

UVODNIK	Ana Šturm <i>Cinéma mon amour</i>	02
KONTRAPLAN	Anja Zag Golob “I’m all you’ve got. And you’re all I’ve got.”	04
PRITISK DALJINCA	Jaša Lorenčič Vreme (še?) bo	06
PREDMET MESECA	Jurij Bobič Stefan Borota: Eisenstein	09
FLASHBACK	Marcel Štefančič, jr. Kako je John Ford oluščil rasizem	11
INTERVJU	Anja Banko Austin Fisher Ana Šturm Metka Dariš & Koen Van Daele	18 23
KINO PARADIŽ	Ana Šturm Vse poti vodijo v kino Oskar Ban Breje O filmskem kuratorstvu Žiga Brdnik Iz ozadja v ospredje kinematografske izkušnje	31 32 36
RAZGLEDNICA	Darko Štrajn Art kino Alexa Dolla	39
BARBENHEIMER	Matjaž Zorec Atomska blondinka ali roza ni nova rdeča Anja Banko Roza je kul Andrej Gustinčič Najpomembnejši človek na svetu	46 51 54
DVOJNI POGLED	Aljoša Harlamov Indiana Jones in poslednja uganka nostalgije Nejc Pohar Romantični <i>slapwhip</i> akcioner	57 59
KRITIKA	Urban Tarman <i>Dvanajstega ponoči</i> Veronika Zakonjšek <i>Mrtvo listje</i> Ajda Bračič <i>Zveri & Alcarràs</i>	63 64 65
TV-SERIJE	Katja Šifkovič <i>Zamera</i> Robert Kuret <i>Črno ogledalo</i>	68 70
FESTIVALSKO POLETJE	Tinkara Uršič Fratina <i>Cannes</i> Alen Golež <i>Animafest Zagreb</i> Alen Golež <i>Grossmann</i> Kristina Božič <i>Kamerat</i> Igor Kernel <i>Fantastic Zagreb</i> Petra Meterc <i>Karlovi Vari</i>	73 75 77 79 81 83
MOTOVUN 25!	Ksenija Zubković Zbogom, Motovun – in dobrodošli na novem hribu filmov Petra Meterc & Ana Šturm Intervju z Igorjem Mirkovićem & Mileno Zajović	85 88
OZADJA	Žiga Brdnik »Pehta« filmskega organiziranja	95
RAZMISLEK	Oskar Ban Breje »Koliko traja?«	98
DUH ČASA	Kristina Božič Tehnološke spremembe in film	101
USTAVLJENE PODOBE	Ciril Horjak Onkraj definicije stripa	104
MOJ NAJLJUBŠI FREJM	Ven Jemeršić Silhuete v kadru	110

Ana Šturm

CINÉMA MON AMOUR

Mark Cousins, filmski scenarist, režiser, zgodovinar, pedagog in publicist, letošnji prejemnik nagrade častno srce Sarajeva ter eden najbolj pronicljivih premišljevalcev sedme umetnosti, je v nedavnem pogovoru na Sarajevskem filmskem festivalu med drugim spregovoril o svojem odraščanju v napetem ozračju na Severnem Irskem in dejal, da se je kot sramežljiv deček zares varno počutil le, ko je bil v kinu.

Kino kot varen prostor. Prostor, kjer lahko ubežiš realnosti – ali pa se z njo (v temi, a na varni distanci) soočiš iz oči v oči. Kino kot prostor svobode. Prostor, kjer lahko pobegneš pred svojimi mislimi. Kino kot prostor navdiha. Odkritij. Čustev. Prijateljstva. Skupnosti. Odpora. Življenja. Spominov. Prostor, kjer čas teče drugače. Prostor, kjer se učimo videti in razumeti. Sebe, druge, svet in onkraj.

V britanski filmski reviji *Sight & Sound* lahko od leta 2018 spremljamo rubriko *Palace sanj* (Dream Palaces), v kateri filmski ustvarjalci spregovorijo o svojih najljubših spominih na kino. Rubrika, ki opozarja na edinstvenost in pomen skupnostne izkušnje obiskovanja kina, je nov zagon dobila novembra 2020, v času, ko je večina kinov po svetu zaradi pandemije zaprla svoja vrata.

Režiser Neill Blomkamp (*Okrožje 9* [District 9, 2009]) na primer pripoveduje o ogromnem multipleksu z vijoličnimi in burgundsko rdečimi preprogami ter vonjem po kokicah, lociranem v enem največjih južnoafriških nakupovalnih centrov v Sandtonu blizu Johanesburga, kjer je s prijatelji ob gledanju filmskih hitov 90. let preživel večji del mladosti. Iranski režiser Asghar Farhadi (*Ločitev* [Jodaeiye Nader az Simin, 2011]) se spominja kina Homayoun v Isfahanu, ki je sprejel okoli tisoč gledalcev in v katerem so med ogledom filma vsi z užitkom kadili. Lep je tudi zapis gruzijske režiserke Dee Kulumbegashvili (*Začetek* [Datatskisi, 2020]), ki piše o tem, kako so se pred poletno vročino v Tbilisiju skrivali v temi in hladu starega stalinističnega kina Cinema House, kjer je nadvse eklektičen program izbiral in projiciral filmski fanatik in kinooperater Sergej. Če je videl, da se med projekcijo kdo pogovarja, je predvajanje zaustavil in s filmom nadaljeval šele, ko je bila v dvorani spet tišina.

Kot boste lahko opazili, se ljubezen do kina, kinokultura in zgodbe ljudi, ki delajo kino, skrbijo za njegov program, brezhibne projekcije in še marsikaj drugega, razraščajo po številnih straneh tokratnega *Ekrana*. To seveda ni naključje. Letos praznujemo okrogli obletnici dveh ključnih filmskih prostorov v Sloveniji –

100. obletnico prve dvorane v Ljubljani, zgrajene z namembnostjo kina, Kinodvora, in 60. obletnico dvorane, v kateri danes domuje Slovenska kinoteka. Kakor v prispevku »Atomska blondinka ali Roza ni nova rdeča« zapiše Matjaž Zorec, pa je letošnje poletje postreglo tudi z »dolgo nevideno slovesnostjo« – z obiskom kina kot dogodkom z veliko začetnico.

Filmski bogovi so bili letos poleti brez dvoma dobro razpoloženi. Pa naj je šlo za ogled *Misije: Nemogoče – Maščevanje, 1. del* (Mission Impossible: Dead Reckoning Part One, 2023, Christopher McQuarrie) na s kokicami posutih razmahanih sedežih kina Bežigrad, za skupinski ogled *Barbie* (2023, Greta Gerwig) v dvorani rudniškega Cineplexxa, potopljeni v vse odtenke roza, ali pa za do zadnjega sedeža zapolnjeno dvorano v Kinodvoru, kjer v 180 minutah, kolikor traja *Oppenheimer* (2023, Christopher Nolan), ni bilo slišati niti enega samega šuma.

Zame nepozabne so bile letos tudi tri *open air* projekcije. Nežna in dramaturško brezhibna *Pretekla življenja* (Past Lives, 2023, Celine Song) na Ljubljanskem gradu, *Moderni časi* (Modern Times, 1936) brezčasnega Chaplina in radosten medgeneracijski smeh, ki je ob njegovih vragolijah odmeval v Letnem kinu Slovenske kinoteke na Muzejski ploščadi Metelkova, ter otvoritvena projekcija letošnje »zadnje« edicije Motovunskega festivala na slikovitem Kinu Trg, film *Mrtvo listje* (Kuolleet lehdet, 2023, Aki Kaurismäki), ki je pravzaprav že sam po sebi prelep poklon kinu.

Kot smo z marsikaterim sogovornikom in sogovornico ugotavljali na straneh tokratne številke, je kino hkrati privilegij in nuja. Če se znova obrnemo h Cousinsu: »Pripeljati filme z mednarodnega filmskega festivala v Edinburgu v Sarajevo med obleganjem mi je pokazalo, zakaj so filmi pomembni. [...] So ključni del našega življenja.« Kot med drugim izvemo v dokumentarcu *Poljubiti prihodnost* (Kiss the Future, 2023, Nenad Cicin-Sain), ki je nadvse emocionalno odprl letošnji festival v Sarajevu, so prav kulturni dogodki med obleganjem tega mesta predstavljali »svobodno ozemlje«, tisti utopični kraj, kjer je buhtelo hrepenenje po življenju.

Kino je za ljudi. »Od ljudi za ljudi«, kot pravi geslo mariborskega Letnega kina Minoriti, ki se ljudem v mestu brez art kina trudi ponuditi vsaj ščepec filmske kulture. Ali kot v intervjuju pove Igor Mirković, vodja Motovunskega festivala, ki letos odpira novo poglavje v svoji zgodbi: »Ko vidiš tisto iskrico v očeh človeka, ki si mu predstavil nekaj novega in mu dal občutek, da ni pozabljen, ne le kulturno, tudi politično in v vseh drugih vidikih, je to nekaj, kar me izpolnjuje.«

Vsi v kino in kino za vse! In hvala vsem, ki kinu omogočajo, da živi.



Anja Zag Golob

"I'M ALL YOU'VE GOT. AND YOU'RE ALL I'VE GOT."

Nekoč sem nekega ne najbolj uspešnega slovenskega gledališkega režiserja slišala razlagati, kako kritik svojih predstav seveda ne bere – s poudarkom na *seveda*. Slučajno vem, da je točno ta samovšečni kekec jutro po premierah domala v gatah stal pred kioskom, čakajoč na sveže časopise. Ta primer sijajno kaže na temeljni problem, ki ga je, ko govorimo o kritiki, nujno izpisati kar se da dobesedno: samovšečnost ustvarjalk in ustvarjalcev, katerih dela so predmet kritik, nam je vsem v pogubo. Strah, ki ga tako slabo skriva, je namreč neproduktiven za vse in nikakor ni zgolj zasebni problem. Seveda gre za simptom, a je slednji žal večji od njihovih napudranih egov – in vsa čast izjemam.

Odpor pred kritiko na strani ustvarjalk in ustvarjalcev zavira razvoj in napredek umetnosti, ki je spričo naše majhnosti in zatohlosti že tako ali tako v slabšem položaju in se posledično še težje meri s kolegi_cami izven domačijskih plank. Pa že itak imamo, recimo, na celem tem prostoru eno samo samcato Nobelovo nagrado za literaturo. Ne, Handkeja ne štejem zraven. Odpor zoper kritiko je v tako malih okoljih (tudi) zato, ker vsak_a pozna vsako_gar, morebiti toliko bolj pričakovan, a obenem toliko večja diskvalifikacija, ker je v tujini za naša umetniška dela kritike dobiti še konkretno težje, saj so v splošnem dojeta kot eksotična, spet pa ne dovolj eksotična, da bi bilo to zadosten razlog za dodatno pozornost. Ko je prostor za kritiko v medijih bolj in bolj omejen, je rezultat po številu objavljenih kritik bolj in bolj otožen. Topogledno za nas torej nekako velja oni Deanov (Will Smith) stavek iz **Državnega sovražnika** (Enemy of the State, 1998, Tony Scott): "*I'm all you've got. And you're all I've got.*"

Še toliko bolj kratkovidno je posledično operirati s trditvami, v katerih je nesamozavest čutiti v več kot zgolj sledovih, kako da so vsi naši kritiki in kritičarke seveda nekompetentni v tri krasne – s poudarkom na *seveda* –, oh, le kaj nam je takih treba bilo, ko bi le imeli malo bolj sposobne, vse bi bilo tako zelo

drugače, ter se na tak način skušati izogniti srečanju z lastno podobo v ogledalu. Kajti to – in samo to – naj bi bila kritika za delavko_ca v umetnosti. Ne hiša strahov, ne cirkuška soba čudes, zgolj poročilo na podlagi strokovne vednosti, umeščanje umetniškega dela v širši kontekst ter vrednotenje s primerjalno analizo in na podlagi jasnih, preverljivih argumentov.

Kritika, dalje, ontološko ni masturbatorna, toda za to, da ne bi bila sama sebi namen, potrebuje na drugi strani odrasle, dovolj samozavestne umetnice_ke, ki so se z njo sposobni_e tudi dejansko soočiti. Ker za to gre tukaj: za soočenje.

Če vse to vemo, čemu prihaja v stiku med avtorico_jem in kritičarko_kom do opisanega nelagodja? Najbrž zato, ker zna malokdo kritiko vzeti neosebno, tj. profesionalno, in ker je malokdo pripravljen v njej videti dobrodošlo pomoč ter nameniti lastno energijo izluščevanju tega, kar ima – četudi je kdaj kaka napisana robato ali kilavo v drugih ozirih – kritika vendarle povedati in je pomembno. Kot avtorice in avtorji so tudi kritičarke in kritiki samo ljudje, kdaj jim gre kaj težko ali slabo z jezika oziroma od prstov, pa se je posledično za to, da bi razumeli srž napisanega, treba pomatrati malo bolj.

Tu se problem s kritiko stakne z občo diagnostiko aktualnega instant trenutka, v katerem je vse, kar ni prineseno na pladnju, a priori zavrnjeno kot prekomplicirano, prenaporno, redundatno. Ko govorimo o kritiki umetniških del, je to vsaj do neke mere paradokсно, kajti ukvarja se z materijo, ki počne (ali naj bi) ravno obratno – poskuša vzbuditi premislek.

Umetniška kreacija izvira iz avtorja_ice in se je_ga tiče tudi osebno, vsak_a od nas, ki oz. ko ustvarja, zajema iz lastne notrine, prehod v profesionalno, odlimavanje umetniškega dela od te_ga, ki ga ustvarja, pa je lahko dolg, naporen proces, ki ob

številnih drugih znanjih in veččinah zahteva tudi konkretno vednost iz psihologije, kombinirano s subjektivno lastno odraslostjo. Če karkoli od tega umanjka, se kritiko hitro razume kot neproduktiven, celo sovražen napad na delo, premnogokrat pa tudi kar na lik samega umetniškega genija.

Pa še en problem vidim tu: aktualnost. Če neko umetniško delo ni točno v času, če ne drži prsta na utripu aktualnega trenutka in če ne razbira prav duha dobe ali ga ne prevaja prav, bo to kritika zaznala prva. Dobra kritika bo to tudi jasno povedala – za umetnico_ka pa ga skoraj ni težjega udarca kot zavest, da to, kar je ustvaril_a, zamuja. Biti pred časom je ok, četudi bodo kritike tudi v takem primeru večkrat negativne, ker lahko tudi kritik_čarka zamuja, jasno; biti v času je super, biti zadaj pa je, ko govorimo o umetnosti, kar katastrofa. In preveč užaljenih artistov_tk v taki situaciji pozabi, da ubijanje sla nikoli ni ustrezna rešitev za problem in bi veljalo raje kupiti ali naštimati uro. Ni kritika kriva, še manj pa je, zato ker opozarja, da je babica s kolački že za vogalom, odvečna.

Iz lastne umetniške prakse vem, da refleksijo od zunaj, če naj v poeziji napredujem, res nujno potrebujem. Z leti sem se naučila, da moram za to, da bi mi bili ljudje pripravljeni povedati, kar si o mojem delu mislijo, ustvariti ustrezne pogoje, načeloma nam je namreč mnogo lažje hvaliti kot grajati, kajti graja je večinoma dojeta kot potencialno konfliktno obnašanje.

Osebnost kritike berem – vse. Berem jih večkrat in podčrtavam si reči. Analiziram jih in skušam iz njih povleči bistvo. Mestoma je to težko, ampak vztrajam. Vem, koliko dela gre v pisanje. S slabimi se ukvarjam dlje kot z dobrimi. Za mnenje o svojem delu ljudi tudi sprašujem. Sprašujem take, katerih ekspertizo spoštujem in ki govorijo naravnost, s čim manj balasta. Od njih potrebujem jasno izražena stališča, ki se ne ozirajo na moj ego. Absolutno se trudim vzpostaviti stik z ljudmi iz foha, ki razumejo pomen in smisel argumenta. Ko jih prosim zanj, jim vsakič povem, da me hvala ne zanima, in da to resno mislim. Zanima me (negativna) kritika, natančneje, zanima me argument zanje. Vedno vprašam, če lahko v primeru, da mi kaj ne bo jasno, postavim podvprašanja. V štirinajstih letih, kar traja moja profesionalna literarna kariera, sem ugotovila, da sem imela največ od parih komentarjev, za katere so si vzeli čas ljudje, ki so v literarnem svetu in v založništvu profesionalke_ci, in jim je bilo popolnoma vseeno, kaj si mislim o njih in njihovem delu, potem ko mi povedo, kaj si oni mislijo o mojem.

Pa še ena kategorija je na tem mestu neovrgljivo ključna: prijatelj_ica. Tolikokrat se v mislih, ko kaj berem, poslušam ali gle-

dam, vprašujem, kako da človek, ki je delo ustvaril_a, nima prijatelja, sorodnika, nekoga bližnjega, ki bi mu_ji vendar na piru povedal, naj česa (še) ne daje v javnost, ker še ni zrelo. Če kaj sem, ko gre za kritiko, svoji najboljši prijateljici že ob izidu prve knjige najstrožje zabičala, da me vsaj ona obvaruje javne bruke in brez pardona pobije moje najljubše srčke, če sem sama preveč zaverovana v to, kako so krasni, čudoviti, oh in sploh popolni. Premnogokrat namreč, čez glavo potunkani v lastne umetniške postopke, sami ne zmoremo distance in ne vidimo, kako se bo nekaj videlo, slišalo ali bralo »od zunaj«. Če gre za teater in sedi tam nekje nek_a dramaturg_inja, ki ima v opisu del in nalog nenehno vzdrževanje nekakšne vmesne pozicije, stati z eno nogo v procesu, z drugo pa v parterju, najbrž še gre, ni pa to spričo narave postopka kreacije mogoče povsod. Kritički uvid je strokoven ter se nanaša na to, kar je »zunaj«, torej javno, a če je le mogoče, osebno zagovarjam tudi predhodno amatersko »varovalko« v podobi pomembnega drugega, ki brez kompromisov in pretiranih kurtoazij strga vse, kar v delu iz povsem obče človeškega vidika učinkuje kot bikov kakec. Profesionalnim kritikom in kritičarkam to morda vsaj malo olajša posel.

In na tej točki je po moje nujno opozoriti še na eno stvar. Čeravno bi morda kdaj kak_a umetnik_ca kakega kritika/kako kritičarko želela utopiti v žlici vode, se najbrž vsi – z izjemo onega kekca iz uvoda – strinjamo, da je kritičsko udejstvovanje za umetnost absolutno nujno potrebno. Če je tako, se moramo v naslednjem koraku vsi_e vprašati, kakšni so pogoji tega dela. In ugotoviti, da so v Sloveniji katastrofalni. Da, res se dogaja, da nivo kritičskega pisanja pada, toda tega, če poznamo omenjene pogoje dela, če vemo za višino honorarjev in odškrnjeni prostor v medijih, ki je (če je sploh še) namenjen kritiki, niti pošteno zameriti ne moremo več. Na nas kot ustvarjalkah in ustvarjalcih je torej, da stopimo za kritičarke in kritike ter v en glas pozovemo Ministrstvo za kulturo k ukrepanju. Nujno je namreč opolnomočiti kritičarke in kritike, jim omogočiti ustrezno izobraževanje, stik z umetniško produkcijo tudi izven meja, medijem pa je nujno naložiti objavo ter ustrezno honoriranje umetniške kritike.

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.

Jaša Lorenčič
Vreme (še?) bo

»Se srečamo na kakšni planinski poti. Srečno!« – **Janez Markošek** v zadnji, 1886. vremenski napovedi na Televiziji Slovenija, 24. junija 2023



Morebiti poznate tisti meme. Ja, tisti. Tri brhke vremenarke iz Nemčije, Italije in Grčije. Ali nekaj takega. Vse zagorele. Telegenične. In potem v desnem kotu spodaj – Andrej Velkavrh. Kot totalna antiteza »seksi« televiziji. Slovenska antiteza. Češ, vsepovsod brhke vremenarke, samo v Sloveniji gospod v obleki. Saj za to gre! Za gospo-da. Za obleko. Za strokovnjaka. In strokovnjakinje. Za neseksi televizijo. Za standard. Za ... tradicijo, ki pa je vse bolj preteklost, v najboljšem primeru nostalgija. Meme, ki bi skoraj dal vedeti, da imamo pri nas res že zato bolj kislo vreme.

Pustimo, da so v tistem memu na eni strani pač vremenarke komercialne televizije, na drugi pa meteorolog na javni televiziji. Jabolka in hruške, dekolteji in obleke, laiki in strokovnjaki. Vreme je pač lahko razvedrilna informacija (*infotainment*), lahko pa je res zgolj in samo informacija. S ščepcem, ampak res zgolj ščepcem avtorskega pri-diha. Toda prav v tisti meji, ki naj je meteorologi ne bi prestopili, saj so najprej strokovnjaki, šele nato TV-voditelji, je ostala poslednja draž. Nekih drugih časov. Vendar leto v znamenju slovesa, ko sta z nacionalke odšla na veliko, odmevno in epopejno ikonična Miša Molč in dolgoletni vremenar Janez Markošek, po Mihi Žibratu pa je preminil tudi Tomaž Lajevce ter še poslednjič spomnil na povsem drugačne standarde komentiranja športnih prenosov, tudi v klasičnih TV-vsebinah, kot sta šport in celo vremenska napoved, vse bolj poraja ključno vprašanje.

Kdo pravzaprav odhaja, ko odhajajo TV-ikone in dolgoletni obrazi?

Odhaja zlasti televizija. V celoti. Kot taka. Edino, kar res ostaja, so spomini in na njihovi podlagi nedosegljiva pričakovanja. Televizija ima (še) vpliv na tiste gledalce, ki medije in televizijo še jemljejo linearno. Ljudje, ki se še spomnijo časov enega daljinca. In zaobljenih ekranov. Ampak kaj, ko je tekma z nostalgijo vnaprej izgubljena bitka. Težava pri nas je, da bi lahko vsaj dišalo po neodločenem rezultatu. Pa ne. Pričakovanja starostno premešanega gledalstva so pač prevelika. Želeli bi nazaj nekaj, česar ne more več biti. Želeli bi tudi bolj brezskrbne, manj »naspidirane« in medijsko konfuzne čase. Ko ni bilo nič na zamik. Ampak vsega tega ni več. Ostaja še gledanje na uro, mediji še objavljajo TV-sporede, a je to kot ritual. Izbira.

Žal lekcije na javni televiziji, ki še najbolj goji voditeljski kult, ne zaležejo, kakor smo pisali že v prejšnji številki na primeru *Evrovizije*. Pa ne gre za vsesplošno oceno, kako je vsega pri modernem dožemanju televizije kriva mladost. Sploh ne nujno, čeprav komercialke *kulta* starosti, modrosti in izkušenj praktično ne gojijo več. Tisti s kilometrino tam pogosto vzbujajo strah pred »Dorian Gray« efektom.

Zato slovo Janeza Markoška v tem kontekstu, dasiravno ne pretirano odmevno, tudi ni bilo ikonično. Niti ni moglo biti, ker Markošek res ni bil ikoničen, prej popolno nasprotje. Postal je tradicionalen, pomirjujoč, stalen. Bolj je šel čas naprej, bolj je štel, da je bil Markošek takšen, kakršen je bil. Umirjen. Bil je tip meteorologa, ki je razumel, da vse težje razumemo celo taka dejstva, kot je vreme. Ko so zdaj novice o pozebah,



JANEZ MARKOŠEK | FOTO RTV SLOVENIJA

vročinskih valih, neurjih, spodaj beremo predvsem prepiranja in traktate o tem, kdo je kriv za podnebne spremembe. Markošek in ves format vremena, ki se je sicer minutažno premikal v daljši izvedbi pred in po *Dnevniku*, kakor da se bo vreme prilagajalo oglašnim prihodkom ali aktualnim dogodkom (pa se seveda ne), se s tem nikdar ni ubadal. S kakšnimi pregovori, pratikami in dovtipi je prej poosebljali kleno žlahtnost, še tam, iz Valvazorjevih časov. Tu je bil potencial za tisti remi med tradicijo in modernostjo.

Markošek ni trznil niti takrat, ko mu je bizarni mimoidoči pred sedežem Arsa med raportom na Vojkovi skočil v kader, iztegnil jezik in bleknil »eee«. In Markošek? Odkimal je z glavo in s prav tem umirjenim, a suverenim odzivom tistega februarja 2015 dal vedeti, da – dela. Še Jelena Aščić, ki je tedaj vodila *Dnevnik*, je komaj zadržala smeh. So TV-voditelji in TV-novinarji, ki so ravnali drugače. In iz tega delali šov. Nekateri celo kariere. Iz tega, kar se je zgodilo njim. Markošek pa ne. Želel je le oddelati do konca. In je.



Tisočosemstošestinosedesetkrat.

Starejša generacija meteorologov, kamor spadata še Velkavrh in kakopak Tanja Cegnar, je preživela neverjeten prehod. Ko je leta 1987 začel Markošek napovedati vreme, ni bilo radarske slike padavin, satelitska slika je bila iz zajema ene ure, pa še ta v slabi ločljivosti, zato ni čudno, kako je bil ponosen, ker je napovedal, skoraj točno, da bo zapadlo meter snega (zapadlo ga je 80 centimetrov). Ja, to je tisto, na kar je najbolj ponosen. Na strokovnost, točnost, vestnost. Seveda je bil tudi del ekipe, ki se je grdo uštela leta 2015, ko so ponekod zapirali šole zaradi napovedane enormne snežne pošiljke, ki pa je potem sploh ni bilo.

Markošek prihaja iz časov, ko so bili tudi meteorologi pač res znane osebnosti. Morda v njegovem odhodu ni (pre)velike simbolike. In skušam(o) videti preveč. Morda bo še večja simbolika, ko bo odšel Velkavrh, ki je tudi kolumnist in je skozi leta razvil nemara najbolj prodoren stil. Ni šel tja, kamor je zavijal Miran Trontelj, če se le da, nima hudo-mušne pripombe in predvsem je ta odmerjena in ne naciljana na dan. Je pa šel najdlje od te postave, kamor je spadal denimo tudi Brane Gregorčič in že pokojni Andrej Pečenko.

Vremenska napoved na Televiziji Slovenija je sicer svojevrsten spomenik. Ne ravno fosil, prej spomenik temu, kako se je televizijo nekdaj delalo in kaj je pomenila. Je pa res, da so v tujini naročene analize že pred debelim desetletjem sklenile, kako da je tak tip vremenske napovedi preživet. Potrebna je svežina, telegeničnost, dinamичnost, so sporočali različnim vodstvenim garnituram. Ampak če kje, je nacionalka »zmagala« s tem, ko je ohranila sodelovanje z Arsom. Nič ni narobe v simbiozi dveh javnih institucij. O katerih sicer imamo vsi pogosto izdelana in glasna mnenja.

Prav format vremenske napovedi, naj zveni še tako banalno, pa kaže, kako zelo televizija kot medij skuša obdržati relevantnost. Nova generacija, ki prihaja na nacionalko iz Arsa, ne bo mogla doseči predhodnikov. Ni šans. Niso del kolektivne zavesti. Vremenska napoved je pač hkrati nuja in mašilo, novodobno pozornost pa lahko zares doseže šele s spektaklom. Kar je pri vremenu nemogoče. Nič, še najmanj pa kak foto-model, ne more tekmovati z vremenskimi pojavi.

Ko je vreme spektakel in v ospredju, se meteorologi znajdejo tudi kot gostje v studiu. Odgovarjajo na vprašanja, ki si jih sicer vsak dan zastavljajo sami. Hkrati pa snemanje vremenske napovedi deluje v sodobnem digitalnem svetu kot nekaj, kar že (pre) dolgo velja za včerajšnji časopis. Zdaj, ko vsi preverjamo aplikacije in radarsko sliko padavin, je gledanje vremena na televiziji za jutri bolj ritualna, butična izkušnja. Kot čakanje na film, serijo, tekmo, naslednje na programu. Če. Vremenska napoved ima pač to smolo, da nima prihodnosti v gledanju na zamik.

Meteorologi, ki dolgo televizije niso razumeli vsaj tako, kot je ona njih, so nekje vmes tudi na nacionalki spoznali njene (z)možnosti. Z novo generacijo, ki je prav tako šolana, a bo zaradi »paketne« menjave v le nekaj letih stežka pridobila na kilometrini, pa se poraja še eno vprašanje iz uvoda.

Kaj vam sporoča tisti meme? Da smo za časom ali da se goji tradicijo?

**Kdo pravzaprav odhaja, ko odhaja-
jajo TV-ikone in dolgoletni obrazi?
Odhaja zlasti televizija. V celoti.
Kot taka. Edino, kar res ostaja,
so spomini in na njihovi podlagi
nedosegljiva pričakovanja.**

Jurij Bobič

Stefan Borota: Eisenstein

Ob šestdesetletnici delovanja kinotečne dvorane v Ljubljani predstavljamo enega izmed prvih plakatov, ki so bili oblikovani zanjo. Plakat za retrospektivo filmov sovjetskega režiserja Sergeja Eisensteina je nastal leta 1979 in je delo oblikovalca in tiskarja Stefana Borote.

1. julija 1963 je na Miklošičevi 28 v Ljubljani, kjer danes domuje Slovenska kinoteka, vrata odprla Dvorana Jugoslovanske kinoteke ter v mesto prinesla težko pričakovan reden kinotečni spored. Ob odprtju je bila želja po kinotečnem programu v mestu izjemna in prvih nekaj let je bilo vseh 192 sedežev v dvorani bolj kot ne razprodanih. Že v prvem mesecu delovanja dvorane si je program 25 svetovnih klasik ogledalo več kot 12.000 obiskovalcev. Dvorana je delovala kot podružnica osrednje kinotečne ustanove s sedežem v Beogradu, od koder je prispela tudi velika večina predvajanih filmskih kopij. Imela je svoj programski svet, ki je potrjeval programe iz Beograda in posredoval svoje programske predloge, redno pa so potekala tudi gostovanja tujih kinotek.¹

Prvi plakati za ljubljansko kinotečno dvorano so nastali šele med letoma 1979 in 1982, ob retrospektivah v organizaciji Društva slovenskih filmskih delavcev. Retrospektive so praviloma potekale v rednem terminu – vsak torek zvečer – ter bile posvečene velikim imenom svetovnega filma, kot so Bresson, Rossellini ali Dreyer, pa tudi tematskim sklopom (npr. črna lista v Hollywoodu). Plakate zanje so oblikovali vidni slovenski oblikovalci: Ranko Novak, Zvone Kosovelj, Zdravko Papič ter avtor pričujočega plakata Stefan Borota, ki je v družinski tiskarni glavnino plakatov tudi sam natisnil.

Na plakatu za retrospektivo filmov Eisensteina vidimo naslovni motiv režiserjevega najslavnejšega filma **Oklepnica Potemkin** (Bronenosec Potemkin, 1925) – osrednjega

dela sovjetskega montažnega filma iz dvajsetih let in prvega sovjetskega filma z vidnim mednarodnim uspehom. V osrčju plakata dominira oklepnica s tremi impozantnimi topovskimi cevmi, obrnjenimi navzgor, in valečim se dimom v ozadju. Osrednji motiv, natisnjen v črni, vizualno dopolnjuje rdeča barva: nad oklepnico vihra rdeča zastava, pod njo je v isti barvi postavljen naslov »Eisenstein«. Videz plakata zaokroža temnorumeno ozadje – torej barva tršega papirja, na katerega je Borota plakat natisnil.

Borota je konec sedemdesetih in na začetku osemdesetih let ustvaril številne uspešne plakate, predvsem za področje kulture (film, gledališče, razstave). Med njimi je tudi serija plakatov za dvorano Jugoslovanske kinoteke, ki jih »odlikuje preprosta, a izpovedno prepričljiva znakovna informacija«², s katero uspe na strnjen način zaobjeti bistvo filma ali – kot v tem primeru – kar bistvo celotnega opusa nekega ustvarjalca. Borotovi skrbno izbrani detajli delujejo kot izčiščeni likovni znaki in temeljijo na avtorjevem poznavanju zgodovine filma. Takšen je zagotovo tudi opisani plakat za retrospektivo Eisensteina, ki opus režiserja predstavlja na skrajno jedrat način – s pomočjo osrednjega likovnega motiva osrednjega režiserjevega filma. Temu ustrezno je tudi besedilo na plakatu omejeno na minimum. Kot ugotavlja Cvetka Požar, lahko plakat beremo tudi kot »postmodernistični citat«³ zgodovinskega sloga, torej sovjetske avantgarde, o čemer nedvomno priča tudi izbira barv: črne in rdeče.

Plakat je bil leta 1980 razstavljen na 8. mednarodnem bienalu plakata v Varšavi, kjer so ga natisnili tudi na razglednici. Trenutno pa je kot del pregledne razstave plakatov za ljubljansko kinotečno dvorano na ogled tam, od koder izhaja – torej v dvorani Slovenske kinoteke na Miklošičevi 28.

¹ Nedič, Lilijana. »Kinotečni abraham«. *Kinotečnik*, maj–junij–julij 2013. Dosegljivo na: <https://kinoteka.si/preberi-vec/kinoteci-abraham/>, pridobljeno 31. 7. 2023.

² Požar, Cvetka. *Stoletje plakata: plakat 20. stoletja na Slovenskem*. Ljubljana, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana, 2015, str. 270.

³ *Ibid.*



Marcel Štefančič, jr.

BARO JE JOHN FORD OLUŠČIL BASIZEM

»Teksas 1868.« Ethan Edwards (John Wayne) se tri leta po koncu državljanske vojne, v kateri se je boril na strani poražene konfederacije (in se potem klatil, verjetno ropal banke, se kot najemnik boril za mehiškega cesarja Maksimilijana, pobijal), hladno in brezizrazno vrne domov, na teksaški ranč svojega brata Aarona (Walter Coy). Gledajo ga kot duha, videli ga niso že dolgih sedem let, a ga lepo in stilizirano sprejmejo, zlasti Aaronova žena Martha (Dorothy Jordan), ki nežno boža njegov vojaški plašč – med njima je nekaj neizrečenega, celo neizrekljivega. Morda sta imela afero, morda je vse skupaj le platonsko. Da je nekaj med njima, vemo le mi – in pastor/šerif/stotnik Clayton (Ward Bond), ki zna brati poglede. In streljati s pogledi. Kot Ethan. A kazen je neizbežna. Ker Komanči sosedom, družini Jorgensen, ukradejo živino, se Ethan pridruži Claytonovim rendžerjem, ki skušajo živino vrniti Jorgensenom, a to je le past. Komanči, ki jih vodi brezobzirni Brazgotina (Henry Brandon), alias Scar, alias Cicatriz, medtem napadejo ranč Edwardsovih, požgejo hišo ter pobijejo Aarona, Martho in njunega sina Bena (Robert Lyden), njuni hčerki, starejšo Lucy (Pippa Scott) in devetletno Debbie (najprej jo igra Lana Wood in potem Natalie Wood), pa ugrabijo. Martho tudi posilijo. Pes preživi.

Tako se odpre Fordov vestern **Iskalca** (*The Searchers*, 1956), posnet po romanu Alana LeMaya. Roman temelji na resnični zgodbi o devetletni Cynthii Ann Parker, ki so jo leta 1836 ugrabili Komanči, s katerimi je potem preživela 24 let, pravi Glenn Frankel.¹ Ta zgodba je obsedala in strašila Američane, ker so bili prepričani, da je Cynthio doletela »hujša usoda od smrti – seks z Indijanci«.

Ethan, osamljeni, nestrpni, nevrotični belski triumfalist, poln gneva in sle po maščevanju (»Kaj naj sploh Ford ali katerikoli režiser počne s takšnim junakom,« se zgraža Lindsay Anderson

v monografiji o Fordu²), krene na križarski pohod: sedem let išče Debbie. Sedem let hoče ubiti Brazgotino. In to za vsako ceno. Brez milosti. Brez pogajanj. Brez kompromisov. Debbie išče v družbi Monument Valleyja, svoje maničnosti (»Nikoli se ne vdam«), svojih rasnih in seksualnih obsesij in mladega, navnega Martina Pauleyja (Jeffrey Hunter), ki ga je kot otroka po indijanskem pokolu našel in rešil prav on sam, Aaron in Martha pa sta ga potem posvojila. A to še ni vse: kot se zdi, svoje nečakinje sploh ne namerava rešiti in pripeljati nazaj. Debbie – svojo zadnjo sorodnico, svojo zadnjo »kri«, Marthino hčer – hoče, kot kaže, ubiti, ker je »okužena« in »bolna«, ker se je solidarizirala z drugo raso, ker je »izdala« svojo raso. Ker se je spolno in rasno »kontaminirala«. V njegovih očeh ni več belka.

Martin, ki je v romanu čistokrvni belec, je tu delno Čerokez, a dobro integriran – tako dobro kot Debbie v staroselsko skupnost. Pa vendar mu Ethan – kar med slavnostno večerjo – zabodeno sikne: »Lahko bi kdo mislil, da si mešanec!« In doda: »In nikar me ne kliči stric. Nisem tvoj stric.« Martin v njegovih očeh ni več belec. Ko Ethana, ki mu je v LeMayevem romanu ime Amos (tam na koncu tudi umre), opozori, da ju zasledujejo, mu ta odvrne: »Iz tebe le govori Indijanec.« Indijanec ne more postati belec. Nikoli. Ne more postati eno z belci, kot je nekoč sanjal Thomas Jefferson.

¹ Frankel, Glenn. *The Searchers: The Making of an American Legend*. Bloomsbury, New York, 2014.

² Anderson, Lindsay. *About John Ford*. Plexus Publishing, London, 1999.

Ford ni skrival rasizma, ki je vgrajen v western (in ameriški sen). Ali bolje rečeno: ni skrival, da gre v westernih za rasizem, da je odnos belcev – in samega vesterna – do Indijancev rasističen in da Indijanci niso osovraženi le zato, ker so zagrešili to ali ono (pokol, skalpiranje, ugrabitev ipd.), temveč zato, ker so Indijanci.

Razlika med belci in Indijanci je v **Iskalcih**, vivisekciji strahu pred izgubo kulturne identitete, tudi razlika med Američani in Rusi. Komanči zlahka spreobrnejo belko, Debbie – in kot v zborniku *Iskalca: Eseji in refleksije o Fordovem klasičnem vester-nu*³ opozarja Arthur M. Eckstein, je ta spreobrnitev le alegorija one druge spreobrnitve, ki je strašila Američane: spreobrnitve v komunista! *Mind-control!* Komunisti ljudem izperejo moč-gane! Američan nenadoma ni več Američan, temveč komunist!

Razlika med belskim in indijanskim *hardlinerjem* je tu razlika med ameriškim in ruskim *hardlinerjem*. Edwards in Brazgotina sta *hardlinerja*, ekstremista. Brazgotina, ki so mu belci ubili sinova (pomeni, da je s pokolom družine Edwards le maščeval poboj svoje družine), je mračen, srhljiv, primitiven, morilski – a Ethan tudi. Nekega Komanča ustrelil v hrbet, ko že beži (že prej v hrbet ustrelil trgovca in njegova pajdaša, ki prav tako že bežijo), mrtvemu, že pokopanemu, ponovno odkopanemu Komanču s strel iztakne oči, da bo slep blodil po »večnih loviščih«, s konjem zgazi žensko z otrokom, serijsko in z norostjo v očeh začne pobijati bizone, da bi Komanči pozimi stradali. Njegove rasistične fantazije imajo genocidno intenco. Nič junaškega ni v njegovem početju. Pa vendar je Ethan – tranzicijski primitiv, biblični profet, histerični mistik, impotentni vitalist – natanko lik, kakršnega so prejšnji westerni, s Fordovimi vred, prikazovali kot plemenitega, žlahtnega, veličastnega belca.

Toda ironično, Ethan, totalni in neodrešeni rasist, ki »ustreza strašno veliko opisom«, kot pravi Clayton, je z Brazgotino tako obseden, da se zdi, kot da hoče v Brazgotini ubiti sebe. Ethan je »Komanč«, saj pozna vse običaje Komančev, govori pa tudi njihov jezik. Na koncu resda brutalno pobije Komanče, ne pa tudi svoje nečakinje, ki jo – po sedmih letih iskanja – vzame v naročje in odnese s sabo. »Pojdiva domov, Debbie!« Toda natanko to je na začetku storil Brazgotina: vse belce je brutalno pobil, le Debbie je vzel v naročje in jo odnesel s sabo. Vrnila sta se domov.

Brazgotina, ki je, pravi Eckstein, verjetno polbelec, sin »ujete« belke, je torej le zrcalna slika Ethana Edwardsa. Njegov id. Oba sta modrooka. Oba sta brutalna, ekscesna, primitivna, maščevalna, odločna, vztrajna, nepopustljiva. Oba sta nestrpna, jezna, gnevna in srdita. Oba sta polna sovraštva. Tudi Ethan je sovražil svojega brata Aarona, ker je »odpeljal« Martho – in tudi Ethan je hotel posedovati, *profukati*, magari »posiliti« Martho. Ethan postane Brazgotina – Brazgotina postane Ethan. Brazgotina naredi to, kar si Edwards le želi.

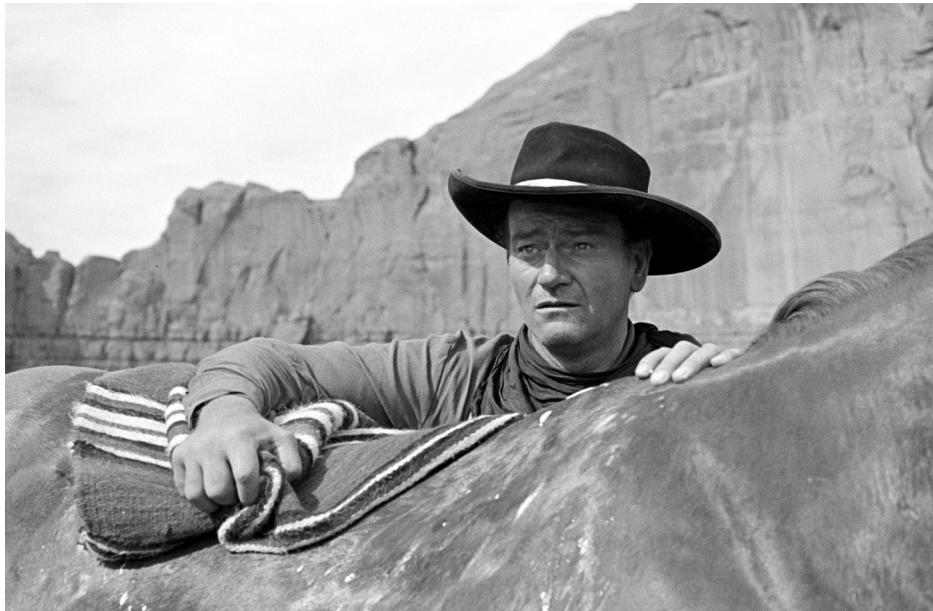
»Debbie je Martha. Brazgotina je Ethanova brazgotina,« pravi Eckstein. »Brazgotina izpolni Ethanove fantazije.« Johnu Waynu, vajelemu westernov z idealizirano preteklostjo, je leta 1974 med intervjujem celo ušlo: »Ethan je storil to, kar je moral storiti. Indijanec mu je pofukal ženo.« Ker **Iskalcev** očitno ni razumel, je v nekem drugem intervjuju nedolžno fantaziral o tem, kako Ethan in Debbie po koncu filma živita srečno in ljubeče na Ethanovem ranču. Ethan bo kupil živino, postavil ogrado, trgov. Debbie ga bo vzljubila. To bo »dobro življenje«. *Happy end!*

Ethan ima z Brazgotino več skupnega kot z belsko skupnostjo, politično sredino, zato se na koncu vrne v divjino – v puščavo. Z ranjeno, bolečo roko. Kastriran. Kavbojska verzija Ojdipa, Odiseja, Ahila in Ahaba. Izključijo ga. Izločijo. Vrata mu tiho zaprejo. Luzer – vse vojne je izgubil. V politični sredini – v »civilizaciji«, »urejeni« družbi – ne more ostati. Ethan ni prihodnost. Western **Iskalca** – po malem *Iliada*, po malem *Odiseja*, po malem *Kralj Ojdip*, po malem *Moby-Dick*, predvsem pa »mit, ki temelji na mitih, ki temeljijo na mitih«, pravi Tag Gallagher⁴ – ne pušča nobenega dvoma: oba ekstrema sta torej »bolna« – divja, brutalna, kruta, barbarska, fanatična. Brazgotine itak ne ubije Ethan, temveč Martin. Ethan ga le divje, sadistično skalpira in iznakazi – mrtvega. Martin pa dahne Debbie: »Ali me ne prepoznaš? Jaz sem Martin. Martin – tvoj brat!«

Leta 1956, ko je Ford posnel **Iskalca**, so nastali številni antirasistični westerni: Richard Brooks je posnel **Zadnji lov** (The Last Hunt), Delmer Daves **Zadnji voz** (The Last Wagon), George

³ Eckstein, Arthur M. »Incest and Miscegenation in The Searchers and The Unforgiven«. V zborniku *The Searchers: Essays and Reflections on John Ford's Classic Western*. Wayne State University Press, Detroit, 2004.

⁴ Gallagher, Tag. *John Ford: The Man and His Films*. University of California Press, Berkeley, 1986.



ISKALCA | 1956

FLASHBACK



ISKALCA | 1956

Sherman **Maščevanje** (Reprisal!), Stuart Heisler **Osamljenega jezdeca** (The Lone Ranger), Ray Nazarro **Belo ženo** (The White Squaw), Jesse Hibbs pa **Ponosno deželo** (Walk the Proud Land). Ford ni skrival rasizma, ki je vgrajen v western (in ameriški sen). Ali bolje rečeno: ni skrival, da gre v westernih za rasizem, da je odnos belcev – in samega vesterna – do Indijancev rasističen in da Indijanci niso osovraženi le zato, ker so zagrešili to ali ono (pokol, skalpiranje, ugrabitev ipd.), temveč zato, ker so Indijanci.

Vestern **Iskalca**, sicer velik hit (*“It made a lot of money,”* je dahnil Ford), je »na plan potegnil rasizem, ki je bil prej le v podtekstu«, tako da »vesterni niso bili nikoli več to, kar so bili«, pravi James Monaco.⁵ A bil je neizbežen – tudi v Fordovih westernih je bil namreč rasizem belskih protagonistov vse očitnejši. V **Karavani pogumnih** (Wagonmaster, 1950) in **Na apaški meji** (Fort Apache, 1948) je bil očitnejši kot v **Poštni kočiji** (Stagecoach, 1939).

Fordovemu vesternu je mogoče očitati, da prakticira natanko tisti rasizem, ki ga sam kritizira in obsoja. Rasizem sicer kritizira in obsoja, a ga obenem legitimira – rasizem prikazuje kot belski odgovor na indijansko brutalnost. Čes: belski rasizem je nekaj grdega, a belce je treba razumeti! Rasizem je torej le samoobrambni mehanizem. Indijanci so sami krivi za rasizem! Sami iščejo! Ugrabljajo in posiljujejo belke – dvema se od degradiranosti zmeša. Ko jih Ethan zagleda, se pred odhodom iz šotora ozre v gnev – to je nor pogled. Ethanu se zmeša od rasizma – nor je, pa ga niso ugrabili.

A njegov rasizem je prikazan le kot spontana reakcija, vojni refleks, posledica vojne situacije, vojnega konflikta s Komanči, oblika patriotizma in posebej vojnega patriotizma – kot nekaj, kar se zgodi, ko se čustva militarizirajo. Če torej ne bi bilo vojne (za Ethana vojne še vedno ni konec, še vedno nosi uniformo), ki terja patriotizem (fanatizem, radikalnost, ekscesnost, ekstremnost ipd.), Ethan sploh ne bi bil rasist. Ker potrebe bo rasizmu ne bi bilo. Rasizem je prikazan kot orožje, kot izhod v sili, kot vojni afekt. Rasizem pride s terenom. Kar je relativizacija rasizma. Kot je relativizacija rasizma *dictum*, da sta obe strani isti (brutalni, nasilni, primitivni ipd.). Kako? Mar ni indijansko nasilje le odgovor na belsko nasilje – na belski pokol? Zdi se, kot da Ford kritizira tudi samega sebe. Pa vendar s tipičnimi fordizmi – s komičnimi vložki, glorificiranjem belske folklorne in skoraj absolutiziranjem belskega načina življenja – relativizira rasizem. Čes: belska kultura je tako vzvišena, da rasizma ne potrebuje? A kaj če je rasizem vgrajen prav v to vzvišenost?

Ethana res prikazuje kot rasista, kot utelešenje rasističnega sovraštva, kot rasistično furijo, kot rasističnega maščevalca, toda ko njegov rasizem zlagoma dekonstruira, ga obenem tudi relativizira. Zakaj vemo, da je Ethan rasist? Med drugim zato, ker hoče ubiti Debbie, svojo nečakinjo, ki je nima več za belko. »Okužila« se je in postala Komančinja. A kdo sploh pravi, da jo hoče zares ubiti? Ethan nikoli ne reče, da jo bo ubil. Da hoče ubiti Debbie, namiguje in govori le Martin, v to pa prepričuje tudi Laurie Jorgensen (Vera Miles), svoje dekle. »Prav tega se bojim, da jo bo našel.«

Ford hoče gledalca prestrašiti z Ethanom, ki tako izgleda še mračnejše, strašnejše in primitivnejše. Ko je na koncu »na veliko presenečenje« ne ubije, ampak jo reši, dvigne v naročje in odnese domov (tega niso posneli v Monument Valley, temveč v Los Angelesu, nedaleč od Griffithovega parka), je sunkovito razbremenjen krivde, kar seveda pomeni, da njegov rasizem nenadoma izgleda povsem nedolžno. Še več: ker je to, da hoče ubiti svojo nečakinjo, le plod Martinove fantazije, tudi sam rasizem deluje kot nekaj fantazijskega – fiktivnega, relativnega, dvoumnega. Kot da je rasizem le *in the eye of the beholder*. Le mnenje. Le protislovna kaprica osamljenega človeka. Le stranski produkt življenja v divjini.

Pa vendar je Ethan rasist. Ko Ethan in Martin v Brazgotinovem taboru prvič najdeta Debbie in ko potem priteče za njima, se sicer zdi, da jo hoče Ethan ustreliti, a mu to v zadnjem trenutku prepreči puščica, ki ga zadene v rame. Jo hoče res ustreliti – ali pa ga destabilizira in sproži Martin s svojim histeriziranjem situacije? Ko Ethan gleda belke, ki so jih ugrabili Komanči, in ko neki vojak pripomni, da kar ne more verjeti, da so bele, sikne: »Niso bele – nič več. Zdaj so Komančinke!« Debbie pa je, pravi, »živela z rdečkožcem. Ona je navadna ...« A ne pove do konca – Martin ga prej prekine. Kaj torej: jo je res hotel ubiti? Ali pa se to le zdi, ker ga Martin posvari, naj nikar ne misli, da je pozabil, kaj je hotel storiti? Kdo ve, morda Ethan v vsesplošnem kaosu – ko zagleda Debbie – ponori in avtomatično potegne kolt, ker je vojni veteran, ker ima za sabo dve državljanski vojni, ameriško in mehiško, ker v vojnih razmerah vedno reagira tako »noro« (in abuzivno), ker je vedno pripravljen na ubijanje in ker ga muči PTSD, posttravmatska stresna motnja, bolezen vojnih veteranov.

⁵ Monaco, James. *How to Read a Film: Movies, Media, and Beyond*. Oxford University Press, Oxford, 1977.

Strah pred mešanjem ras – pred »miscenegacijo«, pred »drugim« – je preveval mnoge vesterne, ki v vsej svoji nevrozi niso skrivali, da je zveza med belcem in Indijanko sprejemljiva, zveza med Indijancem in belko pa ne (mešanje ras so si lahko predstavljali le kot posilstvo), toda Ford je naredil natanko ta transgresivni korak: Indijanec se poroči z belko. Brazgotina se poroči z Debbie. A kaj če je ta predpostavka napačna, v zborniku *Iskalca* sprašuje James F. Brooks.⁶ Kaj če se Brazgotina z njo ni poročil, ampak jo je le posvojil – kot v romanu Alana LeMaya? Ta – morda lažna – predpostavka, da sta Brazgotina in Debbie poročena, pa je natanko vir Ethanovega rasizma, njegovega rasnega sovraštva in njegovih seksualnih fantazij, »njegove seksualne zavisti in njegovega morilskega besa«. Kaj če jo je Komanč res le posvojil? Ford tu igra na dvoumnost, kot bi hotel reči: rasizem je le optična iluzija, *trompe-l'œil*. Ethan se je zmotil – njegov rasizem ni nič resnega. Le plod komunikacijskega šuma.

Pa vendar je rasist: išče razlog za rasizem (in ga najde v »miscenegaciji«), v ugrabljenih belkah vidi nebelke, neljudi, podljudi. In ker je rasist, ga belska skupnost tudi izloči. Na koncu ostane zunaj, pred Jorgensenovo hišo, v puščavi, sam – vrata pa se zaprejo. Ne sodi sem – v civilizacijo. Ker je rasist. Ker je ekstremen. Njegovo rasno sovraštvo ni združljivo s to skupnostjo. Zato ga črtajo. Zato se mora vrniti v divjino. In zato ga spet čaka vandranje – »večno vandranje med vetrovi«, kot poje pesem.

V belski skupnosti, ki ga obkroža (najprej Edwardsi, potem Jorgenseni), ni rasistov, opozarja David Grimsted.⁷ Nihče ne kaže rasnega sovraštva. Nihče se ob Martinu, ki je delno Indijanec (jezdi neosedlanega konja, zna brati sledi ipd.), ne počuti nelagodno kot Ethan. Vsi so bolj ko ne strpni in inkluzivni. In tudi Debbie na koncu sprejmejo – brez očitkov, brez pripomb, brez zadržkov.

Kar pa je spet relativizacija rasizma – rasizem namreč v tem smislu ni nekaj strukturnega in institucionalnega, ampak individualnega. Ameriška družba ni inherentno rasistična, ampak so rasistični le nekateri »bolni«, »nestabilni«, »ekstremni« posamezniki, kakršen je Ethan (morda zmodeliran po Britu Johnsonu, črncu, ki so mu Komanči ugrabili ženo in otroke, pravi Marc Eliot v monografiji *Ameriški titan*.⁸ Rasizem je produkt osebne psihoze, ne pa družbene patologije.

Pa vendar je ameriška družba inherentno in institucionalno rasistična: konjenica, ojačevalka Ethanovega rasizma, brutalno, grizljivo zgazi staroselski tabor ter – tako rekoč genocidno – pokolje moške, ženske in otroke. In to dvakrat, celo trikrat, če štejemo še pokol, med katerim so ubili Brazgotinova sinova. Zgodovina Amerike je serija pokolov nad staroselci. V enem iz-

Iskalca sta nedorečena, polna dvoumnosti, nejasnosti in nekonsistentnosti [...]. Ford hoče očitno poudariti iracionalnost, nelogičnost in absurdnost rasizma. Gledalca spretno zavaja – in ga pusti, da se utaplja v fantazijah o rasizmu. In v rasističnih fantazijah.

med pokolov – tistem ob Washiti – ubijejo tudi Look (Beulah Archuleta), Komančinjo (njeno pravo ime je Divja gos, ki leti čez nočno nebo), ki jo je Martin nehote – v zameno za polcilinder – dobil za »ženo« in ki je bila prej večkrat žrtev posmeha, karikiranja, mizoginije in nasilja (oh, in *body shaminga*); navsezadnje, Martin jo celo – kruto, rasistično – brčne iz »postelje« na prostem, Ethan pa že prej brčne v zadnjico skavta Mosa Harperja (Hank Worden), infantilno, naivno, etnično fluidno *redface/blackface* karikaturu, ki si domišlja, da je Indijanec (in črnc *à la* Stepin Fetchit). Kot da bi skušal Ford problematizirati tudi svoj lastni napol »domačijiški«, napol priložnostni rasizem – rasizem **Moje drage Klementine** (My Darling Clementine, 1946), v kateri Wyatt Earp (Henry Fonda), bivši šerif Dodge Cityja in bodoči šerif Tombstona, Indijanca Charlieja (Charles Stevens) brčne iz mesta (z nogo!), in rasizem vesterne **Na apaški meji**, v katerem mi, gledalci, in John Wayne, alias stotnik Kirby York, dobro vemo, da je polkovnik Thursday (Henry Fonda) zamočil (svojo vojsko odpelje v past in pogubo), a York ga medijem kljub temu predstavi kot junaka. Dobro pa tudi vemo, da je Thursday zamočil prav zaradi svojega rasizma – ker staroselske kulture ni poznal, ker staroselcev ni razumel, ker jih je preziral in podcenil in ker ni obvladal »tujega« terena. Pomeni, da stotnik York heroizira prav njegov rasizem.

⁶ Brooks, James F. »Borderlands History and Culture in the Searchers«. V zborniku *The Searchers: Essays and Reflections on John Ford's Classic Western*. Wayne State University Press, Detroit, 2004.

⁷ Grimsted, David. »Re-searching«. V zborniku *The Searchers: Essays and Reflections on John Ford's Classic Western*. Wayne State University Press, Detroit, 2004.

⁸ Eliot, Marc. *American Titan: Searching for John Wayne*. Day Street Books, New York, 2014.

A spet ni res, da belska skupnost ne kaže rasizma – Laurie na koncu izbruhne in v rasističnem afektu vzklikne, da bi si tudi Martha želela, da Ethan ubije Debbie. Laurie je nežna, prikupna, ljubeča, simpatična, v beli deviški obleki, pa ji vendar »uide« rasistična opazka. Ne more se zadržati. Iz nje skoči Ethan. Rasizem je pritajen, latenten, sistemski. Martha si ne bi nikoli želela, da Ethan ubije Debbie – Martha ga celo »ukroti« iz onostranstva, pravi Frankel. Ford, ki se nikoli ne izjasni, koliko let traja iskanje Debbie (pet, sedem ali deset?), lušči rasizem, ki je vgrajen v vestern. Odmotava ga. In ko ga odmotava, naleti tudi na svoj lastni rasizem. Obenem pa se igra z gledalcem – **Iskalca** sta nedorečena, polna dvoumnosti, nejasnosti in nekonsistentnosti (od tod Godardovo čudenje, kako lahko sovraži Johna Wayna, ker podpira skrajnega desničarja Barryja Goldwaterja, in ga obenem ljubi, ker na koncu dvigne Debbie v naročje). Ford hoče očitno poudariti iracionalnost, nelogičnost in absurdnost rasizma. Gledalca spretno zavaja – in ga pusti, da se utaplja v fantazijah o rasizmu. In v rasističnih fantazijah.

Antirasistični vestern je nekaj paradoksalnega in protislovnega, pravi Douglas Pye.⁹ »V resnici je nemogoče ubežati pojmom belega supremacizma, ki oblikujejo vestern.« Tu, v vesternu **Iskalca**, ki ni dobil niti ene oskarjevske nominacije in ki ga je John Tusk – predvsem zaradi mitiziranja laži, za katere vsi vemo, da so laži – označil za »enega izmed najpodlejših protiindijanskih filmov v zgodovini«,¹⁰ ni udobnih in varnih identifikacij. Tu ni nobene koherentnosti in racionalnosti. Še celo distanciranje od junaka ne vodi nikamor. Noben vestern si ni nikoli tako prizadeval, da bi »nas vpletel v nevrozo rasizma«.

