

UVODNIK	Ana Šturm 10 razlogov, zakaj imam rada romantične komedije	02
RAZGLEDNICA	Valerie Wolf Gang Ameriški mozaik: kava, kultura in kino	06
KONTRAPLAN	Anja Zag Golob <i>Ad strast</i>	09
PRITISK DALJINCA	Jaša Lorenčič Po Hofer (o)ceni	11
PREDMET MESECA	Jurij Bobič Fotografija iz filma <i>Kavarna Astoria</i>	14
FLASHBACK	Marcel Štefančič, jr. Zapisano v puščavi	16
INTERVJU	Petra Meterc Sreemoyee Singh Katja Šifkovič Giacomo Calorio Žiga Brdnik Nikola Kojo	24 28 34
FOKUS: 19. KINO OTOK	Matjaž Zorec V sveti pajčevini Muanis Sinanović Tujost skal in tujost zakona Petra Meterc Gudžarat v barvah Tinkara Uršič Fratina Nevidna ženska	39 41 43 45
USTAVLJENE PODOBE	Pia Nikolič Intervju z Alison Bechdel	47
TEMA: KDO SE BOJI ROMANTIČNIH KOMEDIJ?	Anja Banko Ko preskoči iskrica in v trebuhu zaščemijo metuljčki ... Ivana Novak Ljubezen in kapitalizem – z Lubitschevim prijemom Ana Geršak Kot v filmu: Nora Ephron in prevetritev žanra Ana Šturm Sandra Bullock: Nepremagljiva sila romantične komedije Robet Kuret Matthew McConaughey: Zadnji model stare šole Veronika Zakonjšek V moško fantazijo ujeto dekle Bojana Bregar Jenifer Aniston: Apologija <i>basic</i> okusa Jernej Trebežnik Romantične komedije, ki to nočejo več biti	53 56 62 68 70 72 76 78
KRITIKA	Veronika Šoster <i>S kostmi vred</i> Igor Harb <i>Kako razstreliti naftovod</i> Vitja Dominkuš Dreu <i>Kajenje povzroča kašelj</i>	84 85 87
TV-SERIJE	Maruša Kuret <i>Porota</i>	89
FESTIVALI	Anja Naglič <i>26. Diagonala</i> Sanja Struna <i>25. Festival daljnovzhodnega filma</i> Ana Šturm <i>20. Festival Crossing Europe</i>	92 94 96
SANJATI FILM	Tina Lešničar <i>Ruhr Ding</i> : Film kot sredstvo za premislek o svetu	98
DO ZADNJE BESEDE	Anja Banko, Vitja Dominkuš Dreu & Ana Šturm Od Kopitarja do Raya Luka Jerman Malo novega, bistvenega premalo Ana Obreza Skozi divjino žalovanja Žiga Kuhel Pekel še nikoli ni izgledal tako lepo Ronja Gorenc Didanovič O začaranem krogu <i>Sovraštva</i>	101 102 104 105 107
MITI IN IKONE	Andrej Gustinčič Bill Gunn	109
MOJ NAJLJUBŠI FREJM	Simon Gosnik Včasih je treba samo počakati, da se luči prižgejo nazaj	114

Ana Šturm

10 razlogov, zakaj imam rada romantične komedije



KO SI SPAL | 1995

8. junij. Visoko sonce, odprti čevlji in kava čez led. Popoldanska nevihta čez mesto nariše dvojno mavrico. Število turistov na ljubljanskih ulicah se počasi bliža kritični meji, a se za zdaj vrsta za sladoled še ne vije vse do Tromostovja. Na topel večer, prepojen z vonjem cvetočih lip, se s kolesom peljem domov. Na prehodu za pešce mi ustavi rdeč peugeot 206. Z dvignjeno roko se zahvalim osebi za volanom. Nasmehne se. Ko kako uro kasneje pakiram kovček in se veselim prvega skoka v morje na *Kino Otoku*, ne morem nehati misliti na tisti nasmešek.

Rez.

8. junij. Dež, debele nogavice in antibiotiki. Vnetje sečevoda in ledvic obet poletja prestavi za nedoločen čas. Veliko čaja, soka rdeče pese, juh in zelenolistne zelenjave mi svetujejo prijatelji. Kolo sameva v vlažni kleti, *romantični* sprehodi pa potekajo izključno na relaciji dnevna soba–kopalnica. Čmurim na kavču, berem in urejam članke o romantičnih komedijah (samozaposleni in bolniška, kaj je to?) in po malem *hejtam* vse, ki na Instagramu objavljajo fotke sončnih zahodov iz Isole.

Življenje je slaba fikcija.

Zato mi ne preostane drugega, kot da si zavrtim kakšno romantično komedijo.

Dejstvo namreč je, da k boljšemu počutju – ob bolezni ali pa kar tako – *romkom* pripomore prav tako učinkovito kot »kurja juhca«. Ali kot v prispevku v tokratni številki *Ekрана*, v kateri posebno pozornost namenimo prav temu priljubljene- mu, kratkočasnemu, izumetničenemu in plehkemu žanru – žanru, ki ga sovražimo zato, ker ga ljubimo, ali pa ravno obratno, saj je vseeno – zapiše Ivana Novak: »Blagodejen učinek komedij je prav ta, da pristržejo krila ega in ublažijo nadja- zovski pritisk, da je treba v vsem uspeti.«

Tokratni uvodnik tako, po maratonu romantičnih komedij, povsem trivialno in z veliko užitka posvečam 10 razlogom, zakaj imam rada romantične komedije.

♥ *Meet cute* oziroma »srčkano prvo srečanje« ♥

Vsak resen žanr mora imeti svoje trope. In *romkom* se ponša z nekaj najboljšimi in najbolj trdno zasidranimi tropi v zgodovini filma. Eden od njih je »meet cute«. Kot v (meta) romantični komediji *Počitnice* (*The Holiday*, 2006, Nancy Meyers) glavni junakinji razloži sosed, ostareli scenarist, gre za to, kako se dva lika srečata v filmu. »Recimo, da oba, moški in ženska potrebujeta nekaj, v čemer bosta spala, zato se v trgovini odpravita na oddelek za pižame. Moški prodajalcu reče, da potrebuje samo spodnji del pižame, ženska pa, da išče samo zgornjega. Spogledata se, nasmehneta eden drugemu – in to je *meet cute*.«

♥ Zaplet ♥

Romkom je žanr, kot v uvodu v tokratno temo zapiše Anja Banko, v katerem je estetika – pomen filmskega jezika – običajno postavljena v drugi plan, za zgodbo. Dobra romantična komedija se z užitkom poigrava s konvencijami in njihovim prestopanjem, z absurdnimi zapleti in neverjetnimi preobrti. Obvladovanje zgodbe in subvertiranje konvencij pa terja izjemno podkovane ustvarjalce. Med njimi so George Cukor, Billy Wilder, Preston Sturges, Ernst Lubitsch, Gary Marshall, Nora Ephron, Richard Linklater, Greta Gerwig, Gillian Robespierre in Miranda July.

♥ Jane Austen *touch* ♥

Jane Austen, *patron saint* vseh romantičnih duš, je duhovita in pozorna opazovalka ter vrhunska poznavalka tako svetlih kot temnih, pa tudi plehkkih vidikov človeškega duha. Njena dela, predvsem *Prevzetnost in pristranost*, *Razsodnost in rahločutnost* ter *Ema*, so temelj za skoraj vso kombinatoriko romantičnih zapletov in razmerij. Verjetno se ji prav zato za navdih pogosto zahvali oz. pokloni marsikatera romantična komedija, med drugim recimo *Čaka te pošta* (*You've Got Mail*, 1998, Nora Ephron), *Nimaš pojma* (*Clueless*, 1995, Amy Heckerling), *Dnevnik Bridget Jones* (*Bridget Jones's Diary*, 2001, Sharon Maguire) in *Vsem fantom, ki sem jih kdaj ljubila* (*To All the Boys I've Loved Before*, 2018, Susan Johnson).

♥ Dialogi (in vsestransko uporabni citati) ♥

»Anyway, men don't get smarter as they get older. They just lose their hair.«¹ Ni naključje, da žanr romantične komedije prvo zlato dobo doživi prav s pojavom zvočnega filma – hitri, iskri in odrezavi dialogi ter sočne besedne igre in dovtipi so hrbtenica t. i. *screwball* komedije, zvrsti, ki je *romkom* v 30. in 40. letih prejšnjega stoletja postavila v panteon najpomembnejših filmskih žanrov. Dobro umerjene in odmerjene verbalne dvoboje pa najdemo tudi v marsikaterem presežku sodobne inkarnacije žanra. Da o citatih sploh ne govorim.

¹ Zgodba iz *Palm Beacha* (*The Palm Beach Story*, 1942, Preston Sturges).

♥ Igralci + kemija ♥

Da dialogi v *romkomu* res delujejo, potrebuješ dobre, še več, izjemne igralce in igralke. Poleg tega je ključni *x-faktor* vsake dobre romantične komedije tudi kemija med protagonistoma. Tista vznemirljiva, pulzirajoča in nadvse privlačna bližina, ki se sicer ne zgodi vedno, ampak ko se, se ji tudi gledalci_ke ne moremo upreti. Dvojic, ki so tudi največje skeptike uspele prepričati, da verjamejo v ljubezen, je v zgodovini filma kar nekaj. Igralca, ki bi ju sama še kdaj želela videti skupaj (po možnosti v velikem planu) na velikem platnu, pa sta, brez najmanjšega dvoma, Sandra Bullock in Keanu Reeves. Posebna omemba v tej kategoriji gre tudi stranskim likom: *shoutout to Kathryn Hahn*.

♥ Ženski žanr ♥

Ja, romantične komedije so ženski žanr, a s tem v mislih nimam zgolj »negativne« konotacije, torej te, da so namenjene (predvsem) ženskim gledalkam/potrošnicam. *Romkom* v 30. in 40. letih, ko doživi (doslej) svoj največji uspeh, govori o opolnomočeni, samostojni ženski in aktivno subvertira ujetost v patriarhalne vzorce. In čeprav skupaj s težnjo družbe v svojem drugem vrhuncu konec 80. in na začetku 90. let (vsaj vsebinsko) romantične komedije znova postanejo bolj konservativne in tradicionalistične, hkrati postanejo eden redkih prostorov, ki se odpre oz. ustvarja priložnosti tudi za ženske avtorice.

♥ Katharine Hepburn ♥

Absolutna ikona, najboljši možen vzor in ljubezen na prvi – tisti zanjo tako značilno odločen, a hkrati seksi – pogled. Trmoglava, odrezava, pametna, močna, neodvisna in nekonvencionalna ženska. Ženska z neverjetno energijo in odločnim karakterjem – tako na filmu kot zunaj njega. Nekonformistka, ki se nikoli ni podredila družbenim pričakovanjem glede žensk. Obožujem jo predvsem v eni meni najljubših *screwball* komedij na temo bitke spolov, *Adamovo rebro* (Adam's Rib, 1949, George Cukor).

♥ Kostumografija ♥

Vivian: »You're late.«

Edward: »You're stunning.«

Vivian: »You're forgiven.«²

Rada bi imela tisto, kar je nosila ona! Blagovni fetišizem in potrošništvo gor ali dol, kostumografi in kostumografke so pravi *force majeure*, ko gre za *romkom*. Verjetno je *Čedno dekle* (Pretty Woman, 1990, Garry Marshall) tisti film, ki je populariziral trop (obveznega) prizora s pomerjanjem oblek, ampak noben film ga ne pripelje tako zelo daleč, kot *Vedno priča, nikoli nevesta* (27 Dresses, 2008, Anne Fletcher).

♥ Glasba ♥

V nasprotju s popularnim mnenjem imajo romantične komedije pogosto izjemne *soundtracke*. Čarovnije za vsak dan (Practical Magic, 1998, Griffin Dunne), Pravzaprav ljubezen (Love Actually, 2003, Richard Curtis), Stanje zamaknenosti (Garden State, 2004, Zach Braff) ... Elvis Presley, Harry Nilsen, Faith Hill, Joni Mitchell, Marvin Gaye, Stevie Nicks, John Lennon, Santana, The Beatles, The Beach Boys, Simon & Garfunkel, The Shins ... Ljubezen se, skratka, sliši dobro.

♥ Srečen konec ♥

Romantične komedije so v tem zlomljenem svetu verjetno poslednji branik srečnega konca. Morda so zato pravzaprav najbolj ultimativen žanr. Ali kot v svojem prispevku zapiše že omenjena Anja Banko: »Zaljubiti se je pač univerzalno čudovita stvar.« *Romkom* je tu zato, da nam daje in vrača (za)upanje v življenje. V nemogoče. V magijo. V to, da včasih lahko dobimo tudi tisto, kar smo si želeli (ali pa celo še več kot to)! *In živela li sta srečno do konca svojih dni.*

Naj za kratek, a sladek konec parafraziram še eno izmed mojih najljubših romantičnih junakinj – Lorelai Gilmore: če je to, da gledam romantične komedije, narobe, potem nočem imeti prav!



2 Čedno dekle (Pretty Woman, 1990, Garry Marshall).

Valerie Wolf Gang

Ameriški mozaik: kava, kultura in kino

LOS ANGELES | JUNIJ 2023

Že drugič danes razmišljam o tem, da bi si želela skuhati pravo turško kavo, in če bo v redu, da namesto klasične ljube džezve uporabim lonec za kuhanje testenin. Moj namen se je že skoraj uresničil, a sem se ustavila pri dejstvu, da vrsta kave, ki jo imam trenutno v shrambi, verjetno ni primerna za tak način kuhanja. Litri in litri filter kave so že nekaj mesecev moja stalnica. Običajno vedno pijem črno, a zadnje čase se vanjo tihotapijo različni okusi, kot so vanilija, lešnik, creme brulee, marshmallow in podobni dodatki, ki so del tukajšnjega vsakdana in so se kot tihi vohuni skozi ta magični napitek počasi vtihotapili v mojo podzavest, pa tudi v moje telo. Decembra 2022 sem iz mrzle deževne zime priletela v Združene države Amerike, konkretno v Kalifornijo, Los Angeles, kamor sem se začasno preselila, da dokončam doktorat s področja razširjene resničnosti, sodobnih medijev in prihodnosti filmske industrije.

Že pol leta tako vsrkavam vsak atom te nore ameriške kulture in opažam, da si me skuša na vsak način prisvojiti, a nekako še uspeš dihati »zrak svobode« oz. neodvisnega raziskovanja, tik nad vodno gladino. Morda se zdi ta opis nekoliko pretiran, vendar sem bila v preteklih mesecih kar pogosto soočena s situacijami, ki so bile na prvi pogled zelo mamljive, recimo konkretne ponudbe ameriških korporacij, a po tehtnem premisleku mi je notranji občutek pokazal, v katero smer vodijo: do cilja, popolnoma podrejenega veliki mašineriji, ki ji marsikdo ljubkovalno reče potrošništvo, nekateri pa temu gibanju pravijo globalizacija ali preprosto ameriška kultura, ki želi vsrkati vase ves svet in si ga tako prisvojiti.

Že od malega sem odraščala z ameriško kulturo, tako kot večina od nas, ki prek TV-ekranov in različnih medijev spremljamo vsebine, najbolj pogoste znotraj naših socialnih krogov. Skozi ameriške filme, animacije, glasbo, modo, ples sem se učila o življenju. Mediji so mi redno sporočali, kaj pomeni »prava« ljubezen, kaj loči »slabega« človeka od »junaka«, in da imajo vse

zgodbje svoj konec. Običajno gre pri vseh poglavjih življenja za neke vrste dramski trikotnik, kjer je obvezen element katarza, predvsem pa razplet in, če je le mogoče, srečen konec.

Umetnost in kultura, ki sta tudi pri nas pod velikim vplivom ameriške kulture – če si to priznamo ali ne –, sta poskrbeli, da smo vsi odraščali v mehurčku vrednot, ki so se nam zdele univerzalne, in še danes na podlagi teh vrednot in izkušenj sprejemamo pomembne odločitve za našo prihodnost. V zadnjih mesecih zato vsi poslušamo veliko o različnih napovedih, v katero smer bo šla naša bližnja prihodnost, sploh ker se je pojavila t. i. umetna inteligenca, ki si očitno »želi prevzeti naše službe«, nekateri pa trdijo, da celo življenje.

In prav ko to pišem, sem v samem središču tega burnega dogajanja, v centru izvora ameriške kulture, med prostori filmske akademije in številnih studiev; ti rastejo kot gobe po dežju in poganjajo vsebino na naših medijskih platformah ter skrbijo za diskurz, ki oblikuje javno mnenje in skupne vrednote. V zadnjih mesecih sem imela priložnost preživeti kar nekaj časa z ljudmi, ki oblikujejo te diskurze in držijo v rokah niti naše prihodnosti. Gre za filmske producente, programerje, direktorje različnih velikih podjetij in številne druge, osredotočene na vsebine, ki nam jih bodo servirali v prihodnjih letih.

Nahajamo se v obdobju, ki je lahko prelomno, sploh za filmsko industrijo, katere del sem tudi sama, saj znotraj nje raziskujem prihodnost preživetja te izjemno čudovite veje umetnosti, ki ima neskončno ravni ustvarjanja ter hkrati tudi opazovanja in uživanja. Filmski ustvarjalci se premalokrat zavedamo, da vse, kar prelivamo na platno ali druge ekrane, tako ali drugače vpliva na življenja mnogih na tem planetu. Tega se ne zavedajo niti politiki, kaj šele ostali odločevalci, saj še vedno marsikdo pavšalno jemlje filmski svet za neke vrste stranski tir polnjenja našega vsakdana, predvsem s ciljem zabave, a vsaka sekunda, ujeta v filmski objektiv, vpliva na to, kako bomo živeli v naslednjih desetletjih. Skozi pestro filmsko zgodovino lahko spremljamo, kako so ideje

FOTO VALERIE WOLF GANG



Tri plasti Los Angelesa. | Utripajoče arterije mesta in popoln nadzor, neskončni hribčki, oblečeni v hipnotično zeleno preprogo brez vrhov, širok objem oceana in dragocen občutek neskončnega miru.

številnih avtorjev vplivale na vrednote, moralo, arhiviranje (in spreminjanje!) zgodovine, prav tako pa so zgodbe s filmskih platen vplivale na nove trende in smernice v številnih drugih industrijah, kot so npr. moda, avtomobilska industrija, različni tehnični pripomočki, arhitekturne smernice, preživljanje prostega časa in ustvarjanje novih idej o idealnem družinskem življenju.

Ob preživljanju časa med različnimi raziskovalnimi laboratoriji, pestro literaturo ter delom na svojem doktoratu v okviru Chapman University in nekaterimi drugimi povezanimi univerzami območja Los Angelesa, sem zadovoljna, da v ZDA lahko poučujem in delam s študenti na Dodge Film School, ki so del te zgodbe in bodo nekoč ustvarjali filme prihodnosti. Ta izkušnja je zame zelo pomembna, saj skupaj z njimi tudi sama odkrivam in opazujem, kaj pomeni prihodnost filmskega ustvarjanja. Pomenljiv del tega procesa je tehnološki razvoj produkcije samih filmskih vsebin, kot so npr. nove tehnike snemanja ter izjemen razvoj optike, novih grafičnih kartic ter procesorjev, pa tudi popolnoma novi načini postprodukcije, a še pomembnejša sta razvoj in priprava vsebin za generacije, ki bodo te zgodbe posvojile in iz njih črpale vrednote za življenje.

