni filmski frejmi – sličice, posnete na filmski trak in gledane v zaporedju s prostim očesom – ne vsebujejo gibanja. So samo zaporedje statičnih sličic. In tu se je že zdavnaj porodila moja zvedavost: kaj se zgodi, če se »umaknem« od filmskih pomagal, ki omogočajo vožnjo kamere, zasuke, približevanje objekta ali subjekta ... in posnamem film, ki bo statičen in bo imel videz statične fotografske fotografije?

Že sami naslovi nekaterih filmov, ki sem jih posnel, nosijo določene kode: **O ljubezenskih veččinah ali film s 14441 sličicami** (1972, Karpo Godina), **Slike iz življenja udarnika** (Slike iz života udarnika, 1972, Bahrudin Čengić), **Okupacija v 26 slikah** (Okupacija u 26 slika, 1978, Lordan Zafranović), **Žena s pokrajino** (Žena s krajolikom, 1989, Ivica Matić). Nekaj filmov sem posnel tudi s statično, »fotografsko« kame-ro: **Sonce, vsesplošno sonce** (1986, Karpo Godina), **Piknik v nedeljo** (1968, Karpo Godina), **Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk** (1970, Karpo Godina), **Zdravi ljudje za razvedrilo** (1971, Karpo Godina), **Manjka mi Sonia Henie** (1972, Karpo Godina), **Imam eno hišo** (1971, Karpo Godina) in **Kaj je to med?** (1972, Karpo Godina).

Ko sem bil v vlogi direktorja filmske fotografije, je tako del mojega ustvarjanja želel zadostiti moji radovednosti; na kakšne vse različne načine se lahko izražam ob omejitvi snemanja filmske slike s statično kamero, omejitvi, ki sem jo postavil samemu sebi. Tako mi je nalogo, da si izberem najljubši frejm, na neki način olajšalo dejstvo, da sem ustvaril mnoge filme, ki imajo zafiksirane frejme in dogajanje poteka samo znotraj zadanega okvira. Pred kratkim sem s Telekingovci¹ končal restavracijo in digitizacijo filma **Slike iz življenja udarnika**, ki je bil posnet na ta način. In ker so ves čas v filmu samo »slike«, sem izbral iz njega 24 frejmov – in ti naj bodo pač trenutno »moji najljubši frejmi«.

V filmu **Splav Meduze** (1980, Karpo Godina) prikažem, kako poskušajo mladi avantgardni umetniki, ki so se znašli na neki kmetiji, na vse pretege prepričati staro kmetico, da jih fotografira. Ta se krčevito brani fotoaparata in izdavi, da če jih bo fotografirala, jim bo odvzela dušo. Nekaj je na tem. In s temi frejmi je podobno. Kajti čas po snemanju **Udarnika** je medtem brez zadržkov tek in projekcije filma mi ponujajo vedno tisto isto sedanjost, ki sem jo spoznal takrat, pred leti, ob snemanju. Zrem v obraze, ki jih več ni, gledam špico – samo še imena.

¹ Teleking je podjetje za postprodukcijske filmske storitve.



**SLIKE IZ
ŽIVOTA**
SLIKAKARPOACIMOVIC GODINA

EKRAN | revija za film in televizijo

letnik LX, november | december 2023

ustanoviteljica Zveza kulturnih organizacij Slovenije

izdajateljica Slovenska kinoteka

zanjo Ženja Leiler Kos

sofinancira Ministrstvo za kulturo RS

glavna in odgovorna urednica Ana Šturm

urednici tematskega sklopa »Podobe spomina«

Natalija Majsova, Jasmina Šepetavc

uredništvo Žiga Brdnik, Bojana Bregar, Robert Kuret,

Natalija Majsova, Petra Meterc, Ivana Novak, Maša Peče,

Jasmina Šepetavc, Veronika Zakonjšek, Nace Zavrl

| mnenja avtorjev in avtoric so neodvisna od uredništva |

svet revije Anja Banko (predsednica), Vitja Dominkuš Dreu,

Aljoša Harlamov, Tina Lešničar, Majda Širca, Miran Zupanič

lektura Mojca Hudolin, Zala Mojca Jerman Kuželički

oblikovanje in prelom Ajda Schmidt

uporabljene črkovne vrste Miller Text (*Carter & Cone*),

Aperçu (*Colophon*), WT Kormelink (*Wise type*),

Atleigh Typeface (*Rajesh Rajput*), Sharp Grotesk (*Sharp Type*)

natisnjeno na papirjih Fedrigoni Arena Natural Bulk 90g/m²,

Fedrigoni Arena Natural Smooth 250g/m²

tisk Mat-Format, Ljubljana

naklada 500 izvodov

naslov uredništva

Ekran, revija za film in televizijo

Metelkova 2a, 1000 Ljubljana

telefon +386 (0)1 43 42 510

e-pošta info@ekran.si

spletna stran kinoteka.si/revija-ekran

cena pozamezne številke 6 €

letna naročnina (6 številke) 30 € + poštšina

| naročnina velja do pisnega preklica |

transakcijski račun SI56 0110 0603 0377 513

ISSN 0013-3302