Zakaj je Ethan sploh tako obseden s svojo nečakinjo? Kaj pomenijo vsi tisti perverzni, freudovski posnetki iz jame? Zakaj je z Debbie tako manično, tako regresivno in tako atavistično obseden, da se zdi, da jo hoče ubiti? Si premisli zato, ker v njenih očeh vidi žensko, Martho, ki jo je ljubil, kot je rekel John Wayne svojemu biografu Michaelu Munnu.¹¹ Ali zato, ker jo na koncu – ob *Marthini temi*, alias *Loreni* – dvigne in se ob tem spomni, kako jo je ljubeče dvignil, ko je bila majhna (resda misleč, da je Lucy, ki je medtem – »nepričakovano« – zrasla)? Ali kot pravi Peter Lehman¹²: »Ethan je ne more ubiti zato, ker se ob tej gesti spomni na nekaj, kar je počel z Debbie, ko je bila majhna.« Kaj je počel z njo? Jo je nadlegoval? Bi morali v tem, da jo nežno lopne po zadnjici, videti kaj več? Je njen oče? Si želi, da bi bil njen oče? Kaj hoče povedati Martinu, pa mu ta ne pusti? Ethan pravi, da je v kanjonu našel in pokopal Lucy, a kaj če jo je našel še živo in jo potem sam ubil, se sprašuje Lehman. Je tudi ona njegova hči? Jo je ubil, ker so jo »okužili« Komanči? Ker ni več bela?

Ford gledalca sili v nelagodno soočanje z lastnimi strahovi, predsodki, nevrozami, psihozami in obsesijami – v spolno in rasno fantaziranje. Rasizem pa je itak neločljiv od spolne zavisti. Glenn Frankel omenja, da je Tom Grayson Colonnese, delno Santee Sioux, profesor primerjalne književnosti in direktor programa študijev o ameriških Indijancih na univerzi v Washingtonu (Seattle), opozoril, da je »reči Indijancem, naj gledajo vestern z Johnom Waynom, tako, kot bi jih vprašal, če hočejo obiskati šolsko dvorišče, na katerem so jih vsak dan pretepali«. In **Iskalca** sta vestern z Johnom Waynom. Ironija je v tem, da je bil ta film v očeh kritikov leta 1956 natanko to – le še en vestern z Johnom Waynom. In nič več. Nekateri so v njem celo videli kavbojski film za otroke. Ethanovega rasizma sploh niso opazili, pravi Frankel, ki mu je Joseph McBride v intervjuju rekel: »Rasizem je bil v ameriški kulturi tako endemičen, da ga ljudje niso niti opazili. Johna Wayna so imeli za konvencionalnega junaka vesternov. Nihče ni dojel.«



- 9 Pye, Douglas. »Double Vision: Miscegenation and Point of View in The Searchers«. V zborniku *The Searchers: Essays and Reflections on John Ford's Classic Western*. Wayne State University Press, Detroit, 2004.
- 10 Tusk, John. *The American West in Film: Critical Approaches to the Western*. Praeger, Westport, 1985.
- 11 Munn, Mihael. *John Wayne: The Man Behind the Myth*. Berkley Books, New York, 2003.
- 12 Lehman, Peter. »'You Couldn't Hit It on the Nose': The Limits of Knowledge in and of the Searchers«. V zborniku *The Searchers: Essays and Reflections on John Ford's Classic Western*. Wayne State University Press, Detroit, 2004.

Anja Banko

Dr. Austin Fisher

»Vesterni so v svojem bistvu mitološka struktura, ki se je vzpostavila kot ustanovitveni mit najmočnejšega naroda 20. stoletja«

Kaj je western? Divji zahod. Meja, divjina, nevarnost. Neskončna prerija, puščava, železniška proga. Kavboji in Indijanci. Razbojniki, podjetni prevaranti, mali kriminalci, izobčenci. So to izgubljeni vojaki ameriške državljanske vojne? Nekje ob strani lepote v krinolinah. Rožljanje ostrog, razglašeni napev klavirja v *saloonu*. Oblaki dima, kozarci viskija in pivo za vedno razgrete obiskovalce, ki živčno pritiskajo na sprožilec revolverja. Pljunek prežvečenega tobaka, strel in hladen pogled Clint Eastwooda, moža brez imena in redkih besed. Vse to je lahko western. A če pretresemo lasten nostalgični spomin in natančneje pogledamo podobe in filmske trope tega nekdanj najpopularnejšega filmskega žanra, se izkaže, da je nabor podob, ki jih razumemo pod oznako western, napihan iz različnih vetrov, je mozaik popularnega kulturnega spomina, ki ga ni sestavil zgolj Hollywood – western, kot se ga spominjamo ali ga mislimo danes, je svoje podobe uspešno preoblekel onstran luže, nazaj v Evropi, kjer je v 60. in 70. letih 20. stoletja kraljeval pod oznako špageti western.

O razmerjih med Hollywoodom in Evropo, o podobah Divjega zahoda in njegovih protagonistih ter ideologiji, ki se skriva za njimi, smo se v okviru 10. festivala žanrskega filma *Kurja polt* pogovarjali z dr. Austinom Fisherjem, izrednim profesorjem popularne kulture na britanski Univerzi Bournemouth. Polje njegovega zanimanja je popularni in žanrski film, predvsem v kontekstu italijanske produkcije filmskih ciklov oz. *filonejev*. Fisher je avtor monografij *Blood in the Streets: Histories of Violence in Italian Crime Cinema* (Kri na ulicah: Zgodovina nasilja v italijanski kriminalki [2019]) in *Radical Frontiers in the Spaghetti Western* (Radikalne meje v špageti westernu [2011]) ter urednik in sourednik številnih akademskih, knjižnih in revijalnih izdaj, ki se ukvarjajo s temo popularnega in eksploatacijskega filma. V Slovenski kinoteki je s predavanjem o italijanskem westernu pospremil eno najbolj ikonoklastičnih del špageti westerna, *Veliko tišino* (Il grande silenzio, 1968) Sergia Corbuccija.

**



DR. AUSTIN FISHER | FOTO DOMEN PAL/KURJA POLT

Od kod strast do špageti vesternov in tega obdobja filmske zgodovine? | Po diplomi iz angleščine sem se hotel usmeriti v shakespearijanske študije, a sem na koncu magistriral iz književnosti 20. stoletja. Ta študij pa ni vključeval le književnosti, temveč se je ukvarjal s kulturo v širšem smislu. Za temo magistrske naloge smo tako lahko izbrali nek širši kulturni pojav in odločil sem se za Sergia Leoneja. Tako sem odkril cel svet, ki se skriva pod Leonejem in je še bolj zanimiv. Vedno sta me namreč zanimali dve zadevi: popularni film in leva politika. Ti sta sovpadli prav konec 60. let s produkcijo levo obarvanih špageti vesternov. To je postala tudi tema mojega doktorata. Štiri leta kasneje sem imel knjigo, potem pa še nišo za svojo akademsko kariero. V bistvu sem do *filonejev* zašel malo po pomoti. Še vedno pa mislim, da so Leonejevi filmi najboljše, kar je izšlo iz sistema *filone* filmov in morda v kontekstu italijanskega filma nasploh.

Vestern velja za ultimativno ameriški žanr. Kako je prišel v Evropo in se prevedel v evropski kontekst? | Čeprav mit Divjega zahoda umeščamo na ameriški kontinent, ni zares zgodovinsko in prostorsko točen mit, saj se Divji zahod zares nikoli ni zgodil. Vesterni vsebujejo elemente zgodovinske realnosti, a so v svojem bistvu mitološka struktura, ki se je vzpostavila kot ustanovitveni mit najmočnejšega naroda 20. stoletja. S tem se je mit razširil po svetu kot direktno prepoznavna ikonografija, nabor tropov, ki jih povezujemo z Ameriko. Mitološke strukture, ki vzpostavljajo vestern, pa sežejo nazaj, vse do Homerja in starodavnih mitologij. Mit Divjega zahoda torej ni ameriški mit, ampak je določen nabor ikonografij, prostorske umestitve, navad, karakternih tipov, ki so zgodovinsko mitološko umeščeni na ameriški kontinent.

Privlačnost tega mita za Evropejce ni presenetljiva, posebej ko pomislite na Evropo v 20. stoletju, predvsem po 2. svetovni vojni. Celinska Evropa je bila travmatizirana od genocida, bombardiranj, vojne itd., prebivalstva pa je bilo še vedno veliko. Ko pomislite na to, kako je bil mit Divjega zahoda predstavljen na filmu, je povsem razumljivo, kako fascinanten je bil za Evropejce. Zanj je predstavljal fantazijo praznega prostora, možnost novega začetka, postavljanje nove civilizacije. Ni čudno, da je mit poseljevanja in pionirjev še posebej privlačil prav Italijane in Nemce.

Vestern je bil sicer popularen že od začetka 20. stoletja. Za primer lahko navedemo vestern-opero »Deklica z zahoda« (La fanciulla del West), ki jo je Giacomo Puccini napisal leta 1910. Ko so opero leta 2005 uprizorili v londonskem Covent Gardnu, so naredili plakat, na katerem so jo oglaševali kot »prvi špageti vestern«. To je seveda marketinška poteza, saj nima Puccini-jeva opera nič s špageti vesternom. Lahko pa rečemo, da gre

za italijanski vestern. Zanimivo je opazovati odziv takratnega občinstva. Opera je imela premiero v New Yorku, kjer so jo kritizirali kot ne dovolj avtentičen prikaz ameriške zgodovine, povrh vsega je bil avtor tujec. Ko je bila opera postavljena v Milanu, pa so bili kritiki mnenja, da ne prikazuje dovolj avtentično italijanske zgodovine, saj je bilo dogajanje postavljeno na Divji zahod. Lahko bi rekli, da se je s to opero Puccini prodal, da je bil populist in z vesternom želel ugoditi množicam. Njegova opera je torej nekaj posebnega, ni ne ameriška ne italijanska, je nekje vmes – podobno velja za mit Divjega zahoda. Ta še posebej privlači južne Italijane z vsebinskimi elementi, kot so nezaupanje do centralne oblasti ali ruralne skupnosti, ki jih zatirajo birokratske strukture. Razlog, da so vesterni postali tako popularni, je po mojem v fascinaciji z Ameriko in v načinu, kako se mitološke strukture prenašajo iz naroda v narod. Ko me vprašajo, zakaj so Italijani začeli snemati vesterne šele v poznih 60. letih, sam vprašam, zakaj so potrebovali toliko časa in niso začeli že v 30. ali 40. letih. Dejanski odgovor pa najdemo v dejstvu, da so se hollywoodski vesterni konec 60. let izčrpali, zato so jih morali nekako nadomestiti, saj jih je občinstvo želelo in zahtevalo.

Omenili ste, da mit Divjega zahoda še posebej nagovarja Italijane in Nemce. Kaj pa nemška produkcija vesternov? | Vesterne so snemali tako v Vzhodni kot Zahodni Nemčiji, a z zelo različnimi ideološkimi ozadji in cilji. Vzhodni vesterni so podarjali komunistične ideje, junaki so bili Indijanci, poselitev Amerike pa je bila predstavljena kot proces zahodne dominacije in genocida, še preden je to postal splošno sprejet pogled! Zahodna Nemčija pa je finančno podpirala produkcijo špageti vesternov, saj so jih občinstva oboževala. Sam sicer o špageti vesternih govorim kot o italijanskih vesternih, saj ima vsak špageti vestern vsaj nekaj italijanskega – morda režiserja, večinoma pa studijsko produkcijo. Če hočemo biti natančni, je bila večina špageti vesternov koprodukcija med Francijo, Španijo ali Zahodno Nemčijo. Tako bi o špageti vesternu lahko govorili kot o kontinentalnem zahodnoevropskem vesternu. Kljub temu da so bili večinoma posneti v rimskih studiih z italijanskimi režiserji, so jih distribuirali po vsej Evropi in tudi nazaj v Ameriko. Špageti vesterni so v tem pogledu zares transnacionalni.

Kako je pravzaprav deloval ta vseevropski, transnacionalni produkcijski sistem, specifičen za obdobje 60. in 70. let prejšnjega stoletja? | V tem kontekstu moram opredeliti razliko med pojmom *filone* in žanr. Ne razlikujeta se po vsebini, ampak v načinu produkcije. Vestern kot vestern je hollywoodski žanr, ki je postavljen na Divji zahod. Ko govorimo o *filoneju*, govorimo o italijanskem produkcijskem modelu hitre, nizkoproračunske filmske produkcije. To poznamo seveda tudi druge

in v drugih obdobjih. V Hollywoodu so v 30. letih prejšnjega stoletja na podoben način, veržno in poceni, drugega za drugim producirali vesterne o pojočem kavboju, kakršnega je na primer utelešal priljubljeni igralec Gene Autrey. Lik pojočega kavboja je postal arhetipski žanrski lik. Sistem *filone* filmov se je v Italiji razcvetel med 50. in 70. leti, obdržal pa vse do zgodnjih 80. let prejšnjega stoletja. Filmi so morali biti dokončani in izdani, kolikor hitro je mogoče, s tem pa so kapitalizirali trend, ki je bil izrazito kratkega diha. Za primer: ko je leta 1972 izšel **Boter** (The Godfather, Francis Ford Coppola), se je ves sistem italijanskih studiev usmeril v produkcijo mafijskih filmov. V dveh letih jih je nastalo kar petindvajset, potem pa je bilo iznenada konec. Lahko bi rekli, da je *filone* sinonim za kratkotrajno naložbo z verjetnostjo dobrega povračila investicije. V tem kontekstu je špageti vestern precejšen fenomen, saj je njegovo obdobje trajalo kar štirinajst let, če začnemo šteti leta 1963 s prvim velikim valom, medtem ko za zadnji špageti vestern velja film **Mož po imenu Blade** (A Man Called Blade, Sergio Martino), ki je izšel leta 1977. Štirinajst let je za *filone* ogromno. Če smo bolj natančni, bi na špageti vestern celo morali gledati kot na zbirko manjših ciklov, ki niso trajali tako dolgo. Žanr vesterna v Italiji je bil torej sestavljen iz več različnih *filonejev*.

Povojno obdobje označuje tudi vzpon televizije, ki je močno vplivala na gledalske navade občinstva, še posebej na obiskovanje kina. Hollywoodski studii so v 60. in 70. letih zašli v krizo. Kako se v tem kontekstu znajdejo špageti vesterni? |

Vzpon televizije je velik dejavnik pri vzponu špageti vesterna, vendar ne zaradi prezenca televizije, temveč zaradi njene odsotnosti. Televizija je v Italijo prišla šele leta 1954, kar je veliko kasneje kot drugod po Evropi. Ta kulturni manko, ki se razteza čez obdobje desetih, dvajsetih let, je tudi eden od razlogov, da je bil sistem *filonejev* tako dobičkonosen. Če sta film in kino drugod po Evropi trpela zaradi televizije, je bilo v Italiji obratno. Šele 80. leta so z vzponom Berlusconija in medijskih konglomeratov ubila *filone*. Televizija je torej imela velik vpliv, ampak ne zaradi razlogov, na katere bi najprej pomislili. Če pogledamo širše in iz drugega zornega kota, je televizija v kontekstu filmske zgodovine prelomen pojav, ki filmsko zgodovino ozavešča. Kaj mislim s tem? Pred televizijo je gledalec običajno imel možnost, da je film videl enkrat v kinu, kar je bilo verjetno tudi edinkrat. Vsaj dokler se ni še kdaj zavrtil v kinu. V trenutku, ko začne televizija predvajati stare filme, se poveča zanimanje za filmsko zgodovino – televizija v ljudeh prebuja spomine na filme, ki so jih gledali v otroštvu, s tem pa gradi nostalgijo do filmske zgodovine. Ko je televizija prvič prišla v Italijo, je bilo gledanje skupnostni dogodek. Ni imel vsak televizije, gledali so jo v klubih, na krajih, kjer so se ljudje zbirali. Televizija sprva ni

bila atomizirana individualizirana nuklearna družinska dejavnost, kot jo razumemo danes. V Italiji je trajalo kar nekaj časa, da se je vzpostavila na ta način, takrat pa je ujela in prehitela filmsko industrijo, kar je pomenilo tudi konec *filone* filma.

V svojem delu se ukvarjate tudi s prepletom filma in politike, posebej v monografiji *Radical Frontiers in the Spaghetti Western*, v kateri predstavljate prav italijanski vestern 60. in 70. let kot najbolj potencialen sovpad popularne kulture in leve ideologije. |

Govorimo o specifičnem obdobju med letoma 1966 in 1970, ko je bilo narejenih nekaj levo usmerjenih italijanskih vesternov. A teh ni toliko, da bi o njih govoril kot o *filone* ciklu. Bilo pa jih je dovolj, da lahko govorimo o trendu. Te filme sem razdelil v dve kategoriji – prva so filmi o mehiški revoluciji, ki jih lahko beremo kot alegorijo vietnamske vojne, druga, večja kategorija, kamor lahko umestimo tudi **Veliko tišino**, pa upodablja represivni državni aparat. Ta pojem sem si sposodil od Althusserja, ki pravi, da je po neuspešnem dejstvanju ideološkega državnega aparata, torej medijev, izobraževanja in kulturnega treninga, ki nam ga daje kapitalistični sistem, mobiliziran represivni državni aparat, torej policija, vojska, ki predstavlja resničen drugi obraz na videz enakopravne demokratične družbe. Tem reprezentacijam represivnega državnega aparata lahko v špageti vesternih sledimo vedno znova, celo v tistih, ki naj ne bi bili politični. Tak primer je film **Cena moči** (The Price of Power, 1969) Tonina Valerija, ki je očitna alegorija atentata na Johna F. Kennedyja in ga seveda ne moremo gledati kot resnega dela pomembnega *auteurja* političnega filma. **Cena moči** pokaže družbo, ki ji vladata korupcija in pohlep, kjer so vsi sodniki in odvetniki pokvarjeni in zlobni, šerifova zvezda pa je simbol korupcije in zla, pri čemer najbolj trpijo nedolžni prebivalci mesta. S tako zgodbo film populistično uteleša duh *antiestablišmenta*. Povedno je, da je v nekem trenutku ves studijski sistem posvojil ta duh, kar lahko razumemo kot odraz kulturnega sentimenta tistega obdobja. Nekateri ustvarjalci so bili sicer res člani komunistične partije, drugi maoisti, večina pa ni bila nič od tega – bili so filmarji, ki so prepoznali, da postaja kontrakulturni sentiment popularen, in potem so bili tisti, ki so kopirali druge in poskušali vnovčiti popularni trend s tem, ko so zaigrali na note populističnega marksizma, ki predstavlja zahodno demokracijo in kapitalizem kot primarno pokvarjena sistema, delujoča za lastni interes in proti ljudem. Nekateri režiserji so prepoznali trend in ga izkoristili.

Ali lahko v prepletu popularnosti špageti vesternov in njihovega, četudi ohlapnega političnega angažmaja potegnemo vzporednice z ameriškim *blaxploitation* filmom? | V *grindhouse* kinih so bili *blaxploitation* filmi večkrat predvajani

»Mit Divjega zahoda torej ni ameriški mit, ampak je določen nabor ikonografij, prostorske umestitve, navad, karakternih tipov, ki so zgodovinsko mitološko umeščeni na ameriški kontinent.« – AF

skupaj s špageti vesterni. Tudi pri *blaxplotation* filmih gre za populistično reprezentacijo politike, ki nagovarja določeno skupino ljudi. Morda je v tem smislu *blaxploitation* celo bolj nišen, saj je eksplicitno nagovarjal črnsko občinstvo v mestih. To je zaradi demografskega obrata v ZDA začelo bolj množično hoditi v kino, k duhu *blaxploitationa* pa je pripomogel tudi vzpon gibanja za pravice temnopoltih.

Kaj pa žanrski tropi vesternov, kako se ti prenesejo v špageti vestern? Začniva pri temeljnem mitu Divjega zahoda, ki je mit o meji. Kako se ta prevede v kontekst italijanskega vesterna? |

Mita o meji v špageti vesternu ni. To pa postavi na laž pojmovanje, da je vestern zgrajen na mitu o meji. Po ameriškem zgodovinarju Fredericku Jacksonu Turnerju, ki je njegov utemeljitelj, je z »zaprtjem meje« v 90. letih 19. stoletja varnostni ventil, ki je zadrževal razredne napetosti, izginil. Mit o meji namreč govori o tem, da razredne napetosti, ki so divjale po Evropi, niso imele enakega vpliva v ZDA, torej na vzhodni obali, saj je vedno obstajal prostor umika, prostor na zahodu. Vsakič, ko je razredni konflikt vstopil v ameriško družbo, si lahko odprl varnostni ventil in se preselil na zahod, ustvaril nove naselbine. Ko govorimo o »zaprtju meje«, to pomeni, da ni bilo več praznih prostorov, kamor bi se ljudje še lahko naselili. Takšno pojmovanje je seveda problematično, saj Amerika nikoli ni bila neposeljena – mit o meji je pravzaprav mit o belski nadvladi Amerike. Hollywoodski vestern je izhajal iz tega mita, tako ali drugače je upodabljal poseljevanje zahoda, razširitev ameriškega naroda na zahod. Italijanski vestern pa teh tem ne obravnava, pojem meje, kot ga predstavi, je drugačen. Meja je mesto, kjer se srečajo različni narodi. Zato ni nenavadno, da je v špageti vesternih zelo malo Indijancev, prav tako ne obravnavajo drugih referenčnih tem mita o meji – civilizacija, divjina, uničenje, naseljevanje, pionirstvo. A špageti vesterni niso zares progresivni: nebeli liki so večinoma statisti, največkrat sicer v vlogi zatiranih, npr. Mehičanov, skoraj nikoli pa ne predstavljajo Indijancev. Razlogov za to je več: večina špageti vesternov je bila posneta v Španiji, in ko so iskali statiste, so vzeli domačine – kot Mehičani so

delovali dovolj prepričljivo, kar je seveda rasistično, ampak to je bil povsem praktičen razlog. Poleg tega so snemali na puščavski območjih, niti slučajno podobnih Monument Valley, ki daje ozadje hollywoodskim vesternom. Še en razlog pa je politične narave. Italijanskega občinstva mit o meji ni nagovarjal – zakaj bi jih zanimala ustanovitev ZDA? Njih so bolj zanimali strelski obračuni, banditi, ki so bili še živa stvar na jugu Italije, zgodbe o ruralnih skupnostih, ki se borijo proti centralni oblasti, uživanje v filmskem slogu. Vse naštetu je res tudi sestavni del hollywoodskega vesterna, zato lahko rečemo, da špageti vestern ne uvede nič novega, temveč nekatere stvari, ki za občinstvo niso pomembne, od strukture vesterna preprosto odvzame.

Če ni meje, ni niti kavboja? | Italijanski vestern običajno nima kavboja, saj je del mita o meji. Kavboji utelešajo idejo poseljevanja zahoda, kamor so čez prerije gnali velike črede živine, vse do železniških tirov, ki so postali simbol ekspanzije na zahod. V špageti vesternih imamo tako bandite, lovce na glave, izobčence, prestopnike, in ne zares veliko drugih likov – kot omenjeno, ni Indijancev. To pa pravzaprav potrjuje mitološko pripovedno strukturo vesterna – Divji zahod je simbolno in ne konkretno mesto. Vestern obenem tudi prepleta univerzalne teme, ki so civilizacije zanimale že stoletja, npr. upor ruralnih skupnosti proti centralni oblasti. Lahko bi rekli, da špageti vestern sam žanr sleče nacionalnih specifičnosti in ga na ta način vrača k mitu, ga razkriva.

Še en pomemben element vesternov je nasilje. | To že, vendar mislim, da špageti vesterni niso zelo nasilni. Sicer je v njih res ubitih veliko ljudi, a je to precej daleč od običajnega pojmovanja nasilnega. Ko rečemo »nasilno«, običajno mislimo, da je film krvav ali ekspliciten, vendar le malo špageti vesternov zares pokaže kri. Nasilje je prikazano stripovsko – *bang! bang! mrtev si*. Lahko bi celo rekli, da je prikazano otročje. Po drugi strani pa večina klišejev, ki jih prepoznavamo kot vestern, pride iz špageti vesternov, na primer ljudje, ki padejo s strehe, ko so ustreljeni. A tako nasilje ni realistično – kri, eksplicitni posnetki smrti so elementi, ki jih prej vidimo v Hollywoodu v 70. letih. Za špageti vesterne lahko rečemo, da so brezskrbni in razigrani v načinu, kako obravnavajo nasilje. Za nasilje jim je vseeno, saj zanje ni

»Hollywood se sprašuje o nasilju in ga prevprašuje v kontekstu ameriške identitete, kar je prav. Italijanov pa to ne zanima – špageti vestern je užitek, zabava.« – AF



nekaj pomenskega, kar bi moralo biti previdno in skrbno prikazano. Po drugi strani pa mit o meji v hollywoodskih vesternih kaže, da je bilo nasilje nujno za ustanovitev ZDA, da je sicer zadnji izhod, ampak človek mora narediti, kar mora. Tak primer je **Shane** (1953, George Stevens). Glavni lik se na vsak način poskuša izogniti nasilju, vendar je nasilje na koncu nujno, Shane mora uporabiti svojo sposobnost streljanja. Špageti vesterni ne čakajo do konca filma, da pride do obračuna. Ta se običajno zgodi že na samem začetku. Hollywood se sprašuje o nasilju in ga prevprašuje v kontekstu ameriške identitete, kar je prav. Italijanov pa to ne zanima – špageti vestern je užitek, zabava.

Če je Evropa oboževala Hollywood, je tudi Hollywood gledal Evropo – kakšen je bil vpliv špageti vesterna na hollywoodski vestern? | Večinoma bi govoril o stilističnem vplivu – o načinu snemanja, glasbi, cinizmu. Iskal sem tudi politični vpliv, vendar ga nisem našel. Ko so v 70. letih, v času novega Hollywooda, začeli ustvarjati bolj levo usmerjene vesterne, tega ne moremo razumeti kot vpliv špageti vesterna – ta se je v tem času predvajal v *grindhouse* kinih in je veljal za eksploatacijski *tres*. Šele kasneje je nastopila generacija režiserjev, ki je odraščala s temi filmi, zato bi rekel, da špageti vestern prej kot na sam žanr vesterna vpliva na akcijske filme, kakršni so nastajali v 80. letih. Če naključnemu mimoidočemu rečeš, naj ti pove asociacijo na ves-

tern, bo pomislil na antijunake, na način, kako je posnet dvoboj skozi razkrečene noge in z visečim revolverjem, na Morriconejevo glasbo. Večina najprej pomisli na Clintu Eastwooda in ne na Johna Wayna. In danes, seveda, na Tarantina, ki je posvojil in preoblikoval vse te stilistične elemente in prijeme.

Danes je vestern žanr, ki ne nastaja več v množični produkciji, temveč je bolj prisoten v kontekstu festivalskega, avtorskega filma. S tem nekdanj izrazito »moškim« žanrom se spoprijema tudi vse več režiserk. | V Hollywoodu je vestern nekoč veljal za enega od temeljnih žanrov – ko si prišel, si naredil vestern, grozljivko ali muzikal. Danes pa je vestern prešel v polje resnega filma, lahko bi ga opredelil celo kot zgodovinsko dramo, saj je njegovo vodilo zgodovinenje ameriške države, avtentičen prikaz njene preteklosti. To seveda jemljem z zadržkom – v vesternu in v mitu Divjega zahoda ni bilo nikoli nobene avtentičnosti. Zdi se mi, da gre pri iskanju avtentičnosti za marketing. Za razliko od nekoč je vestern danes kvalitetna produkcija, z velikim proračunom in zvezdniskimi imeni igralske zasedbe, pomembnimi režiserji. Vsak želi pristaviti svoje, vsak želi dokazati, da je resen režiser, režiserka. Vesterni danes pobirajo nagrade, kot jih nekoč večinoma niso – bili so podtalje, množični film, zabava. Zdi se, da je tudi vestern sam nekakšen mit, ki ga želijo doseči vsi filmski ustvarjalci, da bi dobili priznanje kot »veliki umetniki«.

Ana Šturm

Metka Dariš & Koen Van Daele

»Ko so vsi napovedovali konec kina, smo mi investirali v kino«

»Centralna filmska postaja«. To je bil eden od sloganov, ki ga je ekipa filmskih entuziastov zasnovala na začetku novega tisočletja, natančneje leta 2003, ko se je reprizni kino Dvor po zaprtju in nato konkretni – tako prostorski kot vsebinski – prenovi prelevil v art kino Kinodvor. Hkrati je ta slogan predstavljal tudi vizijo takratne ekipe. Vizijo, ki se je uresničila. Kinodvor, ki letos obeležuje več obletnic – sto let, odkar v prostorih na Kolodvorski obratuje kino, dvajset let art kina in petnajst let mestnega kina –, danes namreč brez dvoma velja za centralno filmsko postajo; za prostor, kjer se zbira kar najširši krog ljubiteljev filma – bodisi na filmskih projekcijah in obfilmskih dogodkih bodisi na službenih sestankih. Skoraj vedno, ko se znajdeš tam, na filmu ali na kavi, srečaš kak (po)znan obraz.

Čeprav se nam zdi obstoj Kinodvora samoumeven, pa, kot v intervjuju poudari Van Daele, ni tako. Na to, kako hitro lahko iz nečesa nastane prazen, zevajoč nič, nas v zadnjem času vse pogosteje opominjajo tudi apokaliptični dogodki – od pandemije do poplav. Če torej obstoj Kinodvora ni samoumeven, pa je skoraj zagotovo samoumevno, da ta kino kot eden redkih – če ne celo edini – pri nas, ki ima poleg namenske infrastrukture, najsodobnejše tehnologije, strokovne in zadostne ekipe tudi ustrezno financiranje, predstavlja dober zgled. Študijski primer, kako lahko delamo dobro, če imamo izpolnjene vse pogoje, ki jih za to potrebujemo; začenši s poslušom in podporo politike, v tem primeru Mestne občine Ljubljana.

Samo predstavljajte si, kakšno filmsko kulturo bi lahko imeli, če bi vsaj v vsakem večjem mestu v Sloveniji deloval Kinodvoru podoben kino. O tem, kakšen ta kino je in zakaj je pomemben tako za filmsko kot za širšo skupnost, smo se ob okroglem jubileju pogovarjali z direktorico Kinodvora, Metko Dariš, in pomočnikom direktorice za program, Koenom Van Daelom.

**

Za začetek naredimo en nostalgichen vpogled v vajino osebno filmsko zgodovino. Kateri je vajin prvi ali morda najbolj formativen spomin na obiskovanje kina? | MD: Spomnim se, da me je v kino prvič peljala stara mama, in sicer na ogled Bergmanovega filma *Čarobna piščal* (Trollflöjten, 1975). Nisem še hodila v šolo, tako da je bila to precej čudna izbira, a kot sem izvedela kasneje, je bila babica silna cinefilka. Tako me je verjetno vzela s seboj iz čisto sebičnih razlogov, saj je sama želela gledati ta film. Gre za filmsko verzijo znane Mozartove opere, posneto na način, ki na gledalce naredi velik vtis. Vsekakor je takrat film naredil velik vtis tudi name in te izkušnje nikoli ne bom pozabila.

KVD: Imam kratko in dolgo verzijo te zgodbe, a če bom povedal dolgo, bomo tu do večera (*smeh*). Se pa obe zgodbi začneta s kinom Alfa. Kino Alfa je bil kino v vasi Pittem v Zahodni Flandriji, kjer sem odrasčal. Kljub temu da je šlo za vaški kino, je bil zelo velik in spektakularen, eden večjih v regiji. Odprl se je po drugi svetovni vojni, najboljše čase pa doživel v 50. in 60. letih. V moji mladosti, torej v 70. letih, so v njem še vedno vrteli velike epske filme iz 50. let, recimo **10 zapovedi** (The Ten Commandments, 1956, Cecil B. DeMille) in **Tuniko** (The Robe, 1953, Henry Koster). 70. leta so bila tudi obdobje filmov katastrofe in iz tega časa mi je v spominu ostala projekcija **Peklenskega stolpa** (The Towering Inferno, 1974, John Guillermin). Spomnim se, da je šel moj oče, ki je bil gasilec, na projekcijo skupaj z vso gasilsko brigado. Nekega dne, kar nekaj let pozneje, sem se za vikend vračal domov iz Bruslja, kjer sem študiral. Bil sem na avtobusu in kar naenkrat sem v daljavi zagledal ogromen oblak dima, ki se je dvigal nad Pittemom. Ko sem prišel bliže centru, sem lahko videl, da se dim vije iz kina Alfa, ki je bil ves v plamenih. Moj oče je bil med gasilci, ki so požar pomagali gasiti, a kino je žal pogorel in zame je bilo s tem zagotovo konec nekega pomembnega obdobja v življenju.



V letošnjem letu Kinodvor obeležuje 100 let, odkar v stavbi na Kolodvorski, v kateri obratujete še danes, v takšni ali drugačni obliki deluje kino. Prva projekcija v tem kinu se je zgodila 15. oktobra leta 1923. Kako se je Kinodvor spreminjal skozi čas? Po čem se najbolj spomnita svojih začetkov v Kinodvoru? | **MD:** Ob ustanovitvi leta 1923 je bil to povsem »običajen« kino, namenjen najširši javnosti, kar pravzaprav velja za večino njegove zgodovine. Programska politika se je spreminjala glede na družbene okoliščine, recimo neposredno po drugi svetovni vojni, odvisna je bila od lastništva, upraviteljev in tako naprej.

KVD: Ob praznovanju 90-letnice smo imeli razstavo, na kateri je bil predstavljen razvoj kinematografa na Kolodvorski od začetkov do danes. Zelo v grobem bi lahko njegov razvoj razdelili nekako takole: v 20. in 30. letih je bil kino Ljubljanski dvor med prestižnimi kini v prestolnici – v njem so potekale premiere filmov. Med vojno, ko je bil znan pod imenom kino Sloga, so ga imeli pod nadzorom Italijani in Nemci. Po vojni je sledilo kratko t. i. sovjetsko obdobje, po njem pa obdobje bolj žanrsko orientiranega programa. Nato je bil fokus bolj na erotičnem filmu, konec 80. let pa kino Sloga postane pornografsko kino. Na začetku 90. let se preimenuje v kino Dvor in postane reprizni kino oziroma dvorana, v kateri so vrteli filme pred iztekom licence. Leta 2001 se je na obrobju Ljubljane odprl Kolosej, prvi multiplex pri nas. Da bi čim več obiskovalcev preusmerili proti Koloseju, so začeli dvorane v središču mesta postopoma zapirati, med njimi tudi takratni kino Dvor. Ob tem zaprtju se je aktivirala takratna ekipa Slovenske kinoteke, ki je šla do županje Ljub-

ljane, Vike Potočnik (prostori, v katerih je kino deloval, so bili namreč v lasti MOL), in ji predlagala, da bi na tej lokaciji odprli prvi art kino v Ljubljani oz. prvi kino, namenjen prikazovanju sodobnega umetniškega filma, saj je bilo takrat v prestolnici, razen na *LIFFu*, le omejeno število umetniških filmov na rednem sporedu kinematografov. Tako smo začeli z idejo art kina.

MD: Spomnim se, kako smo leta 2002 prišli v izpraznjene in zanemarjene prostore takrat zaprtega kina na Kolodvorski – bili so umazano bele, bež in temno rjave barve z zlatimi okraski in vijoličastimi stoli. Spomnim se tudi številnih sestankov, na katerih smo se pogovarjali, kako ta prostor spremeniti v sodoben art kino. Skupaj z ekipo smo šli med velikonočnimi prazniki v popolno »izolacijo«. Zaprti smo bili v vikend hiši staršev enega izmed nas in dobesedno od jutra do večera – enkrat na dan smo si dovolili sprehod – sedeli za kuhinjsko mizo s tlorisi stavbe in se pogovarjali, pogovarjali, pogovarjali.

KVD: Cele dneve smo se pogovarjali o vsem, od velikih stvari do najmanjših podrobnosti, od urnika do tega, kdaj se bodo začeli filmi, od sistema vstopnic do vprašanja, kje bo vhod v kino, zakaj bo tam, kakšen bo ... Premislili smo dobesedno vsak centimeter tega prostora. Ustanovitev art kina je bil res skupinski projekt.

MD: Najbolj se spomnim boja za rdečo barvo dvorane. Ker to je bil *res* boj, da nam je najprej uspelo prepričati arhitekte, potem pa še spomeniško varstvo. Iskali smo preobleko, ki bi dvorani dala karakter. Zamislili smo si, da iz svetlobe preddverja prihajamo vedno bolj v temo, potem pa v notranjosti zažari ta rdeča. Morali smo namreč potemniti dvorano, ker je sodobna filmska projekcija veliko svetlejša in je bila obstoječa, pretežno bela dvorana za kakovostne projekcije enostavno presvetla.

KVD: Pomemben del prenove je bila tudi akcija »Na svojem stolu«, v kateri je skoraj 200 ljubiteljev filma plačalo za »svoje« sedeže, s čimer smo uspeli zapreti finančno konstrukcijo. Ta akcija je še vedno izjemno lep opomin, da se prvi ljubljanski art kino ni zgodil samo zaradi kulturnopolitične volje, ampak tudi zaradi velike podpore javnosti. Filmoljubna Ljubljana je res želela imeti stalen kino, v katerem bi lahko gledali dobre, kakovostne filme.

Kako ste se odločili, kateri film boste predvajali v obnovljeni dvorani ob odprtju art kina Kinodvor pred 20 leti, torej oktobra 2003? | **KVD:** Zelo dobro se spomnim, da sem bil tistega leta na festivalu v Locarnu, kjer sem gledal film *Gerry* (2002, Gus van Sant) in ob tem razmišljal, da je eden tistih, ki ga naši takratni distributerji nikoli ne bi odkupili za predvajanje. Čeprav je bil umetniško in filmsko-zgodovinsko dragocen, s celo

dvema hollywoodskima zvezdama, je bil enostavno preveč nekonvencionalen, da bi bil komercialno privlačen. Nam pa se je zdelo, da je to eden tistih filmov, ki bi bil nadvse primeren za odprtje novega art kina, saj bi poslal sporočilo, da je tudi ameriški neodvisni film nekaj, kar pogrešamo na naših kinoprogramih. Ko smo načrtovali program novega art kina, smo razmišljali o več otvoritvenih filmih, ki bi predstavljali naše ključne programske stebre. Med temi so bili evropski film – za ta segment smo imeli **Hladne kaplje na vroče kamne** (Gouttes d'eau sur pierres brûlantes, 2000) François Ozona –, slovenski film, ki ga je zastopal Škafarjev dokumentarec **Peterka: Leto odločitve** (2003), ameriški neodvisni film z že omenjenim **Gerryjem**, želeli pa smo tudi obuditi ponovno predvajanje klasik. Zato smo kupili film Andreja Tarkovskega **Nostalgija** (Nostalghia, 1983), edino kopijo, ki je manjkala v zbirki njegovih del v Slovenski kinoteki. Ta odločitev je bila morda precej nenavadna, ampak v tistih časih je, vsaj v Kinoteki, Tarkovski veljal za čisti pop. Kadar smo v Kinoteki želeli napolniti dvorano, smo dali na spored **Veliko modrino** (Le grand bleu, 1988, Luc Besson), **Pod udarom zakona** (Down By Law, 1986, Jim Jarmusch), **Kdo neki tam poje** (Ko to tamo peva, 1980, Slobodan Šijan) ali pa Tarkovskega. Mislili smo, da bo od prej omenjenih štirih filmov **Gerry** tisti, ki bo najbolj primeren za odprtje – da bo najbolj dostopen, ampak ni bilo ravno tako (*smeh*).

Lahko povem še, da smo si na začetku program prvega ljubljanskega art kina zamislili precej široko. Predvidevali smo, da bodo 80 % programa prispevali distributerji, segment filmov, ki bi jih prinesla Kinoteka, torej filmov, kot so **Gerry** in **Nostalgija**, pa bi predstavljal 20 % programa. Ker pa se je Kolosej ravno odprl in ker so res vse napore usmerili v to, da pridobijo čim več publike, nam zaradi konkurence niso dovolili predvajati večine večjih arthouse naslovov, ki so takrat prihajali v distribucijo. Tako so »kinotečni filmi« (Slovenska kinoteka je v tistem času delovala tudi kot distributer, op. a.) postali naš glavni program in odstotki so se obrnili naokoli. To je prispevalo k podobi, da gre za kino, ki je namenjen samo zagrizenim cinefilom z izbranim okusom in ne splošni javnosti.

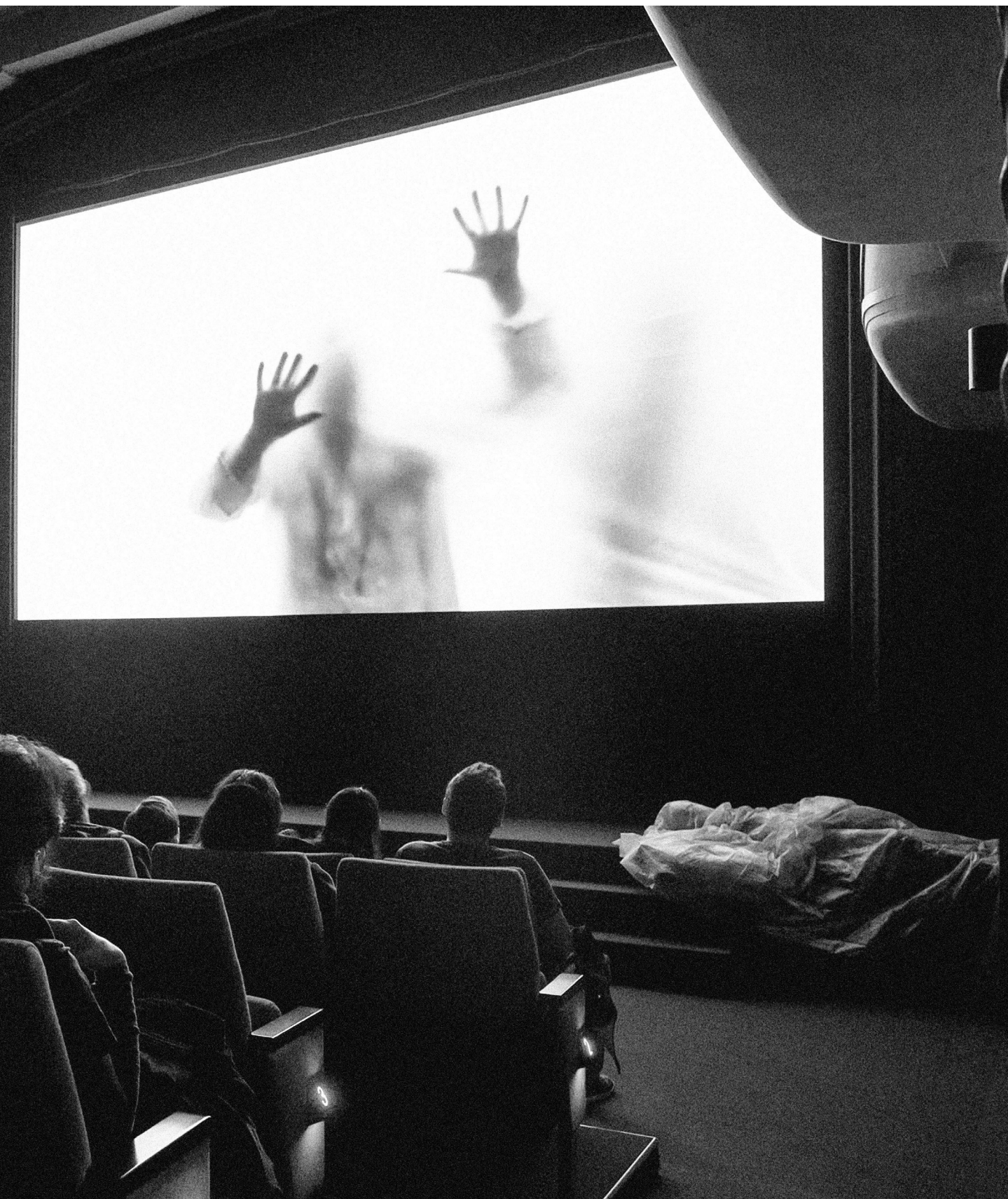
Ena ključnih razlik med letom 2003 in tedanjimi začetki art kina Kinodvor ter letom 2008, ko začne delovati mestni kino Kinodvor, je ta, da smo se leta 2008 zavestno odločili, da ne želimo ponoviti situacije, ko bi nam primanjkovalo filmov za predvajanje. Zato je bila ena prvih stvari, ki smo jih naredili, da smo se sestali in pogovorili z vsemi distributerji ter jih povabili k partnerstvu, v okviru katerega so se zavezali, da bodo zagotavljali filme za naš kino oz. za ta tip kina, Kinodvor pa se je v zameno odpovedal temu, da bi sam nastopal kot distributer.

Ob 90. obletnici kina na Kolodvorski ste organizirali mednarodno konferenco z naslovom Mesto kina, na kateri ste razmišljali o vlogi in pomenu kina. Ali ugotovitve izpred desetih let danes, po pospešeni digitalizaciji, pojavu pretočnih platform, vse hitrejših spremembah na vseh poljih filmske industrije in izkušnji pandemije, še držijo? | **MD:** Vse spremembe, ki si jih omenila, so pravzaprav samo še utrdile to, kar je bistvo kina. Ne samo mi, ampak številni kini po Evropi so se zavedli, kaj kino prinaša v neko – bodisi manjše bodisi širše, morda celo najširše – družbeno okolje in kaj pomeni za neko skupnost. Lahko rečem, da so številni kolegi po Evropi po pandemiji dobili novo samozavest, ko so ugotovili, kako pomemben je kino kot prostor neke skupnosti, v katero so se ljudje vrnili. Pri tem seveda govorim o kinih, kjer je tudi programsko poskrbljeno za širši vpogled v dogajanja v njihovi okolici.

Vprašanje, ki se je v teku pandemije ves čas postavljalo, je bilo seveda vprašanje smiselnosti kina, smiselnosti tega, kar počnemo v kinu. Kakšen je sploh smisel kina oz. ukvarjanja s filmsko umetnostjo v tej apokalipsi, ki se dogaja okrog nas? Odgovor, do katerega smo prišli, je bil, da ravno v takih časih najbolj potrebujemo osmišljanje okoliškega dogajanja, tudi skozi filmsko umetnost, in da je kino med tistimi prostori, ki omogočajo široke družbene dejavnosti, kar kot ljudje potrebujemo. Torej so se ugotovitve s konference pred desetimi leti le še bolj utrdile, predvsem v prepričanju, da kino kot prostor, kot dejavnost, ne bo le preživel, ampak je tudi nujno potreben.







KVD: Že na začetku pandemije, ko so še prevladovali pretežno črni scenariji o koncu kina, smo verjeli, da se bodo, ko bo epidemije konec, ljudje vrnili v kino. O tem nismo dvomili. Presenetilo pa nas je, kako hitro so se vrnili. Naša predvidevanja so bila, da se bo zelo hitro vrnila vsaj polovica gledalcev, mogoče 70 %, ostal pa bo dokaj velik segment, ki se ne bo vrnil oziroma ga bomo zelo težko spravili nazaj v kino. Ampak nismo imeli prav. Že to leto imamo – vsaj glede na številke za prvo polletje – podoben obisk kot leta 2019, ki je bilo naše najuspešnejše v zadnjih 15 letih. Tega si pred enim letom nismo upali niti predstavljati. Seveda je zdaj na voljo vse več in več alternativnih možnosti za ogled filmov. Vendar poudarjam, da gre za alternativne opcije, načine, na katere ljudje pač preživljajo prosti čas. Svojemu občinstvu si najbolj zvest, če ostajaš zvest svoji viziji.

MD: Še vedno gre za iste ljudi. Tisti, ki doma gledajo filme na platformah, še vedno hodijo tudi v kino. V kino gredo zaradi drugega razloga, ne zaradi tistega, ki je povod za ogled filma doma. To se ne izključuje. Imamo tudi še čisto sveže analize, ki potrjujejo, kar so številni trdili že v času pandemije: da ima film veliko daljše in bolj osmišljeno življenje, če je predvajan tudi v kinu. Filmi, ki so določen čas na ogled tudi na velikem platnu in ne samo na platformah, imajo enostavno boljše življenje. Bolj so prisotni v širši zavesti – ne samo gledalcev, ampak tudi filmskih kritikov in teoretikov – in se tako tudi bolj vpišejo v filmsko zgodovino. Film na platformi živi popolnoma drugačno življenje. Platforme so postale neke vrste črna luknja, na njih je tako veliko vsebin, da nihče ne more vsega sprocesirati. Če želiš, da se ti film vpiše nekoliko globlje v spomin, ga moraš videti v kinu. Zanj si moraš vzeti čas, zapomniš si ljudi, ki si jih srečal na projekciji, kje si sedel ... Celotna izkušnja se ti bolj vtisne v spomin, kot pa če sediš doma na kavču in zaporedno gledaš že n-to epizodo ne vem katere serije, saj vsaka epizoda v spominu dobesedno povozi prejšnjo.

KVD: Še nekaj je treba omeniti. V digitalni dobi imamo občutek, da nam je dostopno vse, kar pa seveda ni res. Še daleč smo od tega, da bi bilo vse dostopno na spletu. Za primer lahko dam naš maraton »slovenskih filmov, za katere niste še nikoli slišali« oz. »za katere le redko slišimo«, kjer kažemo samo filme, ki so večinoma dostopni le na 35-mm filmskem traku in jih ni mogoče videti ne na VHS ne na DVD ali BluRay nosilcih, digitalno, na platformah ipd.

MD: Lahko bereš o teh filmih, ni pa jih mogoče nikjer videti.

KVD: Da bi jih sploh lahko videl, za nekatere filme še vedno potrebuješ kino.

»Lahko rečem, da so številni kolegi po Evropi po pandemiji dobili novo samozavest, ko so ugotovili, kako pomemben je kino kot prostor neke skupnosti, v katero so se ljudje vrnili. Pri tem seveda govorim o kinih, kjer je tudi programsko poskrbljeno za širši vpogled v dogajanja v njihovi okolici.« – MD

Alex Doll, vodja art kina Normandie v Santiagu de Chile, o katerem lahko berete tudi v tokratni številki Ekrana, pravi, da ljudje hodijo v kino zato, ker želijo biti srečni. Zakaj, po vašem mnenju, ljudje (še vedno) radi hodijo v kino? V čem je še vedno prednost kina – zakaj danes gledati film v kinu? | MD:

Mislím, da gredo radi v kino zato, ker je to prostor, kjer izkušnjo deliš z ljudmi, ki jih ne poznaš. Skupaj z njimi ob istem času sediš v dvorani in gledaš isti film in se smejiš na istih mestih, ali pa se zgražaš, ker se nekdo smeji na mestih, za katera ti misliš, da se ne bi smel smejeti. Skratka, gre za emocionalen prostor, kjer skupaj z drugimi doživljaš zgodbo na platnu. Včasih rečem tudi, da se mi kino zdi kot svojevrstna terapevtska skupina, čeprav se z ljudmi med predstavo seveda ne pogovarjaš. Ampak vedno nastane neko skupno dihanje dvorane. Če greš isti film gledat večkrat, z drugo publiko, bo odziv gledalcev vedno drugačen. Včasih se ti zdi, da so vsi na enak način dojeli film kot ti, spet drugič pa imaš občutek, da si edini v množici, ki je film razumel. Druga stvar, ki v sodobnem času postaja vse bolj aktualna, pa je, da se lahko v kinu brez slabe vesti popolnoma posvetiš filmu. Še posebej pri nas, kjer mobiteli niso dovoljeni, nimamo hrane in pijače in tako naprej. Res si lahko sam, oziroma sam v množici, samo s filmom, brez motenj in brez slabe vesti. Rečeš, *jaz bom v kinu*, in takrat od tebe nihče ne bo pričakoval, da si dosegljiv.

KVD: Pomembno je, da se kot posameznik v kinu lahko povežeš s filmom, da se lahko ena na ena posvetiš filmu. Ti gledaš film in film gleda tebe. Ko smo 20 let nazaj premišljevali o sloganu, je bila ena od idej, da smo Kinodvor označili kot kraj, kamor gre film rad v kino. Pomembno je, da se tudi filmi pri nas počutijo dobro. Stvar, na katero ves čas opozarjamo in jo

poskušamo ozaveščati, je, da je kino/film tudi performativna umetnost. Danes, v digitalni dobi, jo le še redki razumejo na ta način, ampak za nas je to zelo pomemben aspekt izkušnje filma oz. filmske kulture. Kot vedno ponavljamo: filmska umetnost je v kinu tudi uprizoritvena umetnost; lahko imaš izjemno predstavo, dobro predstavo ali pa slabo predstavo. Zato je zelo pomembno, da imaš čim boljše pogoje za predvajanje, kar je še posebej nujno pri filmih, ki temeljijo na tehničnih dosežkih; takšna je na primer **Gravitacija** (Gravity, 2013, Alfonso Cuarón). Vedno je pomembno, da se čim bolj približaš temu, kar so ustvarjalci želeli preko filma sporočiti.

O tehnični plati kinematografov, o opremljenosti prostora, najboljših arhitekturnih rešitvah ipd. se ne govori pogosto, pa vendar gre za ključno stvar, na kar nas spomni vsak obisk kina, pri katerem ni vse potekalo tako, kot bi moralo – od neudobnih stolov do pretihte ali pretemne projekcije. Zakaj so redno vzdrževanje prostora, tehnične opreme, nenehne investicije, izboljšave, izobraževanje ipd. pomembni za celovito filmsko izkušnjo? | **MD:** Pomembni so, ker od človeka pričakujemo investicijo nečesa, kar je ta hip najbolj dragoceno – to je njegov čas. Gre namreč za prosti čas ljudi in ne za nekaj, kar je obvezno. Zato je vsa izkušnja obiska pomembna. Pomembno je, kakšen je obraz prvega človeka, ki ga obiskovalec sreča, recimo pri blagajni. Pomembno je, da so ljudje prijazni, vljudni, da ima človek občutek, da je prišel v okolje, kjer se počuti prijetno in sprejeto. Da ve, kam mora iti, da se znajde. Sodobni ljudje smo razvajeni in imamo zelo visoka pričakovanja. Nekaj let nazaj smo se odločili za odstranitev ene vrste sedežev, da smo lahko zagotovili več prostora za noge. Da obiskovalcem zagotovimo več udobja. Kinodvor ima zdaj 188 sedežev. Ob odprtju, leta 1923, jih je bilo 510 – v istih prostorih. Že samo to veliko pove, kako se je spreminjal kino, pa tudi navade in pričakovanja obiskovalcev. Dvomim, da bi bil danes Kinodvor lahko uspešen s 510 lesenimi, ozkimi zlozljivimi stoli. Če je vse v redu, teh stvari, o katerih smo zdaj govorili, seveda ne opazimo. A tudi če se ljudje tega ne zavedajo, prostor absolutno vpliva na njihovo počutje in doživljanje filma oz. na samo izkušnjo filma.

KVD: Zelo pomembno je, da filme lahko vidimo na najboljši možen način. In priznam, da včasih tudi Kinodvor ni najboljši prostor za ogled določenih filmov. Včasih hočeš kak spektakel videti na največjem možnem platnu in z najboljšim možnim zvokom. Zelo sem bil vesel, ko smo našo ustanoviteljico, MOL, uspeli prepričati, da po prvem zaprtju zaradi koronavirusa, ko so vsi razmišljali o apokaliptičnih scenarijih, investira v nakup novega 4K kinoprojektorja in v prenovo zvočne opreme. Ko so vsi napovedovali konec kina, smo mi investirali v kino.

MD: Ob tem smo med redkimi, ki so obdržali 35-mm projektor ali 16-mm projektor; obdržali smo tudi naš potujoči kino itd. To se nam zdi nujno in nujni so ljudje, ki s to opremo znajo upravljati. V Kinodvoru imamo kar štiri operaterje, kar je za sodobni kino relativna redkost. Ampak kinooperaterji so danes veliko več kot samo operaterji, to so tehnični strokovnjaki za avdiovizualno področje v celoti, od zvoka do slike.

Kinodvor je eden redkih kinov pri nas, ki se zelo intenzivno ukvarja s svojo publiko, od najmlajših do najstarejših. Kdo je Kinodvorov idealen gledalec? Je kakšna generacija ali skupina ljudi, ki je še niste uspeli nagovoriti? | **MD:** Če hočemo, da

kino obstane, mora imeti gledalce. Kina brez gledalca ni. Lahko imaš najboljšo opremo, najboljše prostore, najboljše filme, ampak ti to nič ne pomaga, če nimaš gledalcev. V Kinodvoru imamo skupine gledalcev z najrazličnejšimi zanimanji. Najbolj zagatna skupina je zagotovo v starosti od 15 let naprej; ko ti mladi postanejo študenti, se po navadi začnejo vračati, ampak vmes je eno kratko obdobje, ko jih kino ne zanima toliko. Njim na primer namenimo festival *Kinotrip*. Za to skupino se najbolj trudimo, kar velja tudi za vse ostale kine po Evropi. Idealna Kinodvorova gledalec in gledalka sta pripravljena na vse, odprta, radovedna, zanimajo ju najrazličnejše stvari. Taka je recimo ženska publika, ki tudi največ zahaja v art kine, ne samo v Kinodvor. Temu smo leta 2019 posvetili konferenco *Ženske v kinu*. Ženske so tiste, ki pripeljejo otroke, partnerje, prijatelje in prijateljice v kino. Ženske so tiste, ki si upajo včasih pogledati tudi kaj, česar sicer ne bi, ki si upajo pogledati kaj nepoznanega.

KVD: Vsako delo, vsak film, ki ga damo na program, vidimo kot nekaj unikatnega. Prav tako vsakega obiskovalca vidimo kot unikatnega. Smo kot posredniki, ki povezujemo gledalce in filme. Ko razmišljamo o filmu, si res poskušamo predstavljati, za koga bo ta film. Razmišljamo o vsakem filmu, ne v okviru kategorij, ampak o tem, kako lahko nekomu na najboljši možen



način osmislimo srečanje s filmom. Seveda gre ves čas tudi za aktiven proces učenja, za vedno nove načine, na katere skupaj s sodelavci razmišljamo o filmih. Včasih se tudi zmotimo. Ko smo recimo videli film **Playing Men** (2017) Matjaža Ivanišina, smo bili prepričani, da bo to hit, da bo čudovito nagovoril našo publiko, da ga bo ta vzljubila in v njem uživala, saj gre za zabaven in igriv film. Ampak to se ni zgodilo. Film in publika torej nikoli nista samoumevna in o njiju ne smemo razmišljati na ta način.

Koen, že od samega začetka skrbite za program Kinodvora.

Kaj so bistvene lastnosti dobrega kinoprograma? | KVD: Eno je programiranje, drugo je sestavljanje urnika, tretje pa je kuriranje. Programiranje in sestavljanje urnika sta res zelo zelo pomembna. Ni dovolj film samo dati na program. Treba se je vprašati, kdaj dati določen film na spored, kolikokrat se bo zavrtel v dnevu, v tednu, v mesecu. Programiranje in sestavljanje urnika sta lovljenje ravnotežja, zlasti ko imaš na voljo eno samo dvorano. Kuratorske prakse so za zdaj potisnjene v drugi plan. V preteklosti smo imeli nekaj skrbno kuriranih programov, recimo 3D program. Pri kuriranju gre za to, da ustvariš in predstaviš širši okvir predvajanja filma. Ni dovolj film samo dati na program, ampak gre za ustvarjanje povezav in za kontekstualiziranje, skratka, gre za nekaj več kot samo film.