Vsak dan smo bombardirani z napovedmi o tem, kaj vse bo umetna inteligenca povzročila človeštvu, a hkrati pozabljamo, da številne filmske zgodbe že dandanes izpuščajo najpomembnejši del človeškega ustvarjanja, in to so čustva. Čustva, ki jih umetna inteligenca lahko dobro zaigra, imajo samo en nivo. Ta čustva so plehka in umetna, zrežirana na podlagi velikih baz podatkov. Ravno globina in večplastnost našega značaja nas dela človeške in ustvarja polno, pestro ter izjemno življenje. Ker verjamem, da je to tudi osnovna skrivnost dobre filmske zgodbe, si tako želim, da bi mladi ustvarjalci šli po tej liniji raziskovanja in se vračali nazaj k osnovnemu vprašanju: »Kaj nas dela človeške?« Ko bodo takšne zgodbe prišle na filmska platna in osnovni namen sodobnih filmov ne bo več izključno tehnofascinacija in kazanje vsega, kar premore trenutna tehnologija, šele takrat bomo lahko v polni meri zares izkoristili vse kapacitete sodobnih tehnoloških pristopov in doživeli filmsko ustvarjanje kot podaljšek razvoja človeškega značaja, ustvarjanje svetov, ki dajejo smernice razmišljanju o naših življenjih ter o prihodnosti vse družbe.

Delo s študenti v ZDA se precej razlikuje od dela s študenti v Sloveniji. Predvsem sta me na začetku presenetila pogum in želja po doseganju nemogočih ciljev, ki so skozi tedne in mesece postajali realnost, saj so številni zelo zagnani, da uresničijo svoje ideje. V prvi vrsti je seveda za to »zaslužen« drag šolski sistem, saj je marsikdo veliko tvegala, da se je vpisal na fakulteto in vzel življenjski kredit, poleg tega pa je konkurenca med različnimi

šolami zelo močna. Tudi sistem dela študentov je usmerjen v to, da dopušča in spodbuja lastno mnenje ter velik raziskovalni angažma, kar pogosto pogrešam v nekaterih slovenskih šolah oz. dojemam izobraževalnega sistema. Ta še vedno pogosto temelji na klasičnem podajanju znanja v smislu ultimativnega profesorja na katedri in tišine v razredu, kar pa vodi do apatičnosti, mirovanja in zatiranja lastnih kritičnih razmišljanj.

Ko že tretjič danes srebam to razredčeno in presladko tekočino, ki ji Američani pravijo kava, idealistično zrem v smeri vzhoda, kjer se nahaja naša mala država, in razmišljam o tem, da si slovenski študenti, filmski ustvarjalci in kulturni delavci zaslužijo več pozornosti odločevalcev v naši državi. Ne glede na majhnost trga ugotavljam, da smo zelo delavni, inteligentni in ustvarjalni ljudje, manjkajo pa nam predvsem boljši delovni pogoji in pogum, ki lahko poskrbi za širjenje trga in čezmejno povezovanje. Imamo bogato tradicijo, ki se je skozi stoletja marinirala v vplivu vseh preteklih ustvarjalnih projektov in ki je kapitalistična logika še ni povsem pokvarila. To so elementi, ki nas držijo nad vodno gladino, in upam, da nas ne bo potegnila v globino misel na edino vrednoto, ki poganja zahodni svet: neskončna številka na bančnem računu. To pa je recept za razredčeno kavo, filme brez vsebine in državo brez kulture. Idealni pogoji, da umetna inteligenca prevzame krmilo, mar ne?



FOTO VALERIE WOLF GANG

Delo s študenti na Chapman University. | Poleg poglobitve v sodobne tehnologije in raziskovanja kinematografske prihodnosti moja predavanja poudarjajo tudi pomen telesne zavesti in prostorskega gibanja. V dobi digitalnih zaslonov, virtualnih interakcij in umetne inteligence pogosto izgubimo stik s fizičnim telesom, vendar za popolno izkušnjo bivanja nujno potrebujemo ravnovesje med obojima.

Anja Zag Golob

AD STRAST

Prejšnjič sem končala s strastjo. V vmesnem času sem si ogledala par gledaliških predstav in par filmov. In pogrešala točno to, strast, zato se k njej vračam. Da dam, ker je tole *kontra-plan*, en *kontra-primer*: v enem od po mojem mnenju najboljših filmov lanskega leta se moški znajde pred izvršenim dejstvom – njegov dolgoletni najboljši prijatelj z njim noče imeti več nobenega opravka. Brez razlage, brez debate, brez kakršnekoli možnosti za karkoli. Frata, šlus, čao. Moški je sicer miren, introvertiran tip, ki živi s svojo sestro, za domačo žival pa ima mirnega, nekompliciranega oslička. Tak, na videz povprečen tip neskončno žalostnih oči, ki od življenja niti ne pričakuje prav dosti, takole po kosilu in/ali pod večer pa z veseljem spi je kak velik pir v vaški krčmi s svojim bestičem. Takrat se sprosti in rad razklada o življenju. Ure dolgo je, denimo, spodoben razpredati o konsistenci nedavnega kakca svojega hišnega ljubljénčka. In ravno to, se izkaže, predstavlja njegovemu donedavnemu najboljšemu prijatelju največji problem ter je temeljni vzrok popolne prekinitve komunikacije.

Ta film je, vsaj po moje, film čiste, kar najbolj organske strasti; namreč do življenja samega, do tega, kar nas dela ljudi, naše »družbenosti«, do hrepenenja, ki nas ločuje od živali, kar do čiste ontologije, v bistvu – ontologijski in antologijski film. Nedvomno tako domala popolno deluje tudi zaradi briljantno napisanega teksta, ki daje naravnost didaktično vedeti, da se njegov avtor v *prostem času* udejstvuje tudi kot dramatik. Ker mu gre to sijajno od rok, ima film globino, liki pa so, tudi stranski, nepričakovano večplastni.

Eksces teatra, tisto presežno, neubesedljivo, to, kar je kdo kdaj opisal z besedo katarzično, se zgodi, če si smem dovoliti to primerjavo, »čehovljansko«. Če ni zastrto, je preočitno.

Vse, kar se dogaja, žene ena sama veličastna strast. Eden jo goji do muzike (čeravno ne ve zares, v katerem stoletju se je rodil Mozart), drugi si išče žensko, pravzaprav že skoraj katerokoli, da bi se izkopal iz skrajno agresivnega okolja, v katerem živi, in se rešil očetovega zlorabljanja, tretja strastno išče izhod s tega otoka, kjer ji gre po malem vse – in vsak – na živce, potem je tam še ena, ki strastno ljubi trače, pa ena, ki stoji med tem svetom in nečim, kar ga presega. Dogajalni prostor se zdi udušen, otok pač, vsak vsakega pozna, vsi vse vedo drug o drugem, a za tako uvodno scenografijo, napovedano že v naslovu filma, se v likih nenavadno veliko dogaja.

Trdim zato, strastno, da **Duše otoka** (The Banshees of Inisherin, 2022, Martin McDonagh) ne bi bil pol tako dober film, ko režiser in scenarist ne bi vanj vložil – in v njem pustil – toliko strasti. In, jasno, za glavni vlogi vzel dveh takih igralcev, kot sta Colin Farrell in Brandon Gleeson, ki sta se kot prepričljiv igralski dvojec izkazala že pred štirinajstimi leti, ko sta bila še na celini ... pa čeprav v Belgiji.

Ta film ogromno tvega, toda tvega skrajno kontrolirano. Na vsakem koraku se vidi, kako so stvari premišljene, vse erupcije pa nadzorovane. To v zadnjem letu izrazito pogrešam v slovenskem teatru. Še tiste redke predstave, ki na odru eksplodirajo, storijo to večinoma nesubtilno, na (pre)polno, do neke mere prisiljeno in posledično ne zares posrečeno. Zame to ni pogum, nasprotno – teater deluje, ko namiguje, ne, ko kriči. Eksces teatra, tisto presežno, neubesedljivo, to, kar je kdo kdaj opisal z besedo *katarzično*, se zgodi, če si smem dovoliti to primerjavo, »čehovljansko«. Če ni zastrto, je preočitno.

In v tem smislu je tukaj najbrž znova na mestu vprašanje, kaj storiti z ono znamenito odrsko puško. Teorija uči, da mora puška, ki jo nekdo prinese na oder med ekspozicijo, naj bo še tako mimogrede, do konca tretjega dejanja počiti, sicer na odru nima kaj početi. Vsak_a, ki pozna vsaj osnove gledališke teorije, se s tem nedvomno strinja, pripomniti bi pa najbrž vendarle veljalo, da bi bilo pri tem dobro poznati vsaj še vzrok in posledice poka.

Analogija se zdi na mestu, prej mimogrede omenjeni McDonaghov film z isto igralsko zasedbo ter z enim v slovenščino najbolj neposrečeno prevedenih naslovov (In Bruges, 2008) vzame namreč točno ta suhi teoretski detajl karseda dobesedno ter na njegovi podlagi zgradi vse zaplete, ki vodijo do zaključnega, magistralnega lova skozi »severne Benetke«. Zimske vedute v hitečih kadrih so dih jemajoče, dogajalni tempo tudi, a najbolj navdušujoča od vsega se zdi struktura, to, kje, kdaj (in zakaj) v tem filmu počti katera od pištol, posebej prva in zadnja.

In Bruges deluje ravno zato, ker niti ena pištola in niti en pok v njem nista odveč. Trpka sladkost dogajanja z vsemi antologijskimi citati vred vznikne točno iz njih: iz začetnega sprožilnega momenta, ki ga vidimo spominsko, vnažaj (»*Who did you murder, Ray?*« »*You, Father*«), in tragične napake, ki je njegova neposredna posledica, iz na sence nastavljene pištole in v

zadnjem hipu skrite druge, ki obe ne počita, a zaradi različnih razlogov, iz strašilke, ki v ključnem trenutku povzroči poškodbo očesa in zaplodi sovražstvo, ki bo na koncu krivo za izdajo in bo neposredno sprožilo zaključni »spopad«, in tako do zadnje pištole in poka, ki naj bi na simbolni ravni uravnotežil svet nazaj v to, kar je prav, tj. dostojno.

Ta film sem gledala neštetokrat, pri čemer niti mesta niti piva niti pištol in streljanja ne maram posebej. Gledala sem ga zaradi strasti, ki je vanj vtkana ... in zaradi citatov, priznam, ki so splošno uporabni. McDonagh je več kot očitno težak piflar, ki gledalkin_čev pogled namenoma razorožuje strukturno: tu ni enega detajla, ki ne bi bil na svojem mestu. In zakaj je to tako ključno? Ker šele to omogoča strast, brez strasti pa teh filmov ni. Omlednost, ki je imamo zadnje čase poln kufer na slovenskih gledaliških odrih, bi ubila pretanjenost scenarija in prekri-la, česar ne slišimo. McDonagh je mojster neizgovorjenega – in točno v tem pogledu znova omenjam Čehova. Kot med ljudmi se tudi v izstopajočem filmu, kakršen je **Duše otoka**, več kot z besedami pove brez njih. A da bi bilo to mogoče, da bi delovalo tudi na platnu, mora biti tisto, kar je izrečeno, brez preostanka. Glavno gonilo pa ostaja vselej enako: strast.

Če je torej tak film – kakšna naj bo njegova kritika? Osebnostno verjamem, da se brez strasti nima smisla lotevati ničesar, ker bo, česarkoli se že lotiš, vedno prišel trenutek, ko bi človek vse pustil, in takrat ne bo drugega, da bi zgradilo most naprej, razen strasti. Zato zavestno opuščam branje omlednih kritik, pri čemer pa posebej poudarjam, da strast nikakor ne more nadomestiti argumenta in da suhost podajanja nikakor ne pomeni kapitulacije na žmohtni fronti – celo znanstvene razprave znajo biti navdušujoče čtivo, čeravno so pisane po pravilih stroke, torej suho in stvarno, dokler se to tiče zgolj pisave, ne pa tudi samih pristopov k vsebini materije.

Osebnostno verjamem, da se brez strasti nima smisla lotevati ničesar, ker bo, česarkoli se že lotiš, vedno prišel trenutek, ko bi človek vse pustil, in takrat ne bo drugega, da bi zgradilo most naprej, razen strasti.

Kritika mora posedovati strast, kritična pisava pa širino, argumentacijo, žmoht in brezkompromisno zavezanost področju boja. In če naj bi, ko gledamo, tudi kaj videli, mora prav slednja spodriniti tudi vase zaverovani užitek poslušanja lastnega glasu, posebej v medijih, ki tolikokrat ubije še tako dobro zastavljen kritiški zapis. Ko pišemo, mora skozi nas govoriti videno, ne blagodat družbenega statusa kritika_čarke; masturbacija, naj bo še tako strastna, je namreč stvar zasebnosti, ne javnega diskurza.

Jaša Lorenčič
Po Hofer
(o)ceni

V najboljšem primeru se zgodi enkrat na leto.

In če že, zaradi žoge, koša ali medalje. Pa še to sploh ne nujno vsako leto. Ampak zgodi se. Ko je pritisk daljinca najmočnejši. Skoraj premočen. Ko pritisk daljinca dvigne pritisk. Kolektivni. Ko je televizija spet in še tisto, kar je dolgo bila, in skuša narediti vse, da bi to (p)ostala. Gostja dnevne sobe. Material za vsesplošne pogovore. Osrednja »faca«.

Ampak če želi doseči staro slavo in premagati vse novodobne konkurente, ki so jo vmes naredili za dinosavra, lahko to spet pridobi nazaj. Kako? S šovom. Na kakšen način? Za visoko, spektakularno ceno.

Za, kot se je izkazalo pri nas, Hofer ceno.

Zgodila se je namreč *Evrovizija 2023*. Ena najbolj gledanih sploh, ne samo pri nas, ampak tudi v Združenem kraljestvu, ki je po ukrajinski zmagi v Liverpoolu tudi gostilo letošnjo izvedbo. *Evrovizija 2023* je pokazala, zakaj celo Američani, ki so premikali meje televizijskega izrazoslovja, zaman skušajo kopirati takšen šov. Morda stara celina res v marsičem deluje okorno, togo in zastarelo, toda tak štiriurni (!) nepredvidljiv šov je nekaj, česar ne zmore niti dežela *Super Bowla*, in je nekaj, zaradi česar Avstralija bedí. Ravno zato, ker je *Evrovizija* tako prekleto nepredvidljiva, je tudi »neprevedljiva«. Če je nogometna liga prvakov morda največji panevropski moment, ki pa je vse bolj žrtev lastnega komercialnega uspeha, je *Evrovizija* takoj za njo. Štiri ure je večji del Evrope lahko precej več od tega, kar se sicer (politično) zdi, da je. Ni relikvija. Ni ostalina. Je (po)pisana zvezda. Popisana. Ne odpisana.

In je tudi tisti trenutek, ko se TV Slovenija na ogled postavi. Februarska *Misija Liverpool* je tako ob promociji internega izbora (*Joker Out*) in razkritja pesmi (»Carpe Diem«) prinesla neke vrste labodji spev Miše Molk, ko sicer še ni bilo znano, da bo po dolgoletni karieri to njen očitno poslednji nastop na nacionalki. Mladostna zagnanost že prepoznavnih *Joker Out* se je pogojno, ne pa povsem, zlila z institucijo Miše Molk. Šlo je za okorni prevod (post)devetdesetih, ko je televizija še »delala« kariere in ko so izvajalci potrebovali prav takšne uvode in preboje. Tega že dolgo ni več. *Joker Out* so že davno pred *Misijo Liverpool* razprodali Križanke in bili na dobri poti še za Stožice, kamor gredo jeseni. Grobo rečeno, ni povsem jasno, kdo je koga bolj »potreboval«: *Joker Out* bolj RTV ali nemara nasprotno. Je pa nacionalka očitno še zadnjič potrebovala Mišo Molk.

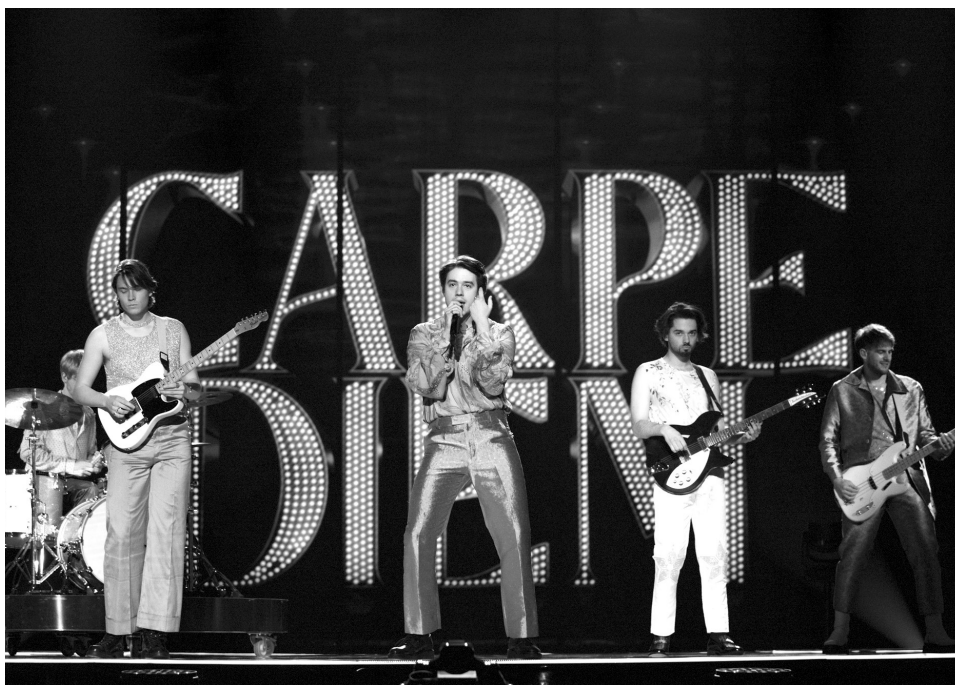
V *Misiji Liverpool* je tako bolj stala tam zaradi – usode. (R)TV in sebe. Skušala je reševati nekaj, česar se rešiti niti več ne da: slavne, vplivne preteklosti. S svojimi izkušnjami, vlogami, povezavami je bila za to pač najbolj primerna. Nihče najbrž ne ve več o *Evroviziji* kot TV-šovu v naši državi od nje. Ko Miša Molk reče, da je (bila) *Ema* tudi kuhinja, ima to pač še vedno težo. Ne tolikšne kot nekoč, ampak jo ima. Bolj sicer navznoter kot navzven, ampak delovalo je preudarno in poosebljeno, z izkušnjami in ugledom, pa naj bo ta v dandanašnjem času še tako majav. Ko je vodila *Misijo Liverpool*, je pokazala, da še razume sodobni čas – ni pa nujno, da se sodobni čas še strinja z njenim »osprednim« pristopom. Ampak od RTV Slovenija bi ne glede na kolaž preteklih pesmi in gostovanj (Nuša Derenda, Maja Keuc, Konstrakta...) pričakovali več, ko gre za razvijanje formatov. *Misija Liverpool* je bila kvečjemu obrtniška

razglednica, v najboljšem primeru mini »making of« dokumentarec, ki bi ga Joker Out najbrž sami posneli bolj dinamično, a so dovolj premeteni, da vedo, kdaj raje prepustiti besedo (vplivnim).