Sestavljanje urnika se ves čas spreminja. Tudi gledalske navade se ves čas spreminjajo. Ne velja več, da daš ob 17. uri na spored film za družine, ob 21. pa nekaj bolj zahtevnega. Tako programiranje je veljalo dolgo časa, ampak ljudje ne delujejo več na ta način. Naš cilj je, da poskušamo vedno najti publiko za določen film. Ko smo predvajali zelo dolg, štiriurni dokumentarec **Gospod Bachmann in njegov razred** (Herr Bachmann und seine Klasse, 2021, Maria Speth), smo se odločili, da ga bomo predvajali v mesečnem razponu, enkrat tedensko, kar je bilo veliko bolj smiselno, kot če bi ga predvajali en teden vsak dan. To poletje preizkušamo nov sistem: začeli smo z osmimi ali devetimi novimi filmi, ki so imeli prvo projekcijo v prvem tednu julija; vsi so bili na sporedu približno enkrat na teden do konca avgusta, saj smo želeli, da jih vidijo tudi ljudje, ki so bili vmes na dopustu.

Vsak dan, vsak teden, vsak mesec, vsako leto spremljamo, kako se publika odziva na film, kako se tak ali drugačen način programiranja odziva na navade gledalcev in kako se lahko mi temu prilagodimo. Pomembno je poudariti, da filma nikoli ne damo na program zaradi komercialnih razlogov. Imamo res velik privilegij, da smo javna institucija, zato imamo tudi določeno odgovornost do publike, do javnosti. Ko daš film na program, je vedno znova pomembno, da z njim za gledalce ustvariš zanje pomembno srečanje. Pozorni pa smo tudi na to, kar se dogaja okrog nas.

Leta 2013, ko ste praznovali 90-letnico kina na Kolodvorski, ste pripravili veliko različnih dogodkov in izvedli več projektov; dobili smo tudi nove stalne programe, kot sta recimo Kinosloga. Retrosex. in Letni Kinodvor na Kongresnem trgu.

Kaj načrtujete za letošnje praznovanje? | MD: Že od januarja z rubriko *Za zamudnike* napovedujemo letošnje praznovanje stoletnice. Praznovanje bo vrhunec doseglo v oktobru, ko bo praktično vsak dan posvečen enem segmentu tega, kar Kinodvor je in je bil v svojih 15 letih kot mestni kino, dogodki pa se bodo nanašali tudi na 20-letnico art kina in na 100-letnico delovanja kina na Kolodvorski. Vrhunec praznovanja bo projekcija prvega filma, ki so ga pred sto leti zavrteli v tej dvorani. To je bil **Mladi Medardo** (Der junge Medardus, 1923, Mihály Kertész [Michael Curtiz]), ki ga bomo predvajali z živo glasbeno spremljavo. Sicer pa bomo v tem mesecu opozarjali na vse naše programske sklope in dejavnosti na splošno. Gostili bomo nekaj naših najpomembnejših festivalov, imeli bomo premiero najnovejšega filma režiserja, ki je zgodovinsko povezan s Kinodvorom – gre za **Mrtvo listje** (Kuolleet lehdet, 2023) Akiya Kaurismäki.

Že pred tem bomo uvedli tudi nov programski sklop, ki smo mu naredili ime *Ponedeljki* in bo nadomestil program *Zgodnja ptica*. *Ponedeljki* bodo prinašali skrbno kuriran program za tiste, ki želijo več, ki želijo iti dlje. S *Ponedeljki* bomo začeli že 4. septembra, na rojstni dan Silvana Furlana, ki se mu bomo poklonili s projekcijo Ozujevega **Potovanja v Tokio** (Tokyo monogatari, 1953) in s tem obeležili tudi 20 let art kina. Šlo bo skratka za celomesečno praznovanje vsega, kar Kinodvor predstavlja danes in kar je bil v svoji stoletni zgodovini.

Kinodvor ima že od samega začetka zelo jasno vizijo. Kaj bodo vaše poslanstvo in prioritete za prihodnost? | KVD: Z ali brez minipleksa?

MD: Misija se z ali brez minipleksa ne bo razlikovala.

KVD: Misija ne, ampak povečanje kapacitet bo omogočilo nekatere stvari, ki doslej niso bile možne, in to na vseh področjih. Veseli smo, da se ljudem obstoj Kinodvora zdi samoumeven, vendar nikakor ni samoumeven – in tega se moramo zavedati.

MD: Poslanstvo bo enako, kot ga imamo zdaj: omogočanje dostopa do kakovostnega filmskega programa, ohranjanje navad obiskovanja kina in vzdrževanje dobre kondicije filmske kulture.

Ana Šturm

Vse poti vodijo v kino

Rdeča nit tokratne številke so drobtinice, posejane po straneh revije, ki nas skozi gozd, po rumeni opečnati cesti ali rdeči preprogi vodijo – v kino. V kraj, kjer so vsak dan dovoljene sanje.

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 po navadi 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? Kakšne so zgodbe ljudi, ki delajo v kinu? Kako se kina nekoč in danes spominjajo zvesti obiskovalci_ke?

V prvem pogovoru, ki ga lahko preberete na naslednjih straneh, smo k dialogu povabili tri filmske poznavalce, ki kurirajo našo kinoizkušnjo in vzdržujejo visoko raven filmske kulture pri nas, 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). Sledi pogovor z Markom Makucem (Maki 'ma Kino), Markom Turkušem (Slovenska kinoteka) in Klaro Šulek (Lutkovno gledališče Maribor in Letni kino Minoriti), s kinooperaterji, ki skrbijo za karseda kakovostne filmske projekcije in izkušnje.

Vabljeni k branju.

**

Prispevki, objavljeni v rubriki *Kino Paradiž*, ki jih lahko berete v *Ekranu*, so skrajšane verzije integralnih 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).

Oskar Ban Brejc

O filmskem kuratorstvu

Sredi poletja sem se v kinotečni dvorani srečal z Varjo Močnik, Mašo Peče in Matevžem Jermanom, in sicer za pogovor o filmskem kuratorstvu – o raziskovanju, kontekstualizaciji in prikazovanju filmske zgodovine in sodobnosti. Vsak od treh gostov je v pogovor vstopil s svojega specifičnega kuratorskega mesta: Varja Močnik kot kuratorka in programerka *Kino Otoke* in nekdanja urednica filmskega programa Slovenske kinoteke; Maša Peče kot kuratorka programa festivala *Kurja polt* in strokovnjakinja za žanrski film; Matevž Jerman kot kurator in programer festivala *FeKK* ter raziskovalec eksperimentalnega filma.

VIZIJA KURATORSTVA

Naš pogovor se začne s podobo: podobo kuratorja_ke kot (ne)vidne) membrane, ki posreduje med filmom in občinstvom. V Kinoteko in na festivale po navadi hodimo zaradi samih filmov, vendarle pa bi bilo zmotno misliti, da lahko film vidimo v popolni izolaciji od preostanka retrospektive ali tekmovalnega programa, ki se predvaja ob njem. Film se ne pojavi v vakuumu, ampak je pred nas (v program) postavljen, uvrščen – in uvrščen je ravno skozi delo kuratorja, selektorja ali programerja.¹

V na videz dvostranski odnos film-občinstvo tako dodamo kuratorja_ko; »vnema, navdušenje, ki ju ima kurator za skupino filmov ali pa filmsko umetnost na splošno, je tisto, kar veže ta odnos. Ta odnos se v konkretnih situacijah vzpostavi na drugačne načine, a vedno je temeljno to navdušenje, zanos do filma, ki sploh žene kuratorja, da poveže film z občinstvom,« pove o svoji viziji kuratorstva Varja Močnik. Kuratorstvo tako deluje kot vnema po vedno novem raziskovanju filma, ki ima v svojem bistvu na koncu pravzaprav ljubezen do filma – cinefilijo. Začetke kasnejših kuratorskih interesov v cinefiliji prepozna Maša Peče. Njena vizija kuriranega programa izhaja iz programov, ki jih je doživela kot navdušena obiskovalka festivalov: razmišlja o festi-

valih, na katerih je videla programe podobno mislečih kuratorjev, ki so ji ustvarili, kot se izrazi, totalen trip. »To ne pomeni, da so mi bili ti filmi pisani na kožo, ampak da so me premaknili, presenetili, šokirali. Zato naravno pridem do tega, da želim isto početi sama. Nekomu želim ustvariti ta isti trip, ga premakniti.«

Pri tem se odpreta dve različni obliki kuriranja: pri manjših kuriranih retrospektivah gre za bolj neposreden cinefilski in osebni odnos do filma. Matevž Jerman ga poveže s tem, da so vsi trije sogovorniki začeli kot filmski kritiki ali ustvarjalci, torej kot na konkreten (nekuratorski) način vpleteni v film. Pri tem je zanimivo poudariti, da so izobraževalni programi za (filmsko) kuratorstvo nekaj izrazito novega, tako da večina kuratorjev, ki ustvarja festivalske ali arhivske programe, nima uradne izobrazbe kuratorja, temveč izhaja iz drugih filmskih ali filmsko-teoretskih sfer. Prva poteza filmskega kuratorstva je torej vnema, ki žene posameznika odkriti, kaj vse film še lahko je, in to odkritje, to premaknjenje, ki se ob tem zgodi, posredovati drugim. Drugi, obratni ekstrem kuratorske pozicije pa namesto majhne retrospektive, ki ponuja zgoščen vpogled v temo, obdobje ali žanr, predstavlja obširen, pregleden (morda tekmovalni) program. Pri tem se oddaljujemo od vloge kuratorja in

¹ Razlike med tremi sorodnimi termini niso povsem stroge, a se jim lahko približamo takole: kuriranje najpogostejše označuje sestavljanje retrospektiv, pri katerih je poudarek na kontekstualizaciji in raziskovanju ter poglobljanju v filmsko zgodovino. Programersko ali selektorsko delo pa se nanaša na obširnejše programe sodobne produkcije, ki so prikazani na festivalih ali v kinematografih. Tu programer deluje kot nekakšen posrednik, ki naredi množico sodobne produkcije s svojim izborom bolj pregledno.

MAŠA PEČE | FOTO DOMEN PAL / KURJA POLT



MATEVŽ JERMAN | FOTO KINO OTOK



VARJA MOČNIK | FOTO KINO OTOK



prehajamo k drugačni vlogi selektorja ali programerja. Svoje delo pri dunajskem festivalu žanrskega filma *SLASH* opiše Peče takole: »Festival sicer ima retrospektivo, ampak pokaže okoli petinštirideset sodobnih filmov. Pri tem si prej selektor kot pa kurator. Tu predvsem ljubiteljem žanra ponujaš najnovejše dogajanje v določeni filmski sferi. Seveda še vedno izbiraš filme, ampak v veliki meri posreduješ trenutno filmsko dogajanje – manj je v programu tebe.« Močnik prepozna v ideji celovitega pregleda svetovne produkcije tudi problematično pretenzijo na objektivnost: »Selektorji, ki sestavljajo tako imenovan 'pregled svetovne produkcije', pravzaprav ne delajo ničesar drugega kot izbor filmov, ki so zmagovali na vseh najbolj odmevnih festivalih. Pravzaprav prikažejo nekaj, kar bi lahko našel vsakdo, če bi raziskal nagrajene filme z najboljših festivalov.«

FESTIVALI

Pri tem pa se pokaže, kako ključno na kuratorske vizije vpliva konkretno okolje, v katerem kuratorji in selektorji delujejo, ter konkretni filmi, s katerimi se ukvarjajo. Če so pregledi svetovne produkcije, o katerih govorita Močnik in Peče, izbori, ki se lahko skrivajo za navidezno objektivnostjo že podeljenih nagrad na predhodnih velikih festivalih, je situacija pri *FeKK*-u, za katerega pregledni program slovenske produkcije pripravlja Jerman, precej drugačna. V tekmovalnem programu *FeKK SLO*, ki ima na prvi pogled pregledno funkcijo, je njegova naloga vendarle precej drugačna – to namreč niso filmi, ki so že prepotovali velike poti po raznih mednarodnih festivalih. Ker kratki filmi, še posebej tisti brez institucionalne podpore, po navadi težko prodrejo do javnosti, je naloga selektorja takega programa precej drugačna – gre za izbor, kaj bomo sploh lahko videli. Pri tem je, kot poudarja Jerman, odgovornost še toliko večja, saj ravno teh navideznih parametrov objektivnosti, ki držijo pri že nagrajenih celovečercih, še ni – gre ravno za to, da jih začne selektor postavljati.

»To je ena najtežjih nalog pri programu: *FeKK* se je začel s tem, da se je okoli festivala gradila skupnost. Zato je bila od začetka velikega pomena inkluzivnost; vključevanje neodvisne produkcije, avtorjev in avtoric, ki se s filmom ukvarjajo na bolj nenavadne načine ali pa povezujejo film širše, recimo s sodobno umetnostjo. S časom se zaradi rasti festivala inkluzivnost začne omejevati. Zato smo se odločili program razdeliti na tekmovalni program in Drugi val. Tam mesto najdejo filmi, ki hodijo po robu tekmovalnega programa, a se nam jih zdi vredno vključiti. To pa postaja vse težje, saj prejemamo vsako leto več prijav, pa tudi filmi so vedno boljši.« Tako je odgovornost, ki izhaja iz neposredne povezanosti z manjšo skupnostjo in mladimi avtorji, še toliko bolj izrazita.

Festival definira svojo identiteto prav s svojimi kuratorskimi pristopi, različni programi na festivalu pa zahtevajo različne kuratorske prijeme. Tako je program Klasiki, ki zadnja leta služi kot otvoritveni program na *FeKK*-u, tipičen primer kuriranega programa, ki deluje ravno obratno od obširnih preglednih programov. Program Klasiki iz filmske zgodovine izvleče posebne kratke filme, ki nekako podčrtajo temo festivala. »Pri kratkih filmih je še posebej poudarjena dramaturgija, ki se vzpostavlja med filmi, saj je v enem samem programu pet ali šest filmov, ki si med seboj sledijo takoj,« pravi Jerman. Glavni izziv, kot pravi, je postavljanje filmov v dialog, tako da med seboj resonirajo na tak način, da izpostavijo neki vidik teme, na katero se navezujejo. »Filmi tako delujejo kot prizma, skozi katero lahko gledamo ostale filme na festivalu.« Tak program lahko učinkuje kot pripovedovanje zgodbe ali pa sestavljanje pesmi, kjer vsak film iz drugega izvleče nekaj specifičnega.

Specifični viziji žanrskega filma pri kuriranju programa *Kurje polti* sledi Peče. Kot pravi, se večina velikih mednarodnih festivalov žanrskega filma imenuje po fantazijskem filmu. Ti festivali so vezani na najširše sprejete in najbolj popularne žanre, kot so fantazijski film, grozljivka in znanstvena fantastika. Festivali se zanašajo na ravno ta občinstva, na fane, privrženca nekega konkretnega žanra. Kot poudarja Peče, so to festivali, ki izhajajo iz žanrskega filma osemdesetih in devetdesetih let, ko je žanrski film prvič postal finančno izrazito donosen in množično sprejet. »Meni je bližje tisto, kar se je dogajalo prej: vse od zgodnjega filma pa predvsem do šestdesetih in sedemdesetih. V tem obdobju je žanr predvsem nekaj, kar nekoga moti, kar je na meji prepovedanega. Ali pa čez njo. Film, ki so preveč transgresivni, preveč nasilni, ki so prepovedani in cenzurirani – in s tem postanejo kulturni. Ta vidik žanrskega filma me zanima najbolj in mislim, da je blizu tudi naši publiki in našemu kontekstu. Težke in zamorjene filme je izjemno gledati v kolektivu, ki se zbere v kinodvorani.« Žanrski in kulturni film torej Maše Peče ne zanima kot množična zabava, ampak predvsem kot razmislek o mejah filma in mejah filmskih občinstev. Razmislek o vsem, kar film zares zmore, kako daleč od lagodnosti lahko odpelje svoje občinstvo.

Kuratorska vizija *Kino Otoka* in Varje Močnik je spet drugačna. Čeprav se večinoma ukvarja s sodobno produkcijo, Močnik ne stremi za preglednostjo; program *Kino Otoka* je pogosto sestavljen iz filmov, ki niso poželi velike pozornosti na največjih festivalih. A kljub temu zavrača oznako, da se *Kino Otok* ukvarja z »nemainstream« filmom. Kot poudarja, je njen cilj s festivalskim programom predvsem pokazati, kaj vse film je. Sestavljati program *Kino Otoka* je zanjo poskus razumeti, kako širok in potenten je medij filma. In kot pravi, je »naša

megalomanska želja to, da senzibiliziraš ljudi – tudi če se film zares dotakne enega človeka na leto«. Tako se Močnik najbolj približa celovitemu razumevanju filma: film ni scena, skupnost ljudi, prav tako ni zgodovina, razvoj nekih slogovnih sredstev in občinstev, ampak je v svoji čisti osnovi pogled in posluš. In zdi se, da gre ravno za to – da ima film neverjetno sposobnost razširiti zmožnosti človeškega očesa in ušesa, mu pokazati nekaj novega in ga senzibilizirati v najširšem pomenu, onkraj trenutka, v katerem film dejansko gledamo. Ta skorajda humanistični ideal zasleduje program *Kino Otoka* z manjšimi filmi. Močnik sama ne hodi na največje festivale, ampak na manjše, skrite pred pretencioznostjo filmskega sveta. Kot kuratorica se zanaša na dialog z znanci in prijatelji, z drugimi navdušenci za film, ki k njemu pristopajo vsak na svojevrsten način. »Zaupanje in dialog z ljudmi, ki so do filma naravnani podobno, je za *Kino Otok* najbolj pomembno.«

ALGORITMI IN PIRATSTVO

Glasbena streaming platforma Spotify je postala izjemno popularna med drugim tudi zaradi algoritma, ki na podlagi pri-ljubljenih glasbe uporabniku predlaga nove skladbe, ki mu bodo verjetno všeč. Po podobnem principu – »če vam je bilo všeč to, poskusite to« – deluje tudi Netflixov algoritem, saj glede na filme, ki smo jih gledali, sestavlja (kurira?) vedno nove predloge filmov, ki bi nas utegnili zanimati. Paradoks tovrstnih algoritmov je, da po navadi delujejo ravno nasprotno kot kuratorska vizija, ki skuša občinstvo premakniti, mu ponuditi tisto, česar še ni videlo, morda celo tisto, česar si ni znalo predstavljati. Algoritem namreč največkrat občinstvo utrjuje v njegovem okusu, mu ponuja več tistega, kar že pozna.

Ravno zaradi tega Peče Netflixovega algoritma ne razume kot instance avtonomne kuratorske vizije, ampak predvsem kot zvesto in celovito sledenje nekaterim že izoblikovanim filmskim preferencam. Močnik povezuje »algoritemsko kuriranje« prej kot s filmsko ali televizijsko kulturo s splošnim stanjem in vrednotami sodobnega kapitalizma: kuriranost služi kot označevalec, kot nalepka, ki se jo pritakne produktu, da ta postane bolj privlačen, da ima višjo ceno. Algoritemsko kuriranje je tako avtomatizacija želje po neki zgodbi, je popredmetenje filmskih preferenc.

Še drugo možno perspektivo v razmerju do algoritemsko sestavljenih programov izpostavi Jerman. Ker se, če spet vzamemo za primer Netflixov algoritem, algoritem uči in prilagaja, ga lahko s proaktivno uporabo pripravimo do tega, da začne dejansko delovati po vse bolj nenavadnih povezavah. Netflixov katalog je ven-

darle dovolj bogat, da je mogoče z dovolj shizofrenim gledanjem pripraviti tudi algoritem do tega, da priporoča filme nekako zmedeno, da nas – morda – tako kot dobri kuratorji nekako premakne.

Drugo vprašanje, ki ga sodobna filmska kultura neizbežno postavlja filmskemu kuratorju, je vprašanje piratstva. Tu je pri sogovornikih prisotna zanimiva razdvojenost. Nihče namreč ni načelni nasprotnik piratstva. Priznavajo, da si svojega dela brez piratskih kanalov za širjenje filmov ne morejo predstavljati – veliko filmov bi bilo preprosto nemogoče videti po drugi poti; pri tem pa je, kot omeni Močnik, ravno vera v kolektivni ogled filma, vera v to, da je projekcija v kinodvorani nekaj, kar neizbežno določuje našo filmsko kulturo, za kuratorja (poleg ljubezni do filma) ključnega pomena. Tako se zdi, da kuriran program ne pomeni zgolj seznama naslovov in imen, ampak je neizbežno tudi povabilo v kino, povabilo h kolektivni filmski izkušnji.

ZAKLJUČEK – KANON

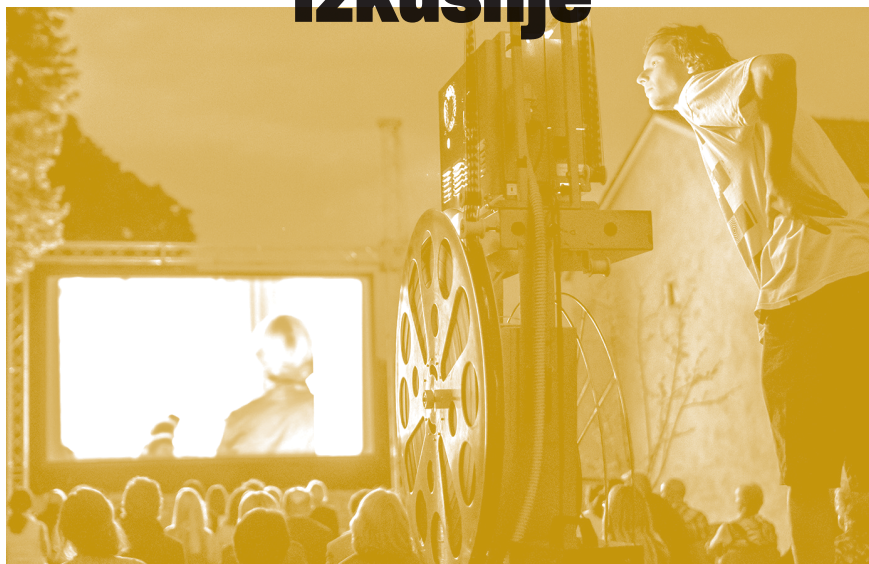
Kakšno je torej mesto kanona – skupine filmov, ki naj bi bili objektivno reprezentativni za posamična zgodovinska obdobja filma in konec koncev za same zmožnosti filma kot medija? »Da kažeš kanon, veš, ko imaš v Kinoteki polne dvorane,« pravi Močnik. V tem smislu je delo kuratorja usmerjeno onkraj kanona oziroma v njegovo večno dopolnjevanje. Kurator je tista instanca, ki poskuša občinstvu vedno odpirati nove poti v to, kaj film lahko je. Kanon, razumljen kot zaključena in stalna celota, je v tem smislu preveč zaprt, da bi lahko sledil kuratorskemu imperativu po vedno novem razmisleku, po vedno novem raziskovanju. Zato sogovorniki poudarjajo, da je treba razumeti kanon kot zbirko, ki ni nikoli dokončana, ampak jo na neki način definira ravno to večno dodajanje. Kanon je lahko legitimen le, če je sposoben samodopolnjevanja in če je dovzeten za nove raziskave, za nove podobe in nova občutja.

filmarija

Pogovoru z Matevžem Jermanom, Varjo Močnik in Mašo Peče lahko v celoti prisluhnete v podkastu **FILMARIJA – KINO PARADIŽ** na www.dsr.si.

Žiga Brdnik

Iz ozadja v ospredje kinematografske izkušnje



MARKO TURKUŠ | FOTO ZALA OPARA

Čeprav so po navadi skriti v ozadju, za našimi hrbti in za svetlobnim snopom projektorja, so tisti in tiste, brez katerih si kinematografske izkušnje ni mogoče predstavljati. Nekoč so prenašali težke kolute, lepili in rezali filmske trakove – no, nekateri to še vedno počnejo –, danes pa skrbijo za pretvarjanje nešteti formatov, testne projekcije, tehnično in informacijsko podporo in še marsikaj, kot boste lahko prebrali v nadaljevanju. Kinooperaterji in kinooperaterke z digitalizacijo ponekod – predvsem v komercialnem sektorju kinematografske industrije – že izginjajo iz kinodvoran; pri nas si tega (še) ni mogoče predstavljati. Klara Šulek v mariborskih filmskih projektih in programih, Marko Turkuš v Slovenski kinoteki in Marko Makuc – Maki po vsej Sloveniji so nepogrešljivi člani »kino paradiža«.

Prva značilnost tega deficitarnega poklica je, da se znanje prenaša neformalno, na izobraževanjih med samimi kinooperaterji in kinooperaterkami, saj se zanj ni mogoče izšolati, kar majhno kinooperatersko sceno tudi čvrsto povezuje. Makuc je v kinooperaterske vode zajadral leta 2009, ko je po takratni krizi iskal študentsko delo: »Na študentskem servisu sem videl

oglas za delo z AV tehniko. Prijavil sem se, čeprav nisem vedel, kaj pričakovati.« Brez kakršnegakoli predznanja – »razen tega, da sem znal priklapljeti kable« – se je kot član Kinodvorove ekipe pod mentorstvom Bojana Bajsiča postopoma naučil »vsega, kar je za vedeti o kinooperaterskem poklicu«. »Pa verjetno bi se danes še lahko kaj naučil,« doda. Makuc je nato stopil na samostojno pot s podjetjem Maki 'ma kino, ki skrbi za tehnično podporo in kakovostne projekcije na številnih festivalih in v različnih programih po Sloveniji, pa tudi za mentorstvo novim kinooperaterjem in operaterkam; danes je to zanj popoldanska dejavnost, saj je sicer zaposlen v IT podjetju.

Ena izmed kinooperaterk, ki se je izučila pod njegovim mentorstvom, je Klara Šulek, ki je del tehnične ekipe, pred kratkim ustanovljene v Mariboru, potem ko je Mestna občina Maribor pred dvema letoma kupila DCP projektor. »Čisto po naključju sem prek konzorcija Film in Maribor dobila priložnost, da grem pogledat, kakšno to delo sploh je. Mesec dni sem si vsak vikend vse zapisovala in snemala ter imela decembra 2021 svojo prvo projekcijo.« V zadnjem letu in pol izvaja projekcije

v okviru programa Film v Minoritih, ki ga konzorej Film in Maribor v soorganizaciji z Društvom za razvoj filmske kulture, Lutkovnim gledališčem Maribor in Mestno občino Maribor izvaja v lutkovnem gledališču, v poletnih mesecih pa vrti filme tudi v Letnem kinu Minoriti. S Filipom Bojanićem sta svoje znanje letos prenesla naprej Matjažu Vervegi.

Tudi Turkuš je začel z delom na podoben način kot Makuc – leta 2007 kot študent v Kinodvoru, ki je takrat še deloval pod Slovensko kinoteko. »Še od otroštva sem imel v spominu, da je bil očetov prijatelj operater v ptujskem kinu in da sem tam preživel kar veliko časa z njegovim sinom.« Ob obveznih vajah na fakulteti ga je pritegnilo popoldansko delo. Opravil je trimesečni tečaj v Kinoteki pod mentorstvom Bojana Bajsiča, danes vodje tehničnega oddelka v Kinodvoru. »Na prvem srečanju je bila dvorana polna – 50 ljudi. Ko je Bojan rekel, da bo to tri mesece neplačanega uvajanja, nas je ostalo 10. Do konca smo ostali štirje. Trije smo potem začeli z delom, dva pa delava še danes.« (Drugi je Gašper Milkovič Biloslav, op. a.) Prvo projekcijo v art kinu je imel na božični večer, se spominja. Po kratkotrajnem zaprtju Kinodvora aprila 2008 (novo vodstvo Slovenske kinoteke se je namreč odločilo vrata Kinodvora zapreti, op. a.) – preden je bil oktobra 2008 znova odprt s podporo Mestne občine Ljubljana – v Slovenski kinoteki sprva ni sprejel delovnega mesta, je pa tam skoraj 15 let deloval kot zunanji sodelavec in medtem svoje znanje – med drugimi – predal tudi današnjemu sodelavcu v Kinoteki, Gregorju Brzinu.

»Gledanje filmov izza 35-milimetrskega projektorja je popolnoma druga izkušnja,« nadaljuje Turkuš. »Spomnim se skoraj vsake projekcije, a čisto drugače kot v dvorani. Ko pogledam evidenco filmov, ki me čakajo, se mi utrne: a, saj to sem vrtel tri, štiri leta nazaj. Potem pa vidim, da je bilo to že leta 2009.« Poseben način spominjanja narekuje vrtenje filmskega traku, ki ga je treba napeljevati, predvsem pa je zaradi glasnosti projektorja izkrivljena zvočna podoba filma. »Marsikaj vidim in si rečem, da si moram to še enkrat pogledati.« V Kinodvoru so sprva filme vrteli z enega, sestavljenega traku – dolgega tudi do 3 kilometre –, kar pomeni, da ni bilo treba preklapljati med dvema projektorjema, se spominja Makuc. »Kadar nismo dodatno podnaslavljali, si bil prvič nekoliko bolj pozoren, da je šla vsa kopija skozi, potem pa je bilo enostavneje. Vmes si lahko urejal druge kopije ali zamenjeval napovednike. Ko sem začel z delom, pa sem bil seveda neprestano živčen, saj so mi povedali, da se trak lahko strga ali zmečka. Kot zmešan sem buljil skozi tisto linico v ekran, medtem ko je projektor na moji levi ropotal.« Film **Genova** (Michael Winterbottom, 2008) je leta 2009 tako gledal kar 35-krat in še vedno ga ni videl v celoti.

Po prihodu digitalnih projektorjev se mu zdi proces projiciranja enostavnejši, več dela pa je v pripravi brezhibne projekcije, sploh med festivali. »Pritisneš 'predvajaj' in upaš, da ne zmanjka elektrike – in da je tisti, ki je skrbel za pripravo filmske kopije, opravil svoje delo, kot je treba.« Enkrat se mu je na *Animateki* zgodilo, da je v kratki animirani film *padel* tako močno, da ga je na vsak način hotel videti do konca. »Na festivalih je po navadi živčno in popiješ veliko tekočine. Močno me je prišlo na stranišče in sem skoraj že pritisnil 'pavzo' za vso dvorano gledalcev. Zdaj preventivno zaradi poklicne deformacije tudi doma ne ustavljam več filmov,« pojasni v smehu. Klara Šulek je začela z digitalnim predvajanjem in je tako preskočila izkušnjo filmskih trakov. »A sem prvih nekaj projekcij med predvajanjem prav tako raje gledala v računalnik, če film res teče in če se obračajo sekundice.« Zdaj se je že dovolj sprostila, da se usede med občinstvo in pogleda film do nekaj minut pred koncem. »Videla sem že kup filmov, ki jih drugače verjetno ne bi.« Najbolj ji je ostal v spominu **Oče** (Father, 2020, Florian Zeller). Turkušu se je v spomin najbolj vtisnil film **Notranje zadeve** (Inland Empire, 2006, David Lynch). »Ko sem ga gledal petič, sem počasi res 'poštekal' stvari. Res mi je bil kul. Verjetno sem eden redkih, ki ga je tolikokrat videl.« Si pa v kinotečni dvorani Silvana Furlana ne more privoščiti ogleda z občinstvom, saj je pot do projekcijske kabine »čisto naokoli« in se ne bi mogel pravočasno odzvati, če bi šlo karkoli narobe.

Makuc meni, da je digitalna tehnologija za povprečnega gledalca »celo« boljša, kar pa je seveda odvisno od formata predvajanja. »Boljša je tudi z vidika distribucije, saj je veliko lažje dobiti filmsko kopijo. Pred tem si moral imeti dovolj prostora in dovolj ljudi, da si se prebil čez vse analogne kopije.« Se je pa pojavilo veliko več improvizacije, veliko dela, ki so ga prej opravili distributerji, je zdaj padlo na kinooperaterje. »Od priprave napovednikov in telopov do pretvarjanja filmov v DCP format. Namesto skrbi za to, da projektor teče, skrbimo za druge stvari ter se pripravljamo za naslednjo projekcijo. Vse skupaj je postalo nekoliko mirneje, lažje je tudi uvesti nove ljudi.« Se pa ob tem sprašuje, kaj se bo z vsemi temi filmi v digitalnem formatu zgodilo, saj potujejo na trdih diskih, ki so manjši in tudi manj obstojni kot filmski trak. »Enkrat vmes se mi je že zgodilo, da distributer ni vedel, kje ima film, in sem ga moral povleči iz lastnega arhiva.« Opozarja, da je najstarejši obnovljeni film **Alica v čudežni deželi** (Alice in Wonderland, 1903, Cecil Hepworth in Percy Stow) z začetka 20. stoletja, trdi diski pa v povprečju »crkujejo« po šestih letih.

Turkušu se digitalna doba ne zdi mirnejša. »Pri 35-milimetrski kopiji si vedel: ko je šla na pošto in je prispela, jo imaš in film bo. Zdaj pa lahko pride disk, ki ne dela, filmi na serverju niso

v celoti naloženi, povezave prihajajo z napako ...» Medtem ko je bil pri analogni tehnologiji osredotočen na trak in projektor, mora zdaj poznati vse možne storitve in protokole ter imeti na računalniku naložene raznorazne aplikacije in driverje. »Ker smo se razvadili, da rešujemo vse zadnji trenutek, se lahko zgodi, da odgovornega ne dobiš pravočasno. Pri nas za to skrbi Kaja (Bohorč, vodja projektov v Slovenski Kinoteki, op. a.) in vem, da so kar borbe.« Opaža tudi, da se je znižala kakovost masteringa (*mastering* je v tem primeru mišljen kot prenos zadnje verzije materiala na nosilec (DCP), na katerem je potem ta material shranjen oz. dostopen za projekcije, op. a.), saj je bil za prenos na filmski trak profesionalni *mastering* tako rekoč nujen, danes pa velikokrat to delajo avtorji sami, kar se lahko odraža v »groznem zvoku in sliki, ki se zatika, ali v napačnem razmerju slike«.

Prav takšno izkušnjo opiše Makuc: »Ker je bila avtorica na poti in se je nekaj zalomilo s kopijo, smo jo morali čakati, da je še enkrat poslala film. Takrat še nisem imel *FTP serverja* (omrežni strežnik za shranjevanje večjih datotek, op. a.), zato smo ga naložili k nekemu popolnemu neznancu v Domžalah. Ko so mi javili, da je film naložen, sem nesel disk v Domžale, ga pustil tam, naslednji dan šel nazaj po filmsko kopijo, zagнал film na računalniku in ugotovil, da nima začetne in končne špice, napisosov ter zvoka.« Tako je bil prisiljen sam sestaviti film iz prvotnega DVD-ja in kopije, ki jo je prejel naknadno; vse skupaj je nato pretvoril v DCP in izvozil za predvajanje. »Še zdaj imam to kopijo nekje shranjeno; v teoriji jo samo prepošljem naprej in se lahko predvaja na kakšnem drugem festivalu.« Najpogosteje se to dogaja prav na festivalih, kjer se je tudi največ naučil.

Šulek je imela podobno stresen trenutek s KDM ključem, prek katerega se DCP filmi odkodirajo za predvajanje. »Bila je 'žurka' do enih ponoči z Makijem na telefonu,« se nasmehne. Problem je bil v tem, da so najprej naložili KDM in nato film, zaradi česar je bil KDM neveljaven. Ugotovili so, da je treba izbrisati ključ in ga še enkrat naložiti, šele potem je bilo



MARKO MAKUC | FOTO OSEBNI ARHIV

končno »vse v redu«. Turkuš doda, da je kinooperater iz ozadja stopil v ospredje, saj mora velikokrat glede tovrstnih zapletov neposredno komunicirati z avtorji, distributerji in producenci. »Ker znaš povedati, kaj ne dela, to lažje skomuniciraš sam ter hitreje najdeš rešitev.« Težava z digitalno tehnologijo je, da neodvisni avtorji ali producenti včasih nimajo možnosti, da bi testirali filme na profesionalni opremi, saj so najemi kinodvoran in digitalnih projektorjev precej dragi.

Kinooperaterji in kinooperaterke se tako počasi iz poklica z zelo specifičnim znanjem spreminjajo v avdiovizualne tehnike in tehnice z vedno širšim naborom znanj in kompetenc. Podobno kot v številnih drugih poklicih je prekarizacija prinesla tudi to, da morajo sami vlagati v svoje znanje in tehnologijo, da lahko samostojno opravljajo svoje delo. »Računalnik za 2000 evrov, diski za 500 evrov, monitor za 400 evrov, letna naročnina na Dropbox za 1000 evrov, spletna povezava za 40 evrov na mesec, dobri zvočniki, pa ergonomski stol in kakovostna delovna miza, da ne pozabimo,« našteva Makuc. »Vse to je všteto v mojo ceno in lahko le upam, da se bom čim bolje prodal, preden bo tehnika zastarala. To pa je naročnikom včasih kar težko pojasniti.« Čeprav je zaposlenim kinooperaterjem nekoliko lažje, pa Turkuš dodaja, da je »treba pogosto več let opozarjati in upati na nujno tehnično nadgradnjo, preden se ta dejansko zgodi«. Vsi trije so prepričani, da njihov poklic ne bo izginil, se pa morajo prilagajati neprestanim spremembam tehnologije, statusom zaposlitve in razmeram na trgu.



KLARA ŠULEK | FOTO OSEBNI ARHIV

filmarija

Pogovoru s Klaro Šulek, Markom Turkušem in Markom Makucem – Makijem lahko v celoti prisluhnete v podcastu **FILMARIJA – KINO PARADIŽ** na www.dsr.si.

Darko Štrajn

Art kino Alexa Dolla

»Ne moreš biti mrtev, ker te ljubim.«¹

Stavek, ki ga izreče Trinity v **Matrici** (The Matrix, 1999, Lana in Lily Wachowski), je eden tistih citatov, ki zaznamujejo film, v katerem so izrečeni, in še veliko več; navedeni stavek v kontekstu, ki ga odpira pričujoči zapis, učinkuje kot filozofska metafora, ki se večpomensko nanaša na raznolike stvarnosti, med katerimi je ljubezen presežna komponenta eksistence. Upoštevanje tematiko tega zapisa pa v nanosu na vprašanje še enega konca ali smrti – poleg konca zgodovine, umetnosti, ideologije itd. –, namreč konca ali smrti filma, s tem citatom lahko opredelim posebno razmerje, ki ga ohranjajo mnogi ljubitelji sedme umetnosti do kinematografskega filma. Ne nujno ravno celuloidnega, a za prave emocije ni nič boljšega kot pobliskavanje ob koncu vsake »role«, če ne govorim o mravljinčenju, ki preplavi telo, ko se trak pretrga in se zavemo dvojnosti realnosti: tiste v nenadoma osvetljeni dvorani in tiste prekinjene fiktivske, iz katere smo bili vrženi: iz dvodimenzionalnosti podob v dimenzije prostora dvorane, abstrahirane z ugašanjem luči.

Po prevladujoči digitalizaciji gibljivih podob, ki zajema vse faze nastanka vsakega še tako majhnega »filmčka« in vsakega »pravega« filma, od snemanja do projekcije ali prikazovanja na različnih displejih, še vedno govorimo o »filmih«, ne pa, denimo, o binarno-kodnih vizualizacijah. To dejstvo operacionalizira dialektiko ljubezni v gestah zanikanja smrti. Ljubezen je v tem smislu pravzaprav transcendentalna ljubezen do filma, ki jo spodbujajo, vzdržujejo in krepijo tokovi emocij v filmskih delih, nerazdružno prepletenih z vso mnogoznačnostjo filmskih vizualizacij v vseh formah, žanrih in tehnikah. Že v svoji analogni zgodovini se je film dopolnil z nečim veliko večjim, kot je sam njegov pojem, in ta dopolnitev se je skozi generacije občinstva razširjala v kinematografih, poimenovanih npr. v angloameriškem svetu tudi filmska gledališča (*cinema/movie theatres*). Učinek filma v teh sekularnih svetiščih množične reprodukcije človeških subjektivnosti je vseskozi produkt krogotokov vzajemnosti ekranov in občinstev.

Če je kdaj še kje obstajal kak zablodeli filozof, zagovornik ideje čiste racionalnosti kot konstitucije Subjekta (npr. kantovskega ali analitično filozofskega privida subjektivnosti), ga je film soočil z resnico, da česa takega ni in ne more obstajati že zato, ker subjekt ne more »ne postajati«. Kino, ki je potemtakem bil in v spremenjenih oblikah še je prostor igre svetlobe in teme z analognim ali digitalnim zapisom, se vpisuje v to postajanje. Kinodvorana je ostala domovanje genealogije vsega, kar gledamo na kateremkoli ali kakršnemkoli ekranu in čemur pravimo *film*. A omenjeni presežek, namreč odnos ljubezni (do filma), se najbolj uresniči na svojem izviru, torej prav v kinu, kjer vsaka projekcija znova in znova zanika smrt filma. Iz tega zanikovanja iz ljubezni so se po vsem svetu porodili art kinematografi, ki jih s skrbjo in entuziazmom ohranjajo najbolj nepopravljivi zaljublenci v film.

Uvodni odstavek gre razumeti kot artikulacijo mojega ozaveščenja o pomenu in naravnost eksistencialni nujnosti ljubezni v filmskem prikazovanju, v njegovem ponavljalnem ustvarjanju iluzije neposrednosti, ki jo je zaznal Rancière v postavljanju koncepta *aisthesis*. K temu sodi še iluzija enkratnosti srečevanj s proizvedenimi videzi realnosti. To ozaveščenje se mi je zgodilo v art kinu Normandie, ki je svoje mesto našel med predsedniško palačo La Moneda in parkom Almagro v Santiagu de Chile. Palača La Moneda se je neizbrisno vtisnila v svetovni spomin s fotografijo čilskega predsednika Salvadorja Allendeja in njegovih varnostnikov na izhodu iz palače. Sergio Larraín je to fotografijo posnel le nekaj ur pred tistim, ko se je 11. septembra 1973 Allendejeva življenjska in politična pot brutalno končala. To je bila obenem prekinitev v družbenem in zgodovinskem

1 "So you see, you can't be dead. You can't be... because I love you."

Učinek filma v teh sekularnih svetiščih množične reprodukcije človeških subjektivnosti je vseskozi produkt krogotokov vzajemnosti ekranov in občinstev.

poteku življenja v Čilu, kjer se še danes zdi, da ni ničesar, česar se dolgoletni teror Pinochetove diktature ni tako ali drugače dotaknil, ničesar, česar ni prizadel, modificiral, uničil, mučil ali ubil. Med vsemi drugimi grozo zbujajočimi učinki je ta teror prizadel tudi film, a hkrati spodbudil pogumni odpor diktaturi v obliki številnih filmskih odzivov na njo. V času do nastopa diktature leta 1973 so v Čilu posneli petindevetdeset dolgometražnih filmov, v času diktature (v letih od 1973 do 1990) pa samo deset. Toda v obdobju med letoma 1973 in 1983 so čilski filmski ustvarjalci v eksilu posneli kar šestinpetdeset dolgometražnih filmov in tudi veliko kratkometražnih.²

Art kino Normandie in njegovega skrbnika Alexa Dolla sem, po nasvetu Rodriga Diaza (direktorja festivala iberskega in južnoameriškega filma v Trstu), obiskal letos pozimi, ko sem v Čilu, med drugim, iskal informacije o čilskem in južnoameriškem filmu. Vsi, ki so v Čilu kakorkoli povezani s filmskimi krogi, vedo za Alexa Dolla, kar ustvarja vtis, da gre za eno ključnih osebnosti čilske kinematografije. V resnici je Alex skromen človek, ki se večinoma izogiba temu, da bi govoril o sebi; veliko raje govori o filmu, filmski kulturi in njenih družbenih okoliščinah. Alexa bi lahko označil za sodobnega čilskega Ricciota Canuda,³ saj je njegov kino srečevališče ljudi, ki imajo radi film, ljudi, ki se prepustijo miselnim spodbudam filmov in hkrati iščejo v filmih resnico, ki jo lahko odkrije samo pogled drugega – namreč kamere. Sedanji art kino Normandie korenini v klubski dejavnosti, katere pomemben iniciator je bil, skupaj z drugimi zaljubljenici v film, tudi Alex.

Leta 1969 je v dvorani Marconi (zdaj je tam Teatro Nescafé) v četrti Santiago, Providencia – Manuel Montt, začel delovati filmski klub Nexo (*Cine Club Nexo*), ki je botroval vrsti dejavnosti v prid razvijanju filmske kulture. »V razglasu načel tega filmskega kluba (1969) so njegovi člani obsodili negotovi kulturni položaj, v katerem se je znašel Čile, predvsem pa film. Poudarili so, da je ta prekrasnost opazna v nacionalni produkciji, v neza-

dostno specializirani kritiki in v redkih smernicah za občinstvo. Po mnenju Nexa so bili to označevalci nacionalne nerazvitosti. Člani so v razglasu spodbujali vse, ki bi lahko glede tega kaj storili, da to tudi storijo ter preprečijo, da bi država zapadla v 'etični in intelektualni konformizem'.«⁴ Drugi predhodnik art kina Normandie je bil filmski klub Omega, ki je deloval med letoma 1974 in 1976 v povezavi s Severnoameriškim inštitutom (*Instituto Chileno Norteamericano*), nastanjenim na ulici Moneda. Med člani tega kluba so bili, poleg Alexa Dolla, še drugi akterji čilske filmske kulture: Juan Bozzo, Ascanio Cavallo, Eduardo Contreras, Gianitsa Georgudis, Patricia Peralta, Carlos Pozo, Luis Valenzuela in Andrés Vattuone. »Eden od izjemnih vidikov kluba Omega je bilo uveljavljanje prostora, namenjenega refleksiji in promociji kinematografije v kontekstu diktature, še zlasti v času prvih let, ko je bilo v Čilu zelo malo kulturne dejavnosti.«⁵ Po pripovedovanju Alexa Dolla je bila naslednja stopnja v zgodovini sedanjega kina Egaña (*Cine Arte Egaña*), art kino, katerega upravljanje sta prevzela Alex in njegova sestra Mildred. Po vrsti zanimivih zapletov in dogajanj je nato leta 1982 zaživel art kino Normandie (*Cine arte Normandie*), ki je postal pomembno stičišče filmske kritike, ustvarjalcev in cinefilskega občinstva. Vse od začetkov v klubu Nexo so pobudniki kina zagovarjali avtorski film in tako se ne gre čuditi, da je kino Normandie začel svojo pot s filmom **Konj ponosa** (*Le cheval d'orgueil*, 1980, Claude Chabrol), enim tistih, ki si jih v Čilu takrat ni bilo mogoče ogledati nikjer drugje.

Na podlagi tega površnega in zelo strnjenegega prikaza je mogoče sklepati, da je biografija Alexa Dolla pravzaprav zgodovina edinstvenega art kina, ki ga s pomočjo sestre Mildred ter članov ostale družine in drugih sodelavcev vodi vse od ustanovitve.

² Parada Poblete, María Marcela. »Los estudios sobre cine en Chile: aproximaciones a la lectura y conformación de campo«. V: Zavala, Lauro in Aristizábal Santa, Johnnier (ur.), *Los estudios sobre cine en Latinoamérica (2000–2017)*. Bogotá: Editorial Uniagustiniana, 2020, str. 208.

³ Ricciotto Canudo (1877–1923) je bil italijanski filmski entuziast, ki je večino svojega življenja preživel v Franciji. Šteje za avtorja poimenovanja filma za sedmo umetnost. Med drugim je bil tudi začetnik gibanja filmskih klubov, saj je leta 1921 v Parizu ustanovil prvi filmski klub v zgodovini.

⁴ Bossay, Claudia; Peirano, María Paz in Pinto, Iván. *La vieja escuela. El rol del Cine Arte Normandie en la formación de audiencias (1982–2001)*. Santiago de Chile: Pehoe ediciones, 2020, str. 12.

⁵ *Ibid.*, str. 13.

Po vsej verjetnosti je že nastanek tega kina naznanjal rahljajne grobega prijema diktature. Toda izenačenost Alexove biografije in zgodovine kina vendarle ni popolna. Medtem ko je vodil kino, je Alex Doll namreč počel še veliko drugih stvari v povezavi s filmom – tudi v tujini. V njegovi filmografiji sta dva filma, pri katerih je bil producent. Leta 1997 je produciral film **Brazgotina** (Tsikatríz, Sebastián Alarcón)⁶, ki je bil posnet v Sovjetski zvezi. Tema je atentat na Augusta Pinocheta, ki se ni nikoli zgodil, saj je atentator v trenutku, preden bi moral sprožiti orožje na blindirano limuzino, zaznal poleg Pinocheta še otroka. Film po svoje opozarja na etično razsežnost odpora glede na diktaturo. Pinochetova soldateska v izvajanju množičnega preganjanja domnevnih nasprotnikov namreč ni imela nobenih zadržkov, ne glede na to, ali so se na muhi njene soldateske in policije znašli mladi ali stari. O tem se je mogoče nazorno prepričati v konceptualno izredno domišljenem in realiziranjem Muzeju spomina in človekovih pravic (*Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*) v Santiagu.

Drugi film, ki ga je produciral Alex Doll, **Arcibelova igra** (El juego de Arcibel, 2003, Alberto Lecchi), je močna alegorija, ki se nanaša na diktaturo in vlogo južnoameriške levice. Film je po osnovni zastavitvi distopija takratne sedanjosti, pravzaprav upodobitev politične in družbene dejanskosti – totalitarne »normalnosti«, ki potencialno nikogar ne pušča zunaj okvirov tveganja pregona s strani diktature. Dogajanje poteka v izmišljeni državi Miranda. Junak filma Arcibel Alegria, časopisni komentator za šah in horoskop, doživi, da agentura režima eno izmed njegovih kolumn razume kot subverzijo proti vladi. V času dolgoletnega zapora Arcibel zasnuje novo strateško igro, ki jo njegov mlajši sojetnik po pobegu iz zapora uporabi za organiziranje revolucije.

Čilska diktatura je še vedno krepak zgodovinski označevalec, ki se neizogibno prikazuje tako rekoč na vsakem koraku po ulicah Santiaga in zlasti po umetniških prizoriščih. Ena od prvih misli Alexa Dolla, ki sem jo zabeležil, se nanaša na prelom, ki ga je tragična zgodovina vnesla v čilsko družbo: »Pred vojaškim udarom leta 1973 so imeli Čilenci prav poseben smisel za specifičen cinični humor; nove generacije tega smisla nimajo.« Generacija Alexovih sodobnikov, filmskih avtorjev, zaseda v zgodovini čilskega filma posebno mesto. Med pomembnimi imeni čilske filmske čarovnije, kot so Orlando Lübert, Andres Wood, Matias Bize, Alejandro Jodorowsky itd., Alex izpostavi kot njemu najbolj zanimivega in najpomembnejšega Raúla Ruiza. Spominja se srečanj in pogovorov z njim ter pravi, da Ruizu ni bilo nemogoče zamisliti si še tako »nefilmičnega teksta« v filmski adaptaciji.

A omenjeni presežek, namreč odnos ljubezni (do filma), se najbolj uresniči na svojem izviru, torej prav v kinu, kjer vsaka projekcija znova in znova zanikuje smrt filma. Iz tega zanikovanja iz ljubezni so se po vsem svetu porodili art kinematografi, ki jih s skrbjo in entuziazmom ohranjajo najbolj nepopravljivi zaljubljeni v film.

Ruiz, čigar filmografija obsega kar 118 naslovov, si je na primer upal posneti **Spet najdeni čas** (Le temps retrouvé, 1999) po romanu Marcela Prousta, ob katerem se gledalec lahko vpraša, ali je sploh razumel Proustovo literaturo, preden je videl ta film. Ruiz je bil samo eno od čilskih imen, ki so našla možnosti za svoje delo v Franciji. Alex ima nekaj blagih pomislekov o delih priznanega dokumentarista Patricia Guzmána, ki živi v Franciji, snema pa filme predvsem o Čilu in v Čilu. Njegove filme pogosto označujeta emigrantska nostalgija in fascinacija s čilskimi pejzaži, ki meji na magični realizem. V delih, osredotočenih na družbeno dogajanje, vidimo potencirano upanje v družbeno emancipacijo in občudujoče filmske beležke o upornikih. Gre skratka za dokumentaristiko z utopičnim poudarkom. Guzmánov doslej zadnji film **Moja imaginarna dežela** (Mi país imaginario, 2022) je epsko oznamovana dokumentarna oda mladi generaciji, ki se je v letu 2019 uprla vladajoči konservativni politiki in ohranjanju okvirov pinochetovskega sistema. Pri tem avtor verjetno nalašč nekoliko neanalitično spregleda omejitve političnih realnosti. Zdi se, da bo Čile po naraščajočem razočaranju zaradi nezmožnosti trenutno vladajoče levice za uvedbo resnih sprememb sistema žal verjetno spet postal bolj konservativen.

⁶ Znan tudi pod naslovom **Cicatríz** (El atentado a Pinochet).

Alexov kino je bil dolgo časa tudi nadomestna kinoteka, dokler niso leta 2005 ustanovili nacionalnega filmskega arhiva in kinoteke (*Cineteca Nacional de Chile*), ki je za prikazovanje dobila prostore v kulturnem centru La Moneda, in sicer v podzemlju pod površino parka pred palačo La Moneda. Obsežni podzemni kompleks z galerijami in dvoranami morda nenamerno asociira na vlogo umetnosti in kulture v totalitarnih družbenih razmerah. Kot mi je povedal sedanjí direktor ustanove, Marcelo Morales, je glede na možnosti v čilskem sistemu kinoteka nastala na zasebno pobudo. Zdaj približno 40 odstotkov svojega budžeta pridobi iz državnih virov, za dopolnitev proračuna pa denar črpa tudi od drugod. Kinoteka je, podobno kot naša, tudi center filmske misli, saj letno organizira srečanja teoretikov ter kritikov na teme latinskoameriškega in čilškega filma, prispevke s srečanj pa redno objavlja v zbornikih.

Kino Normandie na svoje kinotečne izvire opozarja vsak ponedeljek, ko prikaže kako filmsko zanimivost, o kateri ima Alex kratko predavanje. Med tremi ponedeljki, ko sem bil navzoč na teh dogodkih, ne bom pozabil Alexovega navdušenja nad malce pozabljeno verzijo **Fantoma iz opere** (*The Phantom of the Opera*, 1962, Terence Fisher). Znano je, da je bil roman Gastona Lerouxa s svojo zanimivo tematiko, ki pravzaprav zadeva krajo avtorskih pravic, med največkrat adaptiranimi besedili za film, tudi za gledališče – posebno uspešen je bil muzikal –, pa še za televizijo v vsaj dveh formatih. Produkcija Hammer Films v režiji Terencea Fisherja v času, ko je bila lansirana, ni dosegla posebnega uspeha. A kaj je večje zadovoljstvo za pravega ljubitelja filma, kakršen je tudi Alex Doll, kot to, da po nemarnem spregledani artefakt filmske preteklosti pripelješ na veliko platno z novo interpretacijo, z opozarjanjem na detajle in, ne nazadnje, z dokazovanjem, da je nizkoprorračunski film pravzaprav mojstrovina produkcijske invencije. Velik del filma predstavljajo priprave na uprizoritev opere »Ivanin triumf« (*The Triumph of Joan*, 1950) o Ivani Orleanski, ki jo je komponiral Norman Dello Joio.⁷ Filmski prikaz vaj prepriča, da je šlo za dejanske priprave na uprizoritev, kar še posebej prispeva k nihajočemu ritmu filma, opredeljenemu s prekinitvami zaradi intervencij nečesa misterioznega, groznega. Prav ta verzija teme *Fantoma* dosledno izpelje dialektiko zločina in žrtve, ljubezni in sovraštva, pa tudi avtorstva kot agensa postajanja subjekta in destruktivnega obrata, utemeljenega za povrh še z motivom ljubezni. V seštevku so naštetí elementi (kontekst vaj za nikoli v celoti zares uprizorjeno opero, svojski ritem itd.), ki so prispevali k posebnosti te verzije *Fantoma*, kar je navdušilo tudi Alexa Dolla.

Alex ima svoj odgovor tudi na vprašanje o razlogih občinstva za obiskovanje kina. Na podlagi dolgoletnih izkušenj pravi, da gre za to, da ljudje hodijo v kino, ker želijo biti srečni. V mraku kina se estetika izkaže kot obljuba, pač po tistem znamenitem Stendhalovem reklu, »Lepota ni nič drugega kot obljuba sreče«⁸, zapisanem v močno osebno obarvanem eseju *O ljubezni* (*De l'amour*). Prav zato kina ne bo nikoli konec, film ne bo nikoli zares umrl, ljubezen v filmu in do filma bo ostala vpletena v konstitucijo človeških bitij še naprej. Zdi se, da to iskanje sreče, ki se uresničuje v filmskih prikazovanjih, diktatorski režimi na svoj način skušajo manipulirati, dovoljujejo ga predvsem kot pozabo realnosti, ne pa kot vir soočenja s stvarnostjo zunaj kadra. V času diktature je tudi Alex igral vlogo, ki je bila pač mogoča, s prikazovanjem filmov s sporočili, ki jih diktatorska komisija ni mogla razumeti ali jih je spregledala. Nemara v tej izkušnji temelji tudi Alexova posebna naklonjenost muzikalom, ki so, če natančneje premislimo, najsubtilnejši prispevki iz naveze med Broadwayem in Hollywoodom transkulturnemu spajanju številnih umetnosti s filmom in na posebni ravni tudi s filozofijo, o čemer je pisal Stanley Cavell. Če sem prav razumel Alexa, njegovo navdušenje nad muzikali temelji na njihovi sintezi različnih umetniških form in na učinku razsrediščenja filmskega realizma. Pri tem ni mogoče odmisliť čutnega užitka, ki ga praviloma spektakularni muzikali nudijo občinstvu. Alex se tudi spominja bizarne prepovedi predvajanja filma Stephen Frearsa **Moja lepa pralnica** (*My Beautiful Laundrette*, 1985) v času, ko so režimske institucije nadzora še delovale.

Art kino Normandie ni kaka majhna obskurna dvorana. Platno v veliki dvorani s svojo dimenzijo poudarja prednost kina pred vsemi ekrani, na katerih se dandanes vrtijo produkti vizualne hiperprodukcije. Kino ne zaostaja za časom, saj Alex in njegova ekipa skrbijo za sodobno tehnično opremo, internetno stran in vse, kar sodi k osveževanju in spodbujanju ljubezni do filma. Alex pozna več plati filma, poleg produkcije in kinematografske reprodukcije tudi festivalsko dejavnost, saj je sodeloval pri verjetno najbolj znanem južnoameriškem filmskem festivalu v Viñi del Mar (*El Festival Internacional de Cine de Viña del Mar* [FICVIÑA]), ki se je leta 1962 začel najprej kot festival amaterskega filma, potem pa sčasoma prerasel v mednarodni dogodek. Festival je utrpel

⁷ Zadevno opero v treh dejanjih je sam avtor umaknil po poskusni postavitvi na oder v Sarah Lawrence Collegeu. Glasbene teme pa je predelal v Simfonijo Ivaninega triumfa (*The Triumph of Joan Symphony*).