Ampak vse, kar je Miša Molk storila v dobri veri, skoraj pietetno in z ravno pravim plesom na še pravi strani meje, je nato 13. maja prestopil Andrej Hofer. Ni prvič, da je skušal biti hudomušen, zabaven, piker, sarkastičen, ironičen, duhovit. Nič ni narobe s tem, prav nič. Še celo dobrodošlo je. Dokler se ne prestopi še tako zabrisane, nenapisane, vse manj spoštovane meje. Teh pa si TV Slovenija ni znala postaviti niti tam, kjer se mej sicer ne presoja tako spolzko rigorozno kot denimo v informativnem programu. Toda kakor se je dogajalo (in se še) v primeru Andreja Stareta, ko je v komentiranju športnih prenosov ubežal normam, vrednim tradicije Kolodvorske, do točke brez vrnitve, se je zdaj ponovilo s Hoferjem.

Njegova letošnja »predstava« je pokazala, skoraj bolj razgalila dvojnost in ujetost sodobnega časa, ki ga nacionalka pogosto ne razume, se pa neizogibno v njem znajde: Hofer je nabral za kar štiri debele minute »vrhuncev« svojega komentiranja na YouTubeu. *Greatest hits*, za kakršnega bi komercialna konkurenca brezsravno naredila vse, nacionalki pa ne le da ne more biti v ponos, ampak ji ravno zaradi razdeljenega političnega prostora škodi. Zato je Hofer morda res komentiral »zgolj« *Evrovizijo*, toda (ne)hote je preizprašal obstoj javnega zavoda.

Presenetil, domala šokiral ni samo zato, ker je šel v svoji – kot je (na)povedal – zadnji komentatorski izvedbi tako (pre)daleč. Temveč zato, ker je delovalo, kot da si je izposodil mikrofona in ne glede na tradicijo, prakso in celo lastne izkušnje pravzaprav



JOKER OUT NA EVROVIZIJI | FOTO CORINNE CUMMING/EBU | ARHIV RTV SLOVENIJA

Zato je bila *Evrovizija* 2023 tisti največji postkoronski šov, ko se je pokazalo, kako nepripravljena je še vedno na nove čase TV Slovenija. Žal. Če so njene glavne »face« komentatorji, ki se ločijo od »forumášev« le po tem, da niso anonimni in imajo pač najbolj odmeven mikrofonski ... Potem tega ne bo mogel na tak način rešiti nihče. Ne, niti Miša Molč več ne.

govoril, karkoli je hotel. V športu bi temu rekli »kavč selektor«. Komentiral je na način, ki bi nemara celo ustrezal drugim medijskim okoljem, toda Slovenija za kaj takega pač potrebuje čas in tranzicijo. Andrej Hofer nikdar ni bil Graham Norton, ki je letos povezoval prireditve, sicer pa jo znamenito komentira na BBC že od leta 2009. Andrej Hofer je Andrej Hofer. In to je to. Nič več, kvečjemu manj. Letos je želel biti precej več, želel je biti »bolj Hofer«, toda za kaj takega je zanj že davno prepozno. In tuje. In, žal, narobe. Hofer je zamešal vlogo komentatorja pred mikrofonom in »forumášev«. Želel je biti duhovit, izpadel pa je škodljiv.

Z vsemi svojimi zdrsi je pač prestopal meje celo za tak množičen, inkluziven, mavričen, enakopraven šov, ki je sinonim raznolikosti. Hofer to vsekakor ni bil. Bil je enolično enobarven. Ni razumel, da samo zato, ker je *Evrovizija* tako pisan šov s toliko raznolikimi pristopi, izrazi, identifikacijami, to še ne pomeni, da gre skozi čisto vse. Ne. To ni komercialni brutalni resničnostni šov čez trupla, pa še ta ima svoje dobro izračunane omejitve. Nacionalka jih očitno za take primere nima.

Evrovizija pooseblja ravno nasprotje temu, kar je storil Hofer. Zaveda se svoje tradicionalnosti, a hkrati slavi pisanost. Hofer pa tega ni razumel v najbolj ključnem času, ko je nacionalka potrebovala predvsem zabavo in oddih. Nobene delitve. Postpandemično TV-ekskurzijo. Šov, sprostitev, razvedrilo. Ne pa izjav, ki so bile stereotipne, šovinistične, zastarele. Hofer se je – ne glede na to, da je celo (do)povedal Denisu Avdiću »danes sem jaz zvezda večera« – degradiral v »vsakega od nas«, ki ima možnost sicer anonimnega komentiranja, toda s polnim zavedanjem, da to počne pred mikrofonom. Vedel je, kako široko populacijo ima. Ni od včeraj. Se je pa tja umestil.

Nič sicer ni narobe s tem, če vsebine na TV Slovenija odmevajo. Tudi ne, če njeni ljudje stopijo v ospredje. Komentatorji so tudi danes še lahko »zvezde«. Toda najprej v imenu institucije. Šele nato v svojem. Kadar pa komentatorjevi žaljivi dovtipi o mednožju, šupku in oprsju zasenčijo skoraj vse drugo, je prihodnost javnega zavoda toliko bolj krhka in pod vprašajem.

Zato je bila *Evrovizija* 2023 tisti največji postkoronski šov, ko se je pokazalo, kako nepripravljena je še vedno na nove čase TV Slovenija. Žal. Če so njene glavne »face« komentatorji, ki se ločijo od »forumášev« le po tem, da niso anonimni in imajo pač najbolj odmeven mikrofonski ... Potem tega ne bo mogel na tak način rešiti nihče. Ne, niti Miša Molč več ne.

Jurij Bobič
**Fotografija
 iz filma
 Kavarna
 Astoria**

Predmet meseca tokrat posvečamo gledališkemu, televizijskemu ter filmskemu igralcu Janezu Hočevarju in filmu **Kavarna Astoria** (1989, Jože Pogačnik), v katerem je odigral eno svojih najbolj dovršenih filmskih vlog.

Film z dobršno mero nostalgije zarisuje preobrazbo kavarne Astoria od predvojnega središča meščanskega življenja v Mariboru do njenega naglega zatona po drugi svetovni vojni. Zgodbo spremljamo skozi perspektivo Branka (Branko Šturbej), sina kavarnarja, ki ga obisk nekdanje očetove kavarne navda s spomini na mladost. Branko je kljub svoji (malo)meščanski vzgoji po vojni postal aktiven član organizacije mladih komunistov in idealistično verjel v socialistično preobrazbo družbe. V svojem mladostniškem idealizmu je zato prišel v konflikt z očetom (Janez Hočevar), ki je nezaupljivo spremljal povojne družbene spremembe. Očetova skepsa se skozi film potrdi, ko ga zaradi nakupa »ukradenih« zlatnikov najprej zaprejo, nato pa mu z nacionalizacijo še odvzamejo kavarno.

Filmska zgodba ne teče linearno, temveč kot niz spominov in asociacij preskakuje med različnimi obdobji in nam postopno odgrinja usodo kavarniške družine. Le enkrat sta sopostavljena dva kavarniška prizora iz obdobja tik pred in tik po vojni – in kontrast med njima ne bi mogel biti bolj očiten. Uglajenemu druženju oficirjev kraljeve jugoslovanske vojske, ki ob živi klasični glasbi igrajo šah, sledi prizor z glasnim popivanjem partizanov pod vodstvom podpolkovnika, ki prijezdi v kavarno na konju in prostaško izkazuje svojo oblastniško nadmoč. Podpolkovnik najprej z uperjenim mitraljezom smeši in ustrahuje kavarnarja, nato pa sestrelji razkošen lestenec, prežitek prejšnjih časov. Kavarnar nemočno obstane. Skupaj z lestencem se je na koščke razletela njegova podoba kavarne Astoria kot »svetišča olikane družabnosti in lepih manir«.¹ Na koščke se je razletel svet, v katerega je verjel. Od zdaj naprej bo živel v tujem svetu.

Na fotografiji vidimo Hočevarja, ki v vlogi kavarnarja stoji sredi Astorie in nemočno zre proti podpolkovniku, krvniku njegovega svetišča. V eni roki negotovo drži konjeve vajeti, ki mu jih je podpolkovnik podal kot kakšnemu konjarju, druga roka nakazuje njegovo izgubljenost. Njegov obraz preplavlja živčen pot, prežet s strahom in nemočjo. Ne more verjeti svojim očem: mar bodo zdaj, ko so mu jo po vojni vrnili, kavarno pijani od moči razbili? To je portret moža, ki lahko le nemo spremlja, kako se mu pred očmi ruši svet, kot ga pozna. Tragikost njegove usode preveva tudi občutek nepravčnosti: ni pomembno, da je kavarno zgradil z lastnim delom; ni pomembno, da je bil pred vojno zaveden Mariborčan, ki v svoji kavarni ni toleriral glasnih nemčurjev, in so mu jo zato Nemci po prevzemu oblasti zasegli, sam pa je vojno preživel v taborišču. Njegova kavarna je v očeh novih oblastnikov simbol zatiralskega meščanskega razreda, zato jo je treba uničiti.

Če ste se ob pogledu na fotografijo najprej nasmehnil, se ne bojte – niste edini. Potencial za komičnost vsebuje že sam kontrast med resnobnim izrazom na obrazu uglajenega gospoda in dejstvom, da ob njem stoji prav nič kaj resnoben konj. Pri tem niti malo ne pomaga, da je gospod na fotografiji Rifle. Ja, tisti Rifle, ki je bil v raznoraznih komičnih vlogah stalnica na televizijskih zaslonih vse od konca šestdesetih let in ga ljudje še danes povprašujejo po njegovem šalu in kapi iz akcije *Podarim dobim*. Prav zaradi Hočevarjeve javne podobe šaljivca, ki je bila v času snemanja filma na vrhuncu, je scenarist Žarko Petan nasprotoval, da dobi vlogo.² Za Petana, sina dejanskega

¹ Vrdlovec, Zdenko. *Zgodovina filma na Slovenskem: 1896-2011*. Ljubljana: UMco, 2013, str. 620.

² Furlan, Simona. »Janez Hočevar – Rifle«. *Stop*, št. 52, 1993, str. 15.



lastnika kavarne Astoria, je film, kot je deljal sam, pomenil obračun s preteklostjo, »zelo intimen obračun z očetom, do katerega sem bil včasih hudo krivičen, kot je bil tudi čas krivičen do njega«.³

A nevarnosti svoje javne podobe, ki je bila v diametralnem nasprotju z vlogo kavararja, se je zavedal tudi Hočevnar sam.⁴ V obdobju svoje največje medijske popularnosti se je večkrat zbal, da bo stopil na oder v resni, dramski vlogi, gledalci pa »bodo s krohotom glasno prepoznali v meni le Rifleta iz oglasov ali zabavljaških nastopov. [...] To so hude igralske stiske, in če jih zmoreš premagati, pomeni, da si dober. Da ti je občinstvo verjelo in te je kupilo tudi v določeni vlogi, ki je povsem nekaj drugega od vnaprejšnjih pričakovanj.«⁵ Prav opisa-

ni prizor s konjem, ki vsebuje vse potenciala za komično, je najboljši dokaz, da je Hočevnar v **Kavarni Astoria** uspešno presegel svojo javno podobo. Kanček komičnega v prizoru namreč še poudari tragičnost situacije in Hočevnar jo izkoristi za natančno niansirano upodobitev sključenega človeka, ki gledalca prej gane kot nasmeje. Vloga kavararja je prepričala tudi žirijo na takrat najpomembnejšem jugoslovanskem filmskem festivalu v Pulju, kjer je Hočevnar prejel zlato areno za glavno moško vlogo.

**

Več o poznanih in nepoznanih filmskih obrazih Janeza Hočevnarja si lahko preberete v knjižici *Poklon Janezu Hočevnarju*, ki je pravkar izšla v založbi Slovenske kinoteke.

³ »Maribor: slavnostna premiera filma 'Kavarna Astoria'«. *Delo*, 13. marec 1989, dosegljivo na: <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-65KTKCZO>, pridobljeno 18. 5. 2023.

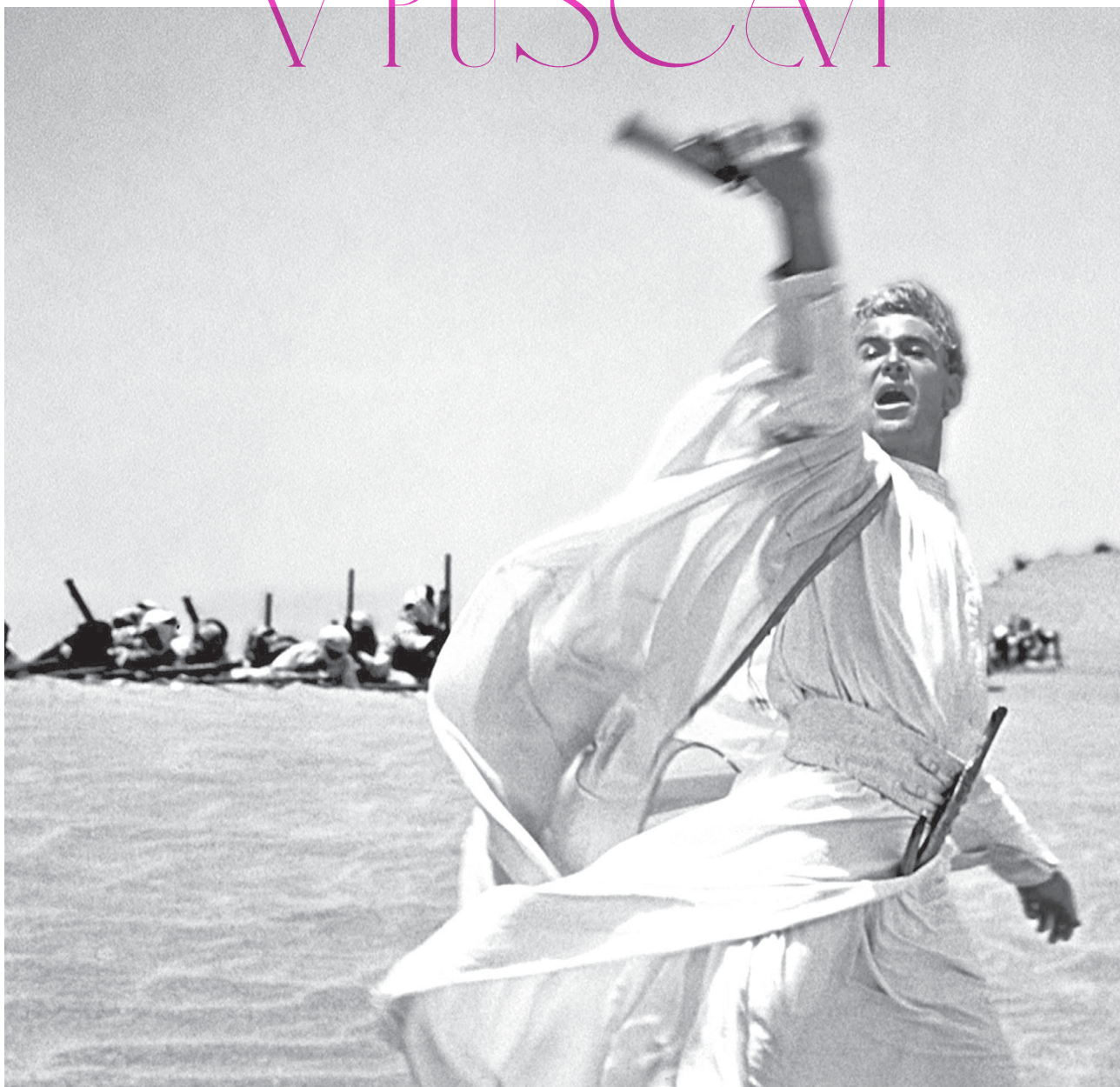
⁴ Ravter, Nada. »Tveganje brez črtastega šala: z Rifletom pred premiero Astorije«. *7D*, 16. februar 1989, str. 16–17.

⁵ Pezdir, Slavko. »Komur občinstvo ne verjame, je izgubljen: Janez Hočevnar, prejemnik Boršnikovega prstana«. *Delo*, 23. oktober 2010, str. 26–28.

FLASHBACK

Marcel Štefančíč, jr.

ZAPISANO V PUŠČAVI



LAWRENCE ARABSKI | 1962

LEANOV ORIENTALIZEM II.

Ko japonski polkovnik Saito (Sessue Hayakawa) britanskim ujetnikom na začetku Leanovega **Mosta na reki Kwai** (The Bridge on the River Kwai, 1957) opisuje položaj, v katerem so (»Tu ni bodeče žice. Ni ograde. Ni stražnih stolpov. Niso nujni. Smo otok sredi džungle. Pobeg je nemogoč. Umrli bi.«), zveni tako, kot bi jim opisoval puščavo, ki v **Lawrenceu Arabskem** (Lawrence of Arabia, 1962), skoraj štiriurnem spektaklu z uverturo in premorom, nastopa kot metafora Orienta, Orient pa v orientalističnem imaginariju – po Saidovem ***Orientalizmu***¹ – deluje kot fiktivna »dežela čudes«, »zdravilni *dérangement* evropskih miselnih in duhovnih navad«, »kraj romantike, eksotičnih bitij, nepozabnih spominov in pokrajin, izjemnih doživetij«, »oblika sprostitve, mesto izvirne priložnosti«, »prostor, ki je na voljo za igro domišljije«, »prizorišče za zasebne mite, obsesije in potrebe«, »širno in priložnosti polno področje, ki ga lahko estetsko in domišljijsko izkoristiš«, »prostor, ki ga je treba obdelati, požeti in zastražiti«, »živa slika iztirjenosti«.

Lean, ki so mu po **Mostu na reki Kwai** ponujali številne spektakle – recimo **Upor na ladji Bounty** (Mutiny on the Bounty, 1962, Lewis Milestone) in **Spartaka** (Spartacus, 1960, Stanley Kubrick); William Wyler je hotel, da režira dirko vpreg v **Ben-Huru** (1959, William Wyler); sam pa je hotel režirati *Gandhija* – vse to ilustrira in panoramira. Z epskim zamahom. Poročnik T. E. Lawrence (Peter O'Toole) v Kairu upihne vžigalico – in prižge se ožarjena, razsijana, goreča, žgoča puščava: sonce začne vzhajati, prikažejo se neskončna prostranstva, sipine pa nežno, poetično, zelo kinetično raznaša veter. Tu so kamele, ki se vijejo čez puščavo, puščavski viharji in vrtinci, ki povežejo nebo in zemljo, kamnita puščava, spanje v puščavi, hlajenje v oazi, gostolenje arabskih borcev, prečkanje puščave Nefud, spektakularno rdeče skalovje Wadi Rumma, kjer odmeva, prividni El Jafr, puščava Jebel Tubeiq, pike na horizontu: Lean se s fotografijo Freddieja A. Younga, *Technicolorjem*, *Super-Panavisionom 70* in *soundtrackom* Mauricea Jarra kar prilepi na puščavo. In ko Lawrence in njegovi arabski borci, med katerimi prednjači Auda abu Tayi (Anthony Quinn), karizmatični, pragmatični, robinhoodski šejk, vodja konjeniške vojske, ki pravi, da je »reka za svoje ljudstvo« (v bojih je dobil že 23 ran, z lastnimi rokami je pobil 75 sovražnikov), osvojijo Akabo, bitke ne vidimo. Lawrenceova vojska le majestetično prejezditi turške šotore, okope in belo Akabo – kot veter. Konji in kamele dvigujejo prah, zastave vihrajo, presenečeni Turki strmijo in bežijo. In to je vse. Nobenega akcijskega spektakla. Nobene ben-hurske »dirke vpreg«. Leana bitka ne zanima, pa ne le zato, ker naj bi Lawrence Akabo osvojil »brez enega samega strela«, temveč zato, ker ne more tekMOVATI s puščavo. Puščava je večji spektakel od kakršnekoli bitke.