⁸ « La beauté n'est que la promesse du bonheur ».

strašno škodo zaradi diktature, saj je bil ustavljen in ponovno oživiljen šele v novem tisočletju. Nasilna politika, ki je prizadela Čile kot geografsko točko prešitja med novo fazo imperializma, poimenovano neoliberalizem, in težavnimi emancipacijskimi prodori v Južni Ameriki, je opozorila na pomembnost filma, ki je bil vseskozi v vseh svojih obdobjih umetnost z družbenimi vplivi. Četudi teh ni mogoče konkretno in v podrobnostih definirati, pa je očitno, da se tovrstnih domnevnih vplivov bojijo prav represivni režimi.⁹ Iz vsega zapisanega torej sledi, da je v Čilu brutalna politika preoblikovala filmski profil dežele. A v odzivu na omejevanje in zatiranje filma se ji je ta oddolžil z ustvarjanjem in ohranjanjem filmskih dokazov o represiji. Na terenu reproduktivne kinematografije se je ljubezen do filma kvečjemu okrepila. V Argentini se je film oddolžil zgodovini z lanskim filmom **Argentina, 1985** (2022, Santiago Mitre), ki sem si ga ogledal prav v kinu Normandie. Alex je ob tej odlični zgodovinski rekonstrukciji boja za obnovo pravne države z grenkobo predočil obžalovanja vredno razliko med Argentino in Čilom: »V Argentini so zločinske generale postavili pred sodišče, v Čilu pa tega niso storili.«

Ni bilo vprašanja o čilskem in južnoameriškem filmu, na katero Alex Doll ne bi imel zanimivega odgovora, a tudi o vseh drugih filmskih pojavih sva lahko vneto razpravljala in izmenjavala stališča. Na koncu sva se strinjala, da je o smrti filma mogoče govoriti samo kot o začetku njegovega novega življenja v dobrih starih kinih. Ljudje, kakršen je Alex Doll, sodijo med tiste, ki bistveno prispevajo, da film doseže občinstvo. Tu ne mislim na finančni učinek, ampak na srečanja s filmsko umetnostjo v »mističnem« vzdušju kinematografa. Za uresničitev teh srečanj pa je od samega snemanja vsakega filma do projekcije nujno delovanje mnogih agensov, pri čemer so razen vseh elementov distribucije, kritike, publicitete itd. ključne institucije na mikro ravni rancièrovske »distribucije čutnega«. Spričo digitalizacije in govorjenja o smrti filma art kinematografi igrajo vlogo preoblikovalcev filmske kulture v času, ko ji grozi brisanje spomina s preplavljanjem vizualnega prostora z niveliziranimi pomeni podob. Stališče, da film nikoli ne bo umrl, ki ga zagovarja tudi Alex, je vpisano v samo možnost preživetja filma in zgodovine, ki jo film inkorporira.



Ljudje, kakršen je Alex Doll, sodijo med tiste, ki bistveno prispevajo, da film doseže občinstvo. Tu ne mislim na finančni učinek, ampak na srečanja s filmsko umetnostjo v »mističnem« vzdušju kinematografa. Za uresničitev teh srečanj pa je od samega snemanja vsakega filma do projekcije nujno delovanje mnogih agensov, pri čemer so razen vseh elementov distribucije, kritike, publicitete itd. ključne institucije na mikro ravni rancièrovske »distribucije čutnega«.

⁹ Tu se ne bom spuščal v primerjavo s slovenskimi izkušnjami v razmerjih med filmom in politiko. Vsekakor pa vemo, da je vsak nastop že samo potencialno regresivne politike pomenil slabo novico za nacionalni film.





Matjaž Zorec

ATOMSKA BLONDINKA ALI ROZA NI NOVA BDEČA



BARBIE | 2023 | FOTO WARNER BROS/BLITZ*

EKSPOZE

Vrhunec letošnje hollywoodske in vsaj s komercialnega in *mainstreamovskega* vidika tudi svetovne kinematografske produkcije se nam je pravkar izlil v dveh filmskih spektaklih: **Barbie** (2023) Grete Gerwig in **Oppenheimerju** (2023) Christopherja Nolana. Zadnje mesece smo bili vsepovsod obmetavani z domnevno diametralnim nasprotjem obeh filmskih univerzumov in trendovskim čudenjem nad dialektiko, kako da lahko tako skrajno različna fenomena soobstajata v isti hkratnosti, na istem kraju ob istem času, na istem platnu. Kulturološka fiksacija, recepcija in obdelava je tudi presegla sama filma ter sproducirala in še vedno producira nešteto vicev, fintic in memov, ki so prešli v naš s popkulturo prežet vsakdan. Splošni fascinaciji in predanosti njenim samoumevnostim seveda marsikaj uide, največkrat tisto najbolj bistveno. Najbolj bistveno pa je največkrat spregledano zaradi prozorne očitnosti. Da si na primer filma nista tako zelo različna. Bit je nič, in ne manj ne več od nič, nam modruje Hegel. Nekaj takega bi lahko rekli tudi o domnevnem nasprotju med plastično igračo za punčke in enim od očetov atomske bombe oziroma njunih pričujočih filmskih obdelavah. Nasprotje je navidezno oziroma, filmsko rečeno, vizualno. A, rečeno s Heglom, tudi bistvo je videz in *vice versa*. Na idejni oziroma ideološki ravni, kot bomo skušali pokazati, vsak v svojem veselju delujeta tako rekoč istovetno, četudi ena bolj in drugi manj učinkovito, če malo pospojamo. Predvsem

pa lahko z gotovostjo trdimo: kar je **Barbie** za **Oppenheimerja**, je **Oppenheimer** za **Barbie** – najbrž eden najefektivnejših marketinških projektov sodobne filmske industrije. Kot bi se vse zmenila. Kot da so se ekonomsko-propagandne sojenice domislile obeh filmov samo zato, da bi se recipročno hajpala. V širši sliki bo najbrž prav to ostalo najotipljivejše.

BARBIE

S tematskega vidika lahkotnejši film nam je povrnil dolgo nevideno slovesnost, tisto, kar že od zore zlatega obdobja Hollywooda in filma na splošno imenujejo čarobnost filma, ki je postal medij sanj – obisk kina kot dogodek. Nostalgija, zamiksana s svežim dojemanjem najmlajših ter novim valom najstništva – ne da je v vseh kaj zares izvirnega –, saj je, kot vemo, glavna lastnost ameriških filmskih sanj, da te sprogramirajo, ti strukturirajo sanjanje in pustijo v prepričanju, kako sanjaš iz lastne svobode. To je tisti največji trik, čarovnija ideologije! Samoorganizirani skupinski ogledi filma, gruča prijateljic, pari, intelektualci, nujno obelodanjanje na socialnih omrežjih, fotkanje v škatlah, *dresscode* ... Videl in vedel si, kdo gre gledat **Barbie**, naj si šetal po multikompleksih trgovinskih centrov ali srednjeveških uličicah malih hrvaških letovišč. In tako je bilo slejkoprej povsod. Roza, ki te ljubim roza!

Barbiemanija ni bila omejena le na nestrpno pričakujoč džumbus okoli filma in lutke, temveč je napovedovanje obetalo subtilnejšo kinematografsko izkušnjo. Ameriška ustvarjalna junakinja mlajše generacije Greta Gerwig na čelu velike studijske mašinerije, težka in kreativna zvezdniška zasedba, trejler-Odiseja, nešteti bistri promocijski cukrčki ... so podžgali kinostrasti in razgrela domišljijo popkulturnega pifleraja, vse pa je dupliral še promocijski abrakadabra v kombinaciji z **Oppenheimerjem**. Film **Barbie** je postal kulten, še preden smo ga uspeli pokonzumirati. A kaj lahko mislimo o samem filmu, kolikor ga je sploh mogoče razložiti od marketinške fantazme? Kakšno je torej kritiško ovrednotenje? Pri čemer je, v oklepaju, tudi sama kritika, torej govorjenje o nekih umetnostnih atributih, največkrat zgolj del iste kompleksne mreže, ki reproducira veliko filmsko industrijo.

Na kratko: **Barbie** uspe bolj ali manj dostaviti vse, kar obljublja – nostalgичno zabavo, zavrto v prihodnost, odpiljeno kreativnost režiserke in njenega partnerja, optimalno apropiacijo zvezdnških imen, poigravanje z aktualnimi filmskimi tropi in našpičen politični komentar, vse zapakirano v samosvojo, z nadvse primerno muziko podprto vizualno izkušnjo. Izostrene barve skoz roza filter – risankasta ali, natančneje, plastificirana telesa, arhitektura in obzorja. Barvni spekter je bleščeč; mavrica ni bila še nikoli tako mavrična. A vsa ta vizualna slaščica je vseskozi zelo samozavedna, le uvertura v lastno dekonstrukcijo za prevrednotenjski vznik. Tako velja izpostaviti predvsem omenjene filmske in kulturne trope, ki se stopnjevano sprevrčajo v politično mišljenje, ter kompleksnejše ideološko polje, v katerem delujejo in kjer lahko slednjič nastopi resnična kritika. Tu, če malce prehitimo, se nam film ravno skozi pozersko progresivno držo razkrije kot še vedno bistveno konservativen fenomen oziroma, natančneje, učinkuje kot bandera vladajočih hegemonij. Kot bomo videli, drugačen tudi ne more biti.

Če nismo obremenjeni s tem pametovanjem, kar seveda ne pomeni, da njegov objekt ne obstaja, lahko samo uživamo v driblanju z medijem. Vesolji v multiverzumu, barbični idealni svet in kruta realnost patriarhata, grozljivo nasmihanje neskrupelnih sreč v neskončnem smehljanju Kena in Barbie ter duhovito zajebavanje korporativizma in kalifornijskega vsakdana. Tudi skrajno nadržano, politično zavedno pamfletiranje iz ust današnjih najstnic, ki barbiko skorajda avtomatsko ožigosajo za fašistko, deluje samoironično. *Woke* se končno norčuje iz samega sebe, morda je prešel svojo infantilno fazo, v kateri užaljeno trmoglav, in se bo vendarle lahko dotaknil dialektičnega materializma. A lepo po vrsti.

Barbični svet je vzpostavljen kot idealen svet ženske nadvlade oziroma inverzija tega, čemur pravimo patriarhat, ki žensko zvede na hlapčevsko funkcijo brez subjektivitete – tako so v njem vsebarvne barbiko od temnopolnih prek močnejših do trans žensk na vladajočih pozicijah, drugi spol enako pisanih moških Kenov pa je brezsubjektivno podrejen svojim funkcijam. Lepi in lepo načičkani po navadi čakajo na plaži brez možnosti kakršnihkoli drugih ambicij. Že ta vzpostavitev je hecno in še kar učinkovito parodiranje patriarhalnega imaginarija, če seveda sprejememo, da je multinacionalni Mattel kadarkoli šlo za žensko emancipacijo oziroma je bila slednja kdaj kaj več od sredstva za širše korporativne smotre. K temu se vrnemo.

Preden se lotimo **Barbiejinega** političnega in ideološkega komentarja, na kar bi se predvsem rad osredotočil, bi morda izpostavili dve pomenljivi malenkosti, ki kot da se izogneta idejni liniji. Da namreč v filmu o opolnomočenju žensk šov ukrade moški – Ryan Gosling, in da je med mnogimi zabavnimi sekvencami najbrž najzabavnejša tista, skozi katero glavni Ken uzira patriarhat: že v prehodu iz barbičnega v resnični svet barve zbledijo in postanejo bolj prozaične, četudi LA-jevsko ožgane – patriarhalno sosledje v melosu 80. in 90. let prejšnjega stoletja barve in sliko še bolj *potreša*, zremo pa tako rekoč gejevske podobe čistokrvnih moških na konjih, z mišicami, pobritimi prsmi, švicajoče v fitnessu pa fletne združbe kakor kloniranih lepih japijev itn., vse podprto s tedanjim težkim plesnim šlagerajem ... Seveda, gre za sprevrčanje, ironiziranje, sarkastični komentar, a vseeno ni povsem brez pomena, da je v ženski emancipatorni komediji najhumornejši moški.

Tudi skrajno nadržano, politično zavedno pamfletiranje iz ust današnjih najstnic, ki barbiko skorajda avtomatsko ožigosajo za fašistko, deluje samoironično. Woke se končno norčuje iz samega sebe, morda je prešel svojo infantilno fazo, v kateri užaljeno trmoglav, in se bo vendarle lahko dotaknil dialektičnega materializma.

Patriarhalec mora obvladati feministični diskurz, smo rekli. Tako mora tudi korporativni marketing v spregi z liberalistično hegemonijo obvladati progresivne politične parole: biti mora radikalen, srborit, boreč se za neštete emancipirane identitete. Biti antikapitalističen v imenu kapitalizma.

Če odmislimo nekatere čisto površinske politične komentarje – kot je na primer mimogrede servirano dejstvo, da je bila izumiteljica lutke Barbie Ruth Handler med drugim tudi davčna utajevalka, kar je čisto v podjetniškem duhu liberalizma, da ne rečem neoliberalizma, odpravljeno kot lahkotna šala, saj vendar šteje lepota naših duš, podjetniki in delodajalci pa so, kot vemo, tiste prave žrtve krutega državnega intervenzma –, je glavni ideološki in politični problem **Barbie** že neštetokrat videno dejstvo, da kljub progresivnosti svoje kritike patriarhata ostaja vkalupljena v temeljno impotenco liberalne identitetne politike. Najprej v delu samozavedanja položaja žensk, ki kulminira v monologu glavne likinje realnega sveta Glorie in se še kar bistro manifestira v naratologiji filma; a ne seže dlje od subjektivitete žrtve oziroma monologa, kako težko je biti ženska. Jasno je zavest svojega položaja, svojih čutenj, čustvovanja, strasti, pripisanih vlog in pričakovanj itd. pomemben uvod k opolnomočenju, vendarle pa zgolj zgodnji korak v širšem boju, kjer gre to, kako dejansko sprevračati strukture gospostva v širšem kompleksnem družbenem funkcioniranju, spoznati, kako in zakaj in na kakšen način so vloge sploh podeljene. Če ženske preprosto zamenjajo moške, to ne odpravi spolnega avtoritarizma, navsezadnje so ženske že nekaj časa na precej močnih političnih in družbenih funkcijah, pa to ne pomeni, da je globlja diskriminacija na podlagi spola odpravljena. Tudi ne gre za to, da so si moški nasilno podredili polovico človeštva, temveč je lahko ta podredivost uspela zgolj s prostovoljnostjo, inscenirano z ideološkim aparatom. Kakorkoli že, monolog je dober in pove, kar je treba povedati, a obelodanjanje dejstva, da je biti ženska težko, ter njegovi vsakokratni posebni načini, vse to je precej stara forma. Eden njenih velikih mojstrov je, mimogrede in v okoliščinah svojega časa ter mediju romana, denimo Balzac. Pa se zaradi njegovih globokih uvidov emancipacija ni zgodila nič hitreje.

Da ne zablodimo predaleč od **Barbie**, se vrnimo k njeni kritiki družbe. Glavno nezadostnost slednje še najbolj ponazori klasičen očitek liberalizmu in njegovi demokraciji, ki ga film celo reproducira, a žal ne gre dovolj daleč. Takole pravi: emancipacija je po aktivizmu bork za enakopravnost in njenih naslednic do današnjih dni res stekla, ženske so dobile volilno pravico, poravnavo vseh političnih pravic, ki so jih imeli moški, in to celo napisano v obliki ustav in zakonov. A ti so največkrat le mrtva črka na papirju, dejansko pa enakopravnost žensk ni nič manj na udaru, patriarhat celo vzdržuje svojo nadvlado s polnimi usti emancipatornosti. Leporečje in lepopisje ne pomeni sprememb v praksi. Patriarhalec mora danes obvladati feministični diskurz. To je tako rekoč parafraza standardne radikalne, da ne rečem marksistične kritike liberalizma: meščanska demokracija, naj je še tako bleščeč sestavek na finem papirju, naj deklaracije individualističnih pravic še tako stremijo k pravnim enakopravnostim, naj ima vsakdo enake možnosti, bo moč vedno na strani močnejših, torej bogatejših, torej anonimnih lastnikov produkcijskih sredstev multinacionalnih korporacij, torej so le slednji deležni polnopravnih pravic liberalistične politične ureditve. Iluzija svobode pa naredi nesvobodne toliko vodljivejše.

Rekli bi škoda, da se **Barbie** ustavi pred kritiko zgolj korporativnega upravljanja, ki h koritu ne pušča dovolj žensk oz. jih h koritu ne pušča zares. Obenem pa je tudi res, da tega niti ne more storiti. Že na prvi površinski pogled: film seveda ni nastal iz notranje umetniške nuje Grete Gerwig, temveč je njegov naročnik korporacija Mattel. To pomeni, da v zadnji instanci funkcionira zgolj kot oglas za njihovo lutko. Spektakularen, duhovit, mestoma briljanten, a vendarle reklama. Menda pričakujejo znatno povišanje prodaje svojih malih plastik za indoktrinacijo deklet. Zaradi tega se **Barbie** ujame v svoje pasti, s katerimi hoče razrušiti imaginarij patriarhata. Patriarhalec mora obvladati feministični diskurz, smo rekli. Tako mora tudi korporativni marketing v spregi z liberalistično hegemonijo obvladati progresivne politične parole: biti mora radikalen, srborit, boreč se za neštete emancipirane identitete. Biti antikapitalističen v imenu kapitalizma. Vemo tudi, kako se izteče: kdor postane res radikalen, ga je treba takoj ožigosati kot nasilnika in sovražnika svobode. Bog ne daj, da bi kdo podrezal v nespremenljivo lastništvo produkcijskih sredstev. V to paralizirano centristično pozicijo zaradi forme svoje produkcije pade tudi naša Barbie. Nič pretresljivega in nič, česar ne bi vedeli že vnaprej. Pa je vseeno treba povedati. Roza ni nova rdeča.

OPPENHEIMER

Če za **Barbie** stoji široka potrošniška kultura otroštev, ki je proizvedla malo medgeneracijsko manijo, je njen simbiotični marketinški partner **Oppenheimer** več kot zadostno podprt z avtorsko institucijo Christopherja Nolana, najbrž najprominentnejšega filmarja spektaklov našega časa. V lažnem kontrastu z **Barbie** se povprečni gledalci nove Nolanove epopeje identificirajo kot avtentičnejši ljubitelji, celo kinematografski znalci. Ki pa, kot bomo skušali pokazati, niso nič manj prelisani od dekliske raje v roza oblekah.

Nolan, veliki kontemporarni filmski avtor torej. To je skorajda nemogoče zanikati, številke ne lažejo; njegovi filmi se onstran vizualnih poslastic kažejo kot intelektualno poglobljeni, pomembni za naš čas, premikajoči zmožnosti medija razmišljajo tako o preteklosti kot izzivih prihodnosti. Takšno in podobno hvaljenje je tako samoumevno in institucionalizirano v velikih studiih ter industriji, da je naš režiser dosegel sanje vsakega filmskega ustvarjalca. Da ne deluje kot najemnik oziroma podizvajalec, kakršna je na primeru **Barbie** denimo Greta Gerwig, temveč ima proste roke pri velikopoteznem filmanju svojih megalomanskih idej. V tem je najbrž razlog za nerazumljivo šlamparijo, nedodelanost ali preobloženost njegovih filmov, ki so že vnaprej proglašeni za mojstrovine; najbrž mu nihče ne gleda pod prste, v objektiv, na montažni ekran, ne nadrejeni producenti ne kreativni sopotniki, zato lahko bolj ali manj dela, kar hoče. Posebej bi izpostavil scenarij, katerega togost in nerodnost nemalokrat butne ven; očitno je naš avtor sicer dober filmar, a kot pisec je prevečkrat podpovprečen in ne dosega svojih somojstrov, kot sta na primer Quentin Tarantino ali P. T. Anderson. Kakorkoli že, važna je končna računica in Nolana smo navajeni skorajda kot majoneze – če vanjo namočiš drek, bo še vedno kolikor toliko užiten. Sicer pa je tako z vsemi množičnimi kulturnimi institucijami.

Odrešimo se zdaj očitnega. **Oppenheimer** je velik film, huronski spektakel, in s tega kinematografskega stališča lahko mirno rečemo, da res odpira nove horizonte. Vizualni in zvočni prebliski, montaže tuhtanja kvantne mehanike so navdihujoči in minimalistično gigantski, ko iz koncentričnih krogcev v lužo nakapane dežne kaplje oscilirajo oseče se krožnice in temno fluorescentne presahnejo na žgočo površino prekipjavajočega sonca; predstava atomskega uničenja, v katerem se ljudje raztapljajo kot vosek, in planetarnega nuklearnega holokavsta, ki zdramljeni slabi vesti vmešavata nemočno togost; stopnjevalno sekvenco pred prvo jedrsko eksplozijo, testom Trinity, ter samo interpretacijo eksplozije lahko uvrstimo med najrazbur-

ljivejša sosledja v kinematografiji na splošno. Ker je verjetnost uporabe jedrskega orožja danes najvišja od hladne vojne dalje, se tudi čas distribucije zdi fino sinhroniziran z zgodovino. Dobro, da je na pomoč prišla še **Barbie**.

Tu pa seveda vznikne že nakazana problematika, ki ji v Nolanovem delu lahko sledimo najmanj od **Izvola** (Inception, 2010) dalje, slejkoprej pa v njegovem celotnem opusu, posebej v zadnjih filmih z **Oppenheimerjem** na čelu. Večji je spektakel, bolj pride do izraza. Obrtniško bi ponovili lene in lesene scenarije in tudi sicer nerodno lepljenje epopej, kar je recimo zlahka odpravljivo, če bi si le pustil malo pomagati. Dramaturgija – podlaga za scenarij je biografija **Ameriški Prometej** Kaija Birda in Martina J. Sherwina – ima krizo identitete; kot da v svojem hlipanju po tem večji epskosti skuša na silo krmariti med žanri, političnim trilerjem, odrasčanjem, brezveznimi in predvidljivimi *plot twisti* itn. Še večja hiba bi bila res težko prebavljiva pretencioznost uporabe filmskih sredstev za prikazovanje nekih čisto preprostih idej. Eisenstein denimo o uporabi barv izrazi temeljno skepso, češ, kaj nam bo barvna slika, ki mediju ne prinese določene nove ustvarjalne, formalne razsežnosti, na kateri se film odvrti do neslutnih dimenzij. Zvočna ali barvna duplacija dogajanja sta zgolj oblikovni anahronizem. V tem smislu je denimo Nolanova zelo površinska uporaba barv za narativne namene – pa črno-bela za objektivni pogled pa barvna za subjektiven – predeisensteinovska, če smo malo picajzlasti in žleht. V osnovi gre za filmske prijeme, ki dajejo vtis ne vem kakšne poglobljenosti, premišljenosti, intelektualizma, a ob že malenkost bližnjem pogledu zlahka uvidimo zelo simplistične in celo primitivne bližnjice filmu in avtorju na škodo. Najosnovnejše zadeve zapakira v največjo bombastičnost ter nepotrebno komplicirajoč misli, da govori ne vem kaj; in točke povezujoče površno videnje misli dobro o sebi, ko sredi montažnega rompopoma prepozna, da je nebo modro in trava zelena. V tem uživa vsak otrok in tudi psi so nadvse srečni, ko ugamejo kakšno našo misel.



Bodi roza krilo ali jedrski sij, na istem si. Ni problem delati nekaj in za nekoga, tragedija in morda že tudi farsa je, da nevede, iz lastne volje in svobode misliš v gospodarstevnih parametrih, zadovoljen s svojo progresivnostjo. Posebej ker imamo primere, ko zmore tudi največji *blockbuster* misliti onstran.

Še bolj problematične so ambicije po intelektualni veličini, zmešane v idealistični realizem, ki so Nolanu spodletele že v **Medzvezdju** (Interstellar, 2014) in **Dunkirku** (2017), še očitneje pa v **Oppenheimerju**. Slednje uničijo veličastni spektakel na račun najbednejših in najplitvejših, v najočitnejšo ideologijo trenutnih hegemonij ujetih modrovanj. Butasta ojdipalna familiarnost kozla po črnih luknjah, Churchillovo bodrenje anglosaksonskega nacionalizma požre najbrž najgrozljivejše in najbučnejše klastrofobije modernega vojskovanja, najstniška fascinacija nad znanostjo upihne atomsko bombo. Oppenheimerjevo razburljivo življenjsko pot od mladega genija prek efektivnega direktorja do osramočenega znanstvenika kar naprej prečijo srednješolske razlage, zakaj pri vsem skupaj gre. Razumem, vsi smo bili fascinirani nad zgodovinskimi utrinki v matematičnih učbenikih za srednje šole, a naš mojster bi nam res lahko prizanesel z neprestanim infantilno fasciniranim razlaganjem, posebej ker jih hkrati briljantno poustvarja v filmskem jeziku. Tako pa smo spet deležni prepovedane kvaziintelektualnosti in prepotentnih naracijskih fintic, ki v svoji srži ne izrekajo ničesar drugega od res preproste znanstvene trivie.

Ne nazadnje je treba omeniti še neposredno političnost filma, pri čemer imamo lahko standardne liberalne inkluzivnosti same na sebi za samoumevne. Zgodovinska oseba J. Robert Oppenheimer je namreč imela zasebna politična prepričanja, ki jih je mcCarthyjevska rdeča preplašenost čisto pravilno označila za komunistične. Zanimivo, kako recimo Einsteinu nihče ne očita socialističnega prepričanja. Najbrž zato, ker se ga sproti pozablja. Relativnost je primarnejša od socializma ali kaj. A Nolanov **Oppenheimer** gre tukaj do konca, pa ne do konca kakšne radikalne misli, temveč se do obisti zavija v klobčič politikantskega centraštva, da ja ne bi koga užalil. Svojega domnevnega komunizma ne zanika zgolj pred javnostjo, zaslišanjem in komisijo, ne le pred svojimi najbližjimi prijatelji in najintimnej-

šo sopotnico, ljubimko Jean Tatlock, pred katero mimogrede odpravi tri zvezke Marxovega **Kapitala**, češ da so nekam preveč indoktrinirajoči – naravoslovni znanstveniki z njihovo spontano ideologijo že vedo, a zakaj nihče ničesar ne vpraša socialista Einsteina? –; pred očitki komunizma skuša očistiti najintimnejše globine svojega srca. Lažje se je sprijazniti s tem, da je omogočil vojni zločin v Hirošimi in Nagasakiju ter odprl vrata samouničenju človeštva, kot s praktično precej nedolžnejšim osebnim prepričanjem glede neke politične ureditve.

Sovražna ideologija je nevarnejša od orožja za masovno uničenje. Nolanov **Oppenheimer** tako nevede podvaja politično gonjo, ki jo njegov liberalizem brez uspeha poskuša kritizirati. Na tej ravni je njegov politični domet istoveten **Barbiejini**. Tudi če glas slednje z vsemi hibami vendarle poskuša biti ženski, močan in suveren, medtem ko **Oppenheimer** in njegova plitva mišljenja povsem razvodenijo v mlačni, dejanja nezmožni liberalnosti, sta oba v bistvu ne toliko spodleteli manifestaciji naprednih idej kot zgolj nosilca temeljnega konservativizma svojih produkcij. Morda bi lahko o tem kaj več povedali pravkar stavkajoči ustvarjalci in ustvarjalke v ameriški filmski industriji.

Bodi roza krilo ali jedrski sij, na istem si. Ni problem delati nekaj in za nekoga, tragedija in morda že tudi farsa je, da nevede, iz lastne volje in svobode misliš v gospodarstevnih parametrih, zadovoljen s svojo progresivnostjo. Posebej ker imamo primere, ko zmore tudi največji *blockbuster* misliti onstran. A to je že druga zgodba. Za **Barbie** in **Oppenheimerja** ter njuno marketinško ljubezensko zgodbo bi bil pravi, idealni, se pravi materialistični zaključek: Oppenheimerjeva votla glava naj bo razstavljena v Barbiejini škatli, Barbie naj se stopi v uničujočem termalnem sunku atomske bombe.

Anja Banko

ROZA JE RUL

BARBIE | 2023 | FOTO WARNER BROS/BLITZ*



In potem je bila Barbie. Kot velikanski monolit v Kubrickovi **2001: Vesoljski odiseji** (2001: A Space Odyssey, 1968) se je spustila v svet na svojih dolgih in brhkih nogah, z bleščečim nasmehom, ki je prinesel barve, glamur, nov fetiš in emancipirano prihodnost v sepia obarvano realnost deklic, ki so (se) do tistega trenutka igrale zgolj (z) eno vlogo matere in gospodinje. Barbie je s svežim videzom *pin-up* dekleta in s svojim samozavestnim pomežikom spremenila naravo ženske biti – Barbie je svobodna in samostojna ženska, ki uživa svojo podobo. Barbie je vse, kar si lahko deklica zamisli – je zdravnica, astronautka, zidarka, Nobelova nagrajenka, predsednica ... In prav tako samozavestno je dolgo pričakovana **Barbie** (2023) Grete Gerwig brezkompromisna uspešnica, poletni hit, ki v premišljenih komično-nostalgčnih obratih uresničuje še ene dekliske sanje – namreč tiste, v katerih nadarjena deklica nekega dne lahko postane tudi uspešna hollywoodska režiserka.

Ali pač morska deklica. Barbie je lahko vse to in še več.

Barbie se vsak dan zbudi srečna, skozi odsotne zidove svoje sanjske hiše pomaha vsem barbičnim sosedam, skoči iz postelje, se stušira z nevidno vodo, poje nevidni zajtrk in popije nevidno skodelico kave. V svoji popolni roza opravi, ki – kot se za lutko spodobi – nanjo prileti kar z neba, odlebdži iz sanjske hiše v avto in se odpelje plaži naproti. Zvečer priredi zabavo, na kateri z natančno izpopolnjeno koreografijo skupaj z drugimi barbikami proslavlja večer, ki se vsakič konča kot dekliski žur v pižami. Oja, Barbie se ima super. Odlično. POPOLNO. Vsak dan znova. In znova.

Dokler.

Se nekega jutra Barbie ne prebudi s čudnim občutkom. Eksistencialne misli? Smrt? S kislim nasmehom pomaha drugim barbikam. Nevidna voda iz tuša je premrzla. Toast zažgan. Nevidno mleko skisano. Obleka nima rožnatih odtenkov in predvsem – njeni podplati! Barbie nenadoma z nogami plosko pristane na tleh. Naravnost neverjetno. Povrh vsega na sebi opazi celulit! (Od kod imajo plastične in vedno popolne barbike sploh vedenje o celulitu, tej tegobi Resničnega sveta, sicer ni popolnoma jasno.) »Ogabno!« se čudijo.

Rešitev za težave vedno popolne Barbie morda pozna Čudna Barbie, tista, s katero so se otroci preveč igrali in ji posledično izpahnili sklepe, poslikali obraz in nespretno odstrigili plastične lase. Ta živi v svojem šarastem roza gradu na koncu Dežele Barbie. Kot režeča se mačka iz *Alice v Čudežni deželi* se Čudna Barbie najprej zvito smuka okoli popolne, a zaskrbljene predstavnice svoje vrste. Stereotipni Barbie nato dobesedno vsili rešitev v obliki obupno rjavih Birkenstockovih natikačev (za *blocbuster* tega kova je *product placement* nepresenetljivo pogost, a dovolj samironično in metatekstualno navdahnjen, da ne zmoti). Tako kot junakinja vsake prave pripovedi se mora tudi Barbie odpraviti na pot in zapustiti popolnost domače Dežele. Rešitev naj bi našla v Resničnem svetu, kjer mora ugotoviti, kaj za vraga se dogaja v glavi deklice, ki se z njo igra.

Poslovilna Barbiejina zabava in bleščeče kartonast cestni znak, ki kaže v smeri Resničnega sveta.

Rez.

Ne, ne, še pred tem z zadnjega sedeža skoči Ken – seveda, Barbie je spet pozabila nanj! Ampak nič nenavadnega, Ken je v Deželi Barbie stranski lik – tako zelo stranski, da Barbie ne ve, kam gre Ken ponoči, medtem ko se one veselijo na svoji zabavi v pižamah. Ima tudi on svojo sanjsko hišo? Kakorkoli, Barbie to sploh ne zanima, zato nazaj k njuni skupni pustolovščini v Resničnem svetu. Ta se precej ironično začenja na najbolj filmskem in fantastičnem kraju, kar si jih je mogoče zamisliti, v Los Angelesu. Izlet bo obema odprl oči – Barbie prepadena ugotovi, da je v Resničnem svetu vse postavljeno na glavo, da ženske ne vladajo svetu, na lastni koži izkusi seksizem in šovinizem, šokira pa jo predvsem dejstvo, da je deklice ne marajo. Kot jo poduči klasično *nadrkana* najstnica, Barbie simbolizira vse, kar je narobe z družbo in s potrošniškim kapitalizmom, ki sta osnovana na patriarhatu in definirata vlogo in podobo ženske kot seksapilne lutkaste blondinke povsem nerealnih telesnih razmerij. Barbie tako celo škodljivo vpliva na deklice in ženske! S tem dobronamerna Barbie izgubi smisel svojega obstoja – deklicam naj bi namreč služila kot navdih, da nekega dne postanejo uspešne in samozavestne ženske. Srečanje z Resničnim svetom Barbie spravi v resno eksistencialno krizo, ki presega problem ploskih nog in celulita. Po drugi strani Ken doživi prijetno presenečenje: v Resničnem svetu je on tisti, ki nekaj velja, ki je viden, opažen, pomemben – morda je zanj vrhunec tega izleta, da ga mimoidoči sprašujejo, koliko je ura. Nenadoma ima glas! V Resničnem svetu Ken ne zgolj obstaja, temveč ima povsem avtonomno podobo, neodvisno od Barbie, ima vlogo – bit. In povrh vsega je pravi kavboj, kot se za ameriški sen tudi spodobi.

Zdi se, da filmska pripoved na tej točki dobi dva junaka z lastnim *agensom* – Barbie in Kena, Kena in Barbie. Ken se vrne v Deželo Barbie brez Barbie in s kupom knjig o patriarhatu in konjih, ki ju za dobro mero ciničnega smeha razume kot eno in isto. Patriarhat se izkaže za hitro nalezljivega in Dežela Barbie se v trenutku spremeni v Kraljevino Kena. Keni zasedejo sanjske barbične hiše, Barbie pa, oblečena v stereotipno prekratko obleko služkinje s snažnim predpasničkom in čipkasto čepico na glavi, zdaj Kenu masira noge, mu prinaša hladno pivo in navija zanj, ko v maniri Toma Cruisa in ekipe iz *Top Guna* (Tony Scott, 1986) bojevito napenja svoje gladke mišice, medtem ko se meče za žogo.

A če je imel ta kultni prizor iz *Top Guna* vsaj nekaj (homo)erotičnega naboja, je film Barbie v tem kontekstu povsem impotenten – kljub množici popolnih plastičnih teles, najrazličnejših (pop)kulturnih referenc, obravnavanih tematik in vsega drugega, kar **Barbie** je oz. želi biti, seksualnega naboja ne premore. Barbie in Ken nista seksi, seks zanju pravzaprav ne obstaja, in to kljub njunim popolnim oblinam – kot ve vsak, ki je lutki kdaj držal v rokah, Barbie in Ken nimata prav nobenih spolnih organov. Na ta način sploh ne obstajata, kar potrjuje tudi prizor, v katerem Ken potrdi, da tudi če bi obstajala možnost, da Barbie usliši njegovo prošnjo, Ken pravzaprav nima ideje, kaj bi z Barbie počela, če bi lahko čez noč ostala skupaj.



BARBIE | 2023 | FOTO WARNER BROS./BLITZ

Seksualna emancipacija in z njo nevarna možnost za željo in užitek sta tisto najbolj drugo, kar ji lahko ponudi Resnični svet – tisto, česar nima, kar ji manjka, hkrati pa tisto, kar jo bo naredilo človeško in žensko. Ko bo Barbie izkusila hrepenenje, poželenje, bo izkusila tudi manko, svojo nepopolnost in nazadnje človeškost. In ravno na tej točki se zdi film feministično še najbolj drzen, veliko bolj kot v kontekstu vseh govorov o položaju in vlogi žensk v sodobni družbi.

Standardna negativna obtožba Mattelovih lutk pravi, da sta Barbie in Ken zgolj maski, konservativni in tradicionalni performans spolnih vlog moškega in ženske, kar – kot se sprva zdi – perpetuirata tudi v filmu. A prav v kontekstu njunega odnosa se za oba kmalu zgodi usodni prevrat. Kot pravi ena od promocijskih izjav filma: »Ona je vse. On je samo Ken.« Če Barbie za svoj obstoj Kena ne potrebuje, ker je že popolna in absolutno samozadostna, je po drugi strani Ken bistveno odvisen od Barbie, obstaja samo za njo in zaradi nje. Svoje samostojne pripovedne linije znotraj pripovednega okvira in klasični Deželi Barbie niti nima. Zaradi take predispozicije je tudi edini motiv, zaradi katerega Ken v Deželo Barbie uvede patriarhat, prav Barbie oz. jeza zaradi njene zavrnitve in želja, da bi ga ona opazila. To v svojem načrtu, kako si povrniti oblast, izkoristijo tudi barbiki in zaigrajo na enega najbolj klasičnih spolnih stereotipov – Kenu najprej pihajo na srce, nato pa mu ga hladnokrvno zlomijo, medtem ko se sredi Kenovega neskončnega prepevanja romantičnega komada ob tabornem ognju, ki je vrhunec njegove fantazije in še en dokaz njegove impotentnosti, presedejo k drugemu Kenu. Zlomljeni »moški« ego seveda lahko vodi samo v vojno. Banalno, a učinkovito – kot mnogo drugih razpletov te filmske zgodbe.

V kontekstu seksualnosti tudi Barbie doživi svoj usodni preobrat in konec, ki bolj na mestu skorajda ne bi mogel biti. Podobne morda navajajo na drugačen razplet, a če zares pomislimo: zakaj bi Barbie v Resničnem svetu sploh iskala službo, ko pa je karierno že zdaj stoddostno emancipirana? Seksualna emancipacija in z njo nevarna možnost za željo in užitek sta tisto naj-

bolj drugo, kar ji lahko ponudi Resnični svet – tisto, česar nima, kar ji manjka, hkrati pa tisto, kar jo bo naredilo človeško in žensko. Ko bo Barbie izkusila hrepenenje, poželenje, bo izkusila tudi manko, svojo nepopolnost in nazadnje človeškost. In ravno na tej točki se zdi film feministično še najbolj drzen, veliko bolj kot v kontekstu vseh govorov o položaju in vlogi žensk v sodobni družbi. Ti so poenostavljene različice feminističnih parol in za resen premislek pravzaprav nezanimive, v obravnavi tematske linije mati-hči celo precej tradicionalistično sentimentalne. A iskati feministično revolucionarnost in anarhistično subverzijo v **Barbie** navsezadnje ni ravno pravično. **Barbie** je nastala kot mainstream *blockbuster*, ki po svoji naravi zvesto odraža in kvečjemu potrjuje trenutno družbeno atmosfero, tj. splošno *woke* naravnost popularne kulture. Ta v času, ko so pravice žensk po svetu vedno znova in od začetka ogrožene, do prepotrebne spolne in družbene revolucije še vedno drži varno distanco. Dokler megakorporacija, kakršna je Mattel, v personifikaciji neškodljivo simpatičnega in razumevajočega Willa Ferrela in njegovih sodelavcev, ki delujejo kot nekakšna enoglava hobotnica v poslovni obleki, sprejema »roza Barbie feminizem«, potem je subverzivnost filmskega izraza gotovo varno preiščljeno. Kot potrdi lastno vizijo v filmu kar sam Mattel: dokler se dobro prodaja, je vseeno, kaj se prodaja.

In če je to pač »roza Barbie feminizem«, toliko bolje. Roza je *kul*. Če se prodajajo dekliške fantazije in nostalgije, zakaj pa ne. Če se prodajajo uspešne režiserke, če uspevajo ženske sanje, če najširše občinstvo ponavlja feministično navdahnjene parole, to sploh ni slabo. Nasprotno – ploskam spektaklu in čistemu užitku ob pravljicnem filmu, v katerem junakinja končno ne potrebuje princa na belem konju (ker je ta pravzaprav glavni antagonist). To je film, v katerem *punce vse zrihtajo same*. Naj se prodaja *girl power*! Naj bo Barbie kot lastovica, ki naznanja pomlad! Ja, privoščimo si ta trenutek naivnosti. Saj v kontekstu filmskega hita tega poletja ne more trajati dolgo: roza »revolucija« popularne filmske kulture se namreč več kot spretno prodaja v protiuteži z veliko bolj »resno« filmsko epopejo, ki je nastala pod taktirko enega intelektualno najpretencioznejših režiserjev svojega časa. Spet – moškega. Aktualni kulturni trenutek *Barbenheimerja* je namreč zgolj še en dokaz, da je odgovor poslovnega na Kenovo vprašanje o moči in vplivu patriarhata še kako točen, ne glede na to, kako zelo navijamo za režiserkino rožnato prihodnost – patriarhat pač še vedno trdno drži vajeti v svojih rokah, le skrivati ga danes znajo veliko bolje kot nekoč.

* Vir vseh **Barbie** fotografij: Blitz Slovenija. Vse fotografije filma posnete pred 14. 7. 2023.

Andrej Gustinčič

NAPOMENLJIVŠI ČLOVER NA SVETU



OPPENHEIMER | 2023 | FOTO KARANTANIJA CINEMAS

Dolg, ozek in zaskrbljen obraz J. Roberta Oppenheimerja je ena od ikoničnih podob dvajsetega stoletja. Znane so tudi fotografije visokega, suhega in nasmejanega Oppieja, kot so ga imenovali prijatelji, s cigareto ali pipo in v družbi dobro razpoloženih ljudi – na njih opazimo karizmo in šarm, zaradi katerih je bil priljubljen in hkrati osovražen. Na podobi, ki se vreže v spomin, pa je njegov obraz s široko odprtimi očmi in izrazom, ki je onkraj obupa. Morda je to obraz povojnega sveta, ki se je začel, ko so Oppenheimer in njegovi kolegi sprožili atomsko eksplozijo blizu Alamagorda v zvezni državi Nova Mehika, šestnajstega julija 1945. Lahko domnevamo, da je to izmučeni obraz človeka, ki sebe razume kot odgovornega za več deset tisoč smrti v Hirošimi in Nagasakiju, ali obraz moža, ki so ga njegovi gospodarji pribili na križ. Morda gre za obraz, ki odslikava notranje demone, o katerih lahko le ugibamo. Še najbolj pa je videti kot obraz človeka, ki trpi in ki je sprijaznjen z dejstvom, da bo trpel še naprej.

V osupljivem in osupljivo ambicioznem filmu **Oppenheimer** (2023) Christopherju Nolanu v glavnem uspe dati temu obrazu in vsemu tistemu, kar je bilo skrito za njim, filmsko obliko. Z vratolomnim tempom drvimo skozi za režiserja značilen časovni in prostorski labirint. Film ima krožno obliko. Ponavlja sekvence in jih dopolnjuje, prikazuje jih iz različnih perspektiv. Pelje nas od Oppenheimerjevega študija v Evropi pred drugo svetovno vojno, prek gradnje laboratorija v Los Alamosu, izdelave atomske bombe in testiranja ter njene uporabe proti Japonski, do zaslišanja pred Komisijo za jedrsko energijo (AEC) leta 1954, na katerem so mu, domnevno zaradi njegovih političnih pogledov, posebej zaradi nasprotovanja vodikovi bombi in družjenja s komunisti, odvzeli varnostno potrdilo. S tem se je končal njegov potencialni vpliv na nadzorovanje jedrske politike.

Omenjeno zaslišanje pred AEC in zaslišanje, ki ga je imel Oppenheimerjev glavni preganjalec Louis Strauss pred senatom nekaj let pozneje (in je končalo tudi njegovo politično kariero), sta os te filmske fuge. Nolan spretno žonglira z različnimi prvinami zgodbe o »očetu atomske bombe«, ki poteka na sovpadu monumentalnih zgodovinskih dogodkov: tu so pregon evropskih Judov, zlata doba ameriškega komunizma, druga svetovna vojna, detonacija atomske bombe, makartizem ... Film obuja kratko obdobje v Združenih državah po drugi svetovni vojni, ko so znanstveniki postali idoli nemirnega ljudstva, ki je od njih pričakovalo, da pokažejo pot naprej v novem, nevarnem povojnem svetu – obdobje, ki se je definitivno končalo z Oppenheimerjevim padcem.

Nolan je kot podlago za film uporabil biografijo o Oppenheimerju, ki sta jo napisala Kai Bird in Martin J. Sherwin¹, ukvarja pa se tudi z intenzivnimi osebnimi odnosi med moškimi in ženskami: med Oppenheimerjem in njegovo ženo Kitty ter ljubico Jean Tatlock, kar je za režiserja nov teren. Nolanov scenarij sicer tako Roberta kot Kitty nekoliko »opere« in njuna lika ublaži za gledalce. Ne pokaže nam, recimo, da je leta 1949 Robert ovajal in blatil bivše študente kot komuniste pred odborom Predstaviškega doma za protiameriške aktivnosti (HUAC) in s tem nekaterim uničil kariere – v jalovem poskusu, da bi laskal silam, od katerih je bil odvisen njegov položaj.

Scenarij se prav tako komaj dotakne mučnih odnosov zakoncev z njunima otrokoma ali Kittyjine uničevalnosti. Čeprav prikaže njen alkoholizem in jezo, pa se nikoli ne spusti v globino njunega odnosa. Bird in Sherwin v knjigi citirata njegovega brata Franka, ki je rekel, da je Robert »poznal Kittyjine lastnosti, ni pa jih mogel priznati – morda zato, ker ni mogel priznati poraza«.² Sam Oppenheimer je nekemu prijatelju dejal, da bo ženin »zdravnik, sestra in psihiater«; te besede veliko povedo o občutku poslanstva, ki je označevalo tako njegov odnos do ljudi kot do dela v Los Alamosu.

Igra Cillianu Murphyja in Emily Blunt je tako močna in večplastna, da se zdi kot ledeni breg, pod katerim čutimo zapleteno strukturo, ki je z golim očesom ne vidimo. Murphy ne pričara le Oppenheimerjeve bistroumnosti, ampak tudi njegovo zmogljivost, da okuži druge s svojim navdušenjem in energijo. Odkrije nam tudi sledi narcisizma, prepričanja, da je, kot ga opiše njegov glavni sovražnik, najpomembnejši človek na svetu. Tu sta tudi njegov stoicizem in presenetljiva pasivnost. »Sediš tu iz dneva v dan in jim dopuščaš, da trgajo naše življenje na kose,« mu reče žena med zaslišanjem. Emily Blunt kipi od frustrirane energije ter neke temačne in osredotočene moči. S Florence Pugh v vlogi Jean Tatlock pa Nolan uvede noto erotič-

ne moči, ki je prej v njegovih filmih nismo zasledili. V prizoru, v katerem Robert in Jean gola sedita vsak na svojem stolu, je seksualna karizma Florence Pugh ogromna. Njeno močno telo v primerjavi s suhim in bledim Murphyjem dominira v kadru. Iz nje žari moč, zato je pretresljivo, ko nam Nolan da bežne vpoglede v vso slabost, ki se skriva v njej.

Le redko se opazi, kako dober je Nolan kot režiser igralcev. V njegovih filmih ni slabega igralskega nastopa. Razen že omenjenih igralcev bi opozoril na še dve miniaturi. V nekaj minutah pred kamero Casey Affleck kot obveščevalec pusti neizbrisen občutek hladne zlonamernosti in groznje, Gary Oldman pa je odličen kot predsednik Harry Truman. Igra ga kot človeka, za katerega so moralna vprašanja in njihovi odenki tuji in moteči; predstavlja tisto trdo moč in absolutno samozavest, pred katero je Oppenheimer nemočen in nebogljen. Ko predsednik vpraša Oppenheimerja, kaj storiti z Los Alamosom zdaj, ko se je vojna končala, in mu Oppie odgovori, resno ali ne, naj ga vrnejo Indijancem, Trumanu nasmeh izgine z obraza in se nasloni nazaj v svojem fotelju. Do popolne katastrofe pride, ko Oppenheimer pove Trumanu, da se zaradi Hirošime in Nagasakija počuti, kot da ima kri na rokah, pri čemer mu že očitno naveličani predsednik sarkastično ponudi robček, nato pa ukaže, da tej cmeri ne dovolijo več v njegovo pisarno.

Nekatere gledalce bo verjetno motilo, da Nolan briljantno poustvari prvo atomsko eksplozijo v puščavi Nove Mehike, ne pokaže pa nam posledic katastrofe v Hirošimi in Nagasakiju. Vidimo le Oppenheimerja, kako odvrne pogled od slik iz Hirošime. Med slavnostnim govorom po bombardiranju japonskih mest vidi, kako se topijo obrazi njegovih kolegov. A to ni film o bombardiranju Hirošime in Nagasakija, ampak o Oppenheimerju. In kako bi Nolan sploh prikazal človeške žrtve v teh dveh mestih? Uporaba dokumentarnega gradiva bi zasenčila filmsko fikcijo. Poustvarjanje z igralci in posebnimi učniki bi delovalo absurdno.

Kot scenarist ima Nolan od začetka potrebo nenehno pojasnjevati, kaj se v njegovih filmih dogaja, kot da se boji, da bo sicer preveč zmedel publiko. Ta pojasnila so paralizirala njegov prejšnji film **Tenet** (2020), ki je pustil vtis, kot da je scenarij plod debate med fiziki. V **Izvoru** (Inception, 2010) pa je gledalec težko vzpostavil

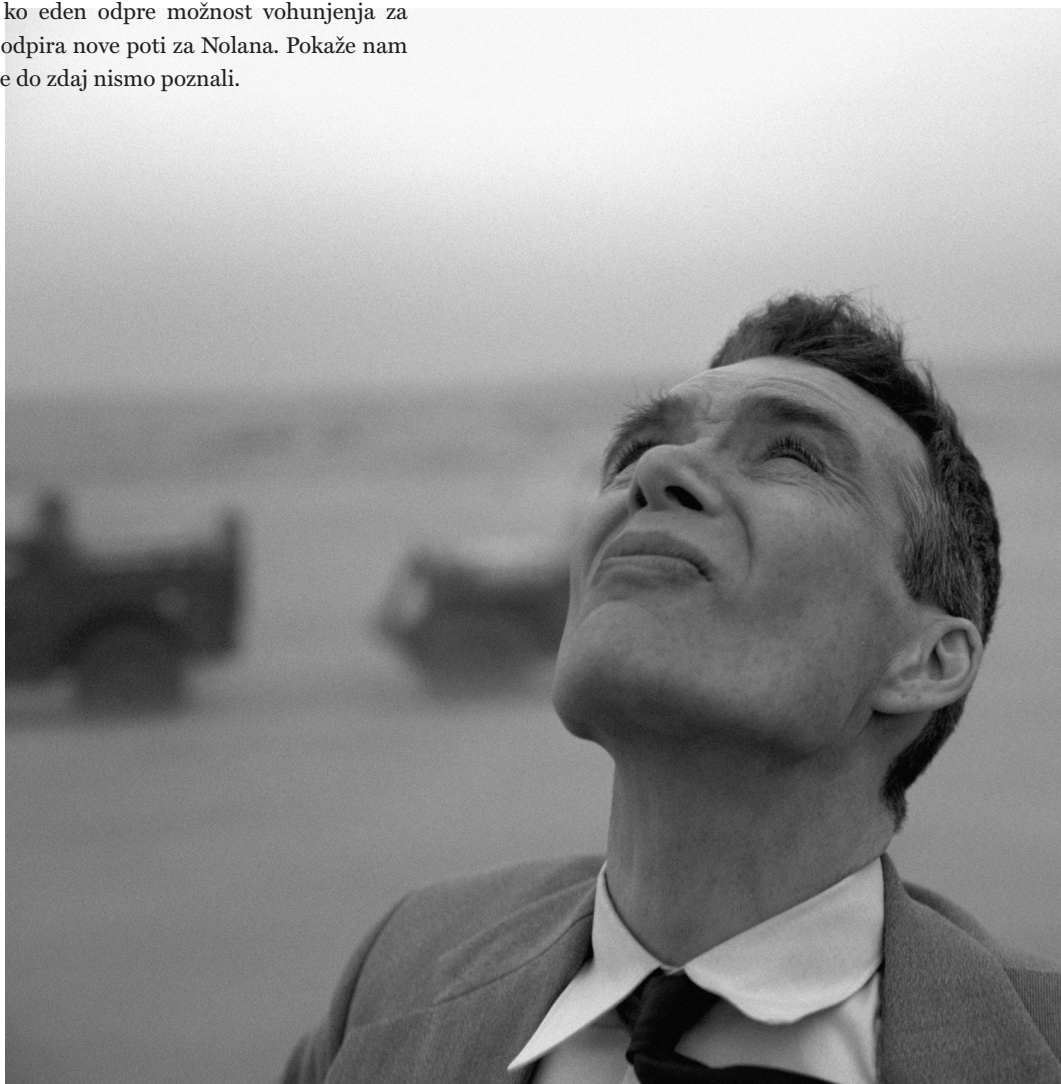
¹ Bird, Kai in Sherwin, Martin J., *American Prometheus, The Triumph and Tragedy of J. Robert Oppenheimer*. Vintage Books, a division of Random House, Inc, New York, 2006.

² *Ibid*, str. 408.

lasten odnos do spremenljivih sanjskih prizorišč, saj so mu liki nenehno razlagali, kaj gleda. Ta Nolanov nagon pojasnjevanja je v novem filmu primernejši. Oppenheimer je bil legendarni pojasnjevalec, in to je film o ljudeh, ki živijo za fiziko in ves čas govorijo o tem, kar počnejo. Vse te besede ne služijo le kot obrazložitev. So izraz strasti, ki te ljudi določa. Prav tako so spektakularni posnetki interakcije atomov, energetskih valov, supernov, smrti zvezd in črnih lukenj, ki jih vidimo na potovanju skozi misli in domišljijo Oppenheimerja in znanstvenikov okoli njega.

Ni presenetljivo, da je **Oppenheimer** spektakularen; presenetljive so vse subtilnosti tega po navadi ne zelo subtilnega režiserja. Psihologija njegovih likov je običajno zastavljena v širokih potezah, tokrat pa Nolan na primer prefinjeno upodobi Oppenheimerjev mimobežen snobizem ali pa nelagodje med starima prijateljema, ko eden odpre možnost vohunjenja za Sovjetsko zvezo. Film odpira nove poti za Nolana. Pokaže nam tisto plat režiserja, ki je do zdaj nismo poznali.

In tu je še ta ikonični obraz. Gre za obraz Cillian Murphyja, ki do konca filma postane neločljiv od pravega Oppenheimerja. Nolan in Murphy nam sicer pokažeta neke prvine človeka za tem obrazom, a Robert, Kitty in Jean do konca ostanejo skrivnostni. Oppenheimerjev obraz nam pove tako veliko ali malo kot sani na koncu **Državljana Kana** (Citizen Kane, 1941, Orson Welles). Kljub vsemu, kar izvemo o protagonistu, je **Oppenheimer** predvsem film o nespoznavnosti človeka.



Aljoša Hfarlamov

Indiana Jones in poslednja uganka nostalgije

Harrison Ford je kot Indiana Jones v prvem filmu franšize **Lov za izgubljenim zakladom** (Raiders of the Lost Ark, 1981, Steven Spielberg) preroško izjavil, da »ne gre za leta, ampak za kilometrino«. In v zgodnjih, nedolžnih osemdesetih so se izkušnje res seštele: zamisel za lik in zgodbo se je porodila Georgeu Lucasu, medtem ko se je skušal potuhniti pred milijoni lačnih oči, uprtih vanj zaradi uspeha **Vojne zvezd**. Režijo je prepustil prijatelju Stevenu Spielbergu, ki je imel za sabo že **Žrelo** (Jaws, 1975) in ravnokar tudi **Bližnje srečanje tretje vrste** (Close Encounters of the Third Kind, 1977), glavno vlogo pa sta zaupala 39-letnemu Harrisonu Fordu, ki je dosegel kultni status kot Han Solo iz prvih dveh filmov že omenjene **Vojne zvezd**. »Izvirna trilogija«, v katero uvrščamo še Spielbergova filma **Indiana Jones in tempelj smrti** (Indiana Jones and the Temple of Doom, 1984) ter **Indiana Jones in zadnji križarski pohod** (Indiana Jones and the Last Crusade, 1989), tako ni mogla zgrešiti, a predvsem zato, ker se je pravočasno zaključila še v obdobju, ko nikomur ni bilo dosti mar za kolonialistični, rasistični in skrajno eksotiziran prikaz tretjega sveta, za ameriški in moški šovinizem, žanr pa je bil tako ali tako – z nemajhno vlogo Lucasa in Spielberga, ki jima seveda moramo dodati še Jamesa Camerona – neposredno povezan z zabavo množic in preko tega z blagajno.

Prvi trije filmi akcijske (zgodovinske) pustolovščine z elementi fantastične srhljivke, ki je črpala iz pogrošne literature in pustolovk tridesetih, tako še danes veljajo za enega najboljših dosežkov hollywoodskega filma; skupaj so med drugim pobrali sedem oskarjev, samo prvi pet. V kulturno zavest se je Indiana Jones nato vpisal še s stripi, romani, igrami in drugim blagom. Četrty film, ki je nastal skoraj 20 let po zadnjem in ki ga oboževalci neradi omenjamo, ker s tem priznavamo njegov obstoj, **Indiana Jones in kraljestvo kristalne lobanje** (Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull, 2008, Steven Spielberg), pa je že nastal v povsem drugačnih razmerah, ko je bilo težko ostati tako naiven v nostalgiji po dobrih starih časih, da ne bi opazil upehanosti filmskih ustvarjalcev in žanra.

Zato je bila odločitev za novega režiserja petega nadaljevanja najbrž precej premišljena. James Mangold je z **Loganom** (2017) že dokazal, da zmore revitalizirati izčrpano franšizo (**X-Men**) in junaka, se izogniti nostalgичnemu slinjenju in jima postaviti vsaj spodoben epitaf. In to mu je, to vendar lahko zapišem, deloma uspelo tudi z letošnjim **Indiana Jones in artefakt usode** (Indiana Jones and the Dial of Destiny, 2023). Film ima sicer precej več pomanjkljivosti kot pozitivnih točk in je

Ne gre za verjetnost, gre za to, koliko prepustimo domišljiji gledalca in koliko skrivnostnosti žrtvujemo konkretizaciji. Lov za ugankami zgodovine je namreč privlačen ravno zaradi tega, ker zgodovinska resnica ostaja nedoumljiva, neoprijemljiva, s tem pa prepuščena ambivalentnosti ... in nostalgiji.