A vse te puščavske slike Orienta, vse te eksotizacije (karavane sredi brezmejne puščave ipd.), so tipično orientalistične. Bi se Lean lahko izognil orientizmu? Bi lahko puščavo posnel brez tistih karavan, brez nomadov, ki se vijejo skozi puščavo? Ali pa filmar postane orientalist v trenutku, ko začne snemati puščavo? Tu je past: ko snema puščavo, dobi občutek, da sta film in puščava ustvarjena drug za drugega, obenem pa se mu posveti še nekaj – da sta tudi film in orientalizem ustvarjena drug za drugega. Film, imerziven kot puščava, je pač nagnjen k fetišiziranju, objektiviranju, eksotiziranju, dominiranju, prisvajanju, polasčevanju.

In Lean puščavo – Orient – tako ekscesno in hiperbolično estetizira, objektivira, feminizira, beatificira in glorificira, kot bi si jo hotel prisvojiti. Kot bi hotel reči, glejte, kaj smo imeli! Glejte, kaj bi lahko imeli? Glejte, kaj smo spustili iz rok! Glejte, kaj smo izgubili! To je tako lepo, fascinantno, veličastno! Prav je, da smo to kolonizirali – in da smo si to prilastili! Estetizacija je prisvajanje – kolonizacija. In Leanov film, ki povzema estetizacijo Orienta iz Lawrenceove avtobiografije ***Sedem stebrov modrosti***², je subtilna, tako rekoč sublimna afirmacija in legitimizacija kolonizacije Orienta. Orienta ne bi kolonizirali, če ne bi bil tako lep, če torej ne bi izgledal kot zaklad. Film je kot kolonialist – ve, kaj s puščavo.

Filmanje je »potopisno« polasčanje pokrajine, obvladovanje osupljive puščave, slikovitega, kinetičnega, fascinantnega Orienta. Orient – puščavo, to »nečloveško lepoto« – lahko razume le film, ta agresivni, toksični predator, prav film je retorični sistem podob in prispodob, s pomočjo katerih je mogoče izrekat gospostvo nad Orientom. Lean, ki kanalizira Fordove vesterne, predvsem **Iskalca** (The Searchers, 1956), in ki je vse svoje spektakle, od **Mosta na reki Kwai** in **Lawrencea Arabskega** do **Doktorja Živaga** (Doctor Zhivago, 1965), **Ryanove hčere** (Ryan's Daughter, 1970) in **Poti v Indijo** (A Passage to India, 1984), postavil v preteklost, bi lahko rekel to, kar je po vrnitvi z Orienta zapisal francoski diplomat in pisatelj François-René de Chateaubriand: »Šel sem po podobe: to je vse!«³ Gustave Flaubert, ki je na Orientu iskal »prečudovite barve«, spektakel, vizionarsko alternativo (nasprotje rutine, dolgčasa, sterilnosti, notranje puščave, moralne puščobnosti), je hotel postati del tega, kar vidi. Tako kot Lawrence – in Lean, itak fasciniran nad svojo fasciniranostjo.

¹ Said, Edward W. *Orientalism*. Phanteon Books, 1978; prevod Lenca Bogovič, Bogdan Lešnik in Igor Zabel, Studia Humanitatis, 1996.

² Lawrence, T. E. *Seven Pillars of Wisdom*, samozaložba, 1926.

³ »J'allais chercher des images: voilà tout.«

Lawrence v puščavi razmišlja – ponoči in podnevi. V puščavi bi rad svojim mislim prišel do dna. A ne le svojim mislim, ampak tudi mislim same puščave. Videti je kot transfiguracija Leana, ki čaka, da mu puščava razkrije resnico. Vsi so z njim – Lean, Maurice Jarre in oba služabnika, ki zvesto in nemo čemita poleg njega. In res, nenadoma vzklikne: »Akaba!« In potem doda: »Po kopnem!« Kar seveda pomeni, da mu je puščava rekla, naj Akabo napade s kopnega, ne pa z morja.

Orientalisti trdijo, da Orient ne premore velikih kulturnih dosežkov – le kako bi lahko v tej puščavi nastalo kaj velikega, pomembnega? Arabci nimajo umetnosti, organizacije telesa in duha, filozofije in kompleksne mitologije, v *Sedmih stebrih modrosti* piše T. E. Lawrence. Lean mu prikima, toda tako, da ta tipični orientalizem dekonstruira, saj kot kulturni dosežek snema samo puščavo, pri čemer sam nastopa kot vizionar, sodobnik Boga, ki doživlja »pascalovsko grozo« ter sliši in razume tišino. Ko ameriški fotoreporter Jackson Bentley (Arthur Kennedy) Lawrencea vpraša, zakaj je prišel v puščavo, mu ta odvrne: »Ker je čista.« (»Puščava je bila čista,« je oznanil Lean, ko je končal snemanje.)

»Na Orientu je človek nenadoma stal pred nepredstavljivo davnino, nečloveško lepoto, brezmejno razdaljo,« pravi Edward Said. Pred to nepredstavljivo davnino, nečloveško lepoto in brezmejno razdaljo, pravim rajem za »vročično domišljijo«, pa ni stal le Lawrence, temveč tudi sam Lean, navsezadnje, orientalizem v Orientu – puščavi – vidi le psevdofilmsko prizorišče utelešanja neskončnega. Kot je rekel Lean: »Ko si v puščavi, zreš v neskončnost.« V orientalistovih očeh je Orient prizorišče, na katerem Zahod ustvarja nove projekte, nove vizije, nova junaštva – **Lawrence Arabski**, dobitnik sedmih oskarjev, tudi za film in režijo (ne pa za glavno vlogo in scenarij), je tak projekt, taka vizija, tako junaštvo.

Lean v Orientu vidi naravo – nekaj nespremenljivega, primitivnega, alergičnega na spremembe in koncept zgodovine. Tu, na oddaljenem, senzualnem, veličastnem, skrivnostnem, transcendentnem Orientu, kjer se nikoli nič ne spremeni, lahko Zahodnjak ubeži toksičnim pritiskom, divjemu tempu, napetostim in korupciji modernega sveta, lahko se skrije pred stresi in protislovji zgodovine, obenem pa se lahko tu ritualno obnovi, prerodi in odreši. Lean je pripovedoval, da se je v puščavi soočil s sabo in ovedel, da je živ. »Tam si. Le ti in puščava. Lahko se usedeš in zabavaš.« Leanov Lawrence – ki je »megalomansko odtujen«, kot pravita Alain Silver in James Ursini v monografiji *David Lean in njegovi filmi*⁴ – pa je naveličan uradniškega dela, zatohle kairske pisarne in risanja zemljevidov. Hoče ne-

kaj več. Hoče avanture – in v arabskem časopisu prebere, da so »beduinska plemena napadla turško oporišče«. Novica ga sproži. Prepričan je, da zahodni mediji o tem ne poročajo in da v britanskem generalštabu o tem nimajo pojma. V tem vidi svojo priložnost. Tu lahko prehiti Zahod. Tu lahko pokaže britanskim elitam (»debeluhom«). Tu je lahko prvi.

**

In Leanov Lawrence, peroksidni, megalomanski, wagnerjanski poročnik imperialne vojske, oxfordski diplomiranec, romantični popotnik, ljubitelj redkih knjig, kompulzivni zapeljivec, svetniški grešnik, poetični nonkonformist, teatralični sadomahozhist, evforični fetišist, idealistični outsider, superjunaški estet, častnik in gentleman, »angleški šejk«, ki prenese vročino in bolečino, se med I. svetovno vojno kot vodja ekspedicije, katere edini član je, odpravi na Orient, da bi Arabce – v času arabskega revolta (1916–1918), v času, ko je neposredno kolonialno gospostvo Evrope obsegalo 85 odstotkov zemeljske površine – združil v boju proti Turkom (in ustanovil združeno arabsko kraljestvo, ki bi se raztezalo od Alepa do Adna), a to počne na orientalističen način: Orientu hoče »nesebično« pomagati in ga »odrešiti«, dvigniti ga hoče iz »tihe obskurnosti«, domišlja si, da lahko počne, kar hoče (Zahod nima do Orienta nobene prave odgovornosti, Orient se moči Zahoda ne more upreti), da so inferiornemu in nespremenljivemu Orientu potrebni zahodni korektivi, da ima na Orientu osebno poslanstvo in da izvaja veliko nalogo, ki jo Orientalci od Zahoda tako rekoč zahtevajo, saj se zavedajo, da jih ta pozna in ve, kaj je zanje najbolje (»bolje kot morejo vedeti sami,« pravi Said). Po eni strani je upornik proti Imperiju, po drugi pa agent Imperija. Po eni strani je prijatelj Imperija, po drugi pa oblikovalec političnih alternativ. Po eni strani je ljubljeneec Orienta, po drugi pa izdajalec Orienta.

Said pravi, da Lawrence praktično poosebi orientalizem in da tja, na Orient, ni prišel zato, da bi orientalizem – ta stroj za vnaprejšnje intelektualno podrejanje Orienta, ta produkt agresivne imperialne ekspanzionistične vneme, rasistične vere v zmago civilizacije in darvinistične teze o preživetju najmočnejšega – omejil ali spodkopal, temveč zato, da bi ga naredil učinkovitejšega: Orient skuša spraviti v gibanje, dejavno življenje, boj, dalje, temu gibanju skuša vsiliti zahodno obliko, dalje, ta novi, prebujeni Orient skuša zajeti v osebno vizijo, ki obsega

⁴ Silver, Alain in Ursini, James. *David Lean and His Films*. Leslie Frewin, 1974.

tudi »močan občutek neuspeha in izdaje«, in končno, ustvariti skuša »nov narod« (orientalist ima božji kompleks), ljudstva »uravnati za novo skupnost«, za Evropo obnoviti Orient, izgubljeni del človeštva (raziskovanje in rekonstruiranje izgubljenih, mrtvih jezikov je bilo raziskovanje in rekonstruiranje izgubljenega, mrtvega Orienta), ter Orientu *en passant* »vrniti nekaj samospoštovanja«. Ne brez razloga – na vsak način hoče biti priljubljen, nepogrešljiv, nujen, bistven.

Ko šerifu Aliju (Omar Sharif) oznani, da bodo Arabci, dokler se bodo borili drug proti drugemu, ostali majhni in neumni, prikima va orientalističnemu *dictumu*, da lahko Orientalci funkcionirajo le v konfliktnih situacijah, da je njihovo normalno stanje bojevanje (in ne mir) in da niso sposobni disciplinirane in trajne enotnosti.

V očeh orientalizma je »Orient radikalno nezmožen, da bi se interpretiral sam,« pravi Said. Interpretirajo ga lahko le Zahodnjaki, Evropejci, orientalisti. Lean skuša z osupljivimi panoramami legitimirati in beatificirati Lawrenceovo avtobiografijo ***Sedem stebrov modrosti***, s čimer deluje kot ultimativni interpret Orienta. **Lawrence Arabski**, povsem atipični film o I. svetovni vojni (daleč od jarkov, velike evropske klavnice, zahodne fronte, »prave« vojne), ki sta ga napisala Robert Bolt in Michael Wilson, nekdanja komunista (Bolt je leta 1961 kratek čas sedel zaradi sodelovanja pri protijedrskih protestih, Wilson je bil v Hollywoodu dolgo na črnem seznamu), je pač ekranizacija avtobiografije ultimativnega orientaliste. In ko gledate film, imate občutek, da je Lean delal vse, da bi posnel ultimativno interpretacijo Orienta – interpretacijo, s katero ne bi mogel tekmovali nihče, še najmanj filmsko »zaostali« Orientalci, ki se jim tako ni treba truditi z interpretacijo Orienta. Lean ga interpretira namesto njih.

Orientalizem trdi: Orientalci niso sposobni sami poskrbeti zase. Niso sposobni misliti. Potrebujejo nekoga, ki bo poskrbel zanje – nekoga, ki bo mislil namesto njih. Nekoga, ki jim bo ukazoval. In poveljeval. Naredijo le tisto, kar jim ukažejo, da naj naredijo. Lawrence je ta, ki jim pove, kaj naj počnejo, ta, ki jim poveljuje, ta, ki misli namesto njih (Arabce je imel za »raso, ki se je umaknila v počitek«), Lean, ki je rad pripovedoval, da je imel indijski premier Nehru na steni fotografije vseh *viceroy*s, britanskih podkraljev Indije, pa poskrbi, da to – z zahodno okupacijo Orienta in z orientalskim uživanjem v podrejenosti vred – izgleda kot nekaj naravnega in neproblematičnega.

Orientalist govori v imenu Orienta. In Lawrence, neortodoksi, nedogmatični orientalist, ki hoče aktivno sodelovati pri spremembi Orienta (za katerega orientalistični ortodoksi pravijo, da se ne spreminja in ne razvija, da torej le stagnira),

počne natanko to: govori v imenu Orienta. »V čigavem imenu jezdite,« ga vpraša Feisal (Alec Guinness). Vedno je v poziciji moči in gospostva – ker ima budžet in znanje. Kot Lean, ki je imel orjaški budžet in zahodnjaški *know-how*. Most, ki ga je zrušil v **Mostu na reki Kwai**, je gradil eno leto, puščavo – in puščavsko sonce – pa je lahko v Jordaniji, Španiji (Almería, Doñana) in Maroku snemal štirinajst mesecev, potemtakem toliko časa, kolikor je hotel. In snemal jo je tako dolgo, tako vztrajno, tako konsistentno, tako religiozno, kot bi jo skušal zastopati in kot bi skušal čim bolje govoriti v njenem imenu. Ko jo snema, se zdi, kot da jo skuša izčrpati in použiti – kot naravni vir tretjega sveta. Lean Arabcem pokaže, kaj je mogoče početi s puščavo. Pokaže jim, kako je veličastna in fascinantna. Arabci po drugi strani nimajo z njo kaj početi. Nanje ne naredi nobenega vtisa, pravijo orientalisti. »Arabci ne maramo puščave,« prizna Feisal. »Mi imamo radi vodo in zelena drevesa. V puščavi ni ničesar in nihče ne potrebuje tega nič.« Nihče, res prav nihče – razen Lawrencea (in naftnih družb, kot vemo), ki ga ima Feisal »še za enega angleškega ljubitelja puščave«, Lean pa ga snema tako kot puščavo. Tako atraktiven in fascinanten kot puščava je v tem filmu le Lawrence. Ves čas sije, ves čas zapeljuje, ves čas je prižgan, ves čas se oglašuje. Čeden, modrih oči, visok – O'Toole je bil precej višji od resničnega Lawrencea. Kar pomeni, da ga je Lean povečal. Še več: Lawrence je ekshibicionist in narcis, a Lean, ki je za vlogo Lawrencea najprej hotel Marlona Branda (ta je raje igral Fletcherja Christiana v Milestoneovem **Uporu na ladji Bounty**) in Alberta Finneyja (ki pa ni hotel postati zvezda, ker bi mu to lahko pokvarilo značaj), ga ne omeji, kritizira, subvertira ali potuji, ampak ga ima – in občuduje – praktično v vsakem kadru. Kot da je bil film ustvarjen zanj. Kot da uteleša naravno stanje filma.

Puščava pripada Zahodnjakom – znajo z njo, v njej se lahko obnovijo, prerodijo in odrešijo. Tu lahko postanejo skrivnostni – kot Orient. Omogoča jim kariero, »poklicno pot«, kot je leta 1847 v romanu ***Tancred***⁵ zapisal Benjamin Disraeli, britanski imperialni politik in pisatelj. In ja, puščava omogoča tudi filmsko kariero. Filmar lahko obnovi in prenove Orient in samega sebe. Tu, v tej puščavi, vsak Zahodnjak izgleda kot prerok. Lawrence v ***Sedmih stebrih modrosti*** ne pušča nobenega dvoma, da je Zahodnjak za Orient pomembnejši in koristnejši od Orientalca, pravi Sonia Lamrani.⁶

⁴ Disraeli, Benjamin. *Tancred – or, The New Crusade*. Littlefield Press, 2009.

⁵ Lamrani, Sonia. »The Ambivalent Representation of →

**

Za orientalista so veliki trenutki Orienta stvar preteklosti, pravi Said. Orient je zdaj zaostal in kolonialne sile ga vlečejo iz »orientalske zaostalosti«, dolžnost orientalista pa je »rešiti del izgubljene, minule orientalske veličine«, del »izgubljenega človeštva«. V Leanovem filmu, monumentalnem orientalističnem poročilu o stanju Orienta (Lawrencea pošljejo, da bi »posnel situacijo« med hašemitskimi beduini), pa orientalistično vizijo Orienta zagovarja tudi sam princ Feisal, ki skuša poudariti arabsko veličino: »Na cestah arabske Cordobe sta bili dve milji javne razsvetljave, ko je bil London še vas.« Lawrence – v maniri tipičnega orientalista – odvrne: »Ja, bili ste veliki.« Feisal, ki hrepeni po »vrtovih Cordobe«, pa – orientalistično – doda: »Pred devetimi stoletji.« Pogovor Zahodnjaka in Orientalca je pogovor dveh orientalistov.

Da bi bili spet veliki, bi potrebovali čudež, pravi Feisal, ki orientalistično prizna, da Arabci niso na tekočem z modernostjo (»Moji ljudje niso vajeni eksploziva in strojev – najprej puške, zdaj pa še to«), in ki se dobro zaveda, da tisti čudež, ki ga tako zelo potrebujejo, nadomeščajo Britanci. In Britanci so čudežni, ker so disciplinirani in racionalni, ker so izurjeni, ker ne verjamejo v Usodo (nič ni vnaprej napisano, vztraja Lawrence, orientalistični demistifikator orientalskih »vraž« in anahronizmov) in ker se gibljejo hitro, ne pa počasi, v ritmu puščave in kamel. Orient lahko odreši le Zahod. Zahod je učitelj Orienta, njegov razsvetlilatelj.

Ko se Lawrence – *El Aurens*, kot mu pravijo – ponoči sam »samomorilsko« vrne nazaj, globoko v puščavo, da bi poiskal izgubljenega, odpisanega, »mrtvega« Gasima (I. S. Johar), ki je padel s kamele, in ga potem tudi res najde in reši, je to znak, da zdaj puščavo obvlada tako dobro kot beduin ali bog (Dryden, predstavnik Urada za Arabijo, ki ga igra Claude Rains, mu pred odhodom v puščavo navrže, da se v puščavi zabavajo le beduini in bogovi). Ko pa si potem obleče avtentično arabsko tuniko, ki mu jo podari Ali (za junaško rešitev Gasima, svojega borca), ko se torej asimilira, zlije z okoljem, identificira z Orientom in prelevi v Arabca, je videti kot muslimanski Jezus Kristus – kot mesija, mučenik, odrešenik (dela čudeže, oživlja mrtve, napoveduje prihodnost, »zapisano« ipd.). Kar se stopnjuje kasneje, ko ga v sirski Dari primejo turški vojaki, njihov bej oz. beg (José Ferrer) pa ga da bičati in mučiti (anticipacija Parkerjevega **Polnočnega ekspresa** [Midnight Express, 1978]), pri čemer se zdi, da gre za imitacijo križanja, ki ga je Lawrence komaj čakal – bolečino ne le prenese, ampak v njej celo uživa. Govorica teh »pasijonskih« prizorov – in Alijeve tihe, distancirane zgroženosti – celo namiguje, da so ga v *offu* tudi posilili.

Puščava ga bo prelevila v moža, pred njegovim odhodom označi general Murray (Donald Wolfit), toda puščava ga prelevi v žensko. General Allenby (Jack Hawkins), novi poveljnik britanske vojske v Kairu, »pravi« moški (tako kot Ali in Auda), ga celo pozove, naj si obleče hlače. Lawrence se iz bedastega britanskega častnika prelevi v bleščečega arabskega bojavnika – tako kot se Bette Davis v filmu **Na razpotju** (Now, Voyager, 1942, Irving Rapper) iz dolgočasne device prelevi v atraktivno žensko, pravi Melanie Williams⁷. V tej »mučeniški« kulturni prisvojitvi, karikiranju Drugega, rasni maškaradi (*à la blackface*), lahko vidimo igrivo afirmacijo dobro znane orientalistične podmene, da je islam le zgrešena, sleparska različica krščanstva.

A arabske tunike si Lawrence ne natakne le zato, da bi postal »eden izmed njih«, da bi postal Orientalec, temveč zato, da bi jih bolje razumel – in da bi jim lahko bolje vladal. Kot opozarja Said, so Evropejci Orient vztrajno, sistematično, poglobljeno preučevali in raziskovali, da bi ga lažje obvladali (orientalizem je »sistem vednosti o Orientu«). Da bi si ga torej lažje pokorili. Več ko so vedeli o njem, bolj je bil obvladljiv. Preučevanje, razumevanje in vrednotenje Orienta so bila »sredstva osvajanja«. To, da Lawrence postane »eden izmed njih« (ko ga v Dari mučijo, se zdi, da prevzame celo »njihovo« bolečino), to čudno zmagoslavje, ta ganljiva pompozna solidarnost, je torej čisti orientalizem.

Arabci pod Lawrenceovim poveljstvom napadejo turški vlak in ga izropajo, vse turške vojake – in druge Turke – pa pobijejo. Kruti in brutalni so, ker jih Bentley snema. Lawrence – ves v belem – zleze na streho vlaka in mitomansko pozira. Za Bentleyja. Za kamero. Toda ranjeni Turek, ki leži na tleh, zgrabi pištolo in petkrat ustrelj proti njemu, a ga vsakič zgreši – le ena krogla ga rahlo oplazi. Toliko, da lahko reče, da je prelil kri. To, da ga Turek s petimi strelj ni in ni mogel ubiti, pa pomeni, da je res neuničljiv, nadnaraven in čudežen – pravi Zahodnjak. Še enkrat zleze na streho vlaka in se zmagovito, teatralično, ekstatično sprehaja po njej, medtem ko Arabci vzklikajo: »Lawrence, Lawrence!« »That's my baby,« vzklikne Bentley. In ga škljocne.

... the Orient in T. E. Lawrence's *Seven Pillars of Wisdom: A Triumph* (1935)«. *Victorian and Edwardian Journal* (*Cahiers Victoriens et Édouardiens*), št. 93, pomlad 2021: Showcasing Empire, Then and Now: Material Culture, Propaganda and the Imperial Project; dostopno na <https://journals.openedition.org/cve/8823>.

⁷ Williams, Melanie. *David Lean* (British Film-Makers). Manchester University Press, 2014.



LAWRENCE ARABSKI | 1962

Lean Orient res posname orientalistično – kot deželo čudes, kraj romantike, eksotičnih bitij, nepozabnih spominov, izjemnih doživetij, prostor, ki je na voljo za igro domišljije, prizorišče za zasebne mite, obsesije in potrebe, širo in priložnosti polno področje, ki ga lahko estetsko in domišljijsko izkoristiš.

Said pravi, da Lawrence najprej prilagodi svoj način bivanja arab-skemu, potem pa prevzame vlogo orientalskega preroka, ki vodi in poganja arabsko osvobodilno gibanje, toda ko gibanju spodleti, ko ga torej prevzamejo drugi, ko so njegovi cilji izdani in ko so njegove sanje o neodvisnosti razvrednotene, je tisto, kar šteje, njegovo razočaranje. In Lawrenceovo razočaranje je popolni orientalizem, pa ne le zato, ker ima prednost pred čustvi Orienta, ampak zato, ker je razočaranje nad Orientom že vgrajeno v orientalizem. Orient Zahodnjaka vedno razočara. Lawrence – izvedenec, pustolovec, ekscentrik – postane »žalujoča celina« in obenem »subjektivna zavest, ki izraža skorajda kozmično razočaranje«. Azijo pripelje »prav mučno blizu Zahodu, a le za kratek trenutek«.

V usodnem trenutku, ko se mora orientalist odločiti, ali sta njegova lojalnost in naklonjenost na strani Orienta ali na strani osvajalskega Zahoda, se »že od Napoleonovih časov« vedno odloči za drugega (navsezadnje, tudi Lean je svojo novo ženo, Leilo Matkar, Indijko, varal z zahodnjakinjo, najprej s »pravo« zahodnjakinjo, Skandinavko, Inger Grethe Mortensen, potem – med snemanjem Lawrencea Arabskega – pa tudi z novozelandsko tajnico režije, Barbaro Cole).

**

Lawrence Arabski je film o orientalistu, ki postane reprezentativni Orientalec. A Lean vse to dekonstruira, ko pokaže, koliko patologije je v orientizmu. Lawrence je, pravi Steven C. Caton⁸, vse bolj zblojen, histeričen, iracionalen in psihopatski (Orientalci, od Alija do Feisala, po drugi strani delujejo trezno, racionalno, človeško, »zahodnjaško«), uživa v ubijanju (ko je prisiljen tik pred napadom na Akabo ubiti Gasima, človeka, katerega je malo prej v puščavi rešil gotove smrti, razkrije, da je v ubijanju užival; navsezadnje vanj izstreli pet krogel), ob srditem napadu na Turke krvoločno vpije »Nobenih jetnikov« (kot bi se hotel Turkom maščevati za posilstvo), ranjenih borcev ne pušča Turkom, ampak jih sam pobije (tudi Farraja, svojega »služabnika«, protežiranca, prijatelja, občudovalca), Turke tako ekscesno, dionizično in orgazmično pobija, da je ves krvav (pravi barbari v tem filmu so itak Turki), v arabskih oblačilih izgleda čedalje bolj komično, patetično, groteskno in parazitsko. Šerif Ali ga skuša pomiriti (»Dovolj je!«), a je prepozno. Vedno je bilo prepozno. Ta »prepozno« je vgrajen že v sam orientalizem.

Lawrenceu se zmeša od orientalizma. Orientalizem ga obnori. Ironija je v tem, da je to povsem logično: orientalizem je namreč norost, koncentrat zahodne norosti. Norost je vgrajena vanj.

Film ne skriva: orientalisti, ki so – kot *El Aurens* – mislili, da delajo nekaj dobrega in da pomagajo Orientalcem, so bili le koristni idioti, saj so Orient s svojim samaritanskim početjem – preučevanjem, raziskovanjem, prevajanjem – pripravljali za kolonialni zakol. Dryden mu razkrije, da si nameravajo Britanci in Francozi po vojni razdeliti turški imperij, z Arabijo vred.

Lawrence je orientalist, ki dvomi o upravičenosti kolonializma – kot Lean. Zato se tako dobro »razumeta«. Lawrence je protislovje – orientalist, ki postane Orientalec. Lean ga ne subvertira, kritizira ali satirizira – Lawrence je že sam po sebi tako protejski in protisloven, da je stalno na robu samoparadije. »Kdo si ti? Kdo si ti,« ga ob Sueškem prekopu sprašuje neki britanski motorist, ki pripelje mimo. Lawrence ne odgovori. Nemogoče je reči, kdo ali kaj je.

Ko se na koncu po osvojitvi Damaska, ki ga je Lean tako kot Kairo in Jeruzalem posnel v španski Sevilji, sprehaja med množico neoskrbljenih turških ranjencev, ko ugotovi, da nimajo niti vode, ko se arabska plemena sprejo (in potrdijo vse orientalistične predsodke, tudi mantro o nespremenljivosti Orienta in arabski potrebi po evropskih skrbnikih), ko Arabski svet razpade in ko postane jasno, da se bodo o povojni delitvi in ureditvi dogovorili in pogodili brez njega (pri čemer Britanci ne bodo nič bolj cinični in manipulantski od Feisala, ki pravi, da bo zdaj moral biti kralj), lažje razumemo, zakaj upa, da puščave ne bo več nikoli videl – tudi Lean je ni več videl. »Ko bo film posnet, se tja ne bom nikoli več vrnil.« Tudi v kino je nehal hoditi.

Lean vendarle ponuja alternativo standardni orientalistični paradigmi, pravi Steven C. Caton, ki opozarja, da **Lawrence Arabski** ni arhetipsko orientalistično delo, ampak da je dejansko antiimperialističen in antikolonialističen in da ga bolj kot kolonializem in imperializem zanimajo problemi spola in spolnosti (navsezadnje, Lawrenceova spolna identiteta je fluidna in nebinarna, *work in progress*). Lawrence ni Evropejec, ki upravlja in manipulira z Orientalci, temveč »psihološko prazna posoda«, »puščava«, s katero manipulirata obe strani, britanska in arabska, zahodnjaška in orientalska, dvolični, sleparski Allenby/Dryden in ambiciozni, imperialni Feisal.

⁸ Caton, Steven C. *Lawrence of Arabia: A Film's Anthropology*. University of California Press, 1999.

Tu, na oddaljenem, senzualnem, veličastnem, skrivnostnem, transcendentnem Orientu, kjer se nikoli nič ne spremeni, lahko Zahodnjak ubeži toksičnim pritiskom, divjemu tempu, napetostim in korupciji modernega sveta, lahko se skriva pred stresi in protislovji zgodovine, obenem pa se lahko tu ritualno obnovi, prerodi in odreši.

Tu in tam se celo zdi, da Orientalci le igrajo Orientalce, da se že zavedajo vseh trikov orientalizma in da poznajo ideologijo orientalizma, ki od Arabcev pričakuje, da se bodo obnašali kot nacija: Auda, utelešenje orientalistične podobe Orientalca (divji, pretiran, prebrisan, oportunističen, naiven ipd.), Lawrenceu, ki kot orientalist verjame v homogenost Orienta, naravnost šolsko pojasni, da ne obstajajo Arabci (»Kaj je to? Nisem jih še videl!«), temveč le različna arabska ljudstva. Za orientalista pač Orientalce ni empirična, konkretna oseba, temveč nadčasovna esenca, nespremenljiv ontološki tip.

Lawrence se zaveda svoje moči in svoje dvoličnosti, ne zaveda pa se zgodovine – in tega, da bi med Arabci in Turki počilo tudi brez njega. Obenem pa ve, da bo za Orient vedno tujec, a tujec bo tudi za Zahod. *El Aurens* pride kot poročnik in odide kot polkovnik, toda na koncu so oboji, Arabci in Britanci, veseli, da so se ga znebili. To, da umre v prometni nesreči, je še dodatna žalitev tega »belega odrešitelja«, utrujenega od svojih številnih identitet. A Lean njegov orientalizem detronizira, demistificira in destimulira že s tem, ko takoj na začetku filma pokaže, da je umrl v povsem neumni prometni nesreči. Superjunaka zmedeta in pokopljeta kolesarja.

Celo sam Edward Said je verjetno domneval, da »o Orientu, Vzhodu, Arabcih, Semiti ne more nihče, ne Okcidentalec ne Orientalce, pisati brez določenih prvin esencializma«. »Vsi, pa če hočemo ali ne, smo že zaradi strukture jezika, ki ga uporabljamo, orientalisti,« pravi Alexander Lyon Macfie⁹, zato je verjetno tudi vprašanje, ali je lahko film o Orientu neorientalističen (ali se lahko film o Orientu izreka brez esencializma, brez orientalizma?), le retorično, saj se zdi, da je orientalizem vgrajen v »klasični« film – tako kot so vanj vgrajeni voajerizem, fetišizem, skopofilija in falocentrizem.

Lawrence Arabski ima ob dvoumnem orientalizmu še nekaj problemov, ki bi ga danes lahko stali slave in glave. Prvič, lahko bi mu očitali »blackface« – Arabce igrajo belci, zahodnjaki. Princa Feisala igra angleški igralec Alec Guinness (a briljantno), Audo ameriško-mehiški igralec Anthony Quinn, Farraja pa angleško-brazilskega igralca Michel Ray. Lean, ki je tudi v vlogo šerifa Alija skoraj postavil zahodnjaka (Horst Buchholz, Alain Delon, Maurice Ronet), je hotel po **Mostu na reki Kwai** posneti *Gandhija*, glavno vlogo pa je ponujal Guinnessu, ki mu je rekel, da mora dobiti Indija. »Ne, ne,« je odvrnil Lean. »Indijci ne znajo igrati.«

Drugič, lahko bi mu očitali homofobijo: vsi trije geji – Daud, Farraj in Lawrence (virtualno zaljubljen v Alija) – umrejo. Na grotesken način. Kot bi se hotel film malce ponorčevati iz njih. A to lahko vsaj za silo spodbijate s tezo, da Lean vendarle heroizira geje.

Tretjič, lahko bi mu očitali mizoginijo – v filmu, ki traja več kot tri ure in pol, ni niti ene same ženske. Tudi v **Mostu na reki Kwai** prvotno ni bilo niti ene same ženske, a so naknadno – na zahtevo studia – dodali romanco, tako da se je potem William Holden v vojaški bolnišnici ljubil z medicinsko sestro (Ann Sears). Lawrence ne potrebuje ženske, »ker se ljubi s puščavo, panarabskimi nacijami in samimi Arabci,« pravi Peter Bradshaw¹⁰, toda Lawrencea Arabskega imate lahko za film o ženski, Lawrenceu – »surogatu ženske«, »beli boginji«, kot pravi Michael Anderegg.¹¹

In četrtič, lahko bi mu očitali patriarhalnost: Zahod je moški, Orient je ženska – moški dominira in rešuje žensko. Ko jo dominira, jo rešuje. Gibanje #JazTudi bi verjetno ogled tega filma priporočalo le ob strokovnem komentarju.

»Ljudje na tistih koncih ne sanjajo kaj dosti. Menim, da tudi nima jo besede za lepoto. Tu moraš biti prekleto praktičen, da preživiš,« je rekel Lean. A **Lawrence Arabski** dokazuje, da je lepota – tista, za katero ima Zahod besedo – vedno polna pasti, diskriminacij, toksičnosti in protislovij. Ne morejo biti vsi krotilci levov.

⁹ Macfie, Alexander Lyon. »Representations of Lawrence of Arabia«. *Journal of Postcolonial Writing*. Routledge, 2007.

¹⁰ Bradshaw, Peter. »David Lean's Sandy Epic Still Radiates Greatness.«. *The Guardian*. Objavljeno 20. 9. 2017, dostopno na: <https://www.theguardian.com/film/2017/sep/20/lawrence-of-arabia-review-david-lean-peter-o-toole>.

¹¹ Anderegg, Michael A. *David Lean*. Twayne Publishers, 1984.

Petra Meterc

SREEMOYEE SINGH

»Mislim, da na koncu vse povezuje to, da se kot ljudje borimo za svoje pravice, pravico do izbire, pravico do dostojnega življenja«



Ko je moje zaupanje viselo na krhki niti pravičnosti
in so po vsem mestu
sekali svetilke mojega srca
ko so mi zavezali oči
s temno ruto Zakona
in so iz mojih tesnobnih templjev poželenja
brizgale fontane krvi
ko je moje življenje postalo nič
nič
kot tik tak ure,
sem odkrila
da
moram
moram
moram ljubiti
noro.*

Indijska režiserka Sreemoyee Singh se v svojem filmu *K srečnim ulicam* (And, Towards Happy Alleys, 2023) odpravi iskat protagonist(k)e iranskega filmskega in pesniškega ustvarjanja, ki sta od nekdaj prežeta z upornim duhom. Številni intervjuji, ki jih je v šestih letih obiskov Teherana opravila s filmskimi ustvarjalci Jafarjem Panahijem, Mohamedom Širvanijem in borko za človekove pravice Nasrin Sotoudeh ter drugimi, prikazujejo negotov položaj, v katerem se znajdejo kritiki režima. Nekaterim grozi zaporna kazen (v času, ko sva se z režiserko pogovarjali, je bil Panahi še vedno v zaporu), drugim prepoved opravljanja poklica. Z izostrenim očesom za vsakdanje, a pomenljive situacije Singh dokumentira tudi vpliv stroge in vseprisotne cenzure Islamske republike na vsakdanje življenje iranskih žensk – te so na čelu zadnjih protestov, ki že vse od preteklega septembra preplavljajo državo.

K srečnim ulicam je prizemljeno in radovedno ljubezensko pismo iranskemu filmu in poeziji, obenem pa iskren vpogled v vsakdanje življenje tistih, ki se postavljajo v prve vrste boja proti režimu in upor razumejo kot edini mogoč način življenja – pa naj gre za umetnike ali umetnice, študentke, borke za pravice žensk, celo šolarke. Ob vsem tem pa je svoj umetniški glas našla in razvila tudi režiserka sama. Z avtorico sva se pogovarjali po premieri omenjenega filma na berlinskem filmskem festivalu, kjer je bil prikazan v sekciji Panorama.

**

* Forugh Farrokhzad, odlomek pesmi »Okno«, prevod Petra Meterc.