še vedno precej slabši od prve trilogije, a vse to je bilo nekako tudi moč pričakovati. Ker zdaj smo vendarle na točki, ko ne gre več za izkušnje, ampak samo še za leta. Če je namreč scenaristom – ob Mangoldu so pod scenarij podpisani še preizkušeni Jez Butterworth, John-Henry Butterworth in David Koepp, ki imajo za sabo že za celo polico podobnih filmov, od bondiad do **Mumije** (The Mummy, 2017, Alex Kurtzman) – nekako uspelo v zgodbi nagovoriti starost Harrisona Forda, pa tega nikakor niso zmogli logično vpeljati v akcijski del filma. Indiana Jones je v petem delu sicer precej stereotipno zagrenjen ter nad svetom in lastno usodo razočaran starec. Kar je v zanimivem in napetem nasprotju z družbeno-političnim duhom časa, v katerem je dogajanje postavljeno, namreč konca šestdesetih, ko ZDA s pristankom na Luni zmagajo v vesoljskem dvoboju s Sovjetsko zvezo – kot da bi hoteli ustvarjalci opozoriti, da je tehnološki optimizem ZDA svoje temelje postavil na ciničnem zatiskanju oči pred zločini rehabilitiranega nacista; v filmu gre za Jürgena Vollerja, ki ga igra Mads Mikkelsen, kar je seveda referenca na resničnega Wernherja von Brauna. Indy je tu najbolj človeški doslej, saj skuša preživeti travmo zaradi v vojni padlega sina (tako nesentimentalno hitro so se ustvarjalci znebili Shie LaBeoufa) in posledičnega razhoda z ženo. Nekajkrat ga tako vidimo v sicer žilavem, a nepolepšanem telesu starca, a se tu vizualni nagovor njegove starosti bolj ali manj tudi ustavi, saj sicer v vragolijah na pobegu pred zlobci skoraj brez težav uspešno parira svoji varovanki Heleni Shaw, ki jo igra Phoebe Waller-Bridge, in njegove upehanosti ni opaziti.

A opaziti je ni tudi zato, ker je Mangold njegovo gibanje v akcijskih prizorih skril za precej nadležnimi bližnjimi posnetki in hudimano spretno montažo; v resnici je zato na primer preganjanje z različnimi prevoznimi sredstvi skozi Tanger izjemen režiserski podvig. Niti malo dolgočasen in popolnoma

kinetičen, kljub temu da zaradi tovrstnih omejitev pri snemanju gledalci izgubimo precej geografije dogajanja in akcijske dinamike. S tem pa **Artefakt usode** seveda izgubi »pustolovski ton«, ki je nujna sestavina žanra in ki ga je bilo obilo še tudi v preziranem četrtem filmu, polnem širokih kadrov spretnega skakanja po vozečih vozilih, bežanja pred tem ali onim in dvobojev z nepridipravi, ki jih zmeraj spremlja gosta klasična partitura Johna Williamsa. Tangerski pregon je žal tudi edini akcijski prizor, ki je res vreden omembe. Zgodovinske uganke, ki jih morajo junaki razrešiti med iskanjem artefakta, sicer niso brez svojega šarma, a jih vedno znova pokvarijo take ali druge luknje v zgodbi. Kdo se, recimo, ne zavaruje ali vsaj ne oboroži, če ve, da ga (ves čas) preganjajo nacisti?

Zdi se, da se peti film tudi ni dovolj naučil iz napak četrtega. Tokrat ni težav s humorjem – dovtipi in cinični komentarji neredko zadenejo, k čemur je najbrž pripomogla tudi prisotnost jezične Waller-Bridge. Tudi igra je več kot na nivoju, saj zasedba poleg omenjenih vključuje še Boyda Holbrooka kot klanovca ter Antonia Banderasa v povsem postranski, a nepozabni vlogi izkušene »žabe«. Ne, kjer filmu znova povsem spodleti, je umerjanje fantastičnih elementov. Celó (neo)nacisti in beli supremacisti se zdijo v teh časih precej bolj sveža izbira kot odločitev, da bo *mcguffin* tokrat mehanizem z Antikitere, ki bo omogočal potovanje v čas. To sicer prinese še en precej zanimiv preobrat in zadnji poskus nagovora Indianove starosti, ko se ta odloči, da bi raje ostal v preteklosti. A hkrati zadnje dejanje filma presmeri v čisto, neposredno prikazano fantastičnost – tako kot Nezemljani v prejšnjem filmu –, medtem ko so bili v prvih treh filmih fantastični elementi precej bolj omejeni, tako v vplivu na zgodbo kot v svoji umeščenosti vanjo.

Ne gre za verjetnost, gre za to, koliko prepustimo domišljiji gledalca in koliko skrivnostnosti žrtvujemo konkretizaciji. Lov za ugankami zgodovine je namreč privlačen ravno zaradi tega, ker zgodovinska resnica ostaja nedoumljiva, neoprijemljiva, s tem pa prepuščena ambivalentnosti ... in nostalgiji. Filmu izogibanje nostalgiji torej uspe nekako napol; če je v zgodbi naredil korak naprej, ga je izdala predvsem akcija, naj je bila še tako spretno izvedena. Na srečo na koncu Indy svojega klobuka vsaj ne prepusti Heleni Shaw, tako kot ga je v prejšnjem filmu sinu, ampak ga vzame zase – s tem je najbrž Mangold vseeno hotel jasno povedati, da je to zaključek in da bo franšiza dokončno odšla v zgodovino. Do naslednjega nadaljevanja seveda.

Nejc Pohar

Romantični slapwhip akcioner – ne z ognjem in mečem, ampak z bičem in klobukom



INDIANA JONES IN TEMPELJ SMRTI | 1984

Kvintologija **Indiana Jones** je prečila vsa ključna mesta druge polovice 20. stoletja, od nacizma, proti kateremu se Indy ves čas bori, do nepregledne skladovnice v zaboje zaprtih arheoloških najdb, ki si jih je prisvojila *postdrugosvetovnovojna* Amerika, od osvoboditve izpod okultnih indijskih maharadž do dediščine španskih konkvistadorjev, od posledic sirsko-turškega konflikta do templjarskih viteзов, od ameriških atomskih poskusov do makartizma z lovom na rdeče Sovjete.

Če je arheologija na eni strani veda, ki se ukvarja s časom, je na drugi strani veda, vzpostavljena v razsvetljenstvu kot odgovor na renesančni antikvitarizem prav skozi iskanje univerzalnih vrednot, a v teku 19. in 20. stoletja hkrati kot način utemeljevanja imperialističnih teženj. In če nenehen boj Indiane Jonesa z nacizmom na videz deluje emancipatorno prav kot demistificiranje lastnega podjetja, se na drugi strani zdi, da je njegov protifašizem le krinka za vulgarni liberalizem, ki se poslužuje podobnih prijemov do pojmovanja zgodovine. Himmler, tako kot Hitler obseden z mističnim, okultnim, zunajzemeljskim, je bil ustanovitelj psevdoznanstvene organizacije Ahnenerbe (dediščina prednikov), ene izmed vej SS, ki se je na treh kontinentih ukvarjala s psevdarheološkimi raziskavami, s katerimi naj bi utemeljila arijski izvor nemškega naroda. Hkrati je bil eden izmed argumentov zavezniških medvojnih in povojnih arheoloških raziskav, ropanj grobišč, prav ta, da z njimi poskušajo preprečiti nacistični barbarizem.

Indiana Jones se ves čas vpisuje v tovrstno tradicijo prilaščanja, razpeto med krinko ameriške naivnosti in imperialističnih teženj. Indy stoji na robu prisvajanja interpretacij krščanske ikonografije, iskanja arheoloških artefaktov, ki bi opolnomočili biblično tradicijo (iskanje skrinje zaveze, svetega grala), ter univerzalizma kolonizatorskih teženj (kristalna lobanja kot portal v multidimenzionalnost, antikitera kot časovni portal), a ni nikdar zares radikalen in dovolj nasilen. Spomnimo, v **Zadnjem križarskem pohodu** (Indiana Jones and the Last Crusade, 1989, Steven Spielberg) se Indy v Berlinu, oblečen v nacistično uniformo, znajde iz oči v oči s Hitlerjem. Ta mu v mimohodu in pregledu lastnih čet v arheološki dnevnik podpiše avtogram, Indyju pa niti na kraj pameti ne pade, da bi ga s svinčnikom, s katerim je bil podpisan avtogram, zabodel v oko, če že ne v srce. Spielbergov romantični konservativizem Indya utemelji kot divjega arheologa, ki poskuša ves čas vzpostaviti osnovno družinsko celico (tudi sicer lahko Spielbergov opus opredelimo kot poskus vzpostavitve primarne družine – odsotnega očeta, histerične matere in otroka), a hkrati ostati arheolog. Tako ne postane ne dober kristjan (Obrnil se je in jim rekel: »Če kdo pride k meni in ne sovraži svojega očeta, žene, otrok, bratov, sester in celo svojega življenja, ne more biti moj učenec. Kdor ne nosi svojega križa in ne hodi za menoj, ne more biti moj učenec.« [Luka 14, 25–33]) ne dober levičar.



Ko se Indy v **Kristalni lobanji** (Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull, 2008, Steven Spielberg) po pregonu s svojim sinom na harley-davidsonu zadrša skozi ogromno univerzitetno čitalnico, ga eden izmed predanih študentov vpraša, kaj naj si misli o Hargrovovem normativnem modelu (če grobo poenostavimo, gre za eno osrednjih arheološkoteoretskih smeri oziroma modelov: kulturo definira kot skupek skupnih idej ali norm, ki se znotraj družbe izražajo v materialnih artefaktih), Indy pa mu odvrne, naj nanj pozabi in bere Gordon-Childejevo delo o difuzionizmu (pri katerem gre, če spet grobo poenostavimo, za arheološko smer oziroma model, ki trdi, da imajo vsi izumi le en izvor, do katerega pride naključno, širi pa se s procesom difuzije, kjer si ena kultura izposoja od druge, a stvar se zaplete že pri poskusu definicije kulture, kaj šele nje-nega prenašanja). Kot da bi se hotel med svojim *rockabilly* div-janjem opravičiti študentom, ker ni dosledno sledil levičarski doktrini (Gordon Child je v svoji prvi knjigi z naslovom **Kako vlada delo** sledil ideji, da politiki ob izvolitvi opustijo svoje socialistične ideale v zameno za osebno udobje). Ob tem velja spomniti na ameriške in evropske geologe, ki lastno izčrpavanje Afrike utemeljujejo z argumentom, da je njihovo početje bolj humano kot surovost kitajskih konkurentov. Kitajska ali ameriška geologija? Manj zlata, prosim. (Vse filme kvintologije so posneli v Franciji, Tuniziji, Maroku, ZDA, Angliji, Šri Lanki, Zahodni Nemčiji, Španiji in Veliki Britaniji, torej v zavezniških, (pro)ameriško usmerjenih državah; »neuvrščene« Indije in Egipta recimo na tem seznamu filmskih lokacij ni.)

Na podoben način se tudi mnoge izmed kritik Indyja ujamejo v lastno past ter ga zreducirajo na binarno vrednotenje dobro/slabo, boljše/slabše, primerjanje posameznih delov kvintologije ter trepljanje z navajanjem trivie, najdene v sodobnem delfskem preročišču z imenom Google. V nasprotju s Tarantinom, ki v **Neslavnih barabah** (Inglourious Basterds, 2009) poskuša zgodovino redefinirati, spremeniti, nanjo vplivati, četudi, prosto po Miku Davisu, na napačnih mestih, Indy v **Artefaktu usode** (Indiana Jones and the Dial of Destiny, 2023, James Mangold) s tem, ko ne ostane v Sirakuzah ob Arhimedu, ampak se vrne v zavetje svoje usodne ljubezni, zgodovini pusti, da poteka po »sebi lastni« pot in s tem v svetu dopusti tako nacizem kot definicijo Amerike, kakor jo v **Templju smrti** (Indiana Jones and the Temple of Doom, 1984, Steven Spielberg) izreče sam Indy: »V Missouriju ti nikoli ne servirajo živih kač, preden bi ti iz prsi iztrgali srce in te potopili v vročo magmo.« A vendar se v sklepnem delu kvintologije pojavi Helena Shaw, prva ženska, do katere Indy ne goji seksualnih apetitov ali/ in sovraštva, temveč jo pojmuje kot sebi enako. Helena mu za nazaj pokaže, kakšen bedak je bil, ga s krošjem vrne v sedanjost ter za naprej »zaceli« osvajalsko zgodovino. Indy se kar naenkrat zdi kot dobri striček, ki nam je štirideset let pripovedoval pravljice, starost pa bo prebil ob ženi in se spominjal svoje fiktivne mladosti. Amerika, lahko noč.

Indiana Jones uporablja klasično strategijo liberalcev – lastno početje utemeljuje skozi utemeljevanje zunanjega sovražnika, ki pa ga mora, da bi si lahko nemoteno prisvajal produkcijska sredstva, jih monopoliziral, ohranjati pri življenju. Za svoj obstoj tudi v drugi polovici 20. stoletja potrebuje naciste, orientalistično romanticizirani tretji svet (v **Lovu za izgubljenim zakladom** [Raiders of the Lost Ark, 1981, Steven Spielberg] muslimani s pomočjo Američana najdejo judovsko skrinjo zaveze, ki pobije naciste), poduhovljeno pobebavljene ruske totalitarce (Irina Spalko je v vsej kvintologiji pravzaprav edini človek, ki zavzame etično držo, gre do konca in se prepusti večdimenzionalnosti nezemljanske, tuje civilizacije), primitivne nedorasle podkontinentalne diktatorje (v legendarni večerji iz **Templja smrti** se zgosti Indyjev odnos do tujosti) in časovne stroje (bi Indy lahko preprečil nacizem, če bi Arhimedu preprečil, da iz prihodnosti izmakne ročno uro?).

V formalnem smislu Indy združuje hitrost akcijskih prizorov s *slapstickom*. Kjer ne gre z besedo, gre s klofuto, kjer ne gre s klofuto, gre z bičem, kjer ne gre z bičem, gre s pištolo, kjer ne gre s pištolo, gre s časovnim potovanjem v preteklost. Kjer ne gre z dedukcijo, gre z barbarskim, nearheološkim razbijanjem. Tako *slap-stick* orientalizem postane *slap-whip* liberali-

zem. Zanj bi lahko iznašli celo nov žanr – romantični *slapwhip* akcioner. Ali drugače, v jeziku 21. stoletja – bojte se lastnikov produkcijskih sredstev, ki se razglašajo za humaniste, če že ne socialiste, za geologe, če že ne arheologe. Bojte se znanstvenikov, ki svoje delo utemeljujejo na spiritualnem.

Svoje študente Indy ves čas uči, da se arheologije ne bodo naučili v knjižnicah, da je arheologija veda o dejstvih in ne resnici, ki naj jo, v nadstropju nižje, iščejo filozofi. *Slapwhip* akcioner v narativnem smislu poganja nizanje pasti, ki proizvajajo pasti, v formalnem smislu se sekvence pregonov (nekaj najsijajnejših sekvenc v zgodovini filma, njegovi priljubljeni prevozniki sredstvi sta vlak in konj) izmenjujejo z reševanjem ugank. Indy »Immortale« Jones ne spominja na Cira di Marzia iz serije **Gomora** [Gomorra, 2014–2021], v čigar življenje je smrt skozi ponovitev že vpisana, ampak na Jerryja, ki gospodarja vedno znova najde v Tomu. V **Templju smrti** ga Short Round (igra ga Ke Huy Quan, vietnamski begunec kitajskih korenin, ki je lani prejel oskarja za stransko moško vlogo v **Vsepovsod naenkrat** [Everything Everywhere All at Once, 2022, Daniel Kwan in Daniel Scheinert]), njegov pribočnik, ki ga Indy »ni našel, ampak ujel«, medtem ko ga je slednji skušal okraati na šanghajski ulici, kjer je, potem ko so mesto bombardirali Japonci, od četrtega leta naprej živel kot sirota, vpraša, kaj je *sankara*. Indy mu odgovori, da je *sankara* »fortune and glory« – bogastvo in slava. Če zbanaliziramo, je Indy prav to – arheolog, ki se pod pretvezo humanizma peha za bogastvom in slavo. A *true American product* – mešanica Jamesa Bonda, Tarzana, Zorra, Crocodile Dundya in barona Munchausna, ki raje kot misli in bere, deluje, išče, se premika, ki ne more brez žensk, a si jih hkrati ves čas podreja, pretečo golazen, kače, podgane in pajke v trenutkih *deadendov* raje zažge kot pred njimi zbeži, privilegirane živali, opice, ptice in slone pa obravnava kot stroje. Prizor iz **Templja smrti**, kjer njegova sopotnica Willie slonu na glavo zlija parfum, spominja na turistično potovanje po Tajskem, manjkajo le še zadrogirani tigri.

Indiana Jones uporablja klasično strategijo liberalcev – lastno početje utemeljuje skozi utemeljevanje zunanjega sovražnika, ki pa ga mora, da bi si lahko nemoteno prisvajal produkcijska sredstva, jih monopoliziral, ohranjati pri življenju.

Če se je nekoč, v osemdesetih, zdelo, da je Indiana Jones s svojim nenehnim gibanjem, iskanjem hitrosti, ujel esenco filma, se danes zdi, da je tovrsten film v smislu približevanja hitrosti že anticipiral akcijske računalniške igre (npr. **Alladin** in serija **Myst** iz devetdesetih, pa **Prince of Persia** in trilogija **Tomb Raider** v novem tisočletju). Njihova logika je logika Indiane Jonesa (preskakovanje ovir, za katerimi so nove prepreke, reševanje ugank, ki zaplojujejo nove uganke), vendar je ojačana s participacijo igralca, gledalca. V seriji filmov o Indiani Jonesu retroaktivno pravzaprav gledamo *walkthrough* računalniške igre in v tej razsežnosti lahko prej definirani *slapwhip* akcijski film opredelimo kot računalniško igro, ki je ne moremo igrati, ampak le opazovati. Film kot *prequel* računalniške igre? Antikitera kot, retroaktivno gledano, ročna ura kot merilec časa? Formalna genialnost sekvenc aleatoričnih pregonov v vseh filmih kvintologije deluje kot osvobajanje časovno-prostorske razsežnosti, a je vanjo ves čas vpisana narativna usoda, usodnost. Ko v **Templju smrti** Indy ostane v letalu brez pilota in brez padal, se iz njega reši tako, da odvrže rešilni čoln, ki se v zraku razpre, pade na zasneženo pobočje, ki se konča s prepadno steno, po kateri čoln zdrsi v prepad, se dokončno odpre in kot padalo pade v deročo reko, ki se izteče v veliki plan indijskega modreca, ki po tem *inciting* incidentu zastavi glavno narativno vprašanje filma. Ko Kid in Indy v **Kristalni lobanji** zbežita ruskima agentoma, se slednja peljeta skozi kampus, kjer po naključju potekajo demonstracije proti komunistom. Na njiju *po naključju* pade transparent z napisom »Better dead than red«, zaradi česar se zaletita v kip, ki je *po naključju* kip Brodyja, iz katerega odleti glava, ki se *po naključju* zvali v naročje enega izmed agentov.

Indy je postaran, divji arheolog, bel ameriški junak, ki vse stavi na vzpostavitev primarne družine, a jo s svojim mačističnim odnosom do žensk in šibkejših sproti ruši. Mestoma je bolj ropar grobišč kot znanstvenik, a lahko v njem onkraj žanrskih zapovedi skozi dobrohotnost interpretacije, kot bi rekli Stari, prepoznamo lik, ki se ves čas ukvarja s časom ter se ob premagovanju njegove linearnosti vse do zadnjega dela ne boji politične nekorektnosti. Najprej ga lahko opredelimo kot lik hitrosti, ki se



skozi čas ves čas premika, ki noče ničesar zamuditi, ki hoče biti ves čas povsod in ob pravem času (skrinja zaveze kot napoved atomske bombe, vrnitev magičnega kamna kot emancipacija v suženjstvo zakletih [mar prizor osvobajanja otrok-delavcev ne spominja na reklamo Ridleyja Scotta za Apple?], sveti gral kot čaša nesmrtnosti, kristalna lobanja kot portal večdimenzionalnosti, tujosti, antikitera kot časovni stroj). Takoj zatem pa kot lik časa, časovnosti, s tem pa že za eminentno filmski lik.

Indy praviloma čas kroti tako, da ga vrača na pravo mesto, popolnjuje vrzel, stvari postavlja tja, kamor spadajo, preteklost vrača preteklosti. A v **Artefaktu usode** se sam vrne v preteklost in Arhimedu v njej pusti ročno uro, tisti objekt, ki so ga Liliputanci v **Guliverjevih potovanjih** prepoznali kot bodisi neznano žival bodisi boga. V nasprotju s prvimi štirimi filmi, kjer je Indy preteklost vrnil na pravo mesto in se iz nje izvzel, v **Artefaktu usode** preteklost umaže, ročno uro pa v njej pusti kot tisti presežek, ki bo vplival na prihodnost. V tem smislu je Indyjevo ključno vprašanje eminentno filmsko vprašanje – je večnost vpisana v samo strukturo časa? Se potemtakem novost, ki je vpisana v večnost, lahko zgodi samo znotraj časa?

Če je v popularni glasbi tovrstno nenehno premikanje kot približevanje hitrosti uspelo Bobu Dylanu (»I am just like Anne Frank, like Indiana Jones, and them British bad boys, The Rolling Stones, I go right to the edge, I go right to the end, I go right where all things lost are made good again, I sing the songs of experience like William Blake, I have no apologies to make, everything's flowing all at the same time, I live on the boulevard of crime« [Iz pesmi »I contain multitudes« na albumu *Rough and Rowdy Ways* (2020)]), se Indy ni postaral častno. Njegov morebitni etični zločin je ostal ujet v primež osnovne družinske celice ter pojmovanja arheologije kot vede, ki se ukvarja z iskanjem (nevtralnih) artefaktov, ne pa s približevanjem resnici. Politično nekorektnost je zamenjalo nenehno vzpostavljjanje zunanega sovražnika, prvenstveno nacizma. Preko njega je lahko Indy do sedanjosti še bolj grob in brezsraven, a ne gre nikdar do konca, povsem v skladu s tistim pojmovanjem desetih božjih zapovedi, ki so jih zapovedali oblastniki in si s tem omogočili, da se jih v toku zgodovine sami niso držali, še več, uporabili so jih kot način prilaščanja produkcijskih sredstev. Sklicevanje na dediščino protinacizma je lahko pod krinko emancipatornosti hkrati udoben način, kako si prisvajati brez sramu. Ne z ognjem in mečem, ampak z bičem in klobukom. Zapisano še bolj banalno, zadnji **Indiana Jones** je prvi **Indiana Jones**, ki je nastal v produkciji Disneyja. Ta je Lucasfilm kupil leta 2012 za 4,5 milijarde dolarjev. Pol v kešu, pol v delnicah.

Urban Tarman

»S pisanjem poročil se borimo proti zlu«

DVANAJSTEGA PONOČI | 2022

Detektivski filmi se po navadi ne začnejo z razglasom, da primer, ki nas bo uro in pol zaposloval na velikem platnu, navsezadnje niti ne bo rešen. Hvala lepa za takšno provokacijo! Toda francoska kriminalka **Dvanajstega ponoči** (La nuit du 12, 2022, Dominik Moll) si privoščiti prav to. Z dvoumno potezo gledalca prikrajša za užitek v potrjevanju ali preigravanju njegovih domnev, hipotez in ugibanj. Jasno je, da miselnega oreha tokrat ne bomo strli. Najboljši francoski film lanskega leta, nagrajen s šestimi cenzurami, s smelo napovedjo nakaže svojo drugačnost in odločenost, da se bo podal na manj znani teren in osvetlil še kaj drugega onkraj, priznajmo, vselej intrigantnega vprašanja, ki poganja detektivski žanr; vprašanja »kdo je storilec?«¹ ali – če ga poznamo – kako ga ujamejo. »Kadar film govori o zločinu, se pogosto zgodi, da režiser gledalcu najprej pove: 'Tu je umor', na koncu pa: 'Tu je morilec' – in to je vse, brez dodatnih vprašanj.« Kot je pojasnil režiser Dominik Moll, ki je scenarij napisal z Gillesom Marchandom na podlagi knjige Pauline Guéna (pisateljica je leto dni preživela pri francoski sodni policiji), so se prav temu v **Dvanajstega ponoči** želeli izogniti.

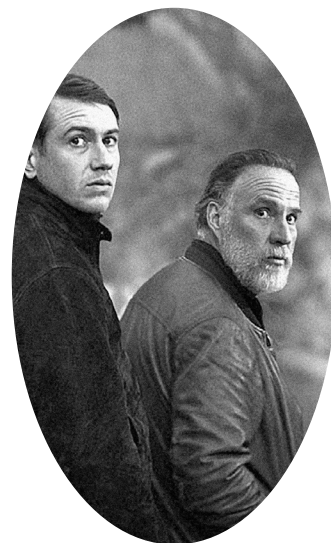
Neke oktobrske noči (naslovnega 12. oktobra 2016) se 21-letna Clara Royer (Lula Cotton-Frapier) vrača z domače zabave pri prijateljici. Staršem je povedala, da bo prespala pri njej; spila je nekaj alkohola. Spusti se po ulici majhnega mesta v bližni-

ni Grenobla. Ustavi se in prijateljici pošlje ljubeč video. Trenutek zatem jo napade zakrita oseba: zašepeta njeno ime, jo polije z vnetljivo tekočino in prižge vžigalnik. Clara umre v grozljivih mukah. Storilca ne vidimo. Policija naslednje jutro najde Clarin telefon, odkrije identiteto trupla in začne preiskavo. Vodi jo Yohan Vivès (Bastien Bouillon), novoimenovani načelnik enote za krvne delikte, kot jo imenujemo v Sloveniji. To je njegov prvi primer v tej vlogi.

Preiskava najprej obravnava Clarino zasebno življenje, kar je razumljivo, saj morajo kriminalisti »spoznati«² žrtev, da bi laže našli storilca. Zelo zanimiv in zgovoren je poseben poudarek njihove preiskave, ki se kmalu razkrije. **Dvanajstega ponoči** z njegovo pomočjo posredno in ne da bi preveč poudarjal politični zastavek, prepričljivo izpelje svojo kritiko. Ker je slednja le mestoma in bežno neposredno ubesedena, predvsem pa je zlagoma in na več ravneh temeljito prikazana (način, kako kriminalisti usmerjajo preiskavo, zastoj same preiskave in spontana komunikacija med preiskovalci, ki so v prvem delu izključno moški), je v resnici še toliko močnejša, saj se gledalca čustveno dotakne. Razumsko so nam (kar vidimo tudi pri intenzivnih podnebnih spremembah) stvari tako ali tako jasne. A to ne zadošča. Le redko je dovolj.

Kriminalisti opravijo pogovor s Clarinim zadnjim fantom in se nato vse bolj začnejo posvečati zgodovini njenih ljubezenskih odnosov. Izvedo, da je imela bogato spolno življenje. Poglobijo se v njene spolne prakse, nekdanje partnerje, za katere ugotovijo, da so vsi na neki način čudni; to je njihov »svet samoumevnosti«, svet nereflektiranih predpostavk, ki nevede usmerjajo preiskavo. Ker storilca (ali storilke) nikoli ne najdejo, ne izvemo, ali jih je na napačno (ali pravo) pot usmerila prav nezmožnost preseganja njihove socializacije v moški spol. V to dejstvo se obregne Clarina najboljša prijateljica Stéphanie (Pauline Se-

rieys), ki ne razume dobro, zakaj policisti sprašujejo, s kom je Clara spala in hodila, in opozori, da je videti, kot da bi preiskovali njo, Claro, in ne morilca. Morda pa je kar sama kriva, ker je živela razvratno, kot se za žensko ne spodobi? Stéphanie meni, da so Claro umorili zgolj zato, ker je punca, kar je pravzaprav definicija femicida. Vsi njeni partnerji so osumljenci in lahko bi bil morilec vsakdo od njih ali nihče, kot ugotavlja Yohan, ki je v ospredju preiskave skupaj z Marceaujem (Bouli Lanners), slednji pa je bolj kot v primer potopljen v zasebne težave, saj ga zapušča žena, ker je končno uspela zanositi z drugim. Spoznamo še galerijo stranskih likov, večinoma policistov, ki drug drugega zabavajo z grobimi mačističnimi štoski. Napetost se stopnjuje, policisti vse bolj izgublajo živce – težko shajajo z nemočjo in negotovostjo; z lastno jalovostjo. Tudi zaradi tega enoto zapusti Marceau, ki z nespametnim napadom na potencialnega storilca ogrozi razplet preiskave.



¹ V angleščini zgodbo, ki na koncu razkrije, kdo je morilec, imenujemo prav »whodunnit«.

Preiskava se po nekaj tednih neuspešno zaključi, toda po treh letih primer znova odpre nova tožilka. Vmes se policijski ekipi pridruži mlada policistka, kar pomeni svež veter v jadra zdaj že povsem potrtega in resigniranega načelnika enote. »Potrebujemo spremembo koncepta,« ugotavlja. Poleg Clarinega primera, čeprav uradno opuščena, ga morijo še vsakdanja birokracija (»s pisanjem poročil se borimo proti zlu«), pomanjkanje sredstev in slabi delovni pogoji. In prav sprememba, ki jo prispeva policistka, prinese svež pogled s strani – zastavi namreč ključno vprašanje: zakaj so vedno moški tisti, ki rešujejo primere femicidov – umorov žensk, ki jih storijo moški? In ali mogoče prav zato kaj spregledajo?

Če so moški v filmih in literaturi po navadi posamezniki, individualisti, ženske pa pogosto zgolj »idealni tipi«, pride tu do obrata. Neznani storilec postane posebej ljenje »vseh moških«, vsega, kar je narobe z moškimi in moškocentrično ideologijo. Ponujajo se vzporednice z nedavnim filmom **Sveti pajek** (Ankabut-e moqaddas, 2022) Alija Abbasija: od tega, da gre za kaznovanje ženske – oziroma žensk, ki so po mnenju moških (preveč) promiskuitetne – do tega, da je ženska spolnost neke vrste družbena last in predmet javne razprave. V **Svetem pajku** morilca najdejo in obsodijo, v Mollovem filmu žal ne.



Veronika Zakonjšek

Močni moški ne pojejo, ampak pijejo

MRTVO LISTJE | 2023

»Močni moški ne pojejo,« z nadvse resnim izrazom na obrazu izjavi Holappa, ko ga sodelavec, prav tako prekarni gradbiščni delavec, povabi na večerne karaoke. Preden se odpravita v zakajeno nočno življenje, napravi še požirek žganja iz žepne čutarice, bolj iz navade kot za pogum. Ko kasneje za mizo zreta v prazno ter med redkobesednim, odrezavim pogovorom značilne Kaurismäki-jeve *deadpan* komedije zvrneta še šest vrčkov piva, se Huotari končno opogumi in stopi na oder, kjer vehementno zapoje Schubertovo serenado in očara skromno žensko poslušalstvo. Holappa medtem ostane priklenjen za mizo ter se odsotnega pogleda in žalostnih potez loti naslednjega vrčka. Takrat med cigaretnim dimom, *rockabilly* ritmi, zgrešenimi pevskimi toni in otožno plešočimi odrskimi lučmi prvič zagleda Anso. Spogledata se: dva osamljena, izgubljena, družbi nevidna človeka.

A **Mrtvo listje** (Kuolleet lehdet, 2023), ki se z vrnitvijo k izobčencem delavskega razreda v kolesju izkoriščevalskega sistema izrisuje kot epilog Kaurismäkijevi proletarski trilogiji – to so pred več kot tremi desetletji definirali filmi **Sence v raju** (Varjoja paratisissa, 1986), **Ariel** (1988) in **Dekle iz tovarne vžgalic** (Tulitikkutehtaan tyttö, 1990) – ni klasična ljubezenska zgodba. On dela na gradbišču, dokler mu poškodba s strojem namesto odpravnine ne prinese odpovedi; ona v supermarketu, kjer jo odpustijo, ko jo zasačijo pri »krajci« sendviča s pretečenim rokom uporabe. On zdaj brezciljno išče novo službo, kjer bi lahko pil in upravljal težko

mašinerijo; ona zaposlitev, ki jo bo osvobodila prepuščenosti pretečenim izdelkom, ki jim izguba kupne vrednosti prepoveduje konsumpcijo, saj je vse, kar se ne more več prodati, pač le še za v smeti. Zato preteče še nekaj časa, preden prvič spregovorita.

Čeprav oba ostaneta brez službe, brez prihodkov, in Holappa vsako sled romantike brž poplakne z alkoholom, po spletu naključij nekega večera vendarle pristaneta v lokalnem kinu z rdečimi sedeži in stenami, polnimi cinefilskih referenc, od Bressona, prek Godarda do Chaplina. Kaurismäki prijateljsko pomežikne tudi Jarmuschu, ko za zmenek izbere zombijado **Mrtvi ne umirajo** (Dead Don't Die, 2019). Pogubna tematika Anso nasmeje in navdana z upanjem na ponovno srečanje Holappa na listek napiše svojo telefonsko številko. Naslednji dan skromno kuhinjo, v kateri si le redko privoščijo kaj več od v mikrovalovki pogrete odslužene hrane, v upanju, da bi lahko presegla svojo osamljenost, opremi z dodatnim krožnikom in priborom. A nahajamo se v svetu finskega fatalizma in Holappa še isti trenutek, ko jo pridobi, njeno telefonsko številko tudi izgubi. Le kako je ne bi, ko pa ju kamera ob izstopu iz kinodvorane pomenljivo uokviri pred plakat **Bežnega srečanja** (Brief Encounters, 1945) Davida Leana?

Mrtvo listje je film, zamrznjen v času. Zavrt v analogno tehnologijo, džubokse, ki razigrano predvajajo finsko priredbo pesmi »Mambo Italiano«, ter scenografijo šestdesetih let prejšnjega stoletja, v katero le redko vdrejo elementi sodobne realnosti. Ti v obliki poročil o ukrajinski vojni in zadnjih napadih na Kijev v Ansin dom priplavajo skozi radijske valove. Film v Kaurismäkijev svet tokrat prvič pripusti tudi računalnik, ki si ga Ansa za 29 minut izposodi v lokalni kavarni. A internet, kjer najde oglas za naslednjo neperspektivno službo, je nadstandard in drag, s tem pa delavski populaciji helsinške margine še bolj nedostopen od sveže hrane in srečne ljubezni.

Mrtvo listje, ki prekine Kaurismäkiyevo upokožitev, naznanjeno po premieri **Druge strani upanja** (Toivon tuolla puolen, 2017), nam tako s perspektive dosedanjega opusa finskega *auteurja* ne ponudi dosti novega. Nasprotno: gre za vrnitev k zanj že klasični delavski tematiki, vizualnemu formalizmu in minimalizmu, v katerem sivino neperspektivnih služb, brezposelnosti in osamljenega vsakdana razbijajo le rdeče-modro-zelene barvne kompozicije domačega pohištva, sten in kostumografije. Tako se čez absurdno brezupne situacije, ki Holappo silijo v utapljanje v pijači, v kateri išče uteho pred razčlovečenjem, ki ga od njega terja kapitalizem, ves čas vije očarljiv humanizem, ki vsakršno noto nihilistične melanholije omehča s situacijsko komiko in odrezavostjo dialogov.

In prav v tem je glavni čar Kaurismäkiyevega novega filma, ki nam v času pretečih (podnebnih) sprememb, vsesplošne digitalizacije, prihoda umetne inteligence, grožnje pandemij in vznika vojne tik čez finsko mejo ponudi nekaj poznanega in domačega. Nenavadno pomirjujoče je od avtorja dobiti prav tisto, kar od njega pričakuješ: kratko, grenko-sladko ljubezensko zgodbo o boju z alkoholizmom, slepem zasledovanju ljubezni in odpadanju listja, ki odstira prostor za novo pomlad. Ansa, v vlogi izjeme Alme Pöysti, tako na trenutke deluje kot reinkarnacija Kaurismäkiyeve siceršnje prve dame Kati Outinen, medtem ko Jussi Vatanen s svojim žalostnim obrazom nič manj impresivno ne poosebi nežne vloge močnega moškega, ki ne poje. »Ampak ti nisi močen moški,« ga opozori sodelavec Huotari, preden svoj bariton razpre v Schubertovo serenado. In prav zato nekaj steklenic vodke, zlomljenih kosti, izgubljenih služb in telefonskih števil kasneje končno dobi svoj srečen konec.



Ajda Bračič

Nikogaršnja Zemlja

ZVERI | 2022 + ALCARRÀS | 2022

Razglašanje človeškega lastništva nad zemljo je eden od temeljev civilizacije, kakršno poznamo danes, služi pa tudi grozovitemu ekonomskemu in družbenemu razslojevanju ter brezumnemu izkoriščanju tega edinega življenjskega prostora, ki si ga delimo ne le med sabo, temveč s celimi ekosistemi drugih vrst živih bitij. Ni treba biti zadrt moralist, da bi lahko ravnanje človeka z zemljo – zemljo kot prostorom, produkcijskim sredstvom in blagom obenem – prepoznali kot naduto in nepremišljeno. V zadnjem letu sta nastala dva sijajna filmska izdelka, ki vsak na svoj način lastništvo ter izkoriščanje zemlje postavljata pod vprašaj, hkrati pa izrekata subtilen poklon posameznikom in družinam, ki z zemljo vsakodnevno živijo.

Špansko-francoski film **Zveri** (As bestas, 2022, Rodrigo Soroyogen) sočutno, četudi z izrazito surovostjo navigira med perspektivami prebivalcev majhne gorske vasi v Galiciji v času, ko se ta sooča s pomembno odločitvijo. Antoine in Olga sta francoski

par, ki se po uspešni izobraženski karieri v mestu odloči na zapuščenem posestvu ukvarjati z organskim kmetovanjem, med tem pa v želji, da bi v bližino privabila še več mestnih priseljencev, postopoma prenavljata nekaj okoliških objektov. Zaradi načelnega nasprotovanja gradnji vetrne elektrarne na tem območju, ki bi vaščanom v zameno za prodajo zemljišč lahko prinesla nekaj mikavnega zaslužka, Antoinu in Olgi pa se edinima med člani krajevne skupnosti – z izjemo ostarelega Pepiña – zdi nesprejemljiva, se par zaplete v dolg in neprijeten spor s sovaščani, še posebno s sosedoma, bratoma Xanom in Lorenzem.

Film prežema robustno in neprijetno vzdušje odmaknjene vasi, kjer se ves čas zdi, da izza grma kdo opreza, pred domačimi vrati pa se pojavljajo svarila v obliki razbitih steklenic in od urina premočenih ležalnikov. Zgodba, ki so jo navdihnile resnične izkušnje nizozemskega para s konca 90. let, z eno nogo suvereno korači v triler, medtem ko je z drugo prav gotovo zagozdena v okoljski kritiki. V prvi polovici filma spremljamo predvsem Antoina, ki obdeluje svojo njivo, popravlja strehe, hodi na dolge sprehode s psom in večere preživlja v lokalni pivnici: prav tam se zlagoma izkaže, da otipljivo sovraštvo, ki proti Antoinu veje od mize lokalnih prebivalcev (kličejo ga Francozek), korenini v dejanskem preteklem sporu, torej v Antoinovi nepripravljenosti, da bi svojo kmetijo prodal in podpisal sporazum za gradnjo vetrnic. Protagonist prve polovice filma je sposoben videti širšo, dolgoročnejšo sliko: vetrnice bodo škodovala tako lokalni skupnosti kot naravi, v pokrajino se bodo prikradli dolgi prsti kapitala, prebivalci pa bodo zemljišča, na katerih so njihove rodbine prebivale dolge generacije, prodali pod smiselno ceno. A v enem izmed glavnih besednih obračunov med Antoinom in Xanom v taisti pivnici je film sposoben temeljito zaobrniti perspektivo, tako da gledalci jasno uvidimo tudi perspektivo »staroselcev«, če Xana in Lorenza lahko



tako imenujemo: težaško, enolično življenje majhnega kmeta; oblastno matriarhinjo, ki še zmerom gospoduje nad neporočenima bratoma; prenizke prodajne cene pridelka, večno pomanjkanje; prezir prebivalcev bolj urbaniziranih območij; odsotnost vsakršne intelektualne stimulacije ali zabave z izjemo igranja skorajda plemenskih iger moči in večernega posedanja v pivnici; zmačkana jutra, preživeta med kidanjem gnoja; hrepenenje po ženskah, ki jih v bližini enostavno ni; frustracija ob priseljencu iz mesta, povrhu vsega še tujcu, ki po borih nekaj letih življenja na tej zemlji stoji na poti med Xanom in njegovim zaslužkom od vetrnic. S tem bi, tako vsaj verjame sam, svojo družino odrešil trpljenja na tej prekleti zemlji; z bratom bi v mestu odprla taksi službo, vsi skupaj z mamo pa bi živeli v lepem stanovanju, v katerem razen pospravljanja ne bi bilo nikakršnega dela. Gre za popolnoma verjetno, logično motivacijsko strukturo lika, ki nam v hipu razpre drugačno perspektivo od Antoinove, s katero se vsaj v tistem trenutku zlahka poistovetimo.

Napeto vzdušje se skozi film stopnjuje in po smrti starega Pepiña, ki je med staroselci edini nasprotoval vetrnicam, dobi resnično strašljive razsežnosti. Uvodni prizori filma prikazujejo način, s katerim španski kmetje v sklopu vsakoletnega dogodka *Rapa das Bestas* krotijo konje z lastnim telesom, jim z golimi rokami zapirajo gobce in prekrivajo oči, da bi se umirili. Na enak način se Xan in Lorenzo v hrastovem gozdiču

lotita Antoina – v nazornem prizoru smo primorani gledati, kako ga zavoljo vetrnic usmrtita, kot bi si podredila žival. Po precejšnjem časovnem skoku v drugem delu filma spremljamo Antoinovo vdovo Olgo, ki sama vztraja na kmetiji in moža išče po okoliških gozdovih. Ker se je pes s sprehoda, na katerem je Antoine izginil, vrnil sam, je Olga upravičeno prepričana, da sta ga nekje v bližini kmetije pokončala Xan in Lorenzo. Če je prvi del filma usmerjen predvsem v moške protagoniste, spremlja njihov spor in razhajanja v načelih, pa se drugi del poglobi v perspektivo ženske, ki nazadnje ostane kot pričevalka in vzdrževalka, kot tista, ki krpa in shaja, pa naj bo to Olga, njena hči, ki iz mesta prihiti na obisk, ali pa stara matriarhinja, Xanova in Lorenzeva mati, s katero Olga nazadnje sklene sporazum, kakršnega Antoine z bratom nikdar ni bil zmožen doseči.

Špansko-italijanska drama **Alcarràs** (2022, Carla Simón), lanskoletna prejemnica zlatega medveda, spremlja veliko družino Solé, ki se na eni izmed katalonskih kmetij že dve generaciji ukvarja s pridelovanjem breskev. Trenutni gospodar Quimet se bori z nizkimi prodajnimi cenami pridelka in garaškim delom, njegovo stisko pa še zaostruje dejstvo, da zemlja pravzaprav ni last njegove družine, temveč pripada veleposestniški rodbini Pinyol. Ko stari Pinyol umre, se njegov sin in naslednik odloči posekati breskova drevesa ter namesto njih na posestvu postaviti sončno elektrarno, Quimetu pa ponudi, da se iz sadjarja prekvalificira v vzdrževalca fotovoltaičnih panelov. Ta se ponudbi ostro upre, s tem pa povzroči razkol v družini in postopno stopnjevanje napetosti. Film se torej povečini ukvarja s soočanjem posameznih članov družine z grozečim obetom selitve z zemlje, ki so jo poznali in obdelovali vse življenje. Med najbolj ganljivimi je perspektiva Quimetovega očeta Rogelia, ki se še spominja, kako so njegovi starši med vojno v svoji kleti skrivali Pinyolove, ti pa so jim v zamejno odstopili del zemlje v obdelovanje.

V sijajnem prizoru, v katerem Rogelio s svojo vnukinjo Mariono obira sadeže z močnega starega figovega drevesa, izvemo, da je bilo prav to drevo v času vsesplošnega pomanjkanja za obe družini velik blagoslov, saj je vsako leto obilno obrodilo. Rogelio se do smokvinih sadežev še zmerom vede izjemno spoštljivo, z vnukinjo jih previdno obirata, si vsakega podrobno ogledata in nato previdno odložita v zaboj. Prav ta previdnost in spoštljivost je v nasprotju z masovno pridelavo sadja, ki smo ji priča kasneje v filmu: čeprav Quimet poskuša z breskvami ravnati enako oprezno, ob lastni napaki, zaradi katere se več zabojev sadja raztrese in uniči, pa celo zajoče, zahteve trga narekujejo neznosen tempo in neizpolnljive kvote. Sadje skupaj z nekaj najetimi delavci tisto poletje pobirajo vsi člani družine Solé. Pomagajo celo najmlajša Iris ter njena bratranca, dvojčka Pau in Perre, ki jih spori in težave odraslih begajo in plašijo. Najstnico Mariono prizadenejo težke besede, izrečene med očetom Quimetom in njej ljubo teto, zaradi katerih teta zapusti posestvo. Roger, najstarejši sin, pa si želi po očetovih stopinjah vstopiti v svet kmetijstva, vendar ga oče priganja h knjigam. Razgibane in kljub jedrnatosti poglobljene dinamike med posameznimi družinskimi člani so vsekakor odlika tega filma.

V hiši sredi breskovih nasadov se torej vedno kaj dogaja, ves čas potekajo pogovori, pogajanja, izmenjave. In skoraj vedno jim je nekdo priča – zanimiv režijski pristop s kamero skoraj vedno spremlja enega izmed članov družine, ki v pravkar potekajočo izmenjavo ni neposredno vključen, temveč jih le molče spremlja, prav zato pa smo gledalci toliko močneje soočeni z dejstvom, da ima vsaka izrečena beseda posledice ne le za tega, ki jo izreka, ali za tistega, ki mu je namenjena, temveč tudi za vse, ki jo slišijo. Kako prikladno vzporednico lahko potegnemo s temo, ki jo film odpira: poteze, ki jih vlečejo korporacije in odločevalci, imajo stotine naključnih kolateralnih



žrtev, velike premike zgodovine pa najbolj občutijo prav ti, ki so se jim znašli na poti kot neme priče. In tudi ravnanje človeka z zemljo, ki si jo prisvaja in poseduje, ima posledice za vse tisto in vse tiste, na katere navadno ne pomislimo in ki niti nimajo zmožnosti, da bi zagovarjali lastne interese.

Tako v **Zvereh** kot v **Alcarràsu** je zemlja predstavljena kot osebni in/ali družinski teritorij, na katerem dobesedno in simbolno poteka razreševanje medosebnih sporov. V **Zvereh** brata Xan in Lorenzo Antoinu in Olgi zastupita vodni rezervoar, v katerega potopita avtomobilске akumulatorje, s tem pa uničita vso letino skrbno vzgojenega paradizičnika. Udarita tam, kjer najbolj boli: uničen pridelek pomeni ne le odsotnost zanj iztrženega denarja, temveč tudi stotine ur dela in truda, ki so nenadoma postale zaman. V **Alcarràsu** prek zemlje med seboj obračunavata oče Quimet in sin Roger: v želji po dodatnem zaslužku Roger sredi polja koruze skrivaj nasadi nekaj sadik konoplje, pri čemer se poveže s stricem Ciscom, s katerim je Quimet tako ali tako v sporu. Ko Quimet to odkrije, ogorčeno izruje sadike in jih zažge. Iz koruze opreza Roger in se očetu za uničevalno dejanje maščuje tako, da v nasad breskev spelje vodo, razmočena zemlja pa sadnim drevesom ob veliki vročini dobesedno skuha korenine. Kar bi se lahko zdelo kot pomota iz malomarnosti, je v resnici zavestno dejanje, Roger pa v mladostni objestnosti raje škodi vsej družini, kot da bi se odpovedal lastnemu ponosu. Quimet ni dosti boljši, saj ne zmore izstopiti iz vloge glave družine niti takrat, ko je

vsem jasno, da potrebuje pomoč, namesto tega pa svojo voljo uveljavlja čedalje bolj trmoglavo. Oče in sin se nazadnje povežeta ob skupnem protestu na shodu kmetov, ki se borijo za višje cene sadja in boljše pogoje dela. Simbolično uničevanje pridelka tokrat deluje katarzično, ekstatično.

Prek teh in drugih nenehnih napadov in obramb v obeh filmih je zemlja – vir letine, dobička, hrane, življenjskega prostora – prikazana kot predmet lastništva, kot tržno blago in kot sredstvo medsebojnega obračunavanja, prizorišče iger moči, za kakršno smo jo ljudje od nekdaj imeli. A hkrati je pod človeškimi dramami, ki se na tej zemlji razvijajo in navadno prizadenejo najbolj ranljive, slutiti globlje, skrivno življenje zemlje, ki se izčrpava in prazni, ki kmalu ne bo zmogla več dajati, kar je tako dolgo dajala. V zadnjih prizorih **Alcarràsa** smo priča družini Solé, ki vkuhava in vlaga še zadnjo letino breskev, okoli njihovega dvorišča pa veliki delovni stroji počasi rušijo vsa sadna drevesa. Na njihovem mestu bodo kmalu zrasle sončne celice. Kmetovalec se tako spreminja v vzdrževalca elektrarne, ki bo namesto hrane zdaj prideloval energijo (za povrh še takšno, ki jo imamo za zeleno), ob tem pa še bolj degradiral hektare življenjskega okolja. Glavni miselni premik, ki bi človeka iz lastnika zemlje postavil za njenega varuha, zemljo pa znova napravil za avtonomno in sebi lastno, je v obeh filmih pesimistično prikazan kot neizvedljiv, ključno gonilo sprememb pa ostaja denar. Kljub vsemu: morda nam nekoč spet uspe, da bomo zaživel v nikogaršnji Zemlji.

Katja Šifkovič

»Kdo za vraga pa ona misli, da je?!«

ZAMERA | 2023–

Dostojevski je v *Zapiskih iz podtalja* zapisal, da smo ljudje v svoji esenci sicer zanimiva bitja, polna čudovitih partikularnosti, a če bi nam kdo ponudil utopijo, v kateri bi imeli svobodo početi karkoli in bi se v njej lahko ukvarjali le z nadaljevanjem svoje vrste, bi bila prva stvar, ki bi jo storili, ta, da bi dano utopijo uničili, samo da bi se nam zgodilo nekaj nepričakovanega. Če že, smo narejeni za kaos, ne pa za srečo in mir.

O tem, kako *domače* in *udobno* je posamezniku v kaosu odtujenosti in trpljenja, *a.k.a.* v sodobnem kapitalizmu, se sprašuje tudi nova Netflixova serija **Zamera** (Beef, 2023–). Če je bila posameznikova izbira kaosa pri Dostojevskem pogojena z dolgčasom, se zdi, da je v poznem kapitalizmu le normalen odziv na toksično družbeno-ekonomsko okolje, ki iz nas dela tujke, invazivno vrsto, in nam kljub kolektivni anksioznosti in depresiji vele-va, naj v svojem življenju najdemo ravnotežje ter konstruktivno predelamo svoja čustva.

Zamera se začne, ko Danny Cho (Stephen Yeun) poskuša v supermarketu brez računa vrniti neuporabljene izdelke. Sizifovsko opravilo, ki mu seveda ne uspe. Po ponižujoči izkušnji sede nazaj v svoj avto, parkiran pred trgovino, in samega sebe skuša pomiriti. Odločen, da se vrne domov, nato, še vedno precej jezen, nekoliko prehitro zapelje nazaj in *skoraj* trči v luksuzni terenec, ki pripelje mimo. Voznica avta potrobi in mu pokaže sredinec. Dannyju v tistem trenutku prekipi in voznico začne zasledovati. A vse, kar mu uspe ujeti, je njena registrska številka. »Kdo za vraga pa ona misli, da je?!«

Voznica belega terenca je Amy Lao (Ali Wong), uspešna podjetnica, katere zakon visi na nitki – poročena je z odtujenim Josephom (George Nakai), s katerim je ne pove-zujeta več ne spolnost ne hči June. Amy se giba v elitni, »alternativni« in predvsem pretenciozni losangeleški sferi bogatašev, ki se prehranjuje z nenavadnimi gobami in uparjeno travo, obsedeno hodi na tečaje pozitivnega mišljenja, v prostem času pa išče najcenejše ponudnike paničnih sob. Je predstavnica razkošnega, buržujškega enega odstotka ameriških prebivalcev in se za lep denar trudi prodati svoje nadvse uspešno *hipstersko* podjetje loncev za rože.

Edina lastnina, ki jo ima Danny, je kombi iz leta 2006. V škatlah, ki jih je skušal vrniti v uvodnem prizoru v supermarketu, so bili plinski žari, namenjeni poskusu samomora. Danny živi z odtujenim bratom, prosti čas pa preživlja z neprilagojenim bratrancem. Z njim se loteva najrazličnejših, že vnaprej propadlih biznisov, s katerimi želi zaslužiti dovolj denarja, da bi v ZDA iz Koreje pripeljal svoja obubožana starša. Na strehi stanovanjskega kompleksa, kjer najema stanovanje, dviguje uteži in peče burgerje.

Amy in Dannyju sta, skratka, skupni le dve stvari: oba sta pripadnika marginalizirane azijske diaspore v Los Angelesu in oba sta se ob nepravem času znašla na nepravem mestu: na parkirišču pred supermarketom. On nima za izgubiti nič, ona vse. Njun odnos bi lahko opisali kot vesoljski; sta kataklizmični par sorodnih duš.

V **Zameri** smo soočeni s popolnoma neuravnovešenima posameznikoma, ki vsak zase bijeta svojo živčno vojno. Amy in Danny vzpostavita odnos, ki temelji izključno na nebrzdanem besu in jezi. Pri tem je osvobajajoče, da lahko končno gledamo serijo o neromantičnem in neseksualnem odnosu med moškim in žensko. Prav prikaz njune-ga intenzivnega odnosa – med njima namreč vlada električna, a strupena kemija, za-radi katere gledalci lahko vstopimo v njuno intimo – se ustvarjalcem serije res posreči.

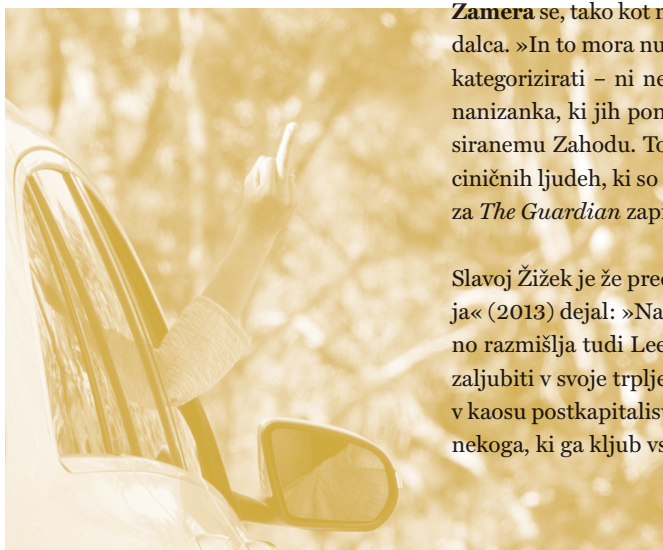
Čeprav je glavni fokus namenjen maščevanju, lahko serijo beremo tudi kot aktualen komentar razredne vojne in vseprisotnega rasizma v sodobnih ZDA, na trenutke pa deluje tudi kot satira *poduhovljene* kalifornijske elite. Razredni boj je prikazan preko azijsko-ameriške prizme, pri čemer Lee Sung Jin, ustvarjalec serije, ki je sam Južnokorejec, razume, da azijsko-ameriška izkušnja ni monolitna. Tako se na primer ni bal ekranizirati dinamike moči in privilegijev, ki jih je deležna Amy, hči kitajskih in vietnamskih priseljencev, poročena z bogatim Japoncem, čigar mati govori popolno angleščino. To, da so skoraj vsi glavni liki v nanizanki azijski, osredinja tematike, ki jih **Zamera** (tudi) obravnava. Gre namreč za like, ki imajo v Ameriki manj družbenega dovoljenja za jezo. Stereotip o *ubogljivosti* azijskih manjšin je v seriji večkrat izpostavljen. »Tako ... zenbudistično energijo imaš okoli sebe,« o Amy pripomni Jordan, njena bodoča sodelavka in nadrejena.

Zamera doseže vrhunec v zadnjih dveh epizodah, ko pride spor med Dannyjem in Amy v nove in povsem nepričakovane ekstreme, saj se zdi, kot da bi jima nekdo podtaknil kokain. Gledalci smo soočeni z naključno ugrabitvijo, neuspešnim ropom, streljanjem, halucinacijami in smrtjo. Ko frustrirani par v zadnji epizodi prve sezone, izgubljen sredi puščave, pomotoma zaužije strupene jagode, zaradi katerih začne halucinirati, serija izgubi še zadnji stik z realnostjo.

Ko se izgubita v puščavi in nimata druge možnosti, kot da skupaj najdeta pot nazaj, to Dannyju in Amy ponudi zaključek, ki ga potrebujeta, da lahko stopita korak naprej in zgodbo prve sezone zaključita kot sopotnika. Kljub večmesečni vojni protagonista večino časa preživita v svojih ločenih mehurčkih in se le redko srečata. Ko pa se, je to le zato, da bi drug drugemu povzročila bolečino. A njun spor jima je omogočil sprostitev sovraštva do samih sebe, na koncu pa lahko končno spregledata, da so napake, ki sta jih tako goreče prezirala pri drugem, prisotne tudi v njiju samih. V seriji, v kateri prevladuje bes, je finale luč na koncu tunela (ki ni vlak, ki prihaja v nasprotno smer), saj protagonistoma dovoli očiščenje, katarzo. Ta se zgodi, ko Danny in Amy naposled oprostita tudi sebi.

Zamera se, tako kot njeni protagonisti, trudi hitro in neposredno okleniti svojega gledalca. »In to mora nujno narediti, saj imamo pred seboj serijo, scenarij, ki ga je težko kategorizirati – ni ne komedija ne drama, tudi ne še ena zaspana in zbanalizirana nanizanka, ki jih ponudniki pretočnih vsebin množično izvažajo Evropi in zainteresiranemu Zahodu. Tokrat imamo pred sabo temačen, eksistencialno nasilen triler o ciničnih ljudeh, ki so se prisiljeni soočiti z lastno žalostjo in osamljenostjo,« je o seriji za *The Guardian* zapisala filmska kritičarka Ellen E. Jones.

Slavoj Žižek je že pred časom v svojem predavanju »Ljubezen kot politična kategorija« (2013) dejal: »Naše trpljenje, samo po sebi, ni dokaz naše avtentičnosti.« Podobno razmišlja tudi Lee Sung Jin, ki nas v **Zameri** vseskozi opozarja, da se ne smemo zaljubiti v svoje trpljenje in da je največ, na kar lahko kdorkoli izmed nas upa, to, da v kaosu postkapitalističnega nesmisla, ki diši po koncu sveta, vsak posameznik najde nekoga, ki ga kljub vsemu razume.



Robert Kuret

Dolgčas človeških dram

ČRNO OGLEDALO | 2011–

Ko govorimo o prihodnosti in o tem, kako bodo v njej videti vsakodnevne rutine in opravi, mi vedno pride na misel tretja epizoda prve sezone **Črnega ogledala** (Black Mirror, 2011–) z naslovom »The Entire History of You«. V njej imajo skoraj vsi ljudje v glavi čip, ki deluje kot kamera in posname vse, kar vidijo in slišijo. Osrednji lik, Liam, se po razgovoru za službo odpravi na druženje z ženinimi prijatelji. Ko med klepetom motivirajo glede tega, kako je šlo na razgovoru, ga pozovejo, naj jim pokaže posnetek. To sicer prepreči eden od gostov – pozneje se izkaže za ljubimca Liamove žene –, ker naj bi bilo ponižujoče do osebe, ki mora razkrivati svoje osebne zadeve. Kljub temu da nismo priča skupinskemu ogledu in analizi razgovora, pa se vendar zgodi trenutek, zaradi katerega je bilo **Črno ogledalo** intrigantno: v podrobnostih je nakazalo, kako bo recimo videti druženje med prijatelji v prihodnosti. Če bi danes tak pogovor z bodočim delodajalcem prijateljem kvečjemu obnovili ter povedali kaj o svojih občutkih, se z očesno tehnologijo odpre povsem nov svet: zbrani družbi na steno – kot film – projiciramo potek pogovora, sliko ustavljamo, zumiramo delodajalčev obraz, njegove mikroreakcije, trzljaje in tike, način pogledov itd., prek katerih analiziramo, kakšen vtis smo pustili, koliko možnosti imamo za službo itd. Čeprav tudi ta epizoda kaže slabosti kasnejših (npr. precej klišejski ljubezenski trikotniki, stalno ponavljanje motiva prevaranega moškega), je njena odlika, da – sicer bolj z namigi kot z dejansko realizacijo – nakazuje vizijo, na kakšne načine se bodo v svetu napredujoče tehnologije modificirali vsakdanji družbeni konteksti.