Zanima me, kako se je vse skupaj začelo. Bili ste študentka, potem pa so vas navdušili iranski filmi ... | Začelo se je, ko sem imela enaindvajset let in sem opravljala magistrski študij na univerzi. V okviru filmskih študij sem imela poseben modul iz svetovne kinematografije, ki se je posvečal iranskemu filmu. Predvajali so nam filme iranskega novega vala. Prvi film je bil **Beli balon** (Badkonake sefid, 1995) Jafarja Panahija, nato pa sem si ogledala nekaj filmov Abbasa Kiarostamija in Mohsena Makhmalbafa. Vzporedno s filmi so nam predavali o feministični pesnici Forugh Farrokhzad, ki je ustvarjala v 60. letih prejšnjega stoletja v Iranu, in njene pesmi so imele name močan vpliv. Farrokhzad v Iranu ni vplivala le na cele generacije žensk, ampak tudi na filmske ustvarjalce novega vala. Panahi, Kiarostami, Makhmalbaf, vse sta navdihovala njena poezija in njen prvi film **Hiša je črna** (Khaneh siah ast, 1963). Njene pesmi so me navdahnile do te mere, da sem si jih želela prebirati v izvirni perzijsčini. Filmi in poezija so me tako navdušili, da sem vpisala še doktorat. Doktorat sem pisala o notranje izgnanih filmskih ustvarjalcih v porevolucijski iranski kinematografiji, torej po letu 1979. Vedela sem, da ne morem samo doktorirati v Indiji in da moram v Iran. Želela sem razumeti, kako ti filmski ustvarjalci, ti umetniki in pesniki v Iranu ustvarjajo zgodbe, ki vlivajo vero v življenje in dajejo upanje kljub omejitvam, cenzuri. To je bila radovednost, ki me je pripeljala v Iran. Že od začetka sem vedela, da želim snemati tudi intervjuje s filmskimi ustvarjalci.

Ste odšli v Iran tudi z mislijo, da boste morda posneli film?

| Film sem že imela v mislih. V Indiji na doktorskem študiju iz umetnosti še ni možnosti, da bi doktorat temeljil na praksi, torej da napišeš kakšnih trideset tisoč besed in hkrati o nečem posnameš film. To je bil dokumentarec, ki sem ga želela posneti, ter obenem napisala zajetno doktorsko nalogo, ki deluje kot knjiga. Vseeno pa sta se film in doktorat zgodila hkrati. Decembra sem doktorirala, *Berlinale* pa je objavil svoj program, vključno z mojim filmom, na začetku decembra.

Kako ste v Iranu prišli do ustvarjalcev, o katerih ste prej brali ali pa ste gledali njihove filme?

| Ko sem odšla v Iran, nisem poznala nikogar, zato sem vedela, da se bom morala najprej naučiti farsī. Tako sem šla v šolo in tam spoznala prijatelje. Od začetka sem bila zelo zagnana. Vedela sem, da je moj cilj srečati te filmske ustvarjalce. Vsem, ki sem jih srečala, sem povedala, da pišem doktorat in da želim posneti dokumentarni film, pa tudi to, da gre za projekt, ki ga zelo globoko navdihuje moja ljubezen do iranske kinematografije. Prosila sem jih, da me povežejo s filmskimi ustvarjalci. Vsak, ki sem ga srečala, me je tako povezal s tistim, ki ga je poznal. Mislim, da je ta film nastal iz tesnih povezav med ljudmi. Kmalu sem se povezala z novinarji in

filmskimi ustvarjalci, pesniki in pisatelji, oni pa so me povezali s tistimi, ki so jih poznali. Tako sem intervjuvala okrog dvanajst filmskih ustvarjalcev in veliko pogovorov je tudi v mojem doktoratu. V filmu nastopata dva filmska ustvarjalca in nekaj igralcev.

Kako po vseh teh letih raziskav gledate na ustvarjanje režiserjev, ki živijo v Iranu in jim je filmska umetnost pravzaprav prepovedana?

| Ljudje v Iranu snemajo drugačne filme od tistih, ki jih snema diaspora – ali pa filmski ustvarjalci, ki so bili izgnani, denimo Mohsen Makhmalbaf. Zanimalo me je, kako se ta vrsta filmov razlikuje od tistih, ki jih snema Panahi. Veliko ljudi v Iranu Panahijevih del ne pozna, saj je tam prepovedano predvajanje njegovih filmov. Temu rečem notranje izgnanstvo. Ne gre torej za konvencionalno izgnanstvo, kjer ste pregnani iz svoje države. V svojem doktoratu pišem o tem, kakšno je lahko notranje izgnanstvo, nekaj, kar preživljata Panahi in Rasoulof zdaj. Obema so za dvajset let prepovedali snemati filme. Rasoulof je v teh letih kar nekaj časa preživel v zaporu. Oba, Rasoulof in Panahi, sta mi rekla, da gre za notranje izgnanstvo takrat, ko sicer lahko živiš v svoji državi, vendar je tvoje delo nevidno, tvoja identiteta je odstranjena iz identitete države, tvoji ljudje ne morejo videti tvojega dela. To je najbolj boleča vrsta izgnanstva. Ko oseba živi v notranjem izgnanstvu, govori bolj neposredno, tudi o politični situaciji. Mislim pa, da je Irancem, ki so vsak dan soočeni z represijo, težko gledati te filme, ki prav tako govorijo o represiji. To je bil eden od aspektov moje raziskave; intervjuvala sem veliko Irancev in ugotovila, da je (poleg tega da večina ni imela priložnosti videti njunih filmov) tudi to razlog, zakaj morda Panahi in Rasoulof nista tako priljubljena v svoji državi.

Vendar pa se je, ko sem srečala Panahija, zdel predvsem izjemno vesel. Vesel je bil, da je spoznal nekoga iz Indije, ki se je naučil farsī, ki se je učil o njegovih filmih. Pričakovala sem nekoga, ki bo bolj depresiven in resen, vendar je predvsem nekdo, ki resnično uživa v pogovorih, glasbi, poeziji, filmih.

Pogovarjava se v februarju, ko v Iranu že več mesecev potekajo protesti, ki jih je sprožil policijski umor Mahse Amini. Sami ste v filmu raziskovali vsakdanje oblike upora Irancev in Irank. Kako gledate na situacijo danes?

| V filmu je najbolj pomembno, kako skupnost oziroma Iranci najdejo načine upora – skozi vsak dan, vsakdanje življenje postane oblika upora. To je zelo pomembno, saj se premiki ne zgodijo v treh mesecih. Trenutno gibanje za svobodo se ni začelo s tem, kar se je zgodilo Mahsi Amini. Ljudje so se toliko let borili za svoje pravice, še preden se je zgodila revolucija, še v časih šaha, ko je prav tako vladal patriarhat. Tudi takrat ženskam ni bila omogočena izbira. Zdaj je situacija še hujša. Mislim, da v filmu uspem

pokazati, kaj so tista semena zadnjih, denimo šestih ali sedmih let, iz katerih je vzkliko trenutno gibanje. Ljudje se ves čas borijo za svoje odločitve, za svoje pravice, za dostojno življenje. In moja kamera je to posnela. Majhna dejanja, majhne iskrice vsakdanjega protesta, ki so se morda poprej zadrževale nekje pod površjem, so zdaj izbruhnile na plan.

Ste v času, ki ste ga preživel v Iranu, in premislekih, ki so ob tem vznikali, kdaj razmišljali o vzporednicah med dogajanjem v Iranu in doma, v Indiji? | Tudi filmski ustvarjalci v Indiji se pogosto srečujejo s cenzuro. Toda Indija je večja država in ima svoje težave, ki pa so precej podobne. Kar preživljamo, ni nič drugega kot fašizem. Ženske se borijo za svoj glas. Vsaka ženska, vsak moški v Indiji je šel skozi svoj boj, da je našel svoj glas. Mislim, da na koncu vse povezuje to, da se kot ljudje borimo za svoje pravice, pravico do izbire, pravico do dostojnega življenja. In dokler tega ne dobimo, se boj nadaljuje. V Indiji so se ženske borile za muslimane. Ženske so se v določenih delih Indije borile za pravico do nošenja hidžaba, saj je bil ta nenadoma na nekaterih univerzah prepovedan. V resnici pa ne gre za prepoved nošenja rute. Gre za to, kar je šah Reza Pahlavi naredil v Iranu. Pred revolucijo je prepovedal nošenje hidžaba. Kasneje pa je Islamska republika, ko je prišla na oblast, zapovedala hidžab kot obvezen. Tako ali drugače ljudje nimajo izbire. Boj je torej v tem, da si izberite svojo voljo, da dobite nazaj glas, da dobite nazaj nadzor nad svojim telesom. Gre za to, da si priborite izbiro. In mislim, da je tako povsod; naj bo to pravica do splava, pravica, da nosite svoja oblačila, pravica, da poveste, kar mislite. To je naše telo. Nočem, da nekdo, ki nekje sedi, ustvarja pravila za nas in se odloča namesto nas, čeprav nas ne pozna.

V vašem filmu ima posebno mesto iranska pesnica Forugh Farrokhzad. Kaj je tisto, kar vas je pritegnilo pri njenem ustvarjanju? | Ko sem začela prebirati njene pesmi, sem imela 21 let. Spomnim se, da smo gledali Kiarostamijev **Veter nas bo odnesel s seboj** (Bad ma ra khahad bord, 1999), in tam, v samem naslovu, je bil verz njene pesmi¹, s katerim se je Kiarostami poklonil pesnici. Kiarostami se je nenehno skliceval nanjo. Sama izhajam iz zelo povprečnega okolja, moja družina nima političnega ozadja, nikoli niso bili politično aktivni. Ko sem imela enaindvajset let, sem se o teh stvareh šele začela učiti. Nisem vedela, da kot ženska lahko govoriš o svojih željah. O tem, kako si kot ženska povrniti glas, identiteto, kako govoriti o telesu, o spolnosti, o svobodi do odločanja in o pravici do želja. To je bilo zame čudovito. Govorila je o erotiki, njeni verzi so bili čutni. Naučila me je, da mi je mar za vse okoli sebe, za naravo, politiko, za to, kako ljudje razmišljajo, za to, kako komunicirajo drug z drugim. Pomagala mi je pri razumevanju sveta. Na isti

»Boj je torej v tem, da si izberite svojo voljo, da dobite nazaj glas, da dobite nazaj nadzor nad svojim telesom. Gre za to, da si priborite izbiro. In mislim, da je tako povsod; naj bo to pravica do splava, pravica, da nosite svoja oblačila, pravica, da poveste, kar mislite. To je naše telo. Nočem, da nekdo, ki nekje sedi, ustvarja pravila za nas in se odloča namesto nas.« – SS

način je generacijo za generacijo njena poezija vplivala na Irance in Iranke. Ko sem prvič odšla v Iran, sem najprej želela obiskati njen grob. Tam sem preprosto želela posedeti. Ko pa sem prišla tja, sem videla, da nisem sama. Tam je bilo toliko žensk. Šolark. Sedele so v svojih uniformah, poslušale njeno poezijo. Njena poezija je imela in še vedno ima močan vpliv na ogromno žensk. Ne le v Iranu. Vpliva na ženske z vseh koncev sveta. V Iranu morda le še toliko bolj, saj gre, kot sem že rekla, še vedno za isti boj. Boj za lasten glas, za dostojanstvo.

Že prej ste omenili, da je Farrokhzad navdihnila tudi filmsko ustvarjanje iranskega novega vala. | Za filmske ustvarjalce je bila zelo pomembna, saj je v Iranu poezija prevladujoča oblika izražanja. Poezija je del vsakdanjega jezika. Farsi kot jezik je tako zelo poetičen. Islamska republika je uvedla veliko kodeksov skromnosti. Žensk ni bilo mogoče prikazati na določen način. O politiki ni bilo več mogoče govoriti neposredno. Tako so si filmski ustvarjalci novega vala, ki je vrhunec dosegel po revoluciji, izposodili kode poezije in se navdihovali v njenem posrednem izražanju, v izražanju s pomočjo metafor, aluzij, alegorij, o stvareh so spregovorili prek otrok in jih v filmih uporabljali za simbolne glasnike družbe. Vse to je navdihnila poezija, s tem pa so se lahko izognili cenzuri. Bili so tudi drugi pesniki, toda njene pesmi so bile posebne zato, ker je bila ženska in je pisala kot ženska. Ni spremenila svojega imena v moškega, da bi se skrila. To je tisto, kar je resnično navdahnilo celo generacijo filmskih ustvarjalcev.

¹ Gre za verz Forughine istonaslovne pesmi, vendar pa bi, saj gre za ljubezensko pesem, slovenski prevod moral uporabiti dvojino: »Veter naju bo odnesel s seboj«.

V filmu je močno prisotna glasba, med drugim slišimo tudi vaše petje. Ko ste po premieri zapeli eno od starih iranskih pesmi, se je v dvorani zgodilo nekaj čarobnega ... | Med snemanjem nisem zares razmišljala o tem. Na začetku sem vedela samo to, da želim snemati filmske ustvarjalce. Lepota dokumentarnih filmov je v tem, da nekaj načrtujete, to pa vas vrže v vse večji svet, kjer začnete razmišljati o toliko drugih stvareh.

Misliš, da boš naredil eno stvar, potem pa imaš kar naenkrat toliko idej. Toliko načinov je, na katere se resničnost manifestira. In mislim, da je bilo glavno, da sem bila odprta za to in da sem snemala s svojo kamero. Tako sem lahko posnela veliko stvari in ena od njih je bila glasba. Ta je bila sicer vedno v meni, saj prihajam iz družine, v kateri je glasba zelo pomembna. Moji starši so peli, zato me je mama že od tretjega leta naprej spodbujala, da obiskujem tečaje glasbe. Glasba je bila zame najbolj očitna oblika izražanja. Ko sem vesela, pojem, ko sem žalostna, pojem. Vsak od nas ima nekaj takega, zame je to glasba.

Ko sem šla v Iran, sem slišala čudovite pesmi, ki so jih predvajali v kavarnah in na ulicah, vendar se mi je zdelo, da že poznam njihove melodije, saj je hindujsko filmsko industrijo v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja močno navdahnila popularna filmska industrija Irana iz šestdesetih in sedemdesetih let. Zato je bilo v naših filmih veliko pesmi podobnih tistim v Iranu. Ker so mi bile melodije blizu, sem jih začela prepevati

svojim prijateljem v Iranu, in ti so me pogosto prosili, naj jih zapojem, tudi Panahi. Na začetku nisem vedela, zakaj jih to tako veseli. Kasneje pa sem ugotovila, da že štiriinštirideset let ne poslušajo ženskega petja, saj je tam to v javnosti prepovedano. To je bil tudi eden od razlogov, da sem v film vključila glasbo, saj gre za pomembno obliko izražanja, obenem pa naredi film bolj oseben. Zame je konec koncev film osebno potovanje, ob katerem se razvijam, rastem in spoznavam, kako se ljudje v Iranu spopadajo z represijo, a hkrati slavijo življenje.

Pri vašem filmu je sodelovalo veliko ljudi iz Irana, pa vendar vseh niste mogli navesti. Kako je snovati film in hkrati razmišljati o varnosti tistih, ki ga soustvarjajo? | Pri nastajanju filma

je sodelovalo veliko ljudi. Film zagotovo ne bi mogel nastati brez njih, vendar sem se odločila, da bodo moji protagonisti ljudje, kot sta Jafar Panahi in Nasrin Sotoudeh, za katere vsi – tudi vlada – vedo, da se upirajo oblasti. Zanju je bilo to lažje, saj je njihov boj že del njune identitete. Ostale ženske, ki jih vidite v mojem filmu, povečini živijo zunaj Irana. Tako sem se odločila zato, da bi bili vsi čim bolj varni. Vsega kot režiserka ne moreš zagotoviti, vendar sem se lahko odločila, katere like bom izbrala za film. To so bile težke odločitve, ki sem jih morala sprejemati sproti. Vsi pa vedo za film in ga podpirajo. Nekaj ljudi, ki so zelo pripomogli k filmu, je prišlo na *Berlinale*, pa vendar jih nisem poklicala na oder ob premieri, saj se ne želijo po nepotrebnem izpostavljati.



Katja Šifkovič

Dr. Giacomo Calorio

»Zgodovina japonske kinematografije je že od samega začetka zgodovina izmenjav, kontaminacij in prilagoditev«



GIACOMO CALORIO | FOTO OSEBNI ARHIV

Govoriti o japonskem filmu pomeni govoriti o kinematografiji, ki odmeva. Pomeni govoriti o svetu, kjer lepota najde uteho v preprostosti in kjer tišina spregovori. Pomeni govoriti o področju filma, na katerem so čustva destilirana do svojega najčistejšega bistva. Pomeni govoriti o Ozujevi tihi in mirni pokrajini, o poetični zgovernosti Mizoguchija in divji energiji ter introspektivnih vizijah Kurosawe.

Aprila nas je v Ljubljani, na Oddelku za azijske jezike, obiskal dr. Giacomo Calorio z Univerze Milano-Bicocca (Università di Milano-Bicocca), ki je slovenskemu občinstvu ves teden predaval o japonskem filmu. Dr. Calorio je diplomiral iz japonskega jezika in književnosti na Univerzi v Torinu z diplomsko nalogo o režiserju Kiyoshiju Kurosawi. V času študija je bil eden od ustanoviteljev kulturnega združenja *neo(N)eiga*, prvega italijanskega portala, namenjenega sodobnemu japonskemu filmu, in sodeloval z *Nacionalnim filmskim muzejem* v Torinu pri več pobudah, povezanih z japonskim filmom. Pozneje je na Univerzi v Genovi doktoriral iz digitalne humanistike.

Njegova raziskovalna področja so kinematografija in japonska vizualna kultura ter prevajanje mang. Je avtor več monografij o japonskem filmu. Trenutno je docent na Univerzi Milano-Bicocca, kjer poučuje japonski jezik in kulturo. Pred tem je štiri leta poučeval prevajanje mang na Oddelku za tuje jezike in književnosti ter sodobne kulture Univerze v Torinu, magistrski tečaj prevajanja, in dve leti japonski jezik na Univerzi v Bergamu, Oddelek za tuje jezike, književnosti in kulture. Je tudi član uredniškega odbora akademske revije *Cinergie – Il cinema e le altre arti*. Pravi, da je japonska kinematografija ogledalo družbi, odraža njene zmage in boje kolektivnega duha. Dovolj nam, da se podamo na pot razumevanja in se soočimo z zapletenostjo lastnega obstoja, se spopravimo z žalostjo, osamljenostjo ter se zavemo, da gre za filme, ki so dokaz univerzalne moči pripovedovanja zgodb, ki povezujejo generacije, presegajo jezik in se dotaknejo vseh posameznikov, razpršenih po svetu.

**

Zakaj japonski film? Kako ste se z njim srečali v času študija – vas je vedno zanimal ali je bil povod točno določen film, ki je sprožil vaše (akademsko) raziskovanje? | Vse sega v čas srednje šole, v devetdeseta leta prejšnjega stoletja. S filmom me je v dobi videokaset seznanil sošolec, moj dragi prijatelj, ki je zdaj filmski kritik in programski vodja različnih filmskih festivalov. Med številnimi filmi, ki mi jih je posodil, so bile tudi **Sanje** (Yume, 1990) Akire Kurosawe, in prva zgodba, tista o otroku in lisicah, me je preprosto osupnila. Bila je tako čarobna, očarljiva in tragična hkrati! Iskal sem še druge Kurosawove filme, vendar jih takrat ni bilo tako lahko najti kot danes, saj so na videokasetah izšli le tisti, ki so jih pred tem predvajali v kinodvoranah, teh pa je bilo malo in bili so res slabo sinhronizirani v italijanščino.

Kakorkoli že, imeli smo kultni nočni televizijski program z imenom *Fuori Orario* (imenovan je bil po Scorsesejevem filmu, pomeni pa »po urah«)¹, ki je predvajal filmske mojstrovine, uspešnice in zelo nišne filme z vsega sveta – na njem je v resnici zrasla cela generacija cinefilov. Zahvaljujoč temu programu sem odkril tudi druge japonske režiserje klasičnega obdobja (1930–1960) in novega vala (1950–1970). Poleg tega se je takrat japonska kinematografija prebujala iz kriznega obdobja, zato so začeli predvajati tudi prve filme novih avtorjev, kot sta Tsukamoto Shinya in Takeshi Kitano (še preden je **Ognjemet** [Hana-bi, 1997, Takeshi Kitano] prejel zlatega leva). To je bila ljubezen na prvi pogled. Takrat sem bil star devetnajst let in v zadnjem možnem trenutku sem se odločil, da bom na univerzi študiral japonščino, saj se mi je takrat zdelo, da je to edini način, da lahko bolje spoznam japonski film. Nato pa sem seveda hitro doumel, da je treba odkriti še veliko več, preprosto zato, ker je zgodovina japonske kinematografije ena najbogatejših (tako številčno kot po kakovosti) na svetu.

»Kaj je japonski film in kako je prišel do nas?« – To je bil naslov vašega prvega predavanja na Filozofski fakulteti. Ga lahko na kratko povzamete? | Pred kratkim je bila v angleščino prevedena zelo dobra knjiga japonskega znanstvenika Yomote Inuhika, ki skuša zgledno odgovoriti na to vprašanje (mimogrede: ujema se tudi z angleškim naslovom knjige: **Kaj je japonski film?**²). Na kratko: japonski film je hibridna resničnost, ki se je rodila z vključitvijo tuje tehnologije v kulturni kontekst, v svet, ki je bil več kot dve stoletji popolnoma izoliran, vendar se je že nekaj desetletij pred rojstvom filma začel intenzivno modernizirati in je bil zato zelo dovzeten za novosti. Zgodovina japonske kinematografije je že od samega začetka zgodovina izmenjav, kontaminacij in prilagoditev. Nanjo so, zlasti v prvih desetletjih, zelo vplivale domače, domesticirane umetnosti, kot so gledališče, slikarstvo in literatura, kar jo skupaj s preteklimi in seda-

njimi zgodovinskimi dogodki in okoliščinami dela posebno – to bi sicer lahko rekli za številne nacionalne filmske zgodovine in zato bi bilo napačno misliti, da je japonski film nekaj »edinstvenega« in odrezanega od zunanosti. To nikakor ni!

Včasih si je japonska kinematografija preprosto izposojala, včasih preoblikovala v skladu s svojo estetsko tradicijo in okusom občinstva (s čimer je ustvarila nekaj novega), včasih pa je vračala nazaj z vplivom na svetovno kinematografijo. To se je dogajalo zlasti od petdesetih let dalje, ko je po zlatem levu, ki ga je leta 1951 v Benetkah prejel Kurosawov **Rašomon** (Rashômon, 1950), japonski film dosegel neverjetno široko občinstvo. Pravzaprav se je zgodovina japonskega filma začela že več kot petdeset let prej in po mnenju nekaterih raziskovalcev je imel japonski film svojo zlato dobo že v tridesetih letih prejšnjega stoletja. Šele po tej nagradi pa je med evropskimi in ameriški filmarji zares začel nabirati množice oboževalcev ter močno vplival na svetovno kinematografijo s številnimi konceptualnimi zasnovami – od samurajskih filmov do *j-horrorjev*, da ne omenjamo filmov o Godzilli in pošastih, seksploatacijskih filmov ter seveda priljubljenih mojstrov z edinstvenim slogom, kot je Yasujirô Ozu.

Katere teme in vprašanja raziskuje sodobni japonski film in kako se v njih odraža trenutno kulturno in družbeno ozračje na Japonskem? | Sodobno japonsko kinematografijo je težko opredeliti, saj je od prve polovice leta 2000 doživela nekakšen produkcijski balon in zdaj vsako leto nastane približno 500–600 filmov. Veliko je priredb (romanov, mang, animejev), zato bi bilo morda primerneje govoriti o izvirnih delih, vsaj kar zadeva poglobitve teme in vprašanja. Očitno je, da so nove transmedijske produkcijske strategije, ki vključujejo veliko različnih podjetij in filmskih produkcij ter morajo zadovoljiti (in ne razburiti) različne vrste občinstva, v zadnjih dveh desetletjih ustvarile kinematografijo, ki, če odmislimo izjeme, pogosto nima ostrine preteklosti, je redko politično angažirana in raje ignorira resničnost, namesto da bi jo prikazovala. Kakorkoli že, ena glavnih in najmočnejših tem zagotovo ostaja družina, ki je bila ključna tudi v japonskem klasičnem filmu, čeprav se je razpoloženje spremenilo in se sodobni filmarji bolj osredotočajo na disfunkcionalne ali alternativne vrste družin (pomislimo na primer na Kore-edove filme), včasih pa nasilno osvetljujejo

¹ Slovenski prevod naslova filma je sicer **Idiotska noč** (After Hours, 1985, Martin Scorsese).

² Inuhiko, Yomota. *What Is Japanese Cinema?: A History*. Columbia University Press, 2019.



LEGENDA O UGETSU | 1953



RAŠOMON | 1950

SEDEM SAMURAJEV | 1954



SANJE | 1990



tudi boleča vprašanja, kot so zapuščanje otrok, zloraba ali nasilje, ki na podobo japonske družbe mečejo veliko slabšo luč. Večina nas ima o japonski družbi in njihovem načinu življenja popolnoma napačno predstavo.

Doktorirali ste iz Kurosawe. Katere ključne teme Akira Kurosawa raziskuje v svojih filmih in kako te odražajo njegove osebne izkušnje ter filozofski pogled na film? Kako se je razvijal Kurosawov filmski slog v času njegove kariere in kakšen vpliv so imeli njegovi filmi na japonsko in svetovno filmsko industrijo? |

Kurosawov film je bogat s temami in načinom njihove obravnave, saj so nanj vplivali številni in raznoliki viri, vključno s Shakespearom, rusko literaturo, ameriško trdo kriminalko in vesternom. Njegovi načini vizualnega in dramaturgije so se zelo razlikovali – tako od filmov tistega časa, postavljenih v preteklost (npr. samurajski filmi, ki so še vedno pod vplivom kabukija), kot od tistih, postavljenih v sedanost, saj je pri njih črpal iz nemega filma, nemškega ekspresionizma, francoskega impresionizma, italijanskega neorealizma in tudi japonskega predvojnega realističnega *jidaigekija*³. Poleg tega pa se je tudi njegov film sčasoma spreminjal in se v zadnjih letih preusmeril od akcije h kontemplaciji. Do ločitve od igralca Toshirōja Mifuneja, ki je v glavnem utelešal njegovo vizijo, je bil njegov film junaški in morda celo nekoliko preveč mačističen. Osredotočal se je na prizadevanja protagonista (ali majhne skupine junakov), da bi uspešno ali neuspešno vplival na družbo okoli sebe. Postopoma pa se je zazdelo, da se je tudi v filmih z Mifunejem začel zavedati, da v sodobni družbi ni prostora za junake in da je namesto tega potreben kolektivni premik drugačne vrste. Kurosawovi filmi so imeli izjemen vpliv na svetovno kinematografijo, tako v Evropi kot v ZDA, kjer je med režiserji novega Hollywooda hitro našel svoje oboževalce. V šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja je bilo več njegovih filmov kopiranih, predelanih ali preprosto posnemanih. Znani so primeri filmov **Za pest dolarjev** (Per un pugno di dollari, 1964, Sergio Leone), **Sedem veličastnih** (The Magnificent Seven, 1960, John Sturges) in prvi filmi **Vojne zvezd** (Star Wars, 1977–1983, George Lucas). No, veliko je tudi manj znanih primerov, ki vključujejo druge filme in druge medije podajanja zgodbe.

Kakšna je vloga neodvisnega in umetniškega filma v sodobni japonski filmski kulturi in v čem se ta razlikuje od komercialnega filma? | Japonski neodvisni film še vedno obstaja in se upira kljub prej omenjenemu sistemu *mehurčkov* produkcijskih odborov (*seisaku iinkai*), priredb mang in tako naprej. Nekateri pravi neodvisni ustvarjalci, kot je Katsuya Tomita, so se pojavili že okoli leta 2000, vendar meje med kategorijami pogosto niso zares jasne. Nekateri začnejo kot neodvisni, nato pa se po uspehu posvetijo komercialnim filmom ali pa jih občasno snemajo

samo zato, da bi na primer financirali svoje bolj osebno delo. To je primer Toshiakija Toyode, ki je v zadnjih desetletjih, po nekaj povprečnih celovečercih, začel z ustvarjanjem zelo radikalne filmografije. Hkrati pa niso vsi filmi, ki temeljijo na mangah, komercialni. Z drugimi besedami povedano, nekateri zelo hvaljeni in cenjeni režiserji priznanih filmov snemajo zelo osebne filme iz mang. So pa tudi zelo posebni primeri, kot je primer Hitoshija Matsumota, znanega televizijskega komika, ki se je v nekem trenutku, podobno kot Kitano dve desetletji prej, odločil za filmsko režijo in v letu 2000 posnel štiri res izjemne filme.

Po propadu starega produkcijskega sistema so novi filmski ustvarjalci iznajdljivo iskali različne načine za neodvisno snemanje filmov, jih financirali z lastnimi sredstvi, poskušali izkoristiti priložnosti, kot je filmski festival *PIA*, ali pa se promovirali s produkcijo filmov, ki bi lahko spadali v kategorijo t. i. rožnatega filma⁴. Iskali so nove priložnosti, ki jih je najprej ponudil trg domačega videa in nato novo ter drugačno digitalno okolje. Zlasti digitalne tehnologije niso ponudile le novih, cenejših in bolj praktičnih načinov za lastno produkcijo bolj osebnoizpovednih filmov, temveč tudi nove načine za njihovo kroženje ne le v japonskem, temveč potencialno tudi v svetovnem okviru, zahvaljujoč spletu. Poleg tega je v primerjavi s starimi časi veliko več možnosti za prikazovanje filmov v tujini, saj je po svetu nastalo veliko filmskih festivalov, posvečenih japonskemu ali azijskemu filmu, in večja prepoznavnost v tujini ali morda kakšna nagrada lahko pripomore k uspehu tudi doma. Poleg tega ne smemo podcenjevati priložnosti, ki jih v zadnjih letih ponujajo pretočne platforme pri produkciji in distribuciji. Te so na primer uveljavljenim filmskim ustvarjalcem, kot je Sion Sono, ali zelo obetavnim, kot sta Shō Miyake in Hikari, omogočile snemanje televizijskih serij ali prikazovanje njihovih del na globalnih platformah.

³ Jidaigeki (時代劇) je japonski filmski in gledališki žanr, ki v dobesednem prevodu pomeni »drame iz obdobja« in se najpogosteje dogaja v obdobju Edo, od leta 1603 do 1868. Jidaigeki prikazuje življenje samurajev, kmetov, obrtnikov in trgovcev takratnega časa.

⁴ Rožnati film (ピンク映画, Pinku eiga) v najširšem pomenu besede vključuje skoraj vsak japonski film v kinematografiji, ki prikazuje goloto (zato »roza«) ali se ukvarja s seksualno vsebino. To vključuje vse od dram do akcijskih trilerjev in eksploatacijskih filmov. Zahodni ekvivalent rožnatih filmov so erotični trilerji, na primer **Usodna privlačnost** (Fatal Attraction, 1987, Adrian Lyne), **Petdeset odtenkov sive** (Fifty Shades of Gray, 2015, Sam Taylor-Johnson), **Prvinski nagon** (Basic Instinct, 1992, Paul Verhoeven), **9 tednov in pol** (Nine ½ Weeks, 1986, Adrian Lyne), pa tudi dela režiserjev Russa Meyerja in Andyja Sidarisa.

Kakšna je razlika med mednarodnim sprejemom sodobnega japonskega filma in domačim sprejemom japonske kinematografije?

Japonski film je doživel krizo, ki je trajala približno dve desetletji. V osemdesetih letih je svet skorajda pozabil na japonski film z izjemo nekaj mojstrov in velikih imen preteklosti (Kurosawa, Ōshima, Imamura ...). Hkrati so tudi Japonci izgubili zanimanje za lastno kinematografijo in so raje hodili gledat hollywoodske filme. Ta trend se je v devetdesetih letih postopoma obrnil in na prelomu stoletja se je število japonskih filmov in število Japoncev, ki jih hodijo gledat namesto hollywoodske produkcije, še naprej povečevalo, leta 2006 pa celo prehitelo število tujih filmov. Zdaj bi lahko rekli, da je japonska kinematografija v veliki meri samozadosten sistem. Hkrati pa se je spremenil tudi sprejem japonskega filma v tujini in ljudje so odkrili, da ta filmski svet lahko ponudi še veliko več kot le samurajske filme in mojstrstvo preteklosti: od leta 1997 so evropski filmski festivali začeli odkrivati nove avtorje, ki so postali znani in cenjeni tudi zunaj majhne niše ljubiteljev japonskega filma (Kitano in Kore-eda, seveda, prav tako Naomi Kawase, Shinji Aoyama, Nobuhiko Suwa in nedavno Ryūsuke Hamaguchi), pa tudi privlačne žanre, kot so grozljivka, filmi o jakuzah, *cyberpunk* in nato postmodernistični absurдни film ter manga filmi. To je spremenilo recepcijo japonske kinematografije in njeno današnjo podobo v tujini.

Kako japonski film raziskuje čustveno in psihološko zapletenost ljubezni, intime, družinskih odnosov?

To je v resnici težko vprašanje, na katerega težko odgovorim na kratko. Odgovor je seveda odvisen tudi od tega, o kakšnem japonskem filmu govoriva, saj je, kot sem že omenil, zgodovina japonskega filma zelo bogata in je lahko zelo raznolika po slogu in vsebini. V nekaterih njegovih najbolj znanih in posebnih izrazih, pri čemer mislim na primer na filme Ozuja, Naruseja, Mizoguchija in celo

»Japonski film je hibridna resničnost, ki se je rodila z vključitvijo tuje tehnologije v kulturni kontekst, v svet, ki je bil več kot dve stoletji popolnoma izoliran, vendar se je že nekaj desetletij pred rojstvom filma začel intenzivno modernizirati in je bil zato zelo dovzeten za novosti.« – GC

na nekatere novejšje mojstrovine, kot sta Kitanovi **Prizor na morju** (Ano natsu, ichiban shizukana umiin, 1991) in **Ognjemet**, je mogoče zaznati določeno težnjo po zadržanosti (ljubezen in čustva se nikoli ne izražajo preveč odkrito, tudi če so tako močna kot v **Ognjemetu**) in po tihem odrekanju. V tovrstnih filmih se zadržanost izraža celo v filmskem slogu, ki lahko postane precej minimalističen, malo vsiljiv in neizrazit. Vendar bi bilo trditi, da je ves japonski film takšen, posploševanje, saj je zgodovina japonskega filma polna tudi solznih melodram, v katerih liki odkrito jočejo in svoja notranja čustva izražajo tudi z besedami. Takšni so na primer filmi Keisuke Kinoshiteja ali Yōjija Yamade, ki jih imajo Japonci sami za »zelo japonske«.

Kaj nas lahko japonski film nauči, česar nas zahodni film ne more?

Da imamo filmske zgodovine, ki so enako bogate kot ameriške ali evropske, in da ne obstaja samo en način ustvarjanja filmov v smislu sloga, vsebine in produkcijskih strategij. Hollywoodska kinematografija, na primer, tradicionalno daje prednost pripovedni kontinuiteti in je zato razvila sistem pravil, ki jo odlično izvaja, medtem ko japonska kinematografija tradicionalno daje prednost drugim vidikom filmskega ustvarjanja: estetsko usmerjeni kompoziciji kadrov in posnetkov, modularnosti, digresiji in tako naprej. In to na enako odličen način. Ne gre za vprašanje, kateri film je boljši, temveč za to, da je mogoče film ustvarjati na različne načine.

Kateri je vaš najljubši režiser/film in zakaj?

Res ne morem povedati! Zdaj vam lahko naštejem prve, ki mi pridejo na misel, jutri pa bo morda drugače. To so: **Legenda o Ugetsu** (Ugetsu monogatari, 1953, Kenji Mizoguchi), **Dobro jutro** (Ohayô, 1959, Yasujiro Ozu), **Sedem samurajev** (Shichinin no samurai, 1954, Akira Kurosawa), **Lebdenje** (Nagareru, 1956, Mikiro Naruse), **Sonatine** (1993, Takeshi Kitano), **Zdravilo** (Cure, 1997, Kiyoshi Kurosawa) in **Nihče ne ve** (Dare mo shiranai, 2004, Hirokazu Kore-eda). Zavedam se, da je to precej očiten izbor (gre pač za klasike) in moj najljubši je verjetno skrit med njimi, se mi zdi.

Kateri film bi priporočili nekomu, ki še ni seznanjen z japonsko kinematografijo, in zakaj?

Začel bi z **Rašomonom**. Pa ne ker bi bil reprezentativen za to, kakšen je in kakšen je bil japonski film. To je bil res precej netipičen film. Ampak zato, ker se je vse začelo z Rašomonovimi vrati, vsaj z vidika sveta. In seveda zato, ker je tako čudovit film.

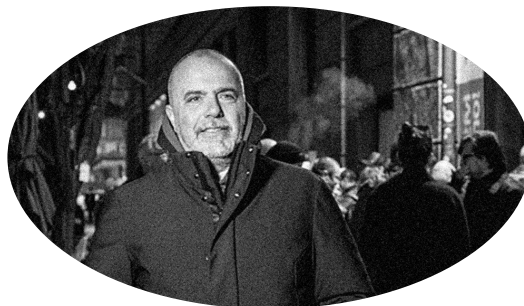
Žiga Brdnik

NIKOLA KOJO »Sta samo dva načina igre, podobno kot v življenju: lažeš ali ne lažeš«

Nikola Kojo je eden najprepoznavnejših glasov in stasov jugoslovanskega in srbskega filma, katerega bogata kariera se je začela v zgodnjih osemdesetih, ko je kot 13-letni deček Ivan nastopil v komediji Milana Jelića *Delo za določen čas* (Rad na određeno vreme, 1980) ob boku igralskih legend Milene Dravić, Ljubiše Samardžića in Velimirja Bate Živojinovića. Skozi osemdeseta se je uveljavil prav v komičnih vlogah, med drugim v nadaljevanju Jelićeve trilogije *Moj oče za določen čas* (Moj tata na određeno vreme, 1982), še posebej pa kot najstnik Miša v priljubljenih filmih Zorana Čalića *Kaj se zgodi, ko se ljubezen rodi* (Šta se zgodi kad se ljubav rodi, 1984), *Žikina dinastija* (1985) in *Druga Žikina dinastija* (1986), v okviru katerih se je spoprijateljil z legendarnim igralcem Dragomirjem Bojanićem Gidro, ki je postal njegov »filmski deda«. V času nasilnega razpadanja Jugoslavije ga je zaznamovalo izjemno plodno sodelovanje z režiserjem Srđanom Dragojevićem v filmih *Mi nismo angeli* (Mi nismo anđeli, 1992), *Lepe vasi lepo gorijo* (Lepa sela lepo gore, 1996) in *Rane* (1998) – njuno sodelovanje se je nadaljevalo še v *Mi nismo angeli 2* (Mi nismo anđeli 2, 2005) in *Paradi* (2010). Vmes je ustvaril nepozabno vlogo v filmu Dejana Zečevića *Četrty človek* (Četrty čovjek, 2007), v kateri je pokazal vse svoje mojstrstvo tudi onkraj komičnosti.

Po režijskem prvencu *Čreda* (Stado, 2016), v katerem se je s satiro brez zadržkov lotil politične situacije v srbski politiki in kulturi, je padel v nemilost razjarjene scene in za nekaj let tako rekoč izginil iz srbskega filma. V zadnjih letih se je bolj posvetil televiziji – ne le kot igralec, ampak tudi kot režiser in scenarist – ter delu z mladimi igralkami in igralci, saj je leta 2020 z britansko-ameriškim producentom Jonathanom Englishem ustanovil agencijo Slavik, ki zastopa okrog 350 vzhajajočih talentov z območja nekdanje Jugoslavije in drugih koncev sveta. Sodelovanje z mlado ekipo ga je prepričalo tudi v sprejetje vloge Petra v filmu Dominika Menceja *Jezdeca* (2022); pred ljubljansko premiero ni mogel prehvaliti igre trojice glavnih igralcev Timona Šturbeja, Petje Labovića in Anje Novak. »Snehanje filma *Jezdeca* mi je bilo v velik užitek in zadovoljstvo. Res sem že prej sodeloval v slovenskih filmih in s slovenskimi kolegi, ampak mladih kolegov in kolegic doslej nisem poznal. Odkril sem, da imate v Sloveniji velike igralske talente, in zaželel sem si, da bi jih lahko z agencijo Slavik lansiral v svet – na ameriško, angleško, nemško tržišče ... Anja, Timon in Petja so zame pravo odkritje: so filmični, zanimivi, izobraženi.«

**



NIKOLA KOJO | FOTO URSKA BOLJKOVAC/KINODVOR

Boste v okviru agencije sodelovali še naprej? | Mislim, da bomo. Tujim direktorjem kastinga sem že predstavil njihovo delo, tako da bodo verjetno kmalu dobili kakšno novo priložnost. Tudi sam trenutno pripravljam nov film, ki se bo vsaj tretjinsko dogajal v Sloveniji in bom zanj angažiral veliko slovenskih igralcev.

Pred nekaj leti smo prebrali, da celo načrtujete selitev v Slovenijo ... | To idejo sem imel pred epidemijo, nato pa se je situacija zaostila in so se meje zaprle. V Srbijo me je vrnila tudi družinska situacija, saj mi je umrl oče. Selitev se je začelo ustavila, a od tega nisem odstopil. Obožujem Slovenijo in želel bi si, da moji otroci odrastejo v tako zdravem okolju. Igrati znam tudi v slovenščini, ampak sem se v zadnjih letih s svojimi izkušnjami bolj posvetil režiji in pisanju scenarijev. Nov film sem pisal v Srbiji, na Hrvaškem, v Sloveniji in Nemčiji.

Znova torej združujete nekdanje jugoslovanske republike? | Zakaj vsi, ki se razumemo in govorimo podobne jezike, ne bi še naprej sodelovali? Moj življenjski moto je, da sodelujem z vsemi normalnimi ljudmi.

Kako sta razpad Jugoslavije in bolečina, ki jo je povzročila vojna, vplivala na vašo kariero? | To me je res presekalo, saj sem bil pri 24 letih v zenitu svoje mladosti. Ogromno sem igral na gledaliških odrih v Sloveniji, na Hrvaškem, v Bosni in Hercegovini – povsod po Jugoslaviji. Rodil sem se in odraščal kot Jugoslovčan. Ljudi, ki rišejo meje zaradi nekih lastnih apetitov, lahko do neke mere razumem, saj tako lažje vladajo na manjšem ozemlju, a zame te meje ne obstajajo. Pokazati moram potni list, ko jih prečkam, ampak intimno v svojem srcu potnega lista ne potrebujem. Enako domače se počutim tako v Ljubljani kot v Sarajevu, Skopju, Beogradu, Zagrebu ...

Kako se te meje kažejo v filmskem svetu? | V vsakem poklicu obstajajo skrajneži – *ima budala svuda, lako jih je nači* –, ampak filmarji, umetniki so načeloma odprti ljudje, zato se še naprej zelo dobro razumemo. Ne le tukaj, tudi širše po svetu. Umetnost je vzvišena dejavnost, ki ne bi smela poznati meja – tako kot človečnost in sočutje. Ampak ljudje so zaradi tega prekletega denarja povsod postali živali. Smo edina živa bitja, ki lovijo, čeprav niso lačna. Pohlep po denarju in zemlji je pokopal človeštvo. Zdaj smo na vrhuncu tega in vse se bo slej ali prej zrušilo – tako ne moremo več nadaljevati.

Vidite kljub temu upanje? | Da, vidim. To so cikli, kolo zgodovine se bo znova zavrtelo – kot se je vedno doslej. Prišli smo tako daleč, da lahko 12-letni deček ustvari 3D animacijo, ne more pa vsak kar tako ustvariti duše filma – dobrega scenarija.

Bistvo človeka se počasi vrača. Ljudje se obračajo vase in ugotavljajo, da pametni telefon ni primerljiv s pogovorom iz oči v oči, sprehodom ob morju ali dobro literaturo.

Kako ste preživeli pandemijo, ste tudi sami posvetili več časa stvarjem, ki jih omenjate? | Ne, veliko sem delal v Srbiji, Sloveniji, Makedoniji, na Hrvaškem ... Posvetil sem se pisanju, družini in vsega skupaj nisem doživljal kot paniko, čeprav sem poleg drugih strupov že dvakrat ali trikrat tudi sam zbolel za covidom. Zame je bilo to obdobje kot vse ostale stvari v življenju: pride in gre – enostavno moramo živeti s tem. So me pa živcirali vsi ti drakonski ukrepi, kot je bilo zapiranje ljudi v stanovanja in države. To je bilo nezamisljivo, kot da je za tem stalo nekaj drugega – še danes ne vem kaj.

Omenili ste, da ste delali v vseh republikah nekdanje Jugoslavije. So med šolami in slogi igre kakšne razlike? | Razlik je bilo prej res nekaj, zlasti hrvaška šola igre je bila nekoliko vzvišena, za Slovence je veljalo, da so hladni, za Bošnjake pa, da niso. A teh razlik v igralskih sredstvih zdaj več ni opaziti – vsi smo v istih vodah, v istem tonu. Sta samo dva načina igre, podobno kot v življenju: lažješ ali ne lažješ. Po tem se razlikujejo dobri igralci, pisci, slikarji, ljudje. Umetnost igre je dozorela, ni več neke mode, šablone, po kateri naj bi se igralo, in to je zelo dobro. Z milenijci so vsi ti predsodki padli. V skladu z rekom »red okrog nas je red v nas« se igralci in igralke ukvarjajo predvsem sami s seboj in iskanjem bistva. Pri nečem pa se res poznajo razlike: revnejše ko je neko območje, bolj se ljudje ukvarjajo s preživetjem, višino honorarja, iskanjem priložnosti.

Kako pa bi primerjali igralsko generacijo, ki jo zastopate v agenciji, in vašo, ko ste bili sami toliko stari? | Zdaj morajo poleg talenta in izobrazbe pokazati tudi, da obvladajo tehnologijo in družbena omrežja – na žalost mora imeti vsak igralec danes Instagram. Ameriški producenti bi prej izbrali nekoga z večjim številom sledilcev na Instagramu kot pa tistega, ki je mnogo boljši igralec, ker se to pozna pri zaslužku od vstopnic. Pojavnost je danes obveza. Nekoč te je režiser, ki te je želel v filmu, prišel gledat v gledališče ali kino, danes se odločajo na podlagi Instagrama, predstavitevnih videov in poskusnih snemanj. Tudi meni se je že zgodilo – pa nimam nič proti, da nekdo mogoče ne pozna mojega dela –, da so me poklicali na poskusno snemanje. Zame to pomeni, da režiser ne verjame sam vase, torej ni dovolj dober, zato sem to sodelovanje zavrnil. Tudi sam delam po starem principu, ko režiram: če igralca ali igralke ne poznam, kupim vstopnico in grem v gledališče na njuno predstavo, pogledam si filme, v katerih sta igrala doslej, in se potem odločim. Kot igralec vem, kaj nekdo zmore, ko ga vidim na odru

ali platnu. No, ko delam z otroki, se odločam tudi za poskusna snemanja, ampak to večinoma počne moj asistent.

Se s tem izgublja čas? | Tako je, predvsem pa se izgubljata energija in gotovost, ki ju človek potrebuje, ko režira film.

Kakšna je igralska generacija iz regije, ki jo zastopate v svoji agenciji? | Težko je primerjati. Z vsega sveta imamo odlične igralke in igralce – iz nekdanje Jugoslavije, ZDA, Nemčije, Mehike ... Pa ne le igralce, tudi režiserje, dramaturge, scenariste. Predvsem potrebujeva več agentov, ki bi se z njimi ukvarjali, saj ne želiva biti zgolj menedžerja. Agencijo sva poimenovala Slavik, ker želiva, da se ljudje, ki iščejo slovanski obraz, najprej obrnejo na nas. Ni pa to pravilo. Zastopamo vse, ki pokažejo talent in želijo delati. Mislim, da tudi nekoliko popravljamo dostojanstvo poklica, saj so pogoji in cene za sodelovanje boljši, kar ljudje cenijo.

Imate res najnižjo maržo na trgu? | Da. Z agencijo v bistvu nimava zasluzka, ideja je, da se pokrijejo stroški, kar nam zdaj po treh letih končno uspeva. Mogoče zveni malo patetično, ampak predvsem želiva pomagati mladim ljudem, pa tudi starim, če nimajo dovolj dela, da prodrejo v svet, da so opaženi. Verjameva, da lahko umetnost izboljša svet.

Ste kot mlad igralec pogrešali takšnega agenta? | Gotovo bi bilo bolje za nas. To je bil manko Jugoslavije. Na fakulteti smo imeli marksizem, sociologijo, zdaj pa imajo tuje jezike in so tako bolj pripravljeni na odhod v svet, kot je bila moja generacija. Agentov ni bilo veliko, eden izmed njih me je vzel pod svoje okrilje, ko se je začela moja kariera v Italiji, nato pa zahteval 40 odstotkov. Ko sem rekel, da ne želim več delati z njim, mi je zagrozil, da ne bom več nikoli snemal v Italiji, kar se je dejansko tudi zgodilo. Ampak se zato ne sekiram – dovolj sem imel dela in še zdaj ga imam. Po 44 letih mi ga je že nekoliko preveč, zato se vse raje posvečam pisanju.

Najprej ste želeli biti glasbenik ... | Glasbeni talenti so mi bili položeni v zibko. Ko sem pel v zboru, sem nekoč po naključju zgrešil vrata in upadel v dramsko sekcijo pod vodstvom legendarnega Bate Miladinovića. Začel je kričati name in me tako prestrašil, da si nisem upal reči, da tja sploh ne spadam. In tako sem ostal. Ampak glasba, film, gledališče so vse sorodne in zelo kompatibilne umetnosti.

Kdo vas je potiskal naprej v film? | Enostavno sem imel srečo, da se mi je odprlo z velikim filmom, ki je imel pol milijona gledalcev samo v Beogradu, z Ljubišo Samardžićem in Borisom Dvornikom. Takoj za tem sem imel srečo, da sem delal s pokoj-

nim Racem Poličem v **Igmanskem maršu** (1983). Ni me bilo treba potiskati naprej, je pa kar nekaj starejših igralcev pazilo name – na primer Gidra in Bata Živojinović. Name so prenesli to skrb za mlajše kolege. Mogoče se je iz tega rodila agencija.

Kdo je najboljši igralec, s katerim ste doslej sodelovali? | Jernej Šugman.

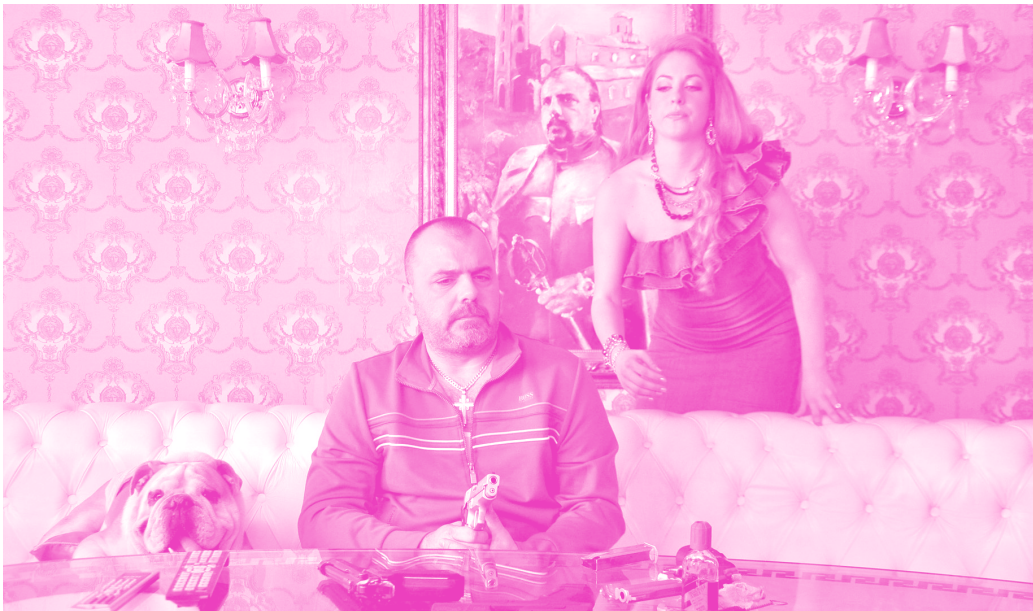
Kako doživljate vse te izgube soigralcev v zadnjih letih? | Kot da list za listom odpada z drevesa, na katerem sem tudi sam. Res mi je težko, saj so to ljudje, s katerimi sem odrasčal, veliki igralci, ki sem jih kot deček gledal kakor božanstva na zemlji. Kasneje sem jih spoznal tudi kot ljudi in mnogi me niso razočarali. Žal mi je, da se nisem poslovil od Raca. Po **Igmanskem maršu** se kakšnih 25 let nisva videla, in ko sva se po naključju neke srečala, se je takoj spomnil, čeprav sem bil v filmu še otrok: »Pa kje si ti mali Nikola Kojo?!« Ampak to je življenje, narava – nič ne moremo proti temu. Vsi se bomo nekoč srečali v velikem gledališču tam nekje zgoraj.

Zakaj ste film Čreda posvetili Miloradu Mandiću – Mandi? | »Ne samo zato, ker je bil krasen človek, ker sva bila velika prijatelja in »kuma« ... Pet dni pred začetkom snemanja je Manda, ki bi moral v filmu tudi igrati, umrl – od igre.«

Od igre? | Da. Običajno ljudje živijo od igre, on pa je umrl od nje. Ubožec je zaradi kreditov, družine in gledališča, ki ga je kot upravnik prenavljal, delal na toliko različnih frontah, da je preprosto izdahnul na sceni. Film se ukvarja prav s tem, peklenkim življenjem igralca, ki je pripravljen narediti vse, da bi nekaj ustvaril – je umetniški entuziast, fanatik, zaljubljenec, kakor pač želite to imenovati –, zato je posvečen Mandi. Pripadam generaciji, ki je še imela prosti čas in brala knjige, zdaj pa tudi jaz delam za banke, račune in politike.

Koliko je to spremenilo film? | Za razliko od ruskih pisateljev, ki so največja dela napisali v bedi, film ne deluje na tak način. Potrebuje mir in blagostanje, da bi bil dober. Zdaj živimo, zato da plačamo račune. Denar se pere, veliko se snema, ampak kakovost je vprašljiva. Dogaja se mi, da so termini predvajanja že določeni, pa scenarij sploh še ni končan in sploh ne vem, kaj bi naj delal. Ampak mislim, da se bo to hitro spremenilo. Človek, ki ponazarja to spremembo, je tudi Peter, ki sem ga odigral v Dominikovem filmu **Jezdeca**. Nikoli se nisva konkretno pogovarjala o njegovem poreklu. Morda je Srb, Hrvat, Slovenec – govori mešanico vseh jezikov. Sam ga doživljam kot enega od ljudi, ki so pobegnili iz kapitalizma, saj so ugotovili, da sistem uničuje vse, kar je človeško. Ponovno je želel biti svoboden, zato se je

PARADA | 2010



JEZDECA | 2022



usedel na motor in se odpravil v svet. Všeč sta mu bila ta mulca, ki sta na nek način njegova naslednika, saj sta se prav tako odločila za ukvarjanje s svobodo. To je zanimivo sporočilo filma, v tem je njegov čar: govori o svobodi in ne o tem, da je Slovenija provincialna. Govori o ljudeh, ki so se zavedli, da se proti sistemu ne moreš boriti, če ostaneš del njega. Zakaj so nastala mesta? Zato, da se pobere več davka, parkirnine – da ti zaračunajo življenje. Kaj proizvajajo? Nič, razen ogljikovega monoksida in dioksida. Vse, kar je vredno, se rojeva zunaj mest.

Kritiko takšnega življenja je čutiti tudi v Čredi. | To je kot zgodba o dveh vrabcih, ki stojita na grebenu nad požarom in eden izmed njiju zajame vodo v kljun ter pljune navzdol. Nato ga drugi vpraša, zakaj je to storil, saj s tem tako ali tako ne bo mogel pogasiti požara. »Pač moral sem, da mi ostane vsaj nekaj, kar sem poskusil narediti v svojem življenju.« Ta film je bil moj pljunek na sistem, ki nas vodi v prepad. Na politike, ki mislijo, da so zvezde, da so *bog i batina*, ker znajo dobro obljubljeni. Sprašujem se, kje je konec tega, kdaj se bodo ljudje streznili, se vrnili k sebi in dojeli, da je pomemben tisti, ki peče kruh, in ne tisti, ki obljublja.

Je ta film pomenil prelomnico v vaši karieri? | Vsekakor. Tri leta sem snemal samo zobe in pljuča (*smeh*). Zdaj pa kot da ne bi nikoli obstajal, kot da je pristal v nekem bunkerju. Ne vem niti, če se ga najde na spletu.

Na YouTubu je (*smeh*). Ste tudi vi zaradi njega pristali v bunkerju, kot da ne bi obstajali? | Da. Tri leta nisem snemal ničesar, razen v Sloveniji in na Hrvaškem. Nato se je spet odprlo, tržišče je pač takšno, da igralci nismo na strani politike. In da so lahko sploh kaj posneli, so potrebovali igralce, ki smo proti norosti našega vsakdana, in nas rehabilitirali. To ni prvič, že v času Miloševića je bilo delo z nami prepovedano. Politiki odi-dejo, mi pa se vrnemo.

Zakaj zdaj delate veliko več za televizijo kot za film? | Ne vem. Televizija je