Tega občutka, da bi nam serija lahko dala kakšen inovativen uvid, pa v najnovejši, šesti sezoni praktično ni več. Zdi se, kot da se je **Črno ogledalo** popolnoma upehalo, da ne premore več ne zanimivih spekulacij glede prihodnosti ne prikaza nekih družbenih mikrosituacij, ki jih bo razvoj tehnologije spremenil. Še več: pravzaprav se večina serije obrne stran od tehnologije ter se tako odpove elementu, ki je bil zanj bistven. Priča smo žanrsko-nostalgичnim obratom v preteklost: v horor irskega podeželja, kjer par odkriva pozabljeno – oz. potlačeno – zgodbo o lokalnem morilcu, zaradi katerega je leta nazaj umrl fantov oče. Že zgodbeni nastavek je precej klišejski, izpeljava pa še bolj, saj se seveda izkaže, da je fantova družina v situacijo še kako vpet. Zdi se, da si omenjena epizoda, naslovljena »Loch Henry«, za format oz. dolžino zastavi nalogo celovečerca ter nato zgodbo izpelje razmeroma predvidljivo. Kaj dosti bolje ni niti z zadnjim delom šeste sezone, »Demonom 79«. Epizoda je postavljena v čas jedrske paranoje in se zopet spogleduje s hororjem. Zaposleno v trgovini s čevlji obišče demon, ki od nje v naslednjih treh dneh zahteva tri smrti, torej tri umore, sicer bo sam pogubljen v večni praznini, svet pa bo zajela jedrska katastrofa. Kljub komično-obešnjaškemu trenutku – demon privzame videz člana ansambla Boney M; ne vidi ga nihče drug razen omenjene punce – se zdi, da na ravni razvoja zgodbe, likov in ideje tudi omenjeni del ni ponudil pravzaprav nič novega. Zaradi odsotnosti tehnoloških spekulacij je več ali manj padel v banalnost.

Zdi se skratka, da je **Črno ogledalo** ob pomanjkanju idej glede nadaljnega razvoja doživelo nekakšno samoukrivitev, ki se kaže bodisi kot zgodbeno vračanje v preteklost ali kot metafikcija: prvi del šeste sezone, »Joan Is Awful«, je zgodba zaposlene v tehnološkem koncernu, ki nekega večera na pretočni platformi Streamberry – *a.k.a.* Netflix – začne spremljati lastno življenje. Še huje: to življenje vidi njen partner, s tem pa se razkrijejo njena »prava občutja« glede njega, (spet pričakovana) prešuštvojanja itd. Edini potencialno intriganten del epizode je razkritje, da se je vse zgodilo zato,



ker ni prebrala pogojev uporabe pri uporabi aplikacij in obiskih spletnih strani, zaradi česar ima Streamberry legalno-pravno podlago za uporabo njenega življenja. Prav na tej točki postane še bolj očitno, da se **Črno ogledalo** ne ukvarja več z vprašanji prihodnosti, ampak se je obrnilo v sedanost, k že obstoječim paranojam glede zlorabe osebnih podatkov, kar je na delu vsakič, ko na Facebooku vidimo oglas za produkt, o katerem smo se v zasebnem kontekstu pogovarjali pred nekaj urami.

Morda je obrat v sedanost na neki način smiseln, saj tehnologija na nekaterih področjih že dohiteva predvidevanja izpred nekaj let, a v končni fazi se zdi, da serija s tako pozicijo ne naredi nikakršnega preboja. Že samo nova **Misija: Nemogoče – Maščevanje, 1. del** (Mission Impossible: Dead Reckoning Part One, 2023, Christopher McQuarrie) je glede uporabe tehnologije bolj intrigantna kot katerikoli del šeste sezone **Črnega ogledala**, čeprav v njej umetna inteligenca klasično uide izpod nadzora. Vendar se zdi, da se vsaj spekulacija tega veže na zmožnosti sodobnih tehnologij, recimo globoki ponaredki (*deep fake*): Tom Cruise v nekem trenutku ne ve, ali ga po ulicah Benetk usmerja njegov sodelavec ali pa umetna inteligenca, ki je vdrla v njihov sistem in prevzela glas tega sodelavca.

Morda je najbolj posrečen del nove sezone **Črnega ogledala** epizoda »Beyond the Sea«, ki se sicer zopet dogaja v preteklosti, konec šestdesetih in v času odkrivanja vesolja. Ta del v maniri starejših, bolj uspešnih delov gledalcu tudi dobro predstavi zmedo glede pravil in koordinat lastnega sveta: dva astronauta sta s svojimi fizičnimi telesi na vesoljski postaji, na Zemlji pa imata robotska surogata, v katera lahko preneseta svojo zavest. Ko na vesoljski postaji opravita svoje delovne naloge, ležeta na posteljo in njuna zavest je prenesena v zemeljska robotska surogata, ki živita s svojima družinama. Omenjena epizoda postane zares intrigantna, ko skupina hipi tehnofobov enega od teh robotskih surogatov pokonča. S tem tudi eden od astronautov ostane ujet na vesoljski postaji, brez možnosti ponovne vrnitve na Zemljo v naslednjih treh letih, dokler mu kolega ne ponudi možnosti, da se s svojo zavestjo naseli v njegovega robota. Na tej točki se pravzaprav odpre diapazon možnosti, ki bi jih lahko epizoda obravnavala: kako

na robotsko telo vpliva hitro menjavanje dveh različnih zavesti, ki se nalagata vanjo? Ali ima robotski surogat tudi kakšne vrste živčni spomin, zaradi katerega bi prihajalo do motenj in mešanja med obema zavestma v enem telesu? Kaj se dogaja s človekom, ki svojo zavest nalaga v robotski surogat, še več, v robotski surogat nekoga drugega? A epizoda se teh zanimivih vprašanj ne dotakne zares, ampak se raje zadovolji z ljubezenskim trikotnikom, z ženo, ki jo mami prešuštvo s telesom svojega moža, v katerem se nahaja njegov astronautski kolega. Skratka, »Beyond the Sea« zelo samoumevno sprejme pravila lastnega fikcijskega sveta, kot da epizode ne zanima, kaj se s temi pravi v različnih kontekstih dogaja, in se namesto tega posveti prežvečeni zgodbi, ki požre praktično ves čas in v okviru kratkega celovečerca seveda ostaja podrazvita.

Da serija enostavno ne ve več, kaj početi s tehnologijo, postane očitno v edini epizodi, ki je še nismo omenili, in sicer »Mazey Day«: ta se ukvarja s paparacinjo na sledi zvezdnici, ki doživi mentalni zlom, potem ko povzroči prometno nesrečo. Morda ta del najboljše kaže brezizhodnost serije, saj proti koncu zavije v čisti absurd: postane horor, kjer zvezdnico, skrito v nekem gozdnem sanatoriju, najdejo paparaci, ki z bliskavicami vdrejo v njeno sobo, Mazey Day pa se – ob polni luni – spremeni v volkodlakinjo in jih začne loviti. A ko se to zgodi, se epizoda že bliža svojemu koncu in tako deluje, kot da v zadnjem aktu pravzaprav vpelje neko novo temo, s katero ne more narediti kaj dosti drugega, kot zagotoviti nekaj krvavega spektakla.

Pravzaprav šesta sezona **Črnega ogledala** razgrne vse težave, ki jih je serija imela že prej; zdi se, da je tehnologija – kljub občasnim intrigantnim idejam – ni zanimala kaj bolj kot privesek dolgočasnih človeških dram. Pri tem je sicer treba priznati, da so bile običajne človeške drame zanimive ravno zaradi tega – in v tistih primerih! – ko jih je serija znala misliti skozi tehnologijo in skozi spremembe v sami tehnologiji, kar je recimo primer drugega njenega fokusa, načinov družbenega nadzora. V spominu mi je ostala epizoda »White Christmas« iz druge sezone, ki je prikazala možnost ekstrakcije uma v digitalni svet, kjer je bilo mogoče ta um veliko bolj zlahka manipulirati – že z golo nastavitvijo, ko v realnem času mine minuta, v digitalnem pa pol leta, je bilo možno digitalizirani um zaslužniti, ga pripraviti do priznanja zločinov, podrejanja delovnih nalogam itd. Morda se je **Črno ogledalo** upehalo, ker je tudi v šesti sezoni tehnologijo še vedno prikazovalo kot nekakšen *gadget*, kot neko sredstvo, ne pa kot entiteto, ki z računanjem masivne količine podatkov pridobiva lastno inteligenco ali pa vsaj neko okvirno opravilno zmožnost.



Določene smeri gotskega marksizma, recimo Krašovec s svojo knjigo *Tujost kapitala*, mislijo tehnologijo kot način osamosvajanja kapitalizma in vzporedno s tem tudi osamosvajanja zgodb od človeških subjektov z njihovo psihološko globino, saj ravno tehnologija omogoča spust v svet afektivnih in predafektivnih stanj. Tako je na primer v omenjeni epizodi **Črnega ogledala** »The Entire History of You«, ko je – zaradi očesnih kamer – mogoče vsako gesto, vsak trzljaj, vsak premik obrazne mišice zaznati, ga torej predvajati, upočasniti, analizirati, s čimer se popolnoma spremenijo tako človeški odnosi kot načini pobegov takemu nadzoru. Ravno na tem mestu postane jasno, da je **Črno ogledalo** redko ustvarilo zares presežno epizodo, ker se takim vprašanjem večinoma ni zares posvetilo. Zato tudi v novi sezoni postane še bolj jasno viden problem, da tehnologija pravzaprav prevečkrat ostaja v drugem planu, medtem ko fokus zavzemaajo predvidljive človeške drame.

Tinkara Uršič Fratina

Trije dnevi v Cannesu

76. MEDNARODNI FILMSKI
FESTIVAL V CANNESU

16.–27. MAJ 2023 | CANNES

Na festival v Cannesu sem šla po čistem naključju. S sabo sta me povabili prijateljici s Poljske, ki sem ju spoznala v Lizboni. Vse tri smo bile tam na izmenjavi in se povezale zaradi ljubezni do filmov. Ko sta mi, preden smo se vse vrnile domov, rekli: »Mogoče se pa vidimo v Cannesu,« sem ju samo čudno pogledala. Cannesu? Ali ni to samo za filmske profesionalce, igralce, režiserje, producete, *dejanske* kritike ...? »A ne veš, lahko se prijaviš za akreditacijo '3 Days in Cannes', namenjeno mladim filmskim navdušenecem?« Besede so postale realnost in maja smo se po treh mesecih, skupaj s še nekaj kolegi, ponovno srečale na Azurni obali.

Na festivalu, ki sicer traja več kot teden dni, smo bili zadnje tri dni. Želeli smo jih kar najbolj izkoristiti in si ogledati čim več filmov, vendar je bil ta cilj zaradi slabe organizacije, nefunkcionalnega sistema (spletna stran za rezervacijo vstopnic se je večkrat sesula) in dejstva, da smo bili z našo akreditacijo »nizkega ranga« na repu festivalske prehranjevalne verige, na žalost precejšen izziv. Polovica kart je bila že razprodanih, o projekcijah »velikih imen«, na primer Wesa Andersona, niti sanjati nismo mogli, a na koncu smo si kljub vsemu uspeli izboriti po tri ali štiri vstopnice za vsak dan.

1. dan ali Ne hodi na projekcije ob 8.30

Časovnica

08:30 | Salle Debussy: **Mati vseh laži** (Kadib Abyad, 2023, Asmae El Moudir)

11:15 | Arcades 1: **Štiri hčere** (Les Filles d'Olfa, 2023, Kaouther Ben Hania)

13:15 | Arcades 1: **O posušenih travah** (Kuru Otlar Üstüne, 2023, Nuri Bilge Ceylan)

19:13 | Arcades 1: **Maj–december** (May December, 2023, Todd Haynes)

Prvi dan smo že zgodaj zjutraj lovili projekcijo filma **Mati vseh laži** v Salle Debussy. Čeprav smo film izbrali precej na slepo, saj smo želeli predvsem izkusiti ogled v največji dvorani v Palais des festivals, kjer poteka tudi vse premierne in gala projekcije, nas je povsem prilepil na sedeže do zadnjega kotička napolnjene dvorane. Dokumentarec z uporabo lutk in maket podoživlja zgodovino maroškega mesta, režiserka pa svojo osebno in družinsko zgodbo prepleta z nacionalno ter tako vleče vzporednice med sodobnim Marokom in dogodki, ki so jih tam povzročili protesti leta 1981. Gre za enega tistih težkokategorikov, ki postopoma vzpostavljajo elemente zgodbe, ki na koncu trčijo skupaj in presenetijo (ali celo šokirajo) z nepričakovanim. Po naključju je

bil tak tudi naslednji film, **Štiri hčere**, ki smo si ga ogledali v kinu Arcades. Ta nekoliko spominja na ljubljansko Komuno, v njem pa smo preživeli največ časa, saj je bil v bližini festivalskega dogajanja, a hkrati ne tako popularen kot projekcije v Palaisu. Oba omenjena filma sta na koncu dobila tudi nagrado zlato oko za najboljši dokumentarec festivala. Sledil je ogled triurnega Ceylanovega filma **O posušenih travah**, ki z odlično igro, čudovitimi posnetki zimske pokrajine in gostimi dialogi razpira raznolika vprašanja in pušča pot odprti interpretaciji. Gre za enega tistih filmov, ki si jih je treba ogledati večkrat in zbrano. Prvi dan nas je naučil, da jutranje projekcije morda niso najboljša odločitev, če veš, da imaš nato še ves dan na sporedu filme in tudi sicer nisi jutranji človek. Večerni **Maj–december** je bil po dolgem dnevu težkih in temačnih filmov ravno pravšnji za malenkosten odklop. Na zgodbeni ravni sicer nič posebnega, je pa presenetil s sanjavo obarvano fotografijo in odličnima Natalie Portman in Julianne Moore.

2. dan ali Festivalsko dogajanje vs. dobra dvorana

Časovnica

12:00 | Cineum IMAX: **Zadnje poletje** (L'Été dernier, 2023, Catherine Breillat)

13:45 | Cineum Aurore: **Za boljši jutri** (Il sol dell'avvenire, 2023, Nanni Moretti)

16:00 | Cineum Aurore: **The Pot-au-Feu** (La Passion de Dodin Bouffant, 2023, Anh Hung Tran)

20:05 | Arcades 1: **Anatomija padca** (Anatomie d'une chute, 2023, Justine Triet)

Tudi za drugi dan smo imeli rezervirane vstopnice za 8.30 zjutraj, vendar smo jih glede na izkušnjo prejšnjega dne raje preklicali in upali, da se sprostijo karte za katero od kasnejših projekcij. Sreča nam je bila naklonjena, saj smo jih v teku dneva uspeli uloviti za večerno projekcijo **Anatomije padca**, ki se je izkazala za enega najboljših filmov, kar sem si jih v treh dneh uspela ogledati, nagrajena pa je bila tudi z zlato palmo. Pred projekcijo **Anatomije** smo dan preživeli v Cineumu, ogromnem kinu z velikanskimi dvoranami, do katerega se pride s polurno vožnjo z avtobusom. Kompleks ponuja najmodernejšo kinotehnologijo in gledalcu ponuja zares izvrstno izkušnjo ogleda filmov, a se tam zaradi odmaknjenosti od glavnega prizorišča festivala izgubi čar skupnega dogajanja. Za projekcije v Cineumu je bilo na voljo tudi največ vstopnic, saj so tam dvorane med največjimi, zato so organizatorji imetnike akreditacije »3 Days in Cannes« spodbujali za tamkajšnje ogleda, češ da je izkušnja ogleda tam najboljša. To je morda res, vendar je marsikdo (tudi jaz) na festival prišel tudi zaradi festivalskega dogajanja. To je bila tudi ena glavnih slabih strani izkušnje festivala v Cannesu – zelo sem pogrešala občutek, da sem dejansko na festivalu, ki bi ga prinesla na primer lažje dostopen spremljalni program in boljša organizacija.

Ne glede na vse so v srčki festivala seveda filmi in **Anatomija padca** je bila med tistimi, ki najverjetneje nikogar niso pustili hladnega. Sandra (Sandra Hüller), Samuel (Samuel Theis) in njun slabovidni sin Daniel (Milo Machado Graner) živijo v zakotni gorski koči. Ko Samuelovo truplo v sumljivih okoliščinah najdejo pred kočo, se sproži sodni postopek, s katerim bi določili vzrok smrti. Je šlo za umor ali samomor? Po letu dni se začne sojenje, na katerem je Sandra osumljena umora moža, Daniel pa kot edina priča spremlja razkrivanje skrivnosti odnosa med očetom in materjo, o katerih se mu ni niti sanjalo, in mora sprejeti nemogočo odločitev. Zgodba, ki morda ne deluje nič posebnega, je s filmskim jezikom predstavljena izredno pristno in človeško. Vsak od likov postopoma razkriva plasti, ki se skrivajo pod fasado neoporečnosti in navidezne popolnosti, Sandra Hüller pa lahko s svojo igro parira Cate Blanchett v lanskoletnem **Táru** (2022, Todd Field). Po projekciji smo s kolegicami in kolegi o filmu še dolgo debatirali, vsi pa smo se strinjali, da je Justine Triet ustvarila čudovit, razgiban in mnogoplasten film, ki še dolgo ostane s tabo.

3. dan ali Se čakanje v vrsti zares splača?

Časovnica

11:45 | Cineum IMAX: **La Chimera** (Alice Rochwacher, 2023)

16:15 | Salle Debussy: **Območje interesa** (The Zone of Interest, 2023, Jonathan Glazer)

21:00 | Salle Debussy: **Elementarno** (Elemental, 2023, Peter Sohn)

Tretji (in zadnji) dan festivala je bil zaznamovan s čakanjem v vrstah. Najprej za projekcijo **La Chimera** v Cineumu – tam smo čakali vsaj znotraj, na hladnem. Popoldansko čakanje je bilo bistveno bolj peklensko. Projekcija filma **Območje interesa** je bila zamaknjena, vendar nam tega nihče ni sporočil, zato smo v vrsti



na žgočem soncu čakali tako tisti, ki smo imeli vstopnice, kot tudi tisti, ki so upali na *last minute* proste sedeže. Natrpani v dvorani Debussy smo se shladili ne le zaradi klime, temveč predvsem zaradi filma, ki je že ob samem začetku vzpostavil distanco ter z vedno prisotnimi zvoki taborišča znova in znova opominjal na krutost in grozote vojne. Film spremlja številčno družino, ki živi idilično življenje v hiši, katere posest z vrtom, bazenom in igrali meji na zid s koncentracijskim taboriščem v Auschwitzu. Družino in njihov vsakdan spremljamo od daleč, kot da je kamera postavljena v kot prostora, obrazom likov pa se nikoli ne približamo. V ozadju ves čas odzvanjajo zvoki taborišča: kričanje, streli, udarjanje, mašinerija peči ... Sprva se teh zvokov močno zavedamo, na neki točki pa postanejo del ozadja in jih ne slišimo več aktivno – tako kot jih ne slišijo člani družine, ki so jim ti zvoki postali tako vsakdanji kot ptičje petje. Za ta film ne morem reči, da mi je najljubši, saj je enostavno preveč krut, vendar me je od videnih v Cannesu najbolj navdušil (tudi žirija mu je podelila nagrado *grand prix*). Po mojem mnenju gre za enega boljših prikazov grozot vojne, ne da bi vojno estetiziral ali njene posledice minimaliziral. Z uporabo zvoka in stalno (prostorsko) distanco do dogajanja doseže močan čustveni odziv. Če se gledalcem po zaključku projekcije ne bi tako mudilo iz dvorane, bi zagotovo še nekaj časa obsedela v tišini in procesirala to izkušnjo.

Da zaključek festivala ne bi bil tako temen in težak, smo se odločili poskusiti srečo še za premiero animiranega filma **Elementarno**, s katero se je festival tudi uradno zaključil. Ceremonijo s podelitvijo nagrad smo spremljali izpred festivalne dvorane, v množici »navadnih smrtnikov«, le da je bila večina ostalih oblečena v večerne obleke, saj so neuspešno čakali v vrsti za *last minute* vstop na podelitev. Za projekcijo se je sprostilo še nekaj sedežev in s prijateljsko sva pritekli v parter dvorane, ko se je uvodna špica z logom festivala že odvirtela, publika pa je na ves glas ploskala. Lahkotni **Elementarno** ni ne navdušil ne razočaral, ponudil je nekaj osladno-smešnih scen in s tem zagotovil sproščen zaključek moje prve izkušnje festivala v Cannesu – konec dober, vse dobro.

Ne glede na vse nevšečnosti, organizacijske spodrseljaje in pomanjkanje spremljevalnega festivalskega dogajanja je bila izkušnja festivala v Cannesu prijetna, sploh pa sem vesela, da sem imela priložnost za ogled tolikšnega števila filmov. Do prihodnjic grem morda raje še na kakšen manjši, manj komercialen festival z več raznolikimi filmi, da napolnim baterije do naslednje runde hektičnosti Cannesu.



PLSTC | 2022

Alen Golež Protistrup za tesnobo jutrišnjega dne

ANIMAFEST ZAGREB

5.–10. JUNIJ 2023 | ZAGREB

Kdo bi si mislil, da animacija lahko služi kot nadvse učinkovita terapija za tesnobo, ki jo v vse več prebivalcih pregrevaajoče se Zemlje vzbuja misel na prihodnost? No, morda marsikdo, saj je ugotovitev smiselna, ko pomislimo na neskončno prilagodljivost človeški domišljiji, ki jo ponuja ta medij v kombinaciji z njegovo transgresivno zmožnostjo vizualne dekonstrukcije in radikalne transformacije tako ljudi kot predmetov, pa tudi konceptov in predsodkov. Za tiste, ki tega še nismo ozavestili, je letos kot naročen za uvod v eno najbolj vročih poletij v zgodovini meritev poskrbel 33. mednarodni festival animiranega filma *Animafest* v Zagrebu.

V hrvaški prestolnici, znani po bogati zgodovini animacije, se je med 5. in 10. junijem v Študentskem centru in okoliških kinodvoranah odvrtelo več kot 300 filmov, večinoma kratkega formata, tja pa se je zgrnila tudi pisana množica okoli 400 animatorjev različnih generacij z vsega sveta. Po zaslugi obsežnega študentskega programa, v katerem so se skupaj s filmi predstavili tudi njihovi avtorji, je bilo na vsakem koraku moč občutiti mladostno energijo, ki je oživila območje univerzitetnega središča, da se je zvečer razmahnilo v prostor glasbe in neformalnega druženja.

A vrnimo se nazaj k prihodnosti, kajti letošnja edicija je v skladu s trenutno družbeno klimo, prepredeno s strahom pred

umetno inteligenco in alarmantno podnebno krizo, v ospredje postavila animacijsko premlevanje jutrišnjega dne. Tematski program *Znanstvena fantastika v animaciji*, v duhu katerega je letos nastala tudi grafična podoba festivala, nas je soočil s pravo galerijo – resnih in burleskni, optimističnih in obešenjaških, realističnih in odrešujoče za lase privlečenih – interpretacij tega, kaj nekoč *utegne biti*.

Kratkometražni sklopi – z naslovi, kot so *Katastrofe* in *Nazaj v postapokalipso* – so bili posrečeno strukturirani tako, da so delovali kot katalizatorji za procesiranje neugodnih napovedi o prihodnosti. Najbolj učinkovit je bil sklop *Jutrišnji svet*, v katerem so se zvrstili bolj ali manj skriti dragulji sodobne animacije, na primer **Avtomobil-ska norost** (Car Craze, 2003, Evert de Beijer), **Nestrpnost II.: Invazija** (Intolerance II: The Invasion, 2001, Philip Mulloy) in **Jutrišnji svet** (World of Tomorrow, 2015, Don Hertzfeldt), ki terapevtsko moč animacije izkazuje tako, da nam preko vizualnega popačenja in absurdno-fatalističnega humorja ponudijo distanco do naših strahov, s čimer odprejo potencial sprožiti nepričakovane mini-katarze v naših pogledih na svet.¹

¹ Filma **Nestrpnost II.: Invazija** (Intolerance II: The Invasion, 2001, Philip Mulloy) in (...) →

Podoben učinek vzpostavljanja distance so, ironično, imeli tudi mnogi manj kakovostni kratkometražci iz omenjenega programa. Ti so nam predvsem s svojim nezavednim pretiravanjem pokazali odsev tega, kako melodramatična in naporna lahko postane nereflektirana obsedenost s pogubo oziroma t. i. *doomerizem*.

V tematskem programu ni manjkalo niti formalnih eksperimentov. Med njimi je izstopala optično osupljiva **Histereza** (Hysteresis, 2021) Roberta Seidla², v kateri avtor združi igrani plesni performans in digitalno procesirane abstrakcije tako, da slednje v vrtočlavem zaporedju, ki se izmika vzorcem in pričakovanjem, projicira na plesalca in platno za njim. Rezultat je baročno zasičena in hipnotizirajoča izkušnja, ki pa se prav preko človeške figure plesalca prizemlji in steče skozi nas kot več kot zgolj halucinacija. Edinstvenost podob naj bi Seidel dosegel preko postopkov umetne inteligence (UI) oziroma skozi popačenje rezultatov strojnega procesiranja. Da UI že konkretno vstopa v svet filma, smo lahko videli tudi v tekmovalnem programu festivala, kjer je francoski filmar Laen Sanches predstavil minuto in pol dolg film **PLSTC** (2022), v celoti sestavljen iz shrbljivega zaporedja z UI generiranih podvodnih »fotografij« mrtvih morskih živali, ujetih v in anatomsko spojenih z vrečkami, slamicami in drugimi plastičnimi produkti.

Letošnja edicija *Anima festa* je bila poleg ZF tematik posvečena tudi starosti južnoafriške animacije Williamu Kentridgeu, ki so se mu organizatorji poklonili z nagrado za življenjsko delo in retrospektivo njegovih kratkih filmov. Kentridge se je v 90. letih prejšnjega stoletja proslavil s svojim skrajno ekspresionističnim animacijskim slogom, katerega osnova je risanje z ogljem. Iluzijo gibanja avtor ustvarja s kadri postopnega upodabljanja likov in okolij, njihovega radiranja in ponovnega risanja na razmazki zaznamovane predele. Kritičnim

tematikam njegovih del – denimo filmoma **Rudnik** (Mine, 1991) in **Globina mesta** (City Deep, 2020) – botrujeta protest proti apartheidu ter opozarjanje na njegovo zgodovino in zvezanost s kapitalizmom, zaradi česar so avtorjeva stalnica mračne in izmučene figure izkoriščanih delavcev, ujetih v barvno izpraznjena okolja, ki nam približajo občutek nočne more. Manjša retrospektiva je bila namenjena tudi manj znanemu pokojnemu hrvaškemu animatorju Aleksandru Marksu (1922–2002), ki so ga prav tako, a na bolj igriv način, zanimali odtujeni človeški arhetipi.³

V dolgometražnem tekmovalnem programu festivala se je predstavilo šest filmov (dva sta bila v resnici srednjemetražna in predvajana skupaj). Od teh smo si na lanski *Animateki* že lahko ogledali **Vojno s samorogi** (Unicorn Wars, 2022, Alberto Vázquez) in **Mojo romanco z zakonom** (My Love Affair with Marriage, 2022, Signe Baumane), zato je dovolj, če omenim le, da je slednja na *Anima festu* zasluženo prejela nagrado za najboljši celovečerni film. Posebna omemba žirije v tej kategoriji je šla madžarsko-slovaški koprodukciji **Plastično nebo** (Műanyag égbolt, 2023, Tibor Bánóczi in Sarolta Szabó), postapokaliptični drami, ki omejitve svojega proračuna izkoristi tako, da s surovo vizualno podobo pritiska na naša čustva in nam pokaže intimno romanco protagonistov v žrelu brezdušne družbe. Kljub temu da nas film šokira z znanstvenofantastično premiso o prihodnosti, kjer ljudi spreminjajo v drevesa, da bi jih uporabili za vir hrane, pa te distopičnosti nikoli ne prikaže kot večplastne, zato začetni šok izzveni v votlosti prikazanega sveta.

Poleg **Moje romanco z zakonom** je bil edini resnični presežek med celovečerci še film **Slepa vrba, speča ženska** (Blind Willow, Sleeping Woman, 2023, Pierre Földes), amalgamirana adaptacija več kratkih zgodb japonskega pisatelja Harukija Mura-

kamija, večinoma iz njegove zbirke **Vsi božji otroci plešejo**. Režiser-scenarist Földes v svojem prvencu s svojevrstnim načinom rotoskopije in z brezšivnim prehajanjem iz nadrealističnih prizorov v skrajno banalnost uspešno pričara atmosfero Murakamijevega sloga – celo bolj, kot to uspeta sicer prav tako izjemna igrana filma **Požiganje** (Beoning, 2018, Lee Chang-dong) in **Drive My Car** (Doraibu mai ka, 2021, Ryusuke Hamaguchi). Narativ **Slepe vrbe, speče ženske** je briljantno humoren – ne le zaradi govoreče, antropomorfne žabe, ki mora Tokio rešiti pred orjaškim črvom – in tudi veliko bolj dostopen oziroma neposreden od svojih literarnih predlog, saj se izbrane zgodbe organsko dopolnjujejo v tematskem sozvočju in so druga drugi ključ za dekodiranje drugače težko razvozljivih elementov.

Med nagrajenci festivala so bili še madžarski **Nad oblaki** (Felhők felett, 2022, Vivien Hárshegyvi) v študentski sekciji; ruski **Vanlav** (Ванлав, 2022, Varya Yakovleva) v glavnem tekmovalnem programu kratkih filmov; estonsko-hrvaška koprodukcija **Eeva** (2022, Lucija Mrzljak in Morten Tšinakov) kot najboljši hrvaški kratki film ter **All Unsaved Progress Will Be Lost** (2022, Mélanie Courtinat) za najboljšo VR-animacijo.

Letošnji *Anima fest* nas je tako poslal v prihodnost, povlekel nazaj v preteklost ter nas vztrajno vrtel še po sodobnosti. Z dinamičnostjo svojega programa je prebudil in obarval še tako trmasto oblačen Zagreb.

... → **Jutrišnji svet** (World of Tomorrow, 2015, Don Hertzfeldt) sta za ogled prosto dostopna tudi na YouTubeu.

² Film je za ogled na voljo na avtorjevi spletni strani www.robertseidel.com.

³ Nekateri njegovi filmi so za ogled na voljo na YouTube kanalu Zagreb Film: The Art of Animation.

Alen Golež

Svetilnik srhljivega na severovzhodu Slovenije

GROSSMAN – 19. FESTIVAL
FANTASTIČNEGA FILMA IN VINA

19.–24. JUNIJ 2023 | ORMOŽ IN LJUTOMER



Pomor na ulicah prleške prestolnice. Ploščad pred mestno hišo je preplavljena s krvjo in kriki, pa tudi z radostnimi vzkliki rahlo ali nekoliko bolj opitih oboževalcev žanrskega filma in lokalnih prebivalcev na večernem druženju – željnih groze, vina in sprostitve. Tudi pivo teče v metaforičnih potokih, v znak solidarnosti s prelitimi telesnimi tekočinami na projekcijskem platnu, ki se dviga visoko nad množico.

Festival fantastičnega filma in vina, *Grossmann*, je v svojem jedru subverzivna izkušnja. Vsako leto tradicionalno podoba o zaspanem podeželskem mestecu, obdanem s polji koruze, silosi in traktorji, z dobro mero igrivosti obrne na glavo. Ko imenitno dizajnirani plakati poleti privabijo raznoliko množico ljudi na Glavni trg v Ljutomeru, ni poživljeno zgolj to mesto, temveč tudi širša regija severovzhodne Slovenije, ki je sicer prikrajšana za večje filmske prireditve. Če ponazorim: za prebivalca Maribora, drugega največjega slovenskega mesta z več kot sto tisoč prebivalci, je *Grossmann* najbližji filmski festival z igranimi celovečerci. Pri čemer je z avtomobilom oddaljen okoli 40 minut. Je torej oaza

v filmsko osušeni krajini za tiste, ki brez druženja ob filmu dihamo na škrge. Mnogim, tako mlajšim kot starejšim, pa zato tudi predstavlja krstno izkušnjo tovrstnega cinefilsko-socialnega vzdušja. *Grossmann* dokazuje, da film lahko obstoji – in tudi uspeva – kjerkoli, ne zgolj v sorazmerno premožnih prestolnicah in številčno omejenih krogih formalno overjenih filmoljubov.

Letošnja, 19. edicija festivala je potekala med 19. in 24. junijem, ne le v Ljutomeru, temveč z zdaj že tradicionalno uverturo tudi v Ormožu. Dogajanje je bilo prvič predstavljeno z julijskega termina na zgodnejši datum, kar se zdi dobro, saj festival prestavi iz počitniške sezone in obisk omogoči večjemu številu ljudi. Hkrati pa je v širši sliki treba upoštevati, da se s tem junij spreminja v nekakšno festivalsko ozko grlo, saj *Grossmann* zdaj predstavlja že peti tovrstni filmski dogodek v tem zgodnje-poletnem mesecu, s čimer si je morda naredil medvedjo uslugo, saj ne bo mogel izstopati tako, kot je recimo v julijskem terminu. Prav tako se – na nesrečo študentk in študentov – zdaj umešča v samo mesoreznicno poletnega izpitnega obdobja.

Če nadaljujemo k vsebini, je najprej treba reči, da letošnji festivalski program ni povsem izpolnil pričakovanj, ki jih je v preteklih letih ustvaril s kakovostnim in posrečenim izborom filmov. Predvsem je bilo

opazno, da je tokrat iz dveh glavnih sekcij, tekmovalnega programa in retrospektive, umanjala ena ključnih sestavin, ki *Grossmanu* daje tisti prepoznavni značaj – subverzivna atmosfera groze in gnusnosti.

V tekmovalnem programu, kjer se je za nagrado hudi maček potegovalo šest celovečercev, sicer ni toliko primanjkovalo grozljivk, pač pa kakovostne groze, ki bi zares vznemirila, prestrašila, zgnusila ali vsaj nasmejala. Pri slednjem je recimo spodletelo ameriški mikroproračunski burleski **Stanovanje smrti** (eVil Sublet, 2023, Allan Piper) – ki je v Ormožu doživela mednarodno premiero –, saj se je že od samega začetka zakopala pregloboko v nedomiselne gege in nihilistično ironijo, da bi se še rešila na sprejemljivo raven. Mehško **Zlobno oko** (Mal de ojo, 2022, Isaac Ezban) in luksemburška **Volčja družina** (Kommunioun, 2022, Jacques Molitor) sta se izkazala za lično posneti, a nemarkantni preigravanji bajk o čarovnicah in volkodlakih. Obe omenjeni grozljivki zaznamuje izrazit pesimizem do človeške narave, ki se je kot manjša rdeča nit programa izkazal za neučinkovito polnilo idejne praznine še pri dveh drugih filmih festivala: španskem animiranem celovečercu **Vojna s samorgi** (Unicorn Wars, 2022, Alberto Vázquez), prikazanem sicer zunaj tekmovalnega programa, in belgijskem **Megalomanu** (Megalomaniac, 2022, Karim Ouelhaj).

Slednjemu velja nameniti tudi nekaj več besed, saj je prejemnik letošnjega hudega mačka. Kljub besedam žirije iz obrazložitve, da je film »instant klasika in kult« ter »osupljiv, pretresljiv in brutalen«, ga kot takega ne morem priporočiti v dobri veri. Brutalen je res, a zgolj v smislu, kako neomajno in repetitivno nas sili v gledanje nesmiselnega trpljenja in trpinčenja žensk. V njem v barvno izpranih kadrih spremljamo odrasla otroka serijskega morilca, brata in sestro, kako nadaljujeta očetovo norost. Brat je klišejski morilec, ki ugrablja in ubija ženske, a to služi zgolj za ozadje sestrine zgodbe. Njo v službi več moških redno spolno nadleguje in na neki točki posili, ona pa brata medtem prosi, da zanj ugrabi žensko, nad katero bi lahko znašala svoje frustracije; kmalu spozna, da je noseča s sodelavčevim otrokom, halucinira o seksu z bratom, nato pa skupaj ubijeta njene mučitelje iz službe. Na koncu rodi otroka, češ, zlo se reproducira preko zla, nasilje preko nasilja. Težko najdem dobro razlago za podelitev nagrade takemu filmu, četudi pogojno lahko vidim, zakaj je žirija v slogu zaznala »mračno lepoto« in »pretečo atmosfero«. Zdi se, da **Megaloman** skuša posnemati transgresivnost t. i. *new extremity* filmov, vendar je preveč obtežen s pompoznostjo svojih klišejev, ki so neosmišljeni in dolgočasno

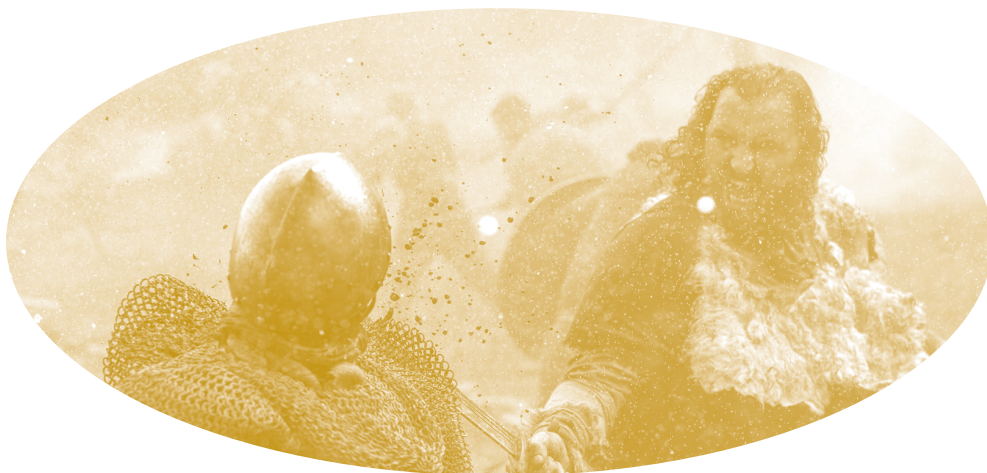
razvlečeni. V celoti neprijeten ogled, ki se težko primerja z lanskim prejemnikom nagrade, tajvanskim zombijevskim presežkom **Žalost** (Ku Bei, 2021, Rob Jabbaz).

Če fokus obrnemo na osmoljenca letošnje tekmovalne sekcije, je to hrvaško-srbska koprodukcija **Stric** (Stric, 2022, Andrija Mardešić in David Kapac). V tem potrepljivo klavstrofobičnem, a igrivem »družinskem trilerju« oče, mati in sin skušajo svojemu gostu, »stricu« (Predrag Miki Manojlović) pričarati popoln božič. A ker jim spodleti, morajo naslednji dan poskusiti znova. In znova in znova in vsak dan je božična pojedina – kajti tale »stric« jih ima za talce. Toda ali nismo vsi talci svojih družinskih članov? In kako zelo za lase privlečena je ideja popolnega božiča in polne družine? Na ta način **Stric** v hiperboli, spretno in z jasnimi navdihom v filmih Yorgosa Lanthimosa in Michaela Hanekeja, prežveči koncept družinskega praznika in ga izpljune izčiščenega zlaganosti. Prijetno morbiden ogled, tako za nasprotnike kot ljubitelje božiča in raznih »stricev«.

Nagrado občinstva je v Ljutomeru prejel zgodovinsko-fantazijski ep **Irati** (Irati, 2022, Paul Urkijo Alijo), poklon baskovski mitologiji, ki se ponekod izgubi v svoji melodrami, vendar nas z impresivnimi po-

sebnimi učinki in prizori bojov prepriča o svoji legendi. A besedo o občinstvu je tukaj treba vzeti z rezervo, saj se prava množica zbere šele ob večernih urah. Takrat so v žarišču filmi vsakokratne festivalske retrospektive, ki je bila tokrat posvečena gostu, legendarnemu Johnu McTiernanu in njegovim žanrskim klasikam, na čelu z **Umri pokončno** (Die Hard, 1988), **Umri pokončno brez oklevanja** (Die Hard with a Vengeance, 1995) in **Predator** (1987). O mojstrskosti in vplivu teh filmov bržčas nima smisla izgubljati besed. Je pa treba poudariti, da je prav zaradi izrazito testosteronske akcijskosti teh osrednjih projekcij letos odpadla tista redka mešanica alkoholne opojnosti in gnusa, za katerega so, denimo, lani poskrbele korejske grozljivke in Englundov **Freddy Krueger**.

Ne glede na to je bil 19. *Grossmannov festival* raznolika in sproščujoča izkušnja – tu so še sekcije glasbenih in kratkih filmov, pokušanja vina, parada zombijev in še bi lahko naštevali. Upam le, da se Ljutomerska ostrina pri naganjanju strahu v kosti zabavljacev prihodnje leto vrne v ospredje.



Kristina Božič

Kameratstvo filmske kulture in lokalnih izkušenj

FESTIVAL DELAVSKEGA FILMA KAMERAT

29. JUNIJ – 2. JULIJ 2023 | HRASTNIK

»Kamerat ponudi tudi pustolovščino,« je o svoji izkušnji festivala delavskega filma zapisal animator, režiser in ilustrator Dušan Kastelic, ki je s kratkim filmom **Celica** (2017) sodeloval na prvi ediciji festivala. Opisoval je, zakaj je zanj *Kamerat* unikaten filmski festival, kako gostjam in gostom ne ponudi le vstopa v filmske svetove, ampak jim povezne na glavo tudi rudarsko čelado in odpre vrata v rudniški rov – proti enemu od »delovišč«, kjer potekajo projekcije filmov. Nekdanji rudarji, ki gledalke in gledalce pospremijo po strmini navzdol in nato še nekoliko naprej pod zemljo, nosijo s seboj ne toliko nostalgijo kot ponos preteklih izkušenj in na novo izčrtano pot naprej.

Prav ponos delovnih ljudi je tudi močno sporočilo ene od letošnjih premiernih projekcij, ki jih je ponudil *Kamerat* – dokumentarnega filma **Rudarke** (2022). Delo filmskih ustvarjalk Marije Djoković in Nataše Janković je bilo prvič prikazano v ambientu, ki je primerljiv z rovi in rudniškim okoljem, kjer je bil posnet. Direktorica fotografije in režiserka Marija Djoković, letošnja gostja *Kamerata*, je posebej poudarila prav umestitev festivala v nekdanje rudniške prostore kot izkušnjo, za katero upa, da jo bo imela priliko še kdaj doživeti. Z rudarkami iz srbskih rudnikov je najprej

preživela mesece, ko je pripravljala portretno fotografsko razstavo inženirk, geologinj in nadzornih delavk, nato pa so zgodbe junakinj iz Senjskoga rudnika in Resavice skupaj zapisale še na filmski trak.

Industrijsko okolje in delavska dediščina Hrastnika, ki sta letos že tretje leto zapored dodali vrednost sodobni izkušnji in poklonu filmu ter delavskim zgodbam, z vsakim letom nadgrajuje svoj potencial. Sodelovanje lokalnih društev in organizacij potrjuje pristnost ter bogastvo, ki se skriva v črpanju iz lokalnih specifik ter v povezovanju teh lokalnosti širom Slovenije in prek meja. Letos na novo odprto muzejsko Mlakarjevo stanovanje – Franc Mlakar je bil eden vidnejših borcev za delavske pravice in je živel v hrastniški delavski koloniji, ki je bila zgrajena konec 19. stoletja – pa kaže eno od poti, kako se lahko izkušnja obiskovalcev festivala tudi pri nastanitvi v prihodnosti poveže s ponosom preteklih življenj ljudi v Zasavju. Najsibo rudarski funšterci ali preleške gurmanske specialitete na kolesih, ki so tokrat dodale vonj in okus, se vse preplete s predfestivalskimi dogodki, ki so letos prvič zaživele tudi drugod po Sloveniji – v Kameratih *Kamerata*, kjer so projekcije delavskih filmov potekale že junija: v Idriji, Velenju, Trbovljah in Litiji.

Festivalski filmski repertoar, ki sega od študentskih, kratkih, animiranih, eksperimentalnih do dokumentarnih in igranih filmov, vleče rdečo nit delavskih prostorov in zgodb. Tem velja nameniti še več časa in pozornosti tudi v prihodnje. Letošnji filmski gostje iz Slovenije, od Metoda Pevca in Katarine Čas do Špele Čadež, Marka Cvejića in Slađane Vide, potrjujejo, da se ta tematika in zgodbe delavk in delavcev dotikajo vseh in nagovarjajo vse.

Ali kot poudarja režiserka Maja Weiss, ki je s filmom **Kam je izginil delavski razred?** (2010) sodelovala na prvem *Kameratu* leta 2021, tudi film je delo. »Pravica do dela, pravica do prilagoditev pri delu zaradi primanjkljajev, socialna država, kjer delavec po 50. letu ne bo zgaran in odvržen kot neuporaben predmet, kar je še vedno praksa; kjer delavec dobi pošteno plačilo za pošteno opravljeno delo; kjer so ljudje solidarni ne glede na razredno družbo, v kateri živimo; kjer sposobnejši pomaga manj funkcionalnemu in ga pri tem ne ponižuje; kjer sta moški in ženska za enako delo enako dostojno plačana; kjer imajo otroci iz delavskih in materialno šibkih družin enake možnosti napredka v izobraževanju; kjer prva zaposlitev mine brez mobinga; kjer se pride do zaposlitve



RUDNIŠKI ROV | FOTO JULIA PRISTOVNIK / KAMERAT

brez strankarske izkaznice, leve ali desne ... in še in še... za pravično družbo ... o vsem tem in še o mnogočem naj še naprej govori *Kamerat* in vpliva na spremembe v družbi: kot distributer – prikazovalec filmov, ki jim je mar za živo bitje, pa tudi za kamen in premog,« je pojasnila slovenska filmarka, tudi sama vnukinja knapa.

Pomemben del festivala *Kamerat* je bil tudi letos njegov spremljevalni program s predstavitvijo knjige, pogovori in s fotografskimi razstavami. Predstavljeni strip Ivana Mitrevskega *Nevidna življenja*, ki je med platnice ulovil dogajanje v ljubljanski Delavski svetovalnici, ne bi mogel biti bolje uglašen s festivalom. Okrogla miza o delavskem boju z ministrom za delo, predstavnikom inšpektorata za delo, sindikalistkama iz sektorjev trgovine in kulture ter sindikalistom iz visokega šolstva je odprla širši okvir trenutnega družbenega dogajanja, ki ga je naslednji dan zapolnila še okrogla miza o prihodnosti javnih medijev in stanju na javni radioteleviziji. Zadnji dan pa je sklenila razprava o položaju žensk v filmski industriji, na kateri so Špela Čadež, Katarina Čas in Sladana Vide poudarile pomen v prvi vrsti kakovosti dela in filmske umetnosti, a nato tudi raznovrstnosti vsebin in zgodb, ki presegajo stereo-

tipe, ob čemer so prvi, pionirski koraki po še nejasno izčrtani poti vedno težki ter zahtevajo neuklonljivo odločenost in pogum.

Sodelovanje festivala *Kamerat* s fotoklubom Hrastnik, Fotografsko zvezo Slovenije in z Mednarodno zvezo za fotografsko umetnost je poleg mednarodne razstave in natečaja, ki sta bila predstavljena v teku štirih dni festivala, umestilo festival delavskega filma tudi v mrežo dediščine fotografskega in filmskega delovanja, ki je v Zasavju že dolgo živo. Eden njegovih protagonistov je tudi 97-letni Zoran Klemen, ki je 75 let vrtel filmske kolute od centra Hrastnika pa vse do Dola pri Hrastniku. V Sokolski dom je na filmske projekcije začel zahajati še kot ne desetleten fantič, nato pa je tam čez nekaj let začel pomagati – najprej lepiti plakate za filme, nato previjati filmske trakove nazaj na filmske kolute in končno tudi upravljati filmske projektorje. »Film je bil zabava. Drugega tedaj ni bilo, niti radia,« je dejal in opisal, kako so se zanj največje spremembe, ki jih je videl med ljudmi v odnosu do obiskovanja kina, zgodile nekaj desetletij po prihodu televizije. Po koncu druge svetovne vojne je v Ljubljani naredil izpit za kinooperaterja in nato popoldneve ter večere preživel v mali projekcijski kabini nad dvorano v

Hrastniku, kjer so projektorji podobe s filmskih trakov prevajali v premikajoče se filmske zgodbe. »Pravijo, da ima vsak svoje veselje – in mislim, da ni nikogar, ki bi pri predvajanju filmov vztrajal tako dolgo, kot sem jaz,« je dejal med festivalom *Kamerat*. Njegov pogled se še vedno zaiskri, ko spregovori o delu, ki je desetletja zapolnjevalo njegov prosti čas. Njegovi fascinacija in ljubezen do kamer, filmov, strojev in projektorjev sta neukrotljivi.

Pomembna pridobitev *Kamerata* v njegovem tretjem letu je bilo novo »delovišče« – Plato pri jašku –, ki je obiskovalkam in obiskovalcem omogočilo, da so si lahko večerno projekcijo filmov ogledali na prostem. Letos je festival, ki je tematski unikum v Sloveniji in v širši regiji, podprl tudi Slovenski filmski center, naslednje leto pa prinaša okrogli obletnici tako petdnevne gladovne stavke zasavskih rudarjev julija 1934 kot deseto obletnico zadnje stavke zasavskih rudarjev. Vodja festivala Nina Kavzar pravi, da *Kamerat* morda res šteje šele tri leta, a gradi na tovariški solidarnosti kameratstva in delavskih bojih, ki trajajo že desetletja. Ta boj ni zgolj spomin, ampak se nadaljuje. In kot reče ena od junakinj filma **Rudarke**: »To je skupno delo.«

Igor Kernel

Distopična prihodnost in družinske skrivnosti

13. FILMSKI FESTIVAL FANTASTIC ZAGREB

29. JUNIJ–10. JULIJ 2023 | ZAGREB

Filmski festivali imajo svoje življenje z vzponi in padci, kar velja tudi za zagrebški festival fantastike. Letošnja trinajsta edicija bi se morala zaključiti v nedeljo, 9. julija, a se je dejansko šele v ponedeljek, 10. julija; ta dan so organizatorji namenili nadomestni projekciji filma **Pearl** (2022, Ti West), ki je 1. julija odpadla zaradi dežja. Festival je torej trajal enajst dni, dva dneva manj kot lani, kar je pomenilo tudi manj filmov. A samo število filmov ni edino, kar se je spremenilo od zlatih let *Fantastic Zagreba*. Nekoč smo filme vsak dan gledali na treh prizoriščih, na festival so prihajali gostje iz tujine, poznavalci so razpravljali na žanrskih forumih, za obiskovalce festivala pa so organizirali izlete po poteh čarovnice z Griča. Od spremnega programa se je obdržala le predstavitev navidezne resničnosti v Muzeju iluzij.

Filmskemu programu sta bili, tako kot lani, namenjeni dve prizorišči, kino Tuškanac in poletni kino Tuškanac, razdeljen pa je bil na že znane sekcije: *Thrills & Chills*, *Svetovna panorama*, *Fantastic Retro* in program kratkih filmov. Za slednje sta bila rezervirana dva večera v kinu Tuškanac, od prikazanih prvega dne je bil najbolj inovativen portugalski film **Dekle s Saturna** (A Rapariga de Saturno, 2021) Gonçala Almeide, ki s svojim ustvarjalnim

pristopom nekoliko spominja na slovito Markerjevo **Mesto slovesa** (La jetée, 1962). V drugem sklopu kratkih filmov je bil še najbolj zanimiv animirani **Sombre** (2022) Alexisa Morrisona o potapljaču, ki v morskih globinah naleti na nenavadna, srhljiva bitja, izstopal pa je tudi **Unreel** (2022) Christopherja Iana Smitha o vdiranju filmske fikcije v resnični svet.

V sekciji *Fantastic Retro* je bilo predvajanih pet klasik: **Kaznilnica odrešitve** (The Shawshank Redemption, 1994), **Imperij vrača udarec** (Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back, 1980), **V zmajevem gnezdu** (Enter the Dragon, 1973), **Oni živijo** (They Live, 1988) in **Ptiči** (Birds, 1963). Med filmi iz *Svetovne panorame* si posebno omembo zasluži dokumentarna predstavitev Williama Shatnerja **Lahko me kličete Bill** (You Can Call Me Bill, 2023) režiserja Alexandra O. Philippa, v kateri se odlomki iz Shatnerjevih filmov izmenjujejo s posnetki njegovih javnih nastopov ter meditativnimi vložki, med katerimi nam razlaga svoje poglede na zgodovino filma, na svet okoli sebe in mesto, ki ga je v njem zasedal.

Preostale filme novejšega datuma bi lahko razdelili na dva tematska sklopa; prvi je posvečen družinskim skrivnostim, drugi

pa govori o distopični prihodnosti v njenih različnih oblikah. V prvo kategorijo spada otvoritveni švedski film **UFO Sweden** (2022) režiserja in soscenarista Victorja Danella, o uporniški najstnici, ki poskuša odkriti skrivnost izginotja svojega očeta, za katerega verjame, da so ga ugrabili vesoljci. Ta solidna mladinska znanstvenofantastična pustolovščina je sicer simpatična, a ne nudi pravega presežka. Bolj zanimivo je finsko **Trkanje** (Koputus, 2022) Joonasa Pajunena in Maxa Seecka, kombinacija drame in grozljivke, v kateri se potlačeni spomini in pozabljene otroške travme prepletajo z grozljivimi silami, ki terjajo davek za kršenje prepovedi poseganja v naravno okolje. Film je dobro grajen in ne manjka mu napetosti, hkrati pa gre za eno najbolj mračnih grozljivk, in to v dobesednem pomenu. Slika je namreč ves čas tako temna, da večino filma težko razbiramo, kaj se sploh dogaja. V tej skupini je bil najboljši ameriški *slasher* **Pearl** (2022), v katerem v glavni vlogi nastopa Mia Goth. **Pearl** je krvava, domiselno posneta in dobro odigrana zgodba o ženski z očitnimi psihopatskimi nagnjenji, ki zaradi ujetosti v utesnjene družinske okove izbruhnejo v eksploziji skrajnega nasilja. **Pearl** čisto dobro funkcionira samostojno, čeprav je dejansko del trilogije in *prequel*

filma **X** (2022, Ti West), režiser in Mia Goth pa se pravkar posvečata zaključku z naslovom **MaXXXine**, ki se nadaljuje tam, kjer se konča **X**.

V sodobni znanstveni fantastiki je prihodnost, bližnja in malo manj bližnja, lahko samo še distopična in takšni so tudi filmi drugega tematskega sklopa. **Ladjo za Busan** (Neugdaesanyang, 2022, Hong-sung Kim) odlikujeta hiter ritem in brutalnost, značilna za korejske grozljivke in akcijske filme. Tokrat imamo opraviti s projektom ustvarjanja »izboljšane človeka«, vojaka z neverjetno telesno močjo in skorajda nesmrtnega, ki pokonča vse, kar mu stopi na pot. Estonski **Otrok stroj** (Child Machine, 2022) Raina Rannuja se začne kot zgodba o deklici, ki se po nesreči znajde ujeta v skrivnem bunkerju, kjer poteka zaključna faza eksperimenta z umetno inteligenco. Film ves čas daje vtis, da gre za običajno zgodbo o otroku, ki se mora zgolj rešiti iz krempljev zlikovcev, potem pa bo vse dobro. Deklica je na koncu resda spet srečno združena s svojimi starši, a sledi preobrat, kajti skupaj z njo pobegne tudi umetna inteligenca, ki se priključi na svetovni splet in uniči človeštvo.

Koprodukcijski **Zadnji deček na Zemlji** (The Last Boy on Earth, 2023, Nicolás Onetti, Luka Hrgović, Dino Julius, Will Kindric, Thierry Lorenzi, Mónica Mateo,

Rob McLellan in Daniel Rübesam) je najnovejši izmed vseh filmov, prikazanih na *Fantastic Zagrebu*; tam je bila tudi njegova svetovna premiera. Hrvaška je ena od držav, udeleženih pri nastanku **Zadnjega dečka na Zemlji**, omnibusa, sestavljenega iz sedmih zgodb, med seboj ohlapno povezanih z motivom dečka, ki v skrivnem bunkerju preživlja svoje dneve, išče pa ga skupina specialcev, ki na koncu obžalujejo svoj vstop v bunker. Kot je značilno za omnibuse, so posamezne zgodbe med seboj neizenačene po vsebini in izvedbi, vse pa so izrazito temačne in pesimistične, postavljene v čas zatona človeške civilizacije. Gledalcev se je verjetno najbolj dotaknil animirani celovečerec **Plastično nebo** (Müanyag égbolt, 2023) Tiborja Bánóczkega in Sarolte Szaba. Vsebina spominja na klasiki distopične znanstvene fantastike, **Zeleno sonce** (Soylent Green, 1973, Richard Fleischer) in **Loganov pobeg** (Logan's Run, 1976, Michael Anderson), saj je pripoved postavljena v čas, ko ljudi, potem ko dopolnijo petdeset let, prisilno pretvorijo v rastline, da so hrana mlajšim od sebe.

Fantastic Zagreb se sicer zadnje čase zdi po vsebini in številu filmov manj ambiciozen kot v svojih najboljših letih, a je tudi v teh okvirih obdržal določeno programsko konsistentnost in tematsko raznolikost. Poletni kino Tuškanac je gotovo dobra izbira za glavno festivalsko prizorišče, za obiskovalce, posebno tiste, ki se na festival pripelejo od drugod, pa je vseeno zelo nerodno, če projekcija odpade zaradi slabega vremena, drugega platna, pod streho, pa takrat ni na voljo. V ozadju zdajšnje skromnejše ponudbe *Fantastic Zagreba* so najverjetneje proračunske omejitve, zato njegovim organizatorjem želimo svetlejšo prihodnost, da bi lahko s svojim izborom žanrskih filmov še naprej razveseljevali ljubitelje tovrstnih festivalov v hrvaški prestolnici in njeni okolici.



Petra Meterc

V senci velikih

MEDNARODNI FILMSKI FESTIVAL
V KARLOVIH VARIH

30. JUNIJ – 8. JULIJ 2023 | KARLOVI VARI

Festival v Karlovih Varih že tradicionalno poteka konec junija ali na začetku julija. Je največji filmski festival na Češkem in eden redkih, obenem pa najstarejših festivalov A kategorije v Srednji in Vzhodni Evropi. Prvi festival je potekal leta 1946 v Mariánských Lazních, nekaj projekcij pa je bilo tudi v Karlovih Varih. Leta 1950 se je festival preselil izključno v Karlove Vare, leta 1956 pa je FIAPF festival uvrstil v kategorijo A.

Med filmskimi ustvarjalci, kupci, distributerji, prodajnimi agenti in novinarji velja *KVIFF* za enega najpomembnejših dogodkov v Srednji in Vzhodni Evropi, a morda njegova pomembnost zadnja leta leži predvsem v industrijskem delu festivala, kjer se srečujejo in sklepajo sodelovanja producenti, distributerji in filmski ustvarjalci.

Čeprav festival vsako leto predstavi približno 200 filmov z vsega sveta, še posebej pa se trudi ohranjati zvezdniško prisotnost na rdeči preprogi, je tudi letošnje leto pokazalo, da programsko nekoliko zaostaja za drugimi festivali te kategorije, denimo za Berlinom, Locarnom, Benetkami. Ne gre za to, da v Karlovih Varih ne bi kazali dobrih filmov – teh na festivalu nikoli ne zmanjka –, temveč za dejstvo, da zaradi svoje časovne umeščenosti po zgodnjepomladnem *Berlinalu* in poznopomladnem *Cannesu*, konec koncev pa tudi pred poznopoletnimi Benetkami, veliko filmskih ustvarjalcev

cilja na premiere na enem od omenjenih festivalov, saj ti glede nagrad in oznak, ki si jih filmi radi napišejo na plakate, zvenijo za odtenek bolj prestižno. Vpliv tega se na festivalu v Karlovih Varih še najbolj kaže v naboru filmov glavnega tekmovalnega programa, ki je rezerviran za celovečerce, narejene v preteklem letu, ki pa še niso bili prikazani na nobenem drugem festivalu v mednarodni konkurenci – program te sekcije gledalce žal prevečkrat pusti ravnodušne. Občutno boljši nabor predstavlja mednarodna tekmovalna sekcija Proxima, katere namen je dopolniti tekmovalni program glavne tekmovalne sekcije in proslaviti sodobni film z zbirko naprednih in vznemirljivih odkritij, prikazanih izključno kot svetovne ali mednarodne premiere. Tudi v netekmovalnih sekcijah lahko vidimo kup odkritij ter najbolj uspešne filme z drugih večjih festivalov, zato se pritoževati nad pomanjkanjem filmskih vsebin na festivalu v resnici, če odmislimo glavno tekmovalno sekcijo, ne gre.

V Karlovih Varih z že tradicionalno podelitvijo kristalnih globusov za izjemen umetniški prispevek k svetovni kinematografiji povabijo na rdečo preprogo velika imena svetovne kinematografije. Na slovesnosti ob odprtju je tako prejel svoj kristalni globus Russel Crowe, ki je nato pred obiskovalci festivala nastopil s svojo glasbeno skupino Indoor Garden Party.

Častno nagrado predsednika festivala je prejel tudi Ewan McGregor, ki je na festivalu skupaj z režiserko Emmo Westenberg in hčerjo Claro McGregor predstavil film ceste **Ti poješ glasno, jaz pojem glasneje** (*You Sing Loud, I Sing Louder*, 2023), v katerem je s hčerko tudi zaigral. Prvenec Emme Westenberg je solidna drama o odnosu med očetom in hčerko, ki navduši z izjemnimi posnetki ameriške pokrajine, kot smo je vajeni iz klasičnih filmov ceste, pa tudi s humornim in nežnim pristopom k zgodbi, predvsem pa je v ospredju očitna kemija med glavnima igralcema.

V glavnem tekmovalnem programu je bil letos nesporen zmagovalec, tudi po izboru žirije, film **Blagine lekcije** (*Urocitye na Blaga*, 2023) bolgarskega avtorja Stefana Komandareva, ki mu bo *Kinoatelite* letos podelil tudi nagrado Darka Bratine. Z **Blaginimi lekcijami** režiser zaključuje trilogijo filmov, ki diagnosticirajo bolgarsko sodobno družbo, pri čemer je v ospredju ekonomsko-socialno stanje države in to, kako se prebivalci Bolgarije spopadajo z njim. V preteklosti se je s filmom **Smeri** (*Posoki*, 2017) posvetil taksistom v Sofiji, s filmom **Obhodi** (*V krag*, 2019) policijskim patroljam; tokrat pa so v središču zgodbe upokojencev. **Blagine lekcije** je drama z izrazitim žanrskim podtonom, v kateri blesti igralka Eli Skorčeva, ki je nedvomno močno pripomogla, da lahko rečemo, da gre za najboljši

film Komandareva doslej. Postopna in mesotoma presenetljiva preobrazba junakinje iz pasivne v aktivno držo, pa tudi vse majhne podrobnosti v filmu pričajo, da sta Komandarev in njegov soscenarist Simeon Vencislavov trenutno ena najbolj ustvarjalnih dvojic v bolgarski kinematografiji.

V glavni tekmovalni sekciji je bil predstavljen dokumentarec **Ples na robu vulkana** (Dancing on the Edge of a Volcano, 2023) libanonskega režiserja Cyrila Arisa, ki je prejel posebno omembo žirije. V njem Aris spremlja trud filmske ekipe režiserke Mounie Akl, da bi po katastrofalni eksploziji v bejrutskem pristanišču leta 2020 posnela svoj film, ki naj bi ga začeli snemati ravno v dneh, ko je Beirut pretresla eksplozija. Aris v filmu, ki prevzame formo filma o filmu, slika prizadevanje Libanoncev, da bi po tragičnem dogodku obnovili svoje mesto, kljub temu da se prihodnost v njem zdi vse prej kot rožnata. Čeprav se filmi o filmih pogosto lahko ujamejo v zmedo večplastnosti, Aris uspe vzporedno pripovedovati o skupini ljudi, ki kljub vsemu vztraja, pri tem pa v luči tragedije ne izgubi humorja, ter o mestu samem, za katerega se zdi, da ga bodo nazaj k življenju lahko obudili prav ti isti ljudje, ki se mu ne želijo odpovedati.

Posebno nagrado žirije je prejel tudi film nemško-iranskega avtorja Behrooza Karamizadeja z naslovom **Prazne mreže** (Leere Netze, 2023). V filmu spoznamo zaljubljenca Amirja in Narges; prvi je iz revnega okolja in si je, potem ko izgubi službo natakarka, prisiljen poiskati delo drugod. Da bi se lahko poročil z Narges, ki je iz bogatejše družine, mora namreč Amir zaslužiti dovolj denarja za doto, zato si najde delo pri lokalnih ribičih ob Kaspijskem morju. Spopade se s težaškim vsakdanom delavskega okolja, v katerem se iz dneva v dan bojuje za preživetje. Film, ki obravnava najnižji delavski sloj iranske družbe, pa tudi položaj mladih, ki vse pogostejše Iran zapuščajo, je premišljen in izjemno

posnet, a v portretiranju stanja prevečkrat pozabi na razvoj filmskih likov, ki žal ostanejo pretežno enodimenzionalni in se zato težko približajo gledalcem.

V tekmovalni sekciji *Proxima* je navdušil prvenec mladega britanskega avtorja Naqqasha Khalida **V kameri** (In Camera, 2023). V filmu spremljamo dvajsetletnega Adena, igra ga Nabhaan Rizwan, ki želi postati igralec in veliko časa porabi za avdicije, ponujajo pa mu le stereotipne vloge, v katere običajno postavljajo južnoazijske igralce. Khalid je v filmu z veliko igrivosti in eksperimentalnim pristopom k pripovedni strukturi seciral filmsko industrijo z vidika rasnih odnosov, prikaže pa tudi svojo generacijo mladih odraslih in njihov položaj na trgu dela. Ko Aden hodi na avdicije, v filmu spremljamo fantazijske odlomke, v katerih zares naseli ponujene vloge, vse dokler tovrstno poosebljanje stereotipov ne preide tudi v njegovo resnično življenje, s čimer režiser ponazori, kaj se zgodi v notranjem svetu osebe, ki se nenehno trudi naseljevati podobe po nareku nekoga drugega. Podobno se njegov sostanovalec, ki brez prestanka dela v bolnišnici, miselno ne odmakne več od svojega dela in na neki točki pravzaprav postane človek-delo.

Glavno nagrado v sekciji *Proxima* je odnesel prvenec Ernsta De Geerja **Hipnoza** (Hypnosen, 2023), ki se ne boji odmakniti od klasičnih zgodb o parih. André in Vera sta življenjska in poslovna partnerja, ki poskušata uvesti mobilno aplikacijo za reproduktivno zdravje žensk. Na predvečer vikend programa za obetavne *start-upe*, kjer želijo pritegniti pozornost potencialnih vlagateljev, Vera poskusi s hipnoterapijo, ki naj bi ji pomagala opustiti kajenje, vendar ima ta nepričakovan stranski učinek: Vera začne izgubljati zavore pri svojem vedenju in upoštevanju družbenih norm. Prvenec Ernsta De Geerja je očarljiva satira, ki prek humorja razkriva individualistično družbo uspeha, navdušita pa tudi igralca Asta

Kamma August in Herbert Nordrum, ki ga sicer poznamo že po vlogi iz filma Joachima Trierja **Najbolj grozen človek na svetu** (Verdens verste menneske, 2021).

Med filmi v netekmovalnih sekcijah omenimo dva, ki sta bila nagrajena že drugod in za katera upamo, da ju bomo lahko uzrli tudi na kakšnem od slovenskih festivalov. Prvi, **Počasi** (Slow, 2023) litvanske režiserke Marije Kavtaradze, je dobil nagrado za režijo v kategoriji svetovnega filma na *Sundanceu*. Na videz običajna ljubezenska zgodba – zaljubita se plesalka Elena in tolmač znakovnega jezika Dovydas – postane izjemna študija intime v partnerskem odnosu, saj je Dovydas asekualen, Elena pa, kar nakazuje že njen poklic, izjemno telesna oseba. Film presega poenostavljene definicije in dramatične zaplete ljubezenskih pripovedi na platnu, saj stavi na preprosto, nežno pripoved, natančno izgradnjo obeh likov in njunega čustvovanja.

Podobno navdušujoč je tudi dokumentarec maroške režiserke Asmae El Moudir **Mati vseh laži** (Kadib Abyad, 2023), ki je v *Cannesu* prejel glavno nagrado sekcije *Posebni pogled*. Režiserka pred kamero postavi svojo družino in prek družinskega spomina, še večkrat pa tišine, spregovori o maroških nemirih iz leta 1981, znanih tudi kot nemiri za kruh v Casablanci. Upor, ki ga je spodbudilo povišanje cen osnovnih živil, je bil krvavo zatrt, a še danes komaj kdo o njem želi govoriti. El Moudir z očetom zgradi miniaturno verzijo domače ulice, ob katero posede člane svoje družine in beleži njihovo spominjanje, pa tudi nelagodje in konflikte, ki so v njih močno zakoreninjeni še štirideset let po omenjenih dogodkih, s tem pa raziskuje tudi vlogo kolektivnega spomina širše in njegovega pomena za sodobno stanje maroške družbe.

Ksenija Zubković

ZBOGOM, MOTOVUN — IN DOBRODOŠLI NA NOVEH HRIBU FILMOV

V temačnosti post-tuđmanovskega nedemokratskega režima devetdesetih je bil motovunski festival redka luč – poleg satiričnega tednika *Feral Tribune* je predstavljal močno in provokativno opozicijo uradni ideologiji. Za nas, najstnike, je bil okno v svet, ki obstaja onkraj meja male zaprte družbe, onesnažene z nacionalizmom, šovinizmom, nestrpnostjo in sovraštvom, predvsem pa omejene v smislu umetniške in človeške svobode. Na *Motovunu* so se gledali filmi z vsega sveta, predvsem pa iz držav nekdanje Jugoslavije. To tedaj v kinematografih ali na javni televiziji ni bila običajna praksa. Tam smo se družili v ozračju svobode in odprtosti; lahko si srečal Radeta Šerbedžijo, Miro Furlan, Slavenko Drakulić, v vrsti za stranišče smo stali z Jamiejem Belom in mimogrede ti je pomežiknil P. T. Anderson. Poslušali smo pogovor s Stephenom Daldryjem, ki je tedaj ravno posnel **Ure do večnosti** (*The Hours*, 2002), in pogledali na desetine odličnih in manj odličnih filmov. Številni so se prav tam seznanili s konceptom, da je film nekaj več kot zgolj projekcija, pa tudi da obstajajo najrazličnejši filmi, ki niso zgolj celovečerni in igrani. Motovunski festival je bil pomembna točka odraščanja generacije, ki je bila na Hrvaškem za marsikaj prikrajšana – predvsem za občutek normalnosti; za občutek, da živimo v normalni državi.

Ustanovitelj in umetniški vodja festivala, režiser Rajko Grlić, je za reški *Novi List* nedavno povedal, da je Motovunski festival nastal iz akutne potrebe, da v takrat precej klavstrofobični, temnačni in z nacionalizmom obremenjeni hrvaški kulturi odprejo nekakšno »svobodno ozemlje«, majhen utopični kraj, v katerem lahko režiserji, igralci, pisatelji, rokerji in slikarji skupaj z mulci, ki hrepenijo po življenju, preživijo pet dni in noči v veselju.

Franjo Tuđman, prvi predsednik samostojne Hrvaške, megaloman in groteskni avtokrat, ki se je rad primerjal z Georgeom Washingtonom, Augustom Pinochetom in Franciscom Francom, je umrl decembra 1999; slabega pol leta pred tem je Motovunski filmski festival prvič zagnal svoje propelerje in projektorje. Kolektivna travma tuđmanizma je trajala še dolgo po tistem, ko je leta 2000 oblast prevzela »leva« in proevropska vladna ekipa na čelu s predsednikom vlade Ivico Račanom, ki je ostal najbolj znan po svojem »odločnem morda« pri reševanju političnih in socialnih trzavic. Tranzicija hrvaške družbe se je na tej točki šele lahko začela, stanje se je razmeroma normaliziralo, vendar nikoli povsem, nikoli do konca.



Rajko Grlić pravi, da je odhod festivala iz Motovuna zgolj ilustracija vsega, kar se dogaja z Istro, v kateri je danes edini bog denar. Komercializacija mesta in regije je po 25 letih festivalsko karavano »pregnala« na manj atraktivno, vendar perspektivno lokacijo.

Za mojo generacijo, moje prijatelje in mene osebno, je »motovunski« občutek svobode in novoodkritih možnosti povezan tudi s tem, da je šlo za prve »počitnice« v lastni organizaciji, brez staršev, v družbi prijateljev in mladih ljudi podobnih interesov. Vsem so nam bili najbolj pomembni filmi, glasba, koncerti in druženje.

Na *Motovunu* sem bila prvič leta 2001. Stara sem bila 16 let. Spomnim se da sem dve leti prej brala o novoustanovljenem festivalu v mestecu na istrskem gričku. Načrt je pravzaprav bil, da s prijateljicami bivamo pri noni in nonotu ene od sošolk, vendar se je meni slabih 25 kilometrov oddaljena vasica Barići zdela absolutno predač od središča sveta, ki ga je takrat predstavljal Motovun. Zato sem spakirala spalko in se s pohodniškim nahrbtnikom na ramah odpravila naravnost v mesto, kjer sem se nastanila ob bencinski črpalki, ki je poleg grmovja – priročnega skrivališča prtljage – ponujala še prestiž tekoče vode iz gumijaste cevi, s katero sem si lahko pomagala pri jutranji toaleti (ki se je zreducirala na umivanje zob). Z lokalno mačko (šifra: MKP) sva si razdelili malico in pustolovščina se je lahko začela: prvi na vrsti je bil zdaj že legendarni film **Munje** (2001) Radivoja Andrića.

V naslednjih festivalskih letih so se zvrstili mnogi filmi, predavanja in koncerti, ustanovili so festivalski kamp, v katerem so bili celo tuši, tako da sem napredovala od spanja pod milim nebom do spanja v lastnem šotoru. Spomnim se, da smo se enkrat sredi noči, ali bolj verjetno zgodaj zjutraj, spustili s hriba v kamp in tam srečali Rajka Grlića, ki je zbiral pritožbe in predloge za izboljšavo bivalnih pogojev najzvestejših in najrevnejših obiskovalcev festivala.

Publicist in kulturolog Aljoša Pužar je povedal, da smo Motovun poznali skozi meglico domačega branja, iz zgodbe Vladimirja Nazorja o domoljubnih velikanih ter kot relativno dolgačasno,

dasiravno prikupno izletniško točko. »Filmski festival je vse-kakor prebil tuđmanistično in posttuđmanistično sivino in depresijo. Generacijsko smo počeli vse mogoče, da bi se dokopali do takšnih otokov barve in smisla, vsaj za kakšen dan ali uro.« Odprave v Motovun so bile natančno načrtovane, filmi niso bili nepomembni, prav nasprotno, vendar je okoli filmov nastajalo še nekaj, kar bi lahko primerjali s foucaultovsko heterotopijo – odprto cono svobode v srcu hegemonistične ureditve. In to zelo konkretno, saj sta takrat tradicionalni festival v Pulju in *mainstream* kinematografija doživljala udarce nacionalističnega režima, mreža kinodvoran pa je bila pod udarom kapitalizma in nekakšne mafijske ekonomije. Seveda, tudi festivalizacija, kot je motovunska, prinaša nevarnost komercializacije, zato motovunski festival s svojim olikanim PR-pristopom in dizajnom ter alter-trendovskim truščem ni bil ravno kraj za utopične in anarhistične ideale. Bil je odgovor ustvarjalne urbane levice na ogromno družbeno potrebo. Vloga *Motovuna* je bila zato intergeneracijska, zgodil se je nekakšen »razvoj občinstva« in še več kot to.

Letos je festival prvič po 25 letih potekal na dveh lokacijah; v Motovunu in na hribu Petehovac pri Delnicah, v hrvaški regiji Gorski Kotar. Naslednje leto organizatorji načrtujejo zgolj edicijo na Petehovcu, ki bo potekala pod imenom *Cinehill*. V Motovunu festivalski cirkus menda ni več zaželen. Rajko Grlić pravi, da je odhod festivala iz Motovuna zgolj ilustracija vsega, kar se dogaja z Istro, v kateri je danes edini bog denar. Komercializacija mesta in regije je po 25 letih festivalsko karavano »pregnala« na manj atraktivno, vendar perspektivno lokacijo.

Petehovac se nahaja na pol poti med Zagrebom in Reko, organizatorjem in gostom ponuja širok in odprt prostor v zavetju gozdov. Noči so bile letos res bolj mrzle, toda v luči globalnega segrevanja gre najbrž za modro potezo, saj bomo v pregrethih poletnih dneh vse bolj iskali senco in ohladitev. Gledalci smo letos na Petehovcu v t. i. Kinu Sankališče sedeli na balah sena, oblečeni v bunde in pohodne čevlje. Festival so obiskali stari znanci in cinefili, bilo je tudi nekaj novih in naključnih *cinehilov*.

Igor Mirković se v intervjujih ne pritožuje nad domačini iz Motovuna, vendar je mogoče razbrati, da mesto, občina in regija festivala ne potrebujejo in ne podpirajo več na enak način, kot so ga v preteklosti. Turizem je glavna in verjetno najuspešnejša panoga hrvaškega gospodarstva in kot vsak Moloh žre svoje otroke. Žrtev (lastnega) uspeha je postal tudi filmski festival. Spremembo lokacije Mirković vidi kot priložnost za razvoj, za manjšo spremembo koncepta, ki pa v osnovi ostaja enak: omogočiti publiki, da si ogleda čim boljše in čim bolj zanimive filme, ki jih brez tega festivala verjetno ne bi imela priložnosti videti.

Petra Meterc & Ana Šturm

IGOR MIRKOVIĆ & MILENA ZAJKOVIĆ

»SKLENILI SMO, DA MOBAMO ZGODBO TURKAD ZAKLJUČITI IN SKUŠATI DRUGE PRIŽGATI NOV OGENJ«

So festivali in so festivali z dušo. *Motovun*, mali-veliki festival, priljubljena destinacija številnih, tudi – ali pa še posebej – slovenskih ljubiteljev filma, se z letošnjim letom poslavlja od ozkih in strmih ulic, od vročine, ki buhti iz kamnitih zidov, vonja po tartufih in zasanjanih sončnih zahodov nad osrednjo Istro.

Filmski projektorji so konec razgretega julija, skupaj z zvezdami, še zadnjič osvetlili osrednji motovunski trg oz. Kino Trg ter za obzidjem skrit Kino Billy. Še zadnjič smo vsi utesnjeni sedeli na trdih lesenih stolih Kina Bauer in posedali pod dobrodošlo senco ogromne cedre na vrtu hotela Kaštel. Letošnja, na nek način hkrati zadnja in prva izvedba festivala, je potekala v dveh delih. Zadnja od 22. do 24. julija v Motovunu in prva od 26. do 29. julija na planini Petehovac nad Delnicami.



»Zadnja« motovunska izdaja je bila polna nostalgije in spominov. Festival je simbolično odprl film *Mrtvo listje* (Kuolleet lehdet, 2023) Akija Kaurismäkija, režiserja z veliko začetnico, ki je 10. avgusta 1999 poskrbel že za otvoritveni film čisto prve edicije, *Juha* (1999), in prinesel zagonski piš vetra v motovunske propelerje. Na predvečer festivala smo si lahko ogledali tudi film *Teci, Lola, teci* (Lola rennt, 1998) Toma Tykwerja, sploh prvi film, ki je – takrat še v kovinskih škatlah za 35-mm filmski trak – prispel v mesto na hribu.

V ponedeljek pozno ponoči so se motovunski propelerji ustavili. Ekipa je nazdravila z rakijo, odplesala v dolgo noč in se v zgodnjih jutranjih urah še enkrat ozrla na dolino Mirne, nato pa spakirala kovčke in se poslovila od mesta, ki je bilo četrto stoletja njen drugi dom. Odpravila se je proti Delnicam in potem na planino Petehovac, kjer se nahaja novo prizorišče festivala, ki odslej sliši na ime *Cinehill*. Namesto Kina Trg, Kina Billy in Kina Bauer bomo filme na gozdnatem Petehovcu lahko gledali v Kinu Sankališče in v Francis Ford Kupoli. Čas je za nove zgodbe.

Nekaj nostalgičnih spominov, predvsem pa načrte za prihodnost sta ob tej festivalski prelomnici z nami za *Ekran* delila direktor Igor Mirković in programska selektorica Milena Zajkovič, gonilni sili festivala.

**

Kako se spominjata začetkov motovunskega festivala? | IM: Ko smo prišli sem, nismo vedeli, v kaj se spuščamo. To je bilo po vojni, konec devetdesetih let, po popolnem propadu turizma. V tistem obdobju je bil Motovun zapuščen kraj, v katerem je bil samo en hotel, kjer smo lahko spali. V Motovunu sta bili ena restavracija in ena trgovina, ki sta bili odprti dve ali tri ure na dan. To je bilo vse. Šlo je za mesto, ki se je zdelo kot iz pravljice o Trnuljčici, kjer je vse preraslo s trnjem, stražarji pa spijo, naslonjeni na svojih kopjih. Mislili smo, da bomo naredili čisto majhen festival za maloštevilno občinstvo, pravzaprav smo si ga zamislili kot komorno prireditev. A ljudje so se takoj zelo dobro odzvali na naš koncept in zgodila se je majhna eksplozija. Festival je tako usmeril pozornost na mesto, ki je bilo nekako pozabljeno; mi smo bili tisti, ki smo začeli opozarjati, da je Motovun biser.

MZ: Začetkov se dobro spominjam, ker sem takrat ravno postala polnoletna. Te poplave festivalov, ki jo imamo zadnja leta na Hrvaškem, še ni bilo. *Motovun* smo imeli kot edino, ampak res edino alternativo, ne samo glede filma, ampak tudi raznih režimskih manifestacij. In vsem nam, nekakšnim mladim pankerjem in pankerkam, je bilo to strašno zanimivo. Ko sem dopolnila 18 let, sem prvič prišla na festival. Brez kune v žepu, brez načrta, kje bom spala, kaj bom jedla in kaj bom počela. Videla sem, da so tisto leto čisto vsi prišli v Motovun. V nekem trenutku sem točno tu, kjer zdaj snemamo (snemali smo v festivalskem *press* centru, ki se nahaja v današnji galeriji Pet kula, op. a.), srečala našo režiserko Dano Budisavljević, ki je bila takrat del festivalske ekipe. Vprašala me je: »Milka, kaj pa ti tukaj?« Rekla sem: »Ne vem, tu sem.« Vprašala me je, kje bom spala. Rekla sem, da nimam pojma. Potem me je vprašala, ali bi bila njihova prostovoljka. Nisem vedela, kaj to pomeni. Povedala mi je, da bom tako imela kje spati. Od takrat vsako leto, že 23 let, pridem na ta hrib in opazujem, kako se spreminja in raste. Z njim se spreminjam in rastem tudi sama. Preračunala sem, da v mojem odraslem življenju ni bilo leta, ko ne bi bila na festivalu, in da sem mu posvetila več kot polovico svojega življenja, kar je nedvomno moja najdaljša življenjska ljubezenska afeta.

Kaj pa so za vaju najljubši spomini na festival? | IM: Naj parafraziram šalo, ki kroži po spletu in gre nekako takole: »Festival mi je prinesel veliko čudovitih trenutkov, ki pa se jih ne spominjam.« Ne gre le za to, da je nekdo veliko popil in zato pozabil na svoja doživetja, gre za to, da v tako kratkem času doživiš toliko stvari. Spoznaš toliko ljudi, zgodi se ti toliko stvari, da se na koncu vse skupaj stopi v eno samo gmoto ugodja, v nekaj izjemno lepega. Pogosto ne morem razlikovati med tem, kaj se je zgodilo letos in kaj lani, in pogosto se ne spomnim, koga sem srečal in koga ne. Brez dvoma pa si bom kot nekaj izjemne-



ga zapomnil prvo festivalsko projekcijo, ki se je zgodila pozno zvečer, torej po polnoči, ko mi še ni bilo jasno, da takšne projekcije sploh lahko obstajajo. Prikazan je bil dokumentarec **Buena Vista Social Club** (1999) Wima Wendersa in vzdusje je bilo čudovito, občutil sem nekaj čarobnega. Pomislil sem: ali je svet res lahko tako lep? Verjetno se mi zdaj to ne bi zdelo tako posebno, toda vse te stvari so bile takrat nove. Spominjam se tudi mnogih fantastičnih ljudi, ki sem jih spoznal. Mislim, da gre pri festivalu za ljudi – in v čast mi je, da sem tu spoznal nekaj najpomembnejših umetnikov današnjega časa. To je le nekaj stvari, ki so mi pomembne, je pa še ogromno majhnih, čisto preprostih, kot je recimo ta, da so najboljše zabave takrat, ko dežuje.

MZ: Če bi dala Motovun v eno samo sliko, je to ples po obzidju ob zori, medtem ko poslušamo »Maljčike« od Idolov, kasneje Rihanno in tako dalje. Odvisno od tega, kaj je bila takrat naša himna. Zdelo se je, kot da je Motovun majhen otok v morju oblakov, saj se je megla spustila v dolino Mirne, mi pa smo bili nad njo, budni. To so čarobna doživetja, še posebej ko si mlad, zato je bila to zame tudi neke vrste formativna izkušnja. Pa recimo ogled **Smrti gospoda Lazarescuja** (Moartea domnului Lazarescu, 2005, Cristi Puiu) in drugih pomembnih filmov, ki sem jih tukaj videla prvič in jih ne bi imela možnosti videti v kinih na Hrvaškem. Takrat so res prihajale velike zvezde in eden od trenutkov, ko sem se počutila kot *fenica*, je bil, ko je v goste prišel Ulrich Seidl. Do danes nihče ne razume, zakaj mi je bil prav on najpomembnejši od vseh naših gostov, a preprosto mi je veliko pomenil in njegove filme sem odkrila prav tu. V Motovunu se gradijo prijateljstva, tu sem začela zveze, tu so zveze propadle; mislim, da svojega življenja sploh ne morem ločiti od vpliva Motovuna nanj. Pozneje, ko sem začela delati v festivalski ekipi, mi je ustvarjanje programa omogočilo, da delček tega, kar sem doživela sama, vrnem novim generacijam, ki prihajajo na festival.





Omenila sta že, da pred 25 leti Motovun ni bil mesto, kakršno je danes. Igor, v lepem poslovilnem pismu, namenjenem Motovunčanom, ste napisali, da se je v 25 letih, odkar je festival tukaj, vse spremenilo. Tako Motovun kot osrednja Istra in svet. Katere spremembe ste imeli v mislih in kako so vplivale na odločitve o selitvi in novi zasnovi festivala? | **IM:** Naš glavni cilj je, da promoviramo umetnost, ki jo imamo radi in v katero verjamemo, po drugi strani pa so se navade ljudi, ki se srečujejo s filmom, zelo spremenile. Zdaj filme pogosteje gledamo na pretočnih platformah, vse manj hodimo v kino itd. Ugotovili smo, da je bil naš festival v trenutku, ko se je začel, popolnoma nov koncept, ki so ga od takrat sprejeli mnogi. Zdaj je na Hrvaškem ogromno podobnih festivalov. Ugotovili smo tudi, da moramo, če hočemo ohraniti našo vitalnost, skušati zasnovati drugačen koncept, vendar z isto vrsto filmov. Filmski program se ne bo spreminjal, vendar pa bomo v načinu predstavitve poskušali ustvariti nekakšno kombinacijo med planinskim izletom in filmsko izkušnjo. Veliko bo dogajanja, ki bo ljudi spodbujalo k aktivnosti in premisleku odnosa do narave. Tako smo zasnovali koncept, prilagojen času, ki je pred nami, saj se nam zdi, da stiskanje v množici turistov ne bo nekaj, kar bi si ljudje v prihodnosti želeli. Zdaj pravzaprav skušamo ugotoviti, kako zasnovati festival, da bo vitalen tako za nov čas kot za generacije, ki prihajajo. V Motovunu to ni več mogoče, ker je vse prilagojeno služenju denarja s turizmom. Vse svoje kapacitete so prilagodili turistom, filmski festival pa ima tam vse manj prostora. Prepričan sem, da bi, če bi letos prišli v Motovun in želeli začeti nov festival, ugotovili, da tega ni mogoče narediti. Kot je rekel Neil Young: »It's better to burn out than to fade away.« Sklenili smo, da moramo zgodbo tukaj zaključiti in poskušati drugje prižgati nov ogenj.

MZ: Zelo me veseli odziv ljudi, ko omenimo Gorski Kotar. Pravzaprav gre za navdušenje, predvsem pri mlajših. Tako vidim, da nismo edini, ki smo si želeli pobegniti tako pred turizmom kot pred globalnim segrevanjem. Na Petehovcu, planini nad Delnicami, je sredi poletja 20 stopinj. Tam živijo medvedi, risi, volkovi. V bližini je čudovito jezero, ki je danes presušeno, na njegovem dnu pa so ostanki vasi, kjer so bili rojeni stari starši nekaterih danes živčih ljudi. To je nov čarobni kraj, ki ni onesnažen. Potrudili se bomo, da ga tudi mi ne onesnažimo. Želimo si, da bi mi in naša publika le oplemenitili to lokacijo in uživali v prelepi naravi. Preden sem prišla tja, sem imela močno zakoreninjeno predstavo o motovunskem festivalu in zdelo se mi je skoraj nemogoče predstavljati si *Motovun* izven Motovuna. A ko sva z Igorjem prvič stopila na novo lokacijo, je bilo kot v risanki. Podobe so se mi kar narisale pred očmi. Videla sem, kje bo kino. Videla sem ljudi, kako sedijo v gozdu. In to je bil trenutek, ko sem dobila kurjo polt in začutila, da je to to, da imamo festival.

IM: Morda je pomembno poudariti, da je bil naš koncept vedno delati zunaj kulturnih centrov, v okoljih, ki so na neki način v kulturnem pomanjkanju, delati na posebnih lokacijah, ki bodo ljudi s svojo privlačnostjo in lepoto pritegnile k ogledu filmov.

MZ: Letos imamo dve lokaciji in dve imeni, a ker smo v vseh teh letih pogosto govorili o hribu filmov (*brdo filmova*), smo ime spremenili v angleško različico »Cinehill«, kar nam omogoča, da nismo več tako zelo vezani na eno samo mesto. Upamo sicer, da bo to naša lokacija naslednjih 25 let, a naj povemo, da smo že letos imeli zelo, zelo uspešne projekcije in koncerte v planinskem domu na hribu pri Petrinji, na območju, ki sta ga opustošila revščina in potres, od koder se prebivalci izseljujejo, vendar so ljudje čisto vseh generacij prihajali na projekcije, ki so se začele po polnoči, in ostali z nami do konca. To me je zelo ganilo in me spomnilo na tisti entuziazem, ko nekje nekaj začenaš. Hrvaška je polna hribov. Bomo videli, kateri vse bodo naši naslednji.

Torej želite še naprej delati na, recimo temu, decentralizaciji kulturnih vsebin na Hrvaškem? | **IM:** Osebo veliko raje naredim eno samo projekcijo v okolju, kjer bo to res pomenilo nekaj novega, kot pa da imam deset uspešnih projekcij v Zagrebu, kjer lahko to občinstvo že naslednji dan vidi isto. Ko vidiš tisto iskrico v očeh človeka, ki si mu predstavil nekaj novega in mu dal občutek, da ni pozabljen, ne le kulturno, tudi politično in v vseh drugih vidikih, je to nekaj, kar me izpolnjuje. Mislim, da so naše države preveč centralizirane in da pri nas še ni razvita ideja, da bi moral imeti vsak kraj svoj kulturni center in svoj kulturni program; ljudi iz občinstva v manjših skupnostih ne smemo podcenjevati. Še več bi bilo treba delati na tem in upam, da je naš festival kolesce na poti do spremembe.

Kako ste iskali novo lokacijo? Ste imeli več idej, kam bi lahko festival preselili? | **IM:** Imeli smo različne zamisli. Zdelo se nam je pomembno, da to ne sme biti lokacija, ki bi nas kakorkoli spominjala na mesto, kjer smo bili do zdaj, ampak da mora biti popolnoma drugačna. To je bila edina ideja od začetka. Potem smo začeli iskati lokacije. Ne morem reči, da smo jih pogledali tisoč, lokacijo smo našli po naključju in instinktivno smo se odločili, da je prava za nas.

MZ: Spomnim se, da smo pravzaprav že zadnjih nekaj let vedeli in čutili, da je čas za selitev, vendar nam je bilo po eni strani pomembno, da zaokrožimo teh 25 let, da imamo za zaključek kakšno lepo, jubilejno številko. Jasno nam je bilo tudi, da se ne smemo pogoditi za nekaj slabšega – če se odločimo za spremembo, moramo izbrati nekaj boljšega ali pa vsaj neprimerljivega. Spomnim se nekega dne, ko sva se z Igorjem vozila v

»Ko vidiš tisto iskrico v očeh človeka, ki si mu predstavil nekaj novega in mu dal občutek, da ni pozabljen, ne le kulturno, tudi politično in v vseh drugih vidikih, je to nekaj, kar me izpolnjuje.« – IM

avtu in se peljala skozi Gorski Kotar; rekla sva si, o bog, poglej kakšna je temperatura tu zunaj. Mogoče je to to. To so bile Fužine, a se je izkazalo, da za naše potrebe nimajo primerne infrastrukture. Na neki točki smo razmišljali tudi o tem, da bi bili nekje na otoku, na morju. Razmišljali smo predvsem, kam bi radi vabili ljudi v naslednjih letih. Potem se je zgodilo srečno naključje. Naša prijateljica in sodelavca, režiser Nevio Marasović in producentka Nina Petrović, sta kupila kos zemlje čisto blizu Petehovca in si tam zgradila dve hiši. Ko je Nevio izvedel, da se pogovarjamo o selitvi, nas je povabil, da pridemo pogledat ta konec, saj je menil, da se tu utegne najti mesto za nas. In tako se je vse skupaj nekako sestavilo.

Svet postaja vse bolj digitaliziran, tudi področje filma, vaš festival pa se seli v gore, daleč od civilizacije, v divjo naravo. Zeleni festivali, ekologija, sobivanje z naravo postajajo tako potreba kot trend. Kako ste si pravzaprav zamislili novo obdobje festivala? | **IM:** To edicijo imenujemo ničelna, poskusna edicija. Naredili smo jo najbolje, kot jo v tem trenutku lahko, vemo pa, da bodo nekatere stvari delovale, druge pa ne. Z novimi stvarmi je vedno tako. Enostavno moraš vreči več različnih žogic med ljudi in ti se bodo potem z nekaterimi igrali, neke druge pa bodo vrgli na stran. Pričakujemo, da se bo to zgodilo tudi z našo zamisljo. Programsko je festival na Petehovcu zastavljen zelo podobno kot pretekle festivalske edicije. Vidim pa, da se bo tudi to v prihodnosti bistveno spremenilo. Kam in v katero smer? Zelo težko je reči, zato raje rečem, da začenjamo novo igro z novimi ljudmi, kjer ne gre samo za nas. To res ni samo demagogija, ampak resnica. Ko delate takšne stvari, to poteka v zelo tesni interakciji z občinstvom, za katerega delate; kaj bo občinstvo želelo, kaj bo izbralo? Ali bodo na koncu vse to sprejeli? To je pravzaprav nekaj vprašanj, na katera iščemo odgovor. In mislim, da bodo naše konceptualne ideje veliko jasnejše in veliko bolj utemeljene po letošnji poskusni ediciji.

MZ: Ena od razlik je v tem, da imamo na Petehovcu veliko več dnevnih vsebin. Ker je tam hladneje, ne moremo pričakovati, da bi gledalci dolgo sedeli v rosi, zato projekcije ne bodo trajale pozno v noč, ampak bodo takrat na sporedu bolj glasbeni dogodki – mogoče nam uspe ljudi razplesati. Pomembno nam je tudi, da to lokacijo izkoristimo na najlepši možni način, da ni le lepa kulisa. Zato imamo veliko vsebin, ki jih za nas pripravljajo strokovnjaki, recimo za divje živali, za gore. Obiskali nas bodo tudi ljudje, ki se ukvarjajo s ponovnim naseljevanjem risov v Sloveniji in na Hrvaškem preko projekta *Life Lynx*: obiskovalce bodo peljali na sprehode v naravo in jim povedali, kako prepoznati sledi divjih živali. Z nami bodo tudi tisti, ki se ukvarjajo z žuželkami in kačami, in drugi, ki se ukvarjajo z zaščitnimi pticami. Naš znani animator Zdenko Bašić, ki je sicer strasten zbiratelj slovanskih mitov in legend, bo ljudi popeljal na sprehod po mitih in legendah, ki so tam živele v nekem drugem obdobju. Eno od projekcij bomo imeli na dnu že omenjenega presušenega Lokvarskega jezera, kjer so vidni ostanki vasi, ki je bila potopljena, da bi tam nastalo akumulacijsko jezero. Trudili se bomo, kolikor je le mogoče, ljudem omogočiti, da resnično uživajo v interakciji z naravo, ki je tam še nedotaknjena. Seveda bomo vztrajali, da naravo še naprej ohranjamo takšno, zato bo letos z nami tudi zagrebška ekipa *Čisteći Medvedjići*, ki hodijo po gozdovih in ob rekah po vsej Hrvaški ter pobirajo smeti, s čimer nas opozarjajo, da imamo samo eno naravo.

Kakšne so logistične posebnosti novega festivala? | **IM:** Logistično je to nočna mora. To je zelo majhen festival. Organizirati festival sredi gozda je zelo težko, zlasti zdaj, ko še ne vemo, kako se bodo stvari razvijale. Zgradili bomo kino, ki bo pod dvema kupolama, t. i. Francis Ford Kupola, enega pa bomo imeli na prostem, to bo t. i. Kino Sankališče, kar pomeni, da bomo letos imeli samo en zunanji in en notranji kino, potem pa bomo videli, kako se bodo stvari razvijale. Imeli bomo en koncertni oder in nekaj točk za pogovorne vsebine. Pogovorne vsebine bi v prihodnosti lahko bile enako pomemben del programa. Ljudje bodo nastanjeni v kampu, ki ga bomo zagotovili sami, s tistim, kar je najbolj pomembno, v okolici pa je dovolj tudi drugih nastanitev – npr. v Delnicah. Organizirali bomo avtobuse, ki bodo vozili gor in dol na planino; tako ljudem ne bo treba gor z avtom, da ne bomo v gozd pripeljali preveč avtomobilov. To je ideja, ki je precej ekstravagantna, kot da bi odpirali restavracijo na opuščenem otoku. Vse, kar potrebujete, morate prinesiti s seboj. Ker pa smo s festivalom v Motovunu pridobili kar nekaj izkušenj, nam to daje pogum – mislimo, da nam lahko uspe. Po prvi ediciji bomo veliko pametnejši.

Slovenci smo se razveselili omembe hribov (in gojzarjev). | IM:

Najtežje mi je reklamirati festival za vaše občinstvo, ker so vaši hribi lepši, višji.

Festivala, ki bi se potekal predvsem v hribih, še nimamo. | MZ:

Ugotovili smo, da pot od Ljubljane do Delnic ni le zelo hitra, ampak tudi sama po sebi lepa. Upamo torej, da bo tudi to dejavnik.

S čim vse boste torej v prihodnje privabljali gledalce? | MZ:

Imamo res močne filme in zelo zanimive glasbene skupine. To je ena najlepših lokacij, na katerih sem bila v zadnjem času. Ko je v Ljubljani ali Zagrebu 40 stopinj, jih bo tam največ 26. Smer, v katero gremo, simbolično kaže prvi glasbeni gost, ki bo nastopil na planini Petehovac, to je DJ Svemir, ki ima osem let in pol in vrti samo glasbo z vinilk.

IM: Ob vsem, kar je našela Milka, mislim, da bo ta festival dogodivščina in iskanje nečesa novega v vseh pogledih. To bo festival za vse ljudi, ki jih takšna pionirska prizadevanja zabavajo in jih zanimajo, saj na njem ni še nič utečenega. Ni prave formule, rešitve pa moramo poiskati skupaj z ljudmi, ki bodo tja prihajali.

ZDENKA | FOTO NINA ĐURĐEVIĆ



Žiga Brdnik

»Pehta« filmskega organiziranja

Lani se je Društvo slovenskih režiserjev in režiserk (DSR), ki vsako leto filmskim delavkam in delavcem neavtorskih poklicev podeljuje nagrado kosobrin, znašlo pred prijetnim izizivom. Nagrajenka je namreč postala generalna sekretarka društva **Valerija Cokan**, ki poleg vseh drugih zadolžitev skrbi tudi za organizacijo podelitve. »Predsednik (Matevž Luzar, op. a.) mi je pod pretvezo, da bo našel čisto poceni izdelovalca priponk v Zagorju, odnesel eno priponko – ki sem jo potem dobila jaz. Res nisem posumila. Plakete mi seveda niso izročili, ker bi se potem izdali (treba bi jo bilo dati v oblikovanje), tako da sem (si) sama to naknadno urejala,« je pojasnila Valerija. In se nasmehnila: »Nagrado za ženske prejemnice sem hotela poimenovati pehta, pa mi niso pustili!«

Pehta, ena najmanj razumljenih filmskih junakinj v zgodovini slovenskega filma, zdravilka, samotna volkulja v stiku z naravo, v površinskem branju Vandotovih zgodb nastopa kot negativka. Podobnosti z Valerijo in njeno funkcijo je veliko, veliko pa je tudi razlik. Predvsem ta, da je ni mogoče zamenjati za negativko, saj je vedno, kadar gre za film, pripravljena bliskovito reagirati in najti rešitev. Kot generalna sekretarka je morala administrativni postopek za nagrado na koncu vseeno izvesti sama, kar pa ji, tako kot *skoraj nič* v povezavi s filmskim organiziranjem, nikakor ni bilo v breme. »Prav nasprotno, bila sem prijetno presenečena in zelo počaščena. Do zdaj so jo dobili sami prima ljudje, ki so povrh še vrhunski strokovnjaki na svojem področju,« je povedala. Takoj si je zadala tudi nalogo, da organizira »srečanje, piknik prejemnikov in prejemnic, o katerem se že dolgo pogovarjamo.«

ŽILAVI FILMARJI IN FILMARKE

Tisti *skoraj nič* v prejšnjem odstavku se nanaša na odnos politike do filma in filmske srenje. Kljub želji, da o politikah zapišemo zgolj stavek – »Ne zaslužijo si, da govoriva o njih; no, z redkimi izjemami« –, se je velik del druženja in pogovora ob pici vrtel prav okrog filmske politike. Za društvom in celotnim filmskim področjem je namreč izjemno zahtevno obdobje koronskih omejitev in nerazumnih vladnih polen pod noge, o čemer je bilo že veliko zapisanega. Ne pa tudi, koliko dela je bilo vloženega, da je slovenski film ostal pri življenju. »Najaktivnejše jedro članstva je investiralo na stotine neplačanih ur visoko specializiranega profesionalnega dela. In tako je že ves čas, odkar sem zraven. Ogromno dela in energije za mišje korakce naprej, ki bi morali biti samoumevni. Ne vem, zakaj pravzaprav že desetletja ne dojamejo, da je film lahko tudi zelo dobičkonosna dejavnost, poleg tega seveda, da je vitalni del kulture.«

Anglistka po izobrazbi je zraven od leta 2014, ko jo je k sodelovanju povabil takratni predsednik Klemen Dvornik. Pred tem je začela pri AIPI, kolektivni organizaciji za zaščito pravic avtorjev, producentov in izvajalcev avdiovizualnih del, in sicer z dopolnjevanjem AV baze – takrat še ne tako združene in urejene kot danes – slovenskih igralk in igralcev, ki so se tedaj tudi bolj množično začeli včlanjevati v AIPO. »Mnogi niso verjeli, da bodo kdaj dobili kakršnakoli denarna nadomestila in so bili potem prijetno presenečeni. Slovenska kolektivka je unikum v mednarodnem prostoru, saj združuje avtorje in avtorice, producete in producentke ter igrance in igralk, ti pa nimajo vedno nujno istih interesov, a kljub temu spodobno sobivajo in sodelujejo,« je dodala.

Pred AIPO je vrsto let delovala v gledališkem prostoru, najprej med letoma 1980 in 1989 pri Borštnikovem srečanju, nato pa v Drami od leta 1991 do 2011. Razlika v pogojih dela in stabilnosti financiranja med obema umetniškima področjema jo je sprva šokirala. »Filmski profesionalci in profesionalke delujejo v popolnoma ljubiteljskih razmerah. Ljudje se s filmom zvečine ne morejo redno profesionalno ukvarjati, ker jim ne zagotavlja preživetja. Ključno vprašanje je, kdo je odgovoren za to; največji problem pri nas je, da te odgovornosti nihče ne nosi – ne osebne ne materialne. Glede na vse je res čudež, da imamo toliko odličnih filmov. Pripisati jih gre predvsem izjemni privrženosti in odločnosti filmark in filmarjev, ki se morajo za vsako priložnost trdo boriti in se stalno čemu odrekat, da filme lahko dokončajo, zraven pa delati še kopico drugih stvari, da sploh preživijo. Kultura je res žilava, slovenski film je dober dokaz za to.« Kratkoročna vizija društva je zato nujno potrebna profesionalizacija, torej pošteno plačilo za pošteno delo v sprejemljivih delovnih pogojih, saj trenutno večina režiserjev in režiserk ne more živeti samo od snemanja filmov, prav tako pa želijo čim bolj profesionalizirati tudi delovanje stroke.

RED MORA BITI

V društvu režiserk in režiserjev koordinira, organizira in administrira, pa tudi soustvarja program. »Dela res ne zmanjka. Gre tudi za ustvarjalno delo, kar mi zelo ustreza. Nisem ravno birokratski tip človeka, sem pa do neke mere sistematik. Globoko v sebi imam nek red. Delo je timsko, ampak nekdo mora vse organizirati in poskrbeti, da se veriga ne pretrga. Pogosto se počutim kot valpet. Če ljudi ne bi priganjala, bi včasih ostala brez dela,« pove z nasmeškom. Prav nasprotno od stereotipnih birokratov, ki tudi njej že načenjajo živce, se zaveda svojega poslanstva in odgovornosti. »Mi smo servisna služba, mi moramo omogočati, da lahko drugi delajo. Kdo je tukaj zaradi koga?! Jaz se tega zavedam in skušam po svojih močeh čim bolj olajšati delo drugim, če ne to, pa ga vsaj ne ovirati.«

Že od nekdaj je privrženka slovenskega filma in ga redno spremlja, pravi, a ji po principu »kovačeva kobila je vedno bosa« v zadnjem času, odkar je v filmskih vodah, časa za obiske filmskih projekcij – pa tudi gledaliških predstav – stalno zmanjkuje. Zato strastno pogradi vsako strnjeno priložnost, ki jo dobi – po navadi sta to *Festival slovenskega filma* v Portorožu in *LIFFe* v jesenskem času, v poletnem in med dopustom pa *Film pod zvezdami* na Ljubljanskem gradu in Kinodvorovo *Kinodvorišče*. »Res fajn je delat pri filmu v času, ko nastajajo tako dobri filmi. Odkar izvajamo scenaristično delavnico Scenarnica za razvoj

scenarija za celovečerni igrani film, je v Portorožu še posebej čustveno, pravi filmski praznik. Čeprav prispevam le delček v obliki koordiniranja, je vsak film, ki na delavnici nastaja praktično od ideje in se potem predvaja na festivalu, zame kot nov otroček, ki ugleda luč sveta.« Njen gledalski rekord na *LIFFu* je kar 25 ogledanih filmov, lani je zaradi objektivnih razlogov padel na »le« 14. »Takrat, ko je festival, vsak trenutek, ki mi ostane, preživim v kinodvorani; po navadi niti ne izbiram, kaj bom gledala, ampak vzamem, kar je na voljo v terminih, ko sem prosta.« Res jo je mogoče srečati na številnih filmskih dogodkih po Ljubljani, rada pa se – enkrat letno tudi kot soorganizatorica filmskih večerov DSR na *Letnem kinu Minoriti* – vrača tudi v rodni Maribor. »Rada bi našla zame takrat anonimno skupino entuziastov, ki je skrbela za filmsko in tudi sicer obilno in raznoliko kulturno ponudbo v moji mladosti, da bi se jim zahvalila. Zaenkrat še nisem bila uspešna,« je dodala, ko je pogovor nanesel na Maribor – mesto trenutno (še vedno) brez mestnega kina, kar tudi njo boli.

V DIRNDLU PRED KAMERO

Lani je končno prišla tudi do svoje prve filmske vloge, ki si jo je – kljub temu da se s kamero sicer ne razume najbolje – že daljši čas po tihem želela. »Želela sem plesati na filmu, obožujem namreč latinskoameriške ples. In Matevž Luzar me je povabil k **Orkestru**. Prosila sem, da bi plesala z Vladom Bulajičem, ker vem, da je odličen plesalec. Vendar se je potem izteklo bistveno drugače, kot sem si predstavljala. Matevž me je oblekel v 'dirndl', plesali pa smo polko. Ker je to najbrž edini ples, ki ga Vlado ne zna plesati, sva se skrila nekam na rob skupine in le za hip pristala v kadru, sem se pa na koncu pojavila še kot natakara, ki je orkestru stregla pivo, tako da zdaj vem tudi, kako je na drugi strani šanka,« se spominja edine anekdote s filmskega platna. Pri tem se je tudi veliko naučila in še enkrat spoznala, kako težaven je filmski poklic. »Nisem si predstavljala, da bo teh 10 ur na snemanju tako zelo napornih. Ne vem, če bi lahko to delala, moram biti človek za to. Počasi spoznavam vse segmente filmskega ustvarjanja. Imam še nekaj lukenj: nikoli še nisem bila v montaži ali v postprodukciji, ampak počasi bom že dobila vpogled v celoten proces.« Predvsem jo navdušujeta kolektivnost filmskega ustvarjalnega procesa in kolektivno organiziranje stroke. Sama je organizacijsko sodelovala pri združevanju vseh cehovskih društev, ko se je vzpostavila Zveza društev slovenskih filmskih ustvarjalcev, pa ostala pri režiserjih in režiserkah. »Niti vseh članov in članic še nisem osebno spoznala. Trenutno jih je 131. Ko sem prišla, jih je bilo 56.« Dobro premišljeno skupinsko delo, vloženo v skupnost se očitno pozna. »Vidi se, da smo se organizirali in da imamo skupno vizijo. Tako je lažje in lepše delati.«

Matevž Luzar | režiser in scenarist, predsednik DSR:

Valerija je kot mama DSR, izjemno je pozorna do članov in članic. Če se komurkoli izmed nas ali slovenskemu filmu godi krivica, jo to osebno zadane. Je pravi motor, ki skrbi za naše dobro. Brez nje si je društvo težko predstavljati, saj diha in živi zanj. Vedno je zraven na vseh dogodkih, delavnicah in okroglih mizah, ne le to, vse pozorno in intenzivno posluša ter spremlja. Film kot tak jo iskreno zanima in spoznati želi celoten proces, kako nastaja. Prava kosobrinka! Ki ji je to, da DSR podeljuje nagrado kosobrin, že od začetka zelo ljubo – in tudi zelo lepo skrbi zanj v organizacijskem smislu. Tudi nam je v čast, da ji jo lahko podelimo.

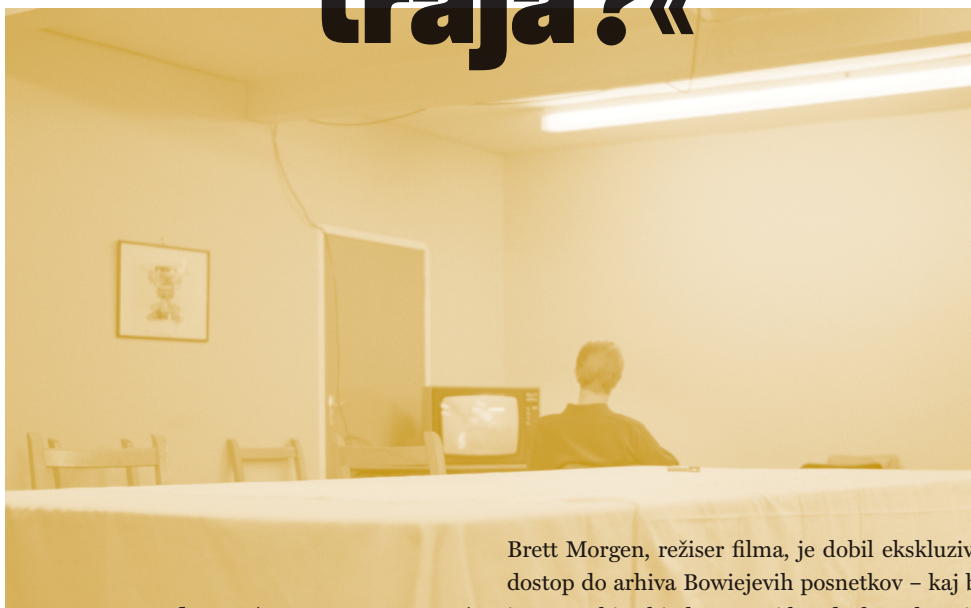
Miha Hočevar | režiser in scenarist, član upravnega odbora DSR in predsednik DSR Scenaristi:

Spisek njenih zadolžitev pri aktivnostih Društva slovenskih režiserk in režiserjev je predolg za tale prispevek, vendar vam ga lahko Valerija verjetno priskrbi. Podelitev nagrade kosobrin je bila vrhunska zarota, po ideji predsednika Matevža Luzarja in v režiji članov DSR. Za začetek smo že na pomladni seji sprejeli lažno odločitev, da se nagrade to leto ne podeli, da postane bialna. Valeriji to ni bilo všeč, ker pač ni imela pojma, za kaj gre. Potem si je predsednik iz arhiva še izposodil značko, češ da bo našel cenejšega izdelovalca. Precej bedna laž, a ker je Valerija z društvenimi financami silno varčna, je šlo tudi to skozi. Čakajoč na festival je Rok Biček pozabil, zakaj smo kosobrino izpustili, in spet odprl debato, saj nam podeljevanje te nagrade vsem veliko pomeni. Matevž ga je v tajnosti spomnil in debati smo se izognili. Presenečenje je uspelo, nagrada in značka podeljeni, tisk priznanja pa si je nagrajenka morala naknadno sama organizirati. Tako gre to. Valeriji mora predsednik tu in tam prepovedati delo čez vikend ali prihod v službo boleznì navkljub. Kadar z zadolžitvami člani zamujamo, zna biti precej stroga, tako da jo včasih ljubkovalno kličemo Valkilerija. Potem bežimo. Saj ne, potem se režimo, ker je Valerija poleg predanosti delu tudi vedno za hece.



Oskar Ban Brejc

»Koliko traja?«



MOONAGE DAYDREAM | 2022

I.

Na sredini filma **Moonage Daydream** (2022, Brett Morgen) se začnem dolgočasiti. Že dvakrat prej se mi je zazdelo, da je sekvenca, ki jo gledam, zaključna. A se film ni končal. Zdaj poskušam nekako preračunati, koliko časa film že traja. Poravnati občutek trajanja v resnični čas gledanja, ki ga pripoved ritmično na nekaterih mestih zguba in zgosti, na drugih pa razvleče; čas skušam poravnati v nekakšno objektivno daljico, na kateri bi lahko razbral, koliko od napovedanih 135 minut je že preteklo. V glavi si skušam ustvariti tisto vrstico, ki se prikaže na dnu ekrana pri VLC Media Playerju ali pa na YouTubeu, ko premakneš miško. Film ima težavo – trajanja, ki si ga vzame, zares ne potrebuje. Za svoje trajanje nima dovolj vsebine. Pretenciozno zaseda čas, ki ga ne more zapolniti niti z zanimivimi informacijami niti s sublimnimi podobami.

Ob tej frustriranosti in ko filmu ne sledim več, se pojavi morda bolj zanimiva misel: kaj če ima film glede svoje dolžine vseeno prav? Kaj če to, da film trajanja ne more utemeljiti z vsebino, ni samo napaka? Kaj če film ne utemeljuje svojega trajanja le s tem, da se »scenariju ne da niti dodati niti odvzeti nobenega elementa več«? **Moonage Daydream** skuša biti veličasten dokumentarec, nekakšna uradna biografija, epski portret. Občutek, da trajanja filma ne motivira vsebina, je sicer neizpodbiten, a to ni edino: trajanje filma namreč utemeljuje – njegovo trajanje.

Brett Morgen, režiser filma, je dobil ekskluzivni in neomejeni dostop do arhiva Bowiejevih posnetkov – kaj bi sporočal, če bi iz tega arhiva hitel po manj kot dveh urah? Nič manj kot epski ne sme biti film, če hoče biti *pravi* dokumentarec o Bowieju, o prototipu *larger than life* persone. In epskega ga dela njegova dolžina. Razločuje ga od tistih enournih TV-dokumentarcev, ki jih bodo ljudje pogledali po *Dnevniku* in še vseeno lagodno ujeli svoj *bedtime*. **Moonage Daydream** zahteva od gledalca, da se odpravi v kino, da si glede na film prilagodi svoj urnik; film ne zdrsne v načrt večera, ampak se načrt večera oblikuje okoli filma. **Moonage Daydream** stremi za veličastnostjo tako, da tvega pretencioznost in dolgočasnost.

Podobno velja tudi za nekatere igrane biografske filme – trajanje Nolanovega **Oppenheimerja** (2023) je več kot dvakratno trajanju nepretencioznega »talking heads« dokumentarca **Dan po Trojici** (The Day After Trinity, 1981, Jon Else), ki se prav tako ukvarja s slavnim znanstvenikom in z iznajdbo atomske bombe. Kratko iskanje dokumentarcev o Richardu Nixonu, recimo, odkrije celo vrsto filmov, ki trajajo nekje med 40 minut in uro dvajset. A spet se za naziv najbolj celovitega, najbolj definitivnega filma na temo poteguje film **Nixon** (Oliver Stone, 1995), ki je s tremi urami in desetimi minutami po trajanju nenavadno podoben **Oppenheimerju** in še nešteto drugim igranim biografijam slavnih. Zdi se, da se tu obširnost, ki se po navadi nanaša na vsebino, razume bolj fizično, bolj dobesedno – kot da je

obširnost trajanja neločljiva z obširnostjo vsebine. Kot veljanske *paperback* biografije, ki bi jih lahko merili skorajda v desetinah centimetrov – kot da njihova materialna obširnost sovpada s pomembnostjo človeka, ki ga opisujejo.

A vse to nikakor ne pomeni, da bi morali filmu **Moonage Daydream** njegovo pretirano dolžino oprostiti. Seveda ne, a vseeno se za tem skriva še neki drug zaključek: da je trajanje filma lahko *del njegove vsebine*, da nam s številom minut film že nekaj sporoča o sebi, da nam kaže način interakcije, ki ga bo od nas pričakoval. Četudi ne povsem namerno.

II.

Na spletnih straneh kinov po navadi najdemo informacije o naslovu, državi nastanka, avtorjih, letnico in – trajanje filma. Tudi v festivalskih letakih in katalogih najdemo podatek o dolžini filma. Funkcionalna nujnost podatka o trajanju je nedvomna: na festivalu moram načrtovati zaporedje filmov, vedeti moram, če imam dovolj časa, da po enem filmu ujamem naslednjega, ki je v kinu na drugem koncu mesta ... A ne le to. Če vidim, da je najnovejši film Alberta Serraja dolg tri ure, se zdi, kot da vem, kaj naj pričakujem, mislim si, kakšen ta film bo. V nasprotju s tem pa je ime neznanega avtorja ob triurnem trajanju nekako presenetljivo – si festival res predstavlja, da bom zaradi tega filma, ki ga je posnelo še povsem neznano ime, spremenil bioritem svojega gledanja? Festivali namreč večinoma projekcije razporejajo na dobri dve uri, kar pomeni, da bom zaradi triurne projekcije zamudil naslednji film. Ali pa mi ravno to, da je bil ta triurni film vseeno umeščen v program, namiguje, da je res odličen, da je zanj vredno zamuditi naslednji film? Film s svojim trajanjem ne komunicira le z občinstvom, ampak tudi s selektorji filmskih festivalov in distributerji.

Film ima težavo – trajanja, ki si ga vzame, zares ne potrebuje. Za svoje trajanje nima dovolj vsebine. Pretenciozno zaseda čas, ki ga ne more zapolniti niti z zanimivimi informacijami niti s sublimnimi podobami.

Filmi, ki trajajo le nekaj minut, so najmanj zavezujoči; ker program kratkih filmov po navadi traja nekje med 70 in 100 minut, je nekajminutni film le skromen del programa in pušča obilico prostora za druge. Filmi, ki trajajo nekje med 10 in 25 minut, si vzamejo dovolj časa, da ustvarijo določeno pripovedno napredovanje in razplet, ob tem pa se pri svojem trajanju ne razširijo prekomerno. Ne razlezejo se predaleč onkraj svojih meja: s svojim trajanjem se še ne zažirajo v čas, ki v programu ostane za ostale filme. S časom, ki si ga vzamejo, niso niti povsem sramežljivi niti brezskrbno razsipni, ampak ga zavzemajo toliko, kolikor se spodobi. Ti filmi so zaradi svojega trajanja za selektorje festivalov kratkih filmov lažje izberljivi – s svojo dolžino v misli selektorja ne priključijo zaskrbljene misli o tistem drugem, morda celo dveh krajših filmih, ki bi lahko prišla v program, pa ju bo zaradi daljšega filma treba izpustiti ...

Drugače je z daljšimi filmi, ki trajajo, recimo, med pol ure in 45 minut. Ti so še daleč od celovečernega trajanja, v programu kratkih filmov pa zavzemajo tako prominentno in obsežno mesto, da bo program okoli njih le stežka uravnotežen. Njihovo trajanje je za program kratkih filmov morda prenapihnjeno, kot da bi nekdo za ozko mizo sedel na široko razkomoten in druge okoli sebe stiskal v kot. Seveda ne gre za to, da bi bil film, ki traja, recimo, 45 minut, predolg *kot tak*. Nikakor ne – zanimivo je to, da je v nevarnosti, da je predolg *v kontekstu programa kratkih filmov*; in prekratek *v kontekstu celovečernega programa*. Z ene strani se zdi prenapihnjen, z druge pa pičel.

Trajanje torej nikoli ne deluje samo po sebi, ampak odgovarja na vprašanja, ki mu jih neizbežno postavlja okolica oziroma medij. Polurni film na YouTubeu, kjer ga obdajajo nekajsekundni memi, nekajminutne kompilacije in deseturni loopi raznih komadov, je povsem druge pol ure kot pol ure v programu kratkih filmov ali pol ure celovečerca. Pol ure je za YouTube izrazito dolgo, medtem ko med kratkimi filmi ta dolžina še zdaleč ni nepredstavljiva. 45 minut, ki smo jih za program kratkih filmov označili kot prenapihnjene, je za eno epizodo TV-serije ravno prav, še posebej za serije pred obdobjem kvalitetne televizije, ko je bilo svobode pri trajanju posamične epizode še manj. Kriminalne serije (recimo vse vrste NCIS-ov), ki so nastajale kot po tekočem traku, so morale precej podrobno zadeti trajanje okoli 45 minut, saj so s tem odprle prostor za dobrih deset minut reklam. V epizodi so bili nastavljeni trenutki, v katerih so vskočile reklame, tako da je na koncu trajanje posamične epizode vase vštelo še trajanje reklam, s tem pa je prišlo približno do ene ure, ki omogoča, da se po televizijskem programu orientiramo lažje – od ure do ure.

Pri vsem tem je morda ključna ideja »časovne investicije«, neposreden prevod angleškega *time investment*. Na tem izrazu je nekaj izrazito neoliberalnega – čas kakopak *investiramo*. Vsako dejanje zahteva čas; če s tem časom torej investiramo, je vsako dejanje boljše ali slabša investicija, počitek je investicija v večjo učinkovitost nekoč kasneje, ogled filma je časovna investicija v neki *conversation starter*, ki bo nekoč omogočil bolj uspešno mreženje itd. Koncept časovne investicije je zanimiv predvsem zato, ker razume trajanje kot nekaj istega, kot nekaj, kar se da vedno prešteti, ne glede na to ali gre za gledanje filma, pogovor s prijatelji ali delo; kot nekakšna valuta, ki se nalepi na prav vsako dejanje. In zato je ravno trajanje tisto, kar film veže z njegovo zunanostjo, z realnostjo časa, ki ga imamo, z urniki avtobusov, z nujami mehurja (kot je poudaril Hitchcock)¹; trajanje je skupna enota, s katero se meri film in sprehod po gozdu in popoldanski počitek. Tako je trajanje povsem realna povezava z zunanjim svetom, ostanek resničnih in vedno enako dolgih sekund in minut, ki jih pripoved ne more dokončno pripojiti vase. Obenem pa ravno ta povezava z dejanskim svetom, način, kako film zahteva, da se življenje občinstva organizira okoli nje, ga oziroma njegovega trajanja, tudi prehaja v njegovo pripoved.



OPPENHEIMER | 2023

III.

Trajanja, čeprav nominalno enaka, niso torej nikoli zares ista: 150 minut »starozaveznega preroka«² Michaela Hanekeja ali Larsa von Trierja je povsem drugih 150 minut kot, recimo, 150 minut **Misije Nemogoče** ali **Jamesa Bonda**. Pričakovanja, ki jih ima film od svojega občinstva, so pri teh primerih povsem drugačna, morda celo nasprotna. Pri eni se prepuščamo velike-mu slavnemu evropskemu »Avtorju« (ali pa njegovi pretencioznosti), zaupamo se mu, trajanje je nujna posledica (pogosto še kako problematične) »avtorske vizije«; pri drugem pa je trajanje spektakelsko, trajanje, ki mora trajati. Nenavadno je, kako podobno je trajanje velikih akcijskih spektaklov in velikih športnih spektaklov – najpomembnejše tekme košarke ali nogometa trajajo dve uri in pol, morda še več. In pri tem ni nepomembno, da se najpomembnejše tekme vedno zavlečejo – podaljški in enajstmetrovke pri nogometu, *timeouts* v košarki podaljšajo zadnjih nekaj minut v vsaj pol ure; podobno teniški finali med izrazito izenačenimi igralci trajajo ure in ure dlje, nekako kot da si gledalci ne bi mogli želeti ničesar drugega, kot da pač traja. Kaj bi lahko bilo boljšega, kot gledati te izjemne športnike *dlje* kot običajno; če je tekma resnično pomembna, potem se mora skorajda nujno podaljšati. Kot da sorodno potezo izvajajo triurni *blockbusterji* – le kdo ne bi želel še pol ure *dlje* gledati Toma Cruisa in Daniela Craiga? Če je bitka res pomembna, če naj verjamemo, da bo na njenem koncu resnično rešen ves svet, potem ne more biti zaključena *takoj*, spodobi se imeti po dveh urah in pol še trenutek boja ena na ena, ko Ethan Hunt na drvečem vlaklu tolče zlikovca z golimi pestmi – to je nekakšno filmsko izvajanje enajstmetrovk, kjer je rezultat vsega filma (oziroma tekme) odvisen od *samo še enega udarca* ... Spektakelsko trajanje je trajanje, ki kaže na lastno pomembnost, na svojo usodnost – potek zgodovine ne more biti razrešen v uri in pol.

Odpira se še več primerjav trajanj, ki bi jih bilo vredno raziskati. A čeprav si želi tudi to besedilo trajati dlje, zapolniti več strani in s tem upati na učinek večje izčrpnosti in poglobljenosti, je neizbežno zavezano naštevanju misli. Zato bo konec nekoliko arbitraren, ampak nič manj nujen. Njegovo trajanje se konča tu.

¹ Hitchcock naj bi izjavil, da mora biti dolžina filma neposredno povezana z vzdržljivostjo človeškega mehurja. Za zgodovino tega slavnega (a ne povsem resničnega) citata glej <https://quoteinvestigator.com/2019/07/18/bladder/>. Za to referenco se zahvaljujem Ani Šturm.

² Kot Hanekeja izjemno opiše Neil Young, Young, Neil: »Robinson in Blackpool: Patrick Keiller«. *V KINO!* 2/3, 2007, str. 187.

Kristina Božič

TEHNOLOŠKE SPREMEMBE IN FILM: EDINI NA PRVI BOJNI LINIJI?

Tehnologija in video. »Lažni« posebni učinki in film. Nič od tega se v 21. stoletju ne zdi posebej prevratniško, neobičajno ali novo. Videli, izkusili, preživeli. A letos spomladi so v Ameriki odvetniki pred sodiščem branili enega najbogatejših Zemljanov. Ta je obtožen, da je z izjavami¹, ki so posnete in na voljo na internetu, zavajal ter tako prispeval k smrti človeka, ki je uporabljal njegov izdelek na način, kot ga je sam priporočal. Zagovor njegovih odvetnikov? Videoposnetek z izjavo iz leta 2016 je v resnici globoki ponaredek (*deep fake*). To se je zdela nova stopnja razvoja – vsaj v okviru poskusov zlorab in prilastitev tehnologije v lastno korist. Skorajda istočasno so ameriške ulice, po katerih se po navadi sprehaja podoba ameriškega sna, zapolnili filmski scenaristi, ki so v najnovejših različicah velikih sistemov jezikovne obdelave podatkov, sposobnih v nekaj sekundah izpisati preprosta in bolj sofisticirana besedila po izbranih smernicah, prepoznali prelomnico svojega obstoja: biti ali ne biti.

KONSERVATIVNOST IN SISTEMSKOST PRAVNEGA SISTEMA

Pravni strokovnjaki so omenjeni dogodek na ameriškem sodišču zaznali. A ga postavljajo na zgodovinsko časovnico poskusov ponarejanja dokazov in manipuliranja sodišč, kar je stara praksa obtožencev – in tožnikov. Morda gre res za nova orodja, a prakse in izzivi ostajajo poznani. Raziskovalka Riana Pfefferkorn z observatorija za internet na univerzi Stanford je članek o potencialnih vplivih globokih ponaredkov na delo sodišč objavila že leta 2020. Kot mnogi sociologi in filozofi ne opozarja

toliko na učinek lažnih dokazov na sodbe kot na spodkopavanje verodostojnosti resničnih dokazov z zatrjevanjem, da gre za ponaredke. Mnenja izvedencev in nasprotujoče si analize, ki jih to lahko sproži, bi sodno varstvo in pravičnost še bolj odmaknile od dosega običajnih ljudi zaradi mnogo višjih postopkovnih stroškov, ki bi jih to prineslo, opozarja.

Po drugi strani je profesorica prava Lilian Edwards leta 2019 kot odziv na zlorabe s pomočjo tehnologije ponudila že obstoječa pravna orodja. Kot je pojasnila v predstavitvi, ki sta jo v Londonu organizirala inštitut Alana Turinga in center Barbican, bi se lahko na večino zlorab in kršitev pravic, ki jih prinašajo vse bolj sposobni veliki sistemi za jezikovno obdelavo podatkov, odzvali s tožbami zoper razžalitve ali blatenja ali zoper protipravno okoriščenje. Govorila je o lažnih videih ali avdioposnetkih, kakršni postavljajo ljudi v okolja ali situacije, ki lahko škodujejo njihovem ugledu ali položaju, in o primerih lažnih navodil nadrejenih v poslovnih okoljih, ki vodijo do škodljivih poslovnih odločitev. Kako učinkoviti so lahko taki individualizirani odzivi na kršitve, ki so množične, hipne, a s potencialno daljnosežnimi posledicami, ostaja velik vprašaj. Dvom v zadostno moč, hitrost in dostopnost sodnega sistema je pripoznala tudi omenjena

¹ Gre za izjave Elona Muska s konference Code leta 2016, o sposobnosti samovozečih avtomobilov, ki jih proizvaja Muskovo podjetje, da lahko ta avtonomno vozijo varneje kot človek.

profesorica z britanske univerze Newcastle. Pride lahko do brezkončne tekme v razvijanju sposobnejših tehnoloških manipulacij dokazovanja pred sodišči, kaj je res in kaj ni. Profesorica prava je tako na koncu sklenila, da bi bil morda potreben predvsem družbeni premik k jasni družbeni obsodbi globokih tehnoloških manipulacij in družbeno soglasje, da gre za zavržno ravnanje.

Umirjanje razmislekov, da bodo veliki sistemi mehanske obdelave podatkov vse obrnili na glavo, je dobrodošlo. A navidezna nemoč pravnih strokovnjakov ter njihovo odvrčanje javnosti od rešitev, ki jih lahko ponudijo jasne zakonodajne omejitve ter nedvoumne politike, je zavajajoča. Bolj kot izraz skromnosti in samokritičnosti govori o podreditvi pravne znanosti interesom gospodarstva, saj si to želi čim več takih zakonodajnih ureditev, ki bodo spodbujale inovacije, kot jih poznamo.

KDO BO SEDEL ZA MIZO?

Ameriški profesor Amitai Etzioni je letos maja pozive tehnoloških milijarderjev, ki so naprošali politike, naj sprejemajo zakone za omejitve in ureditve njihovega delovanja, zavrnil kot samopromocijo – zastojno reklamo. V tej oceni ni bil osamljen, saj so mnogi komentatorji videli javno pismo tehnoloških milijarderjev kot način, da si zagotovijo mesto za odločevalsko mizo. To se je potrdilo, ko je julija, po srečanju s predstavniki največjih informacijsko-tehnoloških oligopolistov, ameriški predsednik predstavil osem smernic, ki naj bi spodbujale bolj odgovorno delovanje teh korporacij.

Že pred tem sta avtorja, kanadska romanopiska in pisateljica kratkih zgodb Mona Awad in ameriški založnik ter pisatelj znanstvene fantastike in grozljivk Paul Tremblay, vložila tožbo na ameriškem sodišču zoper podjetje OpenAI. To je konec leta 2022 v javno rabo ponudilo prvo od najnovejših različic svojega sistema velike jezikovne obdelave podatkov. Pisateljica in pisatelj trdita, da so programerji algoritem in program učili tudi na njunih delih, čeprav za to niso pridobili dovoljenja in so s tem kršili njune avtorske pravice in veljavno avtorsko pravo. Njun boj za pravično rabo je z javnim pismom podprlo več tisoč pisateljev in pisateljic, na čelu z Margaret Atwood.

Na začetku maja so s stavko začeli scenaristi v Hollywoodu. V najnovejših različicah programskih sistemov za jezikovno obdelavo podatkov v družbenem sistemu, ko produkcijo korporacij poganja želja po večanju dobičkov in nižanju stroškov, so prepoznali orodja za lastno ukinitve ali vsaj popolno razvrednotenje njihovega dela – z dokončnim odvzemom ustvarjal-

nosti bi postali zgolj popraviljavci izdelkov, ki bi jih ponudili avtomatizirani programi. Sredi julija so se jim pridružili še filmski igralci in igralki, ki naj bi jih na ulice prignala predvsem ideja, da lahko filmski studii z enkratnim posnetkom njihovih teles in glasov za vedno razpolagajo z ustvarjanjem novih in novih vsebin, v katere umestijo njihova digitalizirana telesa in glasove. Ob do danes nerazrešenem sistemu plačila filmskim delavkam in delavcem za ponovna predvajanja filmov in delitve dobičkov, ki jih studii poberejo s predvajanjem filmskih vsebin na zahtevo prek platform, je bil obet prilastitve digitaliziranih različic igralk in igralcev kaplja čez rob.

Komentarji njihove stavke so navdihujoči in opogumljajo, vseeno pa tudi nekoliko begajo – filmski delavke in delavci so nenadoma postali tisti, ki lahko še edini določijo meje, do kam bo segel tehnološki razvoj manipulacije podob in zvoka ter nadomeščanja človeških delavcev in delavk s programiranimi stroji. Zvenelo bi lahko laskavo, če ne bi bili v sistemu, ki delavkam in delavcem sistematično jemlje glas in vse bolj omejuje njihovo moč, da bi sami krojili svoja življenja in bili svobodni v odločanju, saj jih nedostojno plačane in popolnoma negotove zaposlitve pehajo v vse večjo finančno in preživetveno odvisnost. O tem lahko veliko povedo delavci Amazona in Starbucksa, pa tudi čistilci in čistilke, najeti prek zunanjih izvajalcev. V Hollywoodu se je na najbolj šibak člen v sistemu ustvarjanja dobičkov za manjšino naložilo najtežjo nalogo, ki jim zdaj visi za vratom.

Umirjanje razmislekov, da bodo veliki sistemi mehanske obdelave podatkov vse obrnili na glavo, je dobrodošlo. A navidezna nemoč pravnih strokovnjakov ter njihovo odvrčanje javnosti od rešitev, ki jih lahko ponudijo jasne zakonodajne omejitve ter nedvoumne politike, je zavajajoča. Bolj kot izraz skromnosti in samokritičnosti govori o podreditvi pravne znanosti interesom gospodarstva, saj si to želi čim več takih zakonodajnih ureditev, ki bodo spodbujale inovacije, kot jih poznamo.

NAZAJ V PRETEKLOST PO MOTEČI IZUM

Ob tem ko vladajoči brez težav, spretnih in krepkih rok z ukrepi krčijo sredstva za kulturo in zdravstvo ter spreminjajo sisteme socialne varnosti v sistem ponižujočega nadzora, ki potiska ljudi na rob in čezenj, iste oblasti ugotavljajo, da so njihove roke zvezane in brez moči, ko bi bilo treba zaščititi pravice delavcev, zagotoviti pravično porazdelitev koristi, ki jih prinaša napredek, še posebej s ciljem varnejših in manj zdravje ogrožajočih delovnih pogojev.

Tako smo priča, če sploh, obotavljivim korakom in neprepričljivim poskusom, da bi področje novih informacijskih tehnologij jasno uredili in zamejili. O resnosti posledic odsotnosti ureditve, ki bi imela za cilj skupno dobro in koristi najšibkejših, pričajo pozivi Unesca in pedagoških strokovnjakov ter psihologov, naj bodo mobilne naprave, ki so povezljive z internetom, prepovedane v šolskih okoljih, omejena pa naj bo tudi njihova raba pri mladostnikih – neomejena raba povzroča hude, dolgotrajne in škodljive posledice.

Kaj bi oblasti lahko naredile, presenetljivo lepo pokaže osnutek zakonodaje, ki ga je konec junija letos potrdil evropski parlament (potem ko je prebil vmesno blokado Komisije EU), a ki ga do ciljne črte uveljavitve loči še dolga pot. Sedanji osnutek velike sisteme jezikovne, programske obdelave podatkov razvršča v štiri skupine: tiste, ki predstavljajo nesprejemljivo tveganje; tiste, ki predstavljajo visoko tveganje; tiste, ki predstavljajo omejeno tveganje; in tiste, ki predstavljajo minimalno tveganje ali nobenega. Če bo obveljal sedanji osnutek, bi bili sistemi, ki predstavljajo nesprejemljivo tveganje, prepovedani: sem sodijo tisti, ki manipulirajo z ljudmi – vključno z igračami, ki začno delovati na glasovni ukaz in lahko spodbujajo nevarno obnašanje; sistemi, ki ljudi »točkujejo« ali razvrščajo in jim na podlagi tega odredijo mesto v družbi; in policijski sistemi predvidevanja, ki temeljijo na izbiri ljudi na podlagi njihovih družin, kraja bivanja in preteklih protipravnih ravnanj; pa tudi sistemi takojšnje biometrične prepoznavne. Sistemi visokega tveganja so tisti, ki negativno učinkujejo na varnost in temeljne človekove pravice – ti bi morali biti ocenjeni že predhodno, preden bi postali dostopni javnosti, pa tudi naknadno v rednih intervalih. Mednje sodijo avtomatizirani sistemi ocenjevanja testov v izobraževanju, sistemi, ki skrbijo za delovanje ključne infrastrukture; sistemi, ki analizirajo verodostojnost dokazov; sistemi za upravljanje azilnih sistemov ter izvajanje nadzora mej; avtomatizirani avtomobili in medicinski stroji. Sistemi omejenega tveganja bi morali izpolniti »minimalne zahteve preglednosti«, pri čemer bi vsak uporabnik moral jasno vedeti, kdaj ima opraviti z avtomatiziranim sistemom – ki ponuja

Vodje informacijsko-tehnoloških korporacij, ki vseskozi nadgrajujejo sposobnost sistemov velike jezikovne obdelave podatkov, brezbrizno priznavajo javnosti, da ne vedo natančno, kako njihovi programi in algoritmi delujejo.

programirano sestavljene odgovore, podatke, podobe, video ali avdio izdelke. Predlog zakonodaje EU posebej obravnava velike programe strojne jezikovne obdelave podatkov, kot je Chat-GPT, in zahteva, da so vse vsebine, ustvarjene s temi programi, jasno označene in da vsako spremlja seznam avtorskih vsebin, uporabljenih na poti do končnega izdelka.

Vodje informacijsko-tehnoloških korporacij, ki vseskozi nadgrajujejo sposobnost sistemov velike jezikovne obdelave podatkov, brezbrizno priznavajo javnosti, da ne vedo natančno, kako njihovi programi in algoritmi delujejo. Ob tem se zazdi predlagana zakonodaja EU iluzorna. Njena uveljavitev bi zahtevala temeljne spremembe v delovanju sedanjega sistema po meri informacijsko-tehnoloških oligarhov. Ne bi bila nov izum, bila pa bi ravno to, o čemer tehnološki guruji tako radi govorijo – disruptivna. Za sistem prelomna ali celo uničujoča. Zgolj finančni vidik sprememb in večje enakopravnosti, v smislu delitve dobičkov, ki jih ustvarja sedanji informacijsko-tehnološki sistem, pri tem ne bi smel biti dovolj, četudi je vabljen in bi uresničil ideje, o katerih rad govori nekdanji grški finančni minister Yanis Varoufakis – da bi vsaka Zemljanka in Zemljan morala prejemati dohodek na podlagi vseh informacij in podatkov, ki jih vsak od nas »prispeva« v sedanji model financiranja podatkov.

Kot piše v časopisu *The Guardian* Polly Curtis, velja ciljati višje. Sistem se mora spremeniti v temeljih. Njegov namen in smoter ne moreta in ne smeta biti dobičkonosna, ampak usmerjena v cilj krepitve skupnega dobrega za ves planet in enakega dostopa do možnosti in pravic za vsako posameznico ter posameznika. Čas je, da začnemo govoriti o tem, da mora (informacijska) tehnologija služiti pravični porazdelitvi koristi med vse. Biti mora dostopna, krepiti raznovrstna in strokovna mnenja, spoštljive razprave in demokratičen duh soodločanja, kar je enako mogoče, kot je mogoče to, da trenutno najbolj razširjeni informacijsko-tehnološki izdelki delujejo družbeno uničujoče, škodljivo za večino in dobičkonosno za peščico.

Ciril Hforjak

Onkraj definicije stripa

Kaj je strip in kdaj lahko govorimo o njegovih začetkih

PROBLEM DEFINICIJE STRIPA

Strip nima definicije, ki bi zajela prav vse, tudi najbolj eksperimentalne izraze tega medija. In to ni nič hudega. Tudi na drugih področjih, na primer v umetnostni zgodovini, likovni teoriji in teoriji umetnosti morajo strokovnjaki živeti brez popolnih definicij pojmov, kot so slika, umetnost in ustvarjalnost.

Znanstveno delo ne potrebuje vedno natančnih definicij. Spomnimo se legendarnih besed angleškega ekonomista Georgea Boxa: »Vsi modeli so napačni, a nekateri so uporabni.«¹ Lahko torej rečemo: vse definicije so nepopolne, a nekatere so uporabne. Uporabne so, če so del ogrinja, ki nas pripelje do novih spoznanj, in če nam pomagajo smiselno urediti področje².

Ameriški profesor filozofije Aaron Meskin je leta 2007 opozoril na problem definicije stripa. V članku »Defining Comics?«³ je naštel niz poskusov definicij in pri vsakem navedel težave in nepopolnosti. Članek je zaključil z mislijo: »Obstoječe definicije stripa so nezadovoljive zaradi več razlogov. Njihova največja napaka je neupoštevanje zgodovinske specifičnosti medija stripa. [...] obstaja zelo realna možnost, da je projekt definicije zgrešen. Poleg tega ni nujne potrebe po opredelitvi. [...] Anahronistična retorika je nepotrebna. Morali bi se lotiti resnega razmišljanja o stripu kot umetnosti. Premaknimo se onkraj projekta definicije.«⁴

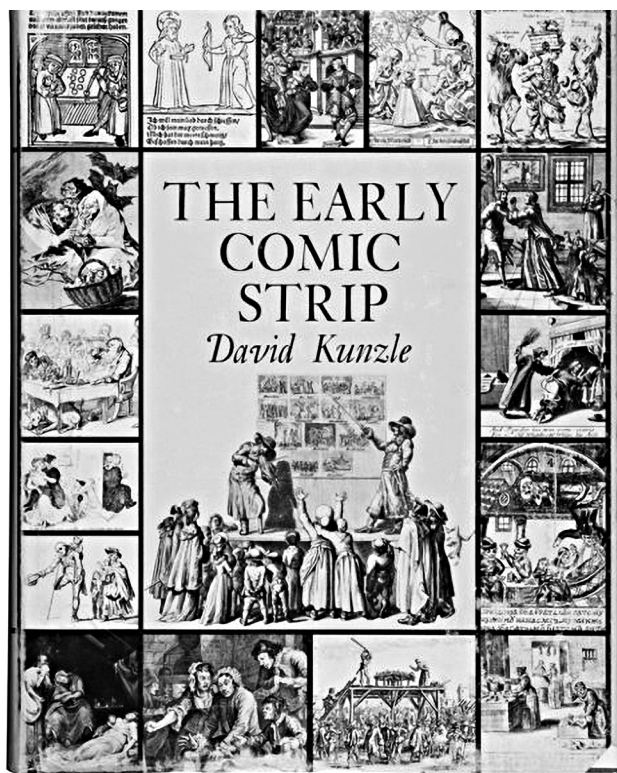
Želja se mu je le delno uresničila. Število študij o stripu je začelo naraščati⁵, z njimi pa tudi število metodoloških pristopov in definicij. Projekta definicije se namreč ne da kar tako opustiti. Opraviti imamo s paradoksom: kako naj razmišljamo o stripu, ne da bi časovno zamejili njegov zgodovinski nastanek in njegov razvoj? Težko je preučevati strip, ne da bi vsaj implicitno, med vrsticami, pristali na neke vrste definicijo. Že z izborom del, ki jih vzamemo za predmet preučevanja, implicitno nakažemo definicijo.

- 1 Box, George. »Robustness in the strategy of scientific model building«. V *Robustness in Statistics*, ur. Launer, R. L.; Wilkinson, G. N. Academic Press, New York, 1979, str. 202. Dosegljivo na: <https://archive.org/details/robustnessinstat0000unse/page/n5/mode/2up>, pridobljeno 12. 7. 2023.
- 2 V prelomnem delu »The Structure of Scientific revolutions« lahko beremo o pomenu zgodnjih modelov (paradigm) za produktivno znanstveno delo. Zrela znanost stare paradigme nadomesti z novimi in oblikuje svoja temeljna dela in učbenike. Khun S., Thomas. »The Structure of Scientific revolutions«. The University of Chicago Press, Chicago, 2012, str. 13–15.
- 3 Meskin, Aaron. »Defining Comics?«. V *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 65, no. 4, 2007, str. 369–379. Dosegljivo na <http://www.jstor.org/stable/4622260>, pridobljeno 16. 7. 2023.
- 4 *Ibid.*
- 5 To je opazil že Gregory Steirer v svojem članku o stripovskih študijah. Steirer, Gregory. »The State of Comics Scholarship: Comics Studies and Disciplinarity«. V *International Journal of Comic Studies*, vol. 13, no. 2, Fall 2011, str. 266.

PRIMER IMPLICITNE DEFINICIJE

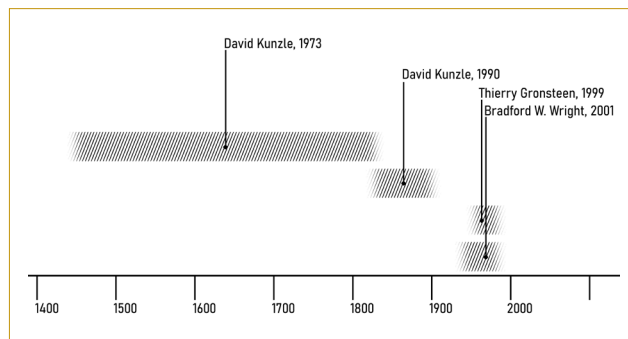
V svoji prelomni knjigi o stripu⁶ Thierry Groensteen postavi kompleksen sistem formalne analize. Ne zapiše ničesar, kar bi veljalo kot enostavna definicija. Ta je pri Groensteenu latentna, sestavi bi jo morali sami, po skrbnem branju besedila. Namesto definicije ponudi konceptualni okvir »sistema«, ki temelji na »ikonski solidarnosti«.⁷

Primeri, ki jih predstavi na reprodukcijah, pa govorijo sami zase. V veliki večini so iz 20. stoletja. Groensteen ne zahaja globlje v 19. stoletje in v starejša obdobja. Izjema je delo Rodolpha Töpferja. Ne da bi prebrali vrstico Groensteenove knjige, dobimo občutek, da se zanj strip začne s Töpferjem ali še kasneje. Pri tem se Groensteen precej razlikuje od Davida Kunzla, ki v delu o zgodnjem »stripu«⁸ predstavi bogat pregled sekvenc. Te definira kot reproducirano zaporedje ločenih slik, ki mora pripovedovati zgodbo, je moralno in aktualno. Takšna zaporedja slik najde že v 15. stoletju. Naše stoletje je za Kunzla že sedmo stoletje stripa.



Slika 1 | Naslovnica knjige Davida Kunzla

Bradford W. Wright je v svoji knjigi o stripu⁹ pri izbiri predmeta strožji od Groensteena in se osredotoči na primere stripov s konca tridesetih do devetdesetih let 20. stoletja. Najzgodnejši strip, ki ga predstavi z reprodukcijo, je **Action Comic #1** iz junija 1938. Če bi brali zgolj Wrightovo knjigo, bi imeli občutek, da se pred tem le-tom ni dogajalo nič tako zanimivega, da bi bilo o tem nujno pisati.

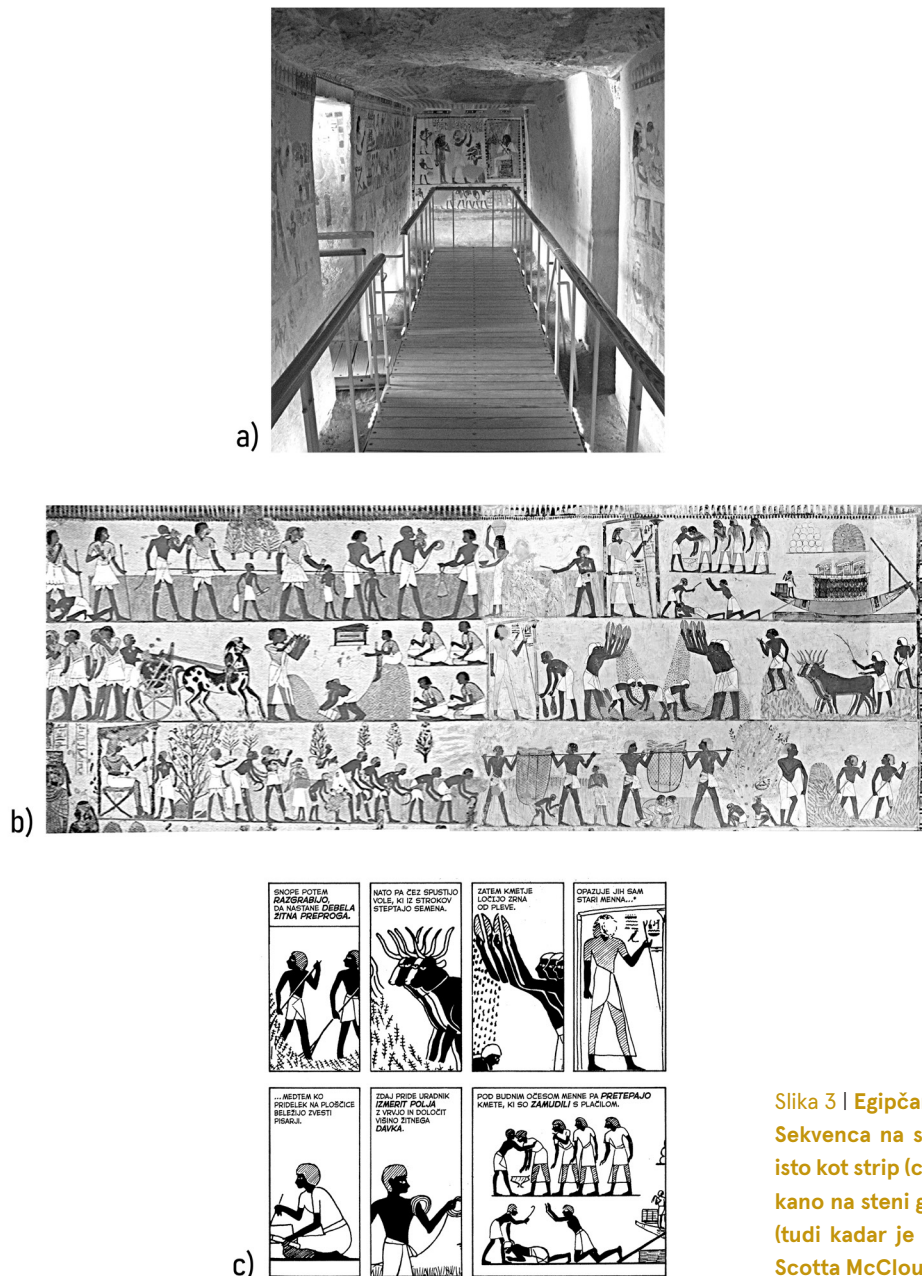


Slika 2 | Obdobja, iz katerih so predmeti preučevanja stripovskih teoretikov Kunzla, Gronsteena in Wrighta. Vse knjige, ki so posvečene označenim obdobjem, imajo v naslovih besedo »Comics« ali »Comic Strips«.

Kako lahko pojasnimo tako veliko razliko med obdobji, ki jih ti trije avtorji vzamejo za predmet svojega preučevanja? Je strip res star dobrih 500 let ali celo več? Je strip morda še starejši? Scott McCloud v svojem ključnem delu o razumevanju stripa¹⁰ namigne, da za prizor iz grobnice egipčanskega pisarja Menne iz 14. stoletja pred našim štetjem veljajo podobne zakonitosti kot pri sodobnem stripu. V kolikšni meri je to res? Bomo morali potrskati na vrata egiptologov in jih prepričati, da so nekatera dela v korpusih, ki jih preučujejo – stripi? Ali so nekatere poslikave

- 6 Groensteen, Thierry. *The System of Comics*. The University Press of Mississippi, Jackson, 2007.
- 7 »Ikonska soliarost« je poseben odnos podob v seriji. Groensteen pravi, da »moramo prepoznati igro odnosov med množico neodvisnih podob kot ontološki temelj stripa«. *Ibid.*, str. 17.
- 8 Kunzle, David. *The Early Comic Strip*. University of California Press, Los Angeles, 1973, str. 2.
- 9 Wright, Bradford W. *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*. Johns Hopkins University Press, London, 2003.
- 10 McCloud, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. Tundra Publishing, Massachusetts, 1993.

v grobnici pisarja Menne dovolj sorodne sodobnim stripom, da jih lahko umestimo na časovnico razvoja tega medija? Jih lahko preučujemo z enakimi metodologijami? Ko dele motivov iz grobnice v svojem stripu izriše Scott McCloud, jih postavi v okvirčke, ločene z razmaki, in opremi z napisi. Poslikave v grobnicah pa so nekaj nepredstavljivo drugačnega kot stripi.



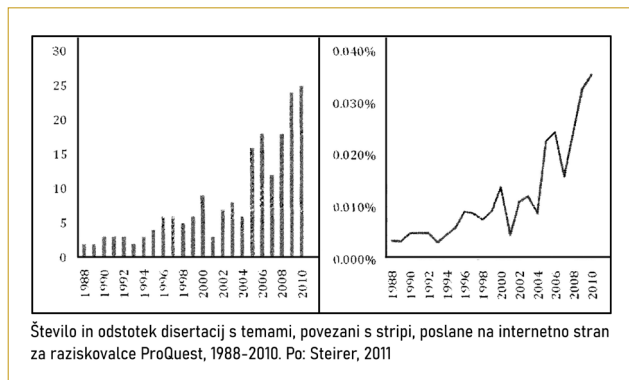
Slika 3 | Egipčanska grobnica pisarja Menne (a). Sekvenca na steni egipčanske grobnice (b) ni isto kot strip (c). Med resnično sekvenco, naslikano na steni grobnice, in natisnjenim stripom (tudi kadar je ta predelana sekvenca v stripu Scotta McClouda) je več razlik kot podobnosti.

Ameriška raziskovalka in publicistka Chia Evers je leta 2014 objavila članek »Najstarejši strip na svetu – Petroglifi iz Kanozera«¹¹, v katerem piše o v kamen vklesanih podobah s severa Rusije, ki so nastale pred 5000–6000 leti. Je res mogoče vse te oblike od pradavnine do danes označiti z enim samim pojmom – strip? Kako upravičiti uporabo istega izraza za dela iz tako dolgega časovnega intervala? Morda se lahko sprijaznimo z dejstvom, da avtorji pišejo o različnih stvareh. Obravnavajo različne, čeprav sorodne teme. Zaradi nekega razloga pa je v naslovih vseh besedil omenjenih avtorjev kot klop zarita beseda »comics«.

Leta 2011 je Gregory Steirer¹² opozoril, da predvsem ameriški teoretiki pišejo o zgodovini stripovskega medija ločeno: posebej o pasicah (*comic strips*) in o stripovskih zvezkih (*comic book*). V slovenščini nimamo dobrega izraza za tipično kratek strip v zaporedni vrstici ali traku: izraz »pasični strip« je tautologija. Prav tako nimamo dobrega izraza, s katerim bi ustrezno prevedli »comic book«. Morda bi bil primeren izraz »stripovski zvezek«, »stripovski kodeks« ali kar »stripovska knjiga«?

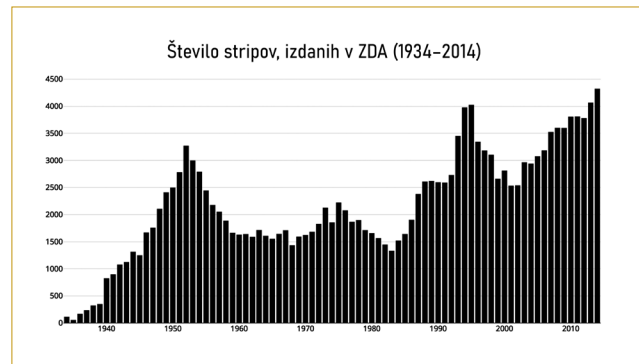
KAKO REŠITI ZAGATO Z DEFINICIJO?

Steirer je leta 2011 nakazal, da število znanstvenih del, povezanih s stripi, narašča:



Slika 4 | Povzeto po Steirer, Gregory. *The State of Comics Scholarship: Comics Studies and Disciplinary*. Str. 266.

V 12 letih, ki jih v diagramu kaže Steirer, je povprečno število disertacij na leto 17. Povprečno število znanstvenih disertacij, ki imajo v naslovu ali opisu teme besedo »Comic book«, se je v zadnjih 12 letih povzpelo na skoraj 180 nalog na leto. Trend naraščanja števila znanstvenih del bi tudi nas moral spodbuditi k ureditvi temeljnih pojmov področja. Naraščata tudi število stripov, izdanih v ZDA, in število strokovnih revij, posvečenih stripu¹³. Skrajni čas je, da se strokovnjaki znova soočimo s problemom definicije stripa.



Slika 5 | Rast števila stripov, izdanih v ZDA, objavljeno v članku »Two Percent of What? Constructing a Corpus of Typical American Comic Books« Barta Beatyja, Nicka Sousanisa in Benamina Wooja. Iz knjige *Empirical Comic Research*. Routledge, New York, 2020, str. 35.

Rešitev, ki jo predlagam, je bolj enostavna, kot bi morda pričakovali. Vseobsegajoča definicija stripa ne bi bila posebej uporabna, tudi če bi jo bilo mogoče napraviti. Namesto tega je smiselno določiti tista dela, v katerih se je izrazilo največje število specifičnih lastnosti in pri katerih so se te lastnosti najbolj izrazile.

- 11 Ever, Chia, »World's Oldest Comics: The Kanozero Petroglyphs«. X, 2014, dostopno na <https://longnow.org/ideas/ancient-russian-comics>, pridobljeno 17. 7. 2023.
- 12 Steirer, Gregory. »The State of Comics Scholarship: Comics Studies and Disciplinary«. V *International Journal of Comic Studies*, vol. 13, no. 2, Fall 2011, str. 263.
- 13 Mike Rhode je v svojem prispevku leta 2022 naštel 14 založb in univerz, ki izdajajo stripovske monografije. V *International Journal of Comic Art*, vol. 29, no. 1, spring/summer 2022, str. 499.

Kategorije teh specifičnih lastnosti so:

- 01. način produkcije in tehnološki postopki;
- 02. način distribucije;
- 03. vsebine in žanri;
- 04. estetika;
- 05. publika;
- 06. način komunikacije in/ali jezik ter semantične strukture;
- 07. družbena funkcija.

Lahko bi dodali še osmo zahtevo, in sicer da mora imeti področje tudi svoj metajezik: to je svojo znanstveno disciplino in svoje metodologije.

Teh sedem ali osem specifičnih lastnosti bi moral pojasniti bolj natančno in opisati njihove metodologije, a obseg članka tega ne dopušča. Upam pa si trditi, da bi, če bi pregledali korpus vseh sekvenčnih likovnih form od egipčanskih sekvenčnih podob naprej, spoznali, da med njimi izstopata dve skupini del. To so Disneyjevi in superherojski stripi: v ZDA se je v tridesetih letih 20. stoletja oblikoval medij, ki v vseh sedmih kategorijah odstopa od vsega, kar je nastalo prej. Seveda je že pred tem obstajal bogat svet sorodnih in podobnih form. V velikem delu zgodovinskih pregledov za prvi strip avtorji postavljajo delo Richarda F. Outcaulta *The Yellow Kid* (1895–1898), podobno kot *Don Kihot* Miguela Cervantesa velja za prvi evropski novoveški roman. Obe odločitvi sta do neke mere arbitrarni. *Don Kihot* je mejnik, a medij romana je tiste vrhove, ki najbolj določajo ta pojem, dosegel z deli 19. stoletja. Pred *Don Kihotom* so obstajala dela z značilnostmi romana in pred Outcaultom dela z značilnostmi stripa. A na področju literature so se strokovnjaki večinoma poenotili, pri proučevanju stripov pa še ne. Spomnimo se nasveta Aarona Meskina: pomembnejše od definicije je resno razmišljanje o stripovski umetnosti.

KAKO NAPREJ?

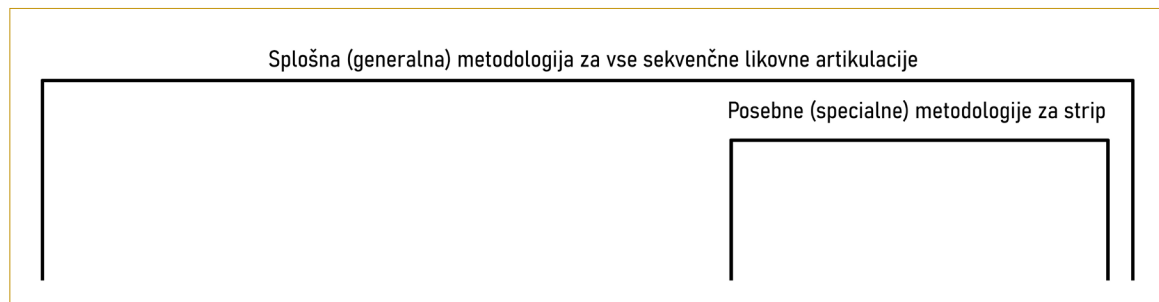
Raziskovalci bomo našli veliko poti, ki vodijo v preteklost, in tam odkrivali mnogo sekvenčnih topografskih form. Predlagam, da se pri njihovem opisovanju izogibamo uporabi izraza strip. Jožef Muhovič predlaga izraz »sekvenčna artikulacija«. Bolj natančna sintagma bi bila »sekvenčna topografska likovna artikulacija«. Ko se bomo srečali s sekvenčno formo, bi bilo prav najprej uporabiti splošne metode za analizo sekvenčnih likovnih artikulacij. Preverili bomo delo v vsaki od sedmih kategorij. Tako bomo ugotovili splošne lastnosti sekvence in hkrati njene posebnosti. Nato bomo določili, h kateremu tipu sekvenc se nagiba obravnavano delo. Od tipa sekvence bodo odvisne posebne metodologije, ki bodo različne za satirične zgodbe v slikah iz 17. stoletja, za rothmanovske slikanice, za otroške Disneyjeve stripe, za superherojske stripe, za grafične romane in tako dalje.

PRIMER IZ SLOVENSKE UMETNOSTNE ZGODOVINE:

JE HINKO SMREKAR RES RISAL STRIPE?

Že nekaj let je fokus mojega študija delo Hinka Smrekarja. Posebej me zanimajo sekvenčne artikulacije v njegovem opusu. Smrekarjeve zaporedne podobe lahko jasno označimo kot sekvenčne karikature. Navidezne podobnosti pa so vabljive in zato so izraz strip ali protostrip za opisovanje enega ali več Smrekarjevih del uporabili mnogi, ki so pisali o njem.¹⁴ Žal sem tudi sam nekajkrat omenjal možnost, da bi bil Smrekar lahko začetnik slovenskega stripa in tako prilival olje na ogenj Smrekarjeve stripovske ali protostripovske identitete. Od teh izjav se zdaj distanciram. Še vedno pa se strinjam z besedami, ki sem jih povedal na predavanju v Kinu Šiška leta 2019: »Smrekar ni

Slika 6 | Ugnezdenost posebnih (specialnih) metod v splošni (generalni) metodi.



stripar. Če bi bil avtor prvih slovenskih stripov, bi to že vsi vedeli.« Tudi moja izjava za časopis Dnevnik je prestala test časa: v Smrekarjevem opusu »stripa [...] ne bo.«¹⁵

CILJ

Smrekar ni avtor prvih stripov ali protostripov¹⁶. Je vrhunski umetnik karikature in mojster satirične risbe. Njegov »Črnovojnik« nima prav nobene zveze s stripi ali protostripi, pa je vendar zelo izvirno in silno osebno pričevanje o izkušnji prve svetovne vojne brez primere v svetu¹⁷. Njegovih izdelkov ali izdelkov njegovih sodobnikov ni smiselno razglašati za prvi slovenski strip. Označevanje Smrekarjevih sekvenčnih karikatur za stripe ali protostripe je napaka. Je le eden od mnogih avtorjev, ki jih poskušajo domači in tuji raziskovalci na silo umestiti v zgodovino stripa.

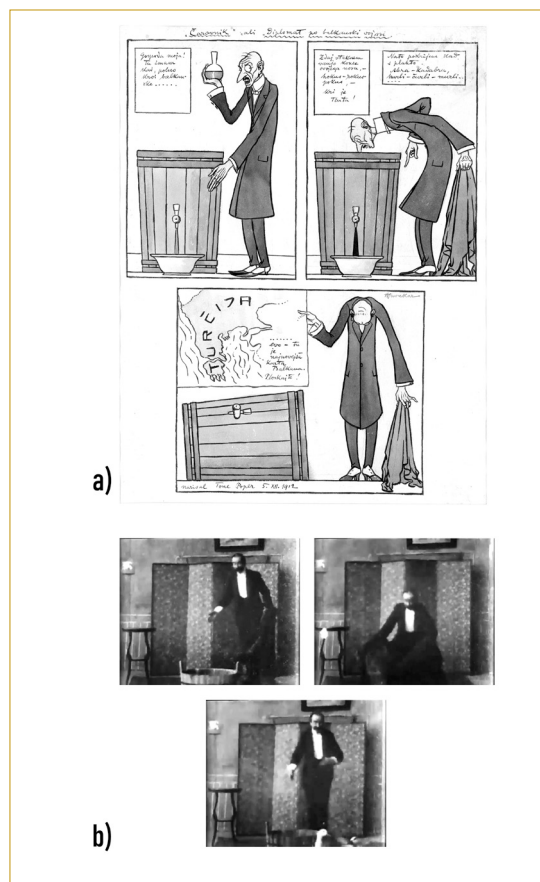
Stripe moramo iskati med deli kasnejših avtorjev. V slovenskem kulturnem prostoru lahko prepoznamo tri sidra, ki določajo zgodovino stripa pri nas. Za razliko od ameriških jeder naša predstavljajo opusi posameznikov in ne opusi industrij. To so sekvenčna dela naših najbolj znanih avtorjev stripov: Mikija Mustra, Kostje Gatnika in Tomaža Lavriča.

Smrekarju delamo medvedjo uslugo, če mu na prsi pripenjamo kolajno začetnika stripa pri nas. Njegov lik in njegovo delo sta tudi brez takih posthumnih odličij zaslužno postavljena v višave slovenskega Parnasa. Nove znanstvene raziskave njegovih sekvenčnih karikatur bodo njegov sloves verjetno le še utrdile.

Znanost o sekvenčnih likovnih artikulacijah, podmnožica katerih je tudi strip, potrebuje dobre metode. Počasi in vztrajno se moramo domači in tuji teoretiki sekvenčnih podob pomikati proti splošni metodologiji za analizo vseh likovnih sekvenc, za posebne oblike pa smo se že naučili uporabljati niz specialnih metodologij in specialnih terminologij, ki jih bomo še dopolnjevali. Cilj bo doseči red, kot ga imajo strokovnjaki na področju gibljive slike. V New Yorku je na primer »muzej gibljivih slik« (*Museum of the Moving Image*). Ta pokriva področja filma, televizije in digitalnih medijev – jasno je, da gre za ločena področja raziskovanja.

Tudi pri raziskovanju stripa in podobnih sekvenčnih oblik potrebujemo tak red. Razglašanje zgodnjih satiričnih zgodb ali karikatur za prve stripe ni produktivno. Raziskovanje teh sekvenc, pa je – tudi brez stripovskih titul – vznemirljivo odpiranje vrat v zgodovino človeške ustvarjalnosti.

Avtor se za pomoč pri pisanju iskreno zahvaljuje Jasmini Hlaj.



Slika 7 | Smrekarjeve sekvenčne karikature so varljivo podobne stripom. Toda onkraj iskanja vzporednic s stripi lahko odkrijemo nove možne vplive. V kolikšni meri so na zgradbo te Smrekarjeve sekvence vplivali zgodnji kratki filmi, ki jih je lahko videl na Dunaju ali v Ljubljani?

a) Hinko Smrekar | Čarovnik ali diplomat po balkanski vojni | Tuš, akvarel, papir, 1912 (arhiv avtorja).

b) *Ching Ling Foo outdone* (1900, Georges Méliès [verjetno] za Edison Manufacturing Co.)

14 Na primer Karel Dobida, Anca Cevc, Alenka Simončič, Žiga Valetič in Marko Golija.

15 Šušur, Maja. »Strip pri Hinku Smrekarju: Smrekar je kosmat, ni pa stripar«. V *Dnevnik*, 26. januar 2019. Dostopno na www.dnevnik.si/1042859540, pridobljeno 25. 7. 2023.

16 Izraz protostrip se mi zdi neprimeren za označevanje sekvenčnih podob, ki so nastajale v obdobju pred letom 1930.

17 Strani v »Črnovojniku« so sorodne ilustriranim pismom, tipičnim za dopisovalce v prvih desetletjih dvajsetega stoletja.

Uen Jemeršić

Silhuete v kadru

Pred leti sem pisal o dveh frejmih, ki sta zaznamovala moje delo za kamero. Prvi je prikazoval izjemno umetniško svobodo, ki smo si jo privoščili pri filmu **Mondo Bobo** (1997, Goran Rušinović), drugi pa je ujel enkrat in neprecenljiv trenutek, ki se ne more nikoli več ponoviti: posnetek rojstva otroka za film **Ljubljana** (2002, Igor Šterk). Ta otrok, ki sem ga ujel pred več kot 20 leti, zdaj že samostojno stopa po svetu. Najzanimivejše pa je, da sem ga uspel ujeti v trenutku, ko ga nista opazila ne njegova mama ne oče. Med svojo dolgo kariero sem ujel na stotine priljubljenih kadrov, vendar zame ti niso zgolj tehnični ali umetniški dosežki. Gre za kadre, ki so imeli čustveni naboj med samim nastajanjem.

Tokratni najljubši frejm je vzet iz filma **Oda Prešernu** (2001), ki ga je režiral Martin Srebotnjak. Posneli smo ga leta 2000 na super 16-mm filmski trak, ki smo ga nato nameravali povečati na 35-mm trak za predvajanje v kinodvoranah. A žal so se poskusi povečave slabo izkazali, saj smo izgubili ostrino in pridobili preveč zrna, kar za to lahko kotno komedijo ni bilo idealno. V tistem času je bil 35-mm trak za producente precejšen strošek, saj v Sloveniji nismo imeli podpore laboratorija za ta standardni filmski format.

Filmski projekt je bil tudi sicer vse prej kot enostaven. Imeli smo omejena sredstva, zato smo vedno snemali na brezplačnih lokacijah, naj so bile primerne ali ne. Kostumi in scenografija so večinoma prišli iz domačih omar in tudi sicer so vsi sektorji tega filma trpeli. Kljub težavam smo vsi verjeli v scenarij, a se je samo snemanje spremenilo v improvizacijsko komedijo, kjer smo bili glavni protagonisti prav mi, filmski ustvarjalci.

Z režiserjem sva oba oboževalca Woodyja Allena in njegovega režijskega pristopa. Zaradi pomanjkanja časa smo pogosto ustvarjali dolge kadre z domišljavo mizansceno ali zanimivo postavitvijo igralcev v prostoru. En tak kader je bil posnet na Bežigradskem stadionu Jožeta Plečnika. Prikazoval je pet akterjev v dialogu. Omejeni smo bili s časom in svetlobo – nismo imeli nobene luči, kaj šele agregata, na katerega bi jo priklopili –, zato sem predlagal, da posnamemo le silhuete glavnih likov. Igralci so kader podprli s svojo izrazno igro, ki je vključevala gestikulacijo z rokami in poudarjene profile, s katerimi so izražali svoja čustvena stanja.

Veliko sekvenc v tem filmu smo rešili z enim kadrom. Tudi svoje diplomsko delo sem posvetil daljšim kadrom, ki so tehnično zahtevni. Kasneje sem posnel kar nekaj glasbenih spotov v enem kadru. Vedno mi je bil izziv, da zapleteno akcijo posnamemo v kontinuiranem kadru, v katerem se lahko zgodi marsikaj. In ko je vsega konec in pogledaš, kaj si naredil, te prevzame poseben občutek. Dolgi, kontinuirani kadri seveda niso za vsak film. So filmi, ki zahtevajo dinamično montažo in temu primerno kadriranje.

Takrat smo bili mladi in drzni. Na kreativen način smo reševali pomanjkanje časa in denarja ter upali, da bo vse v prid filmu. Skoraj četrto stoletja pozneje še vedno cenim dobro načrtovana snemanja, vendar si na njih vedno pustim tudi prostor za improvizacijo, ki jo začutim na samem setu. To je svoboda, ki jo moraš imeti. Zrak, brez katerega se ne da živeti in ne ustvarjati.



Rubrika nastaja v sodelovanju z
Združenjem filmskih snemalcev (ZFS).



EKRAN | revija za film in televizijo

letnik LX, september | oktober 2023

ustanoviteljica Zveza kulturnih organizacij Slovenije

izdajateljica Slovenska kinoteka

zanjo Ženja Leiler Kos

sofinancira Ministrstvo za kulturo RS

glavna in odgovorna urednica Ana Šturm

uredništvo Žiga Brdnik, Bojana Bregar, Robert Kuret,
Natalija Majsova, Petra Meterc, Ivana Novak, Maša Peče,
Jasmina Šepetavc, Veronika Zakonjšek, Nace Zavrl

| *mnenja avtorjev so neodvisna od uredništva* |

svet revije Anja Banko, Vitja Dominkuš Dreu, Aljoša
Harlamov, Tina Lešničar, Majda Širca, Miran Zupanič

lektura Mojca Hudolin

oblikovanje in prelom Ajda Schmidt

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

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

Gemini (*Barrett RM Type*), Sharp Grotesk (*Sharp Type*)

natiskjeno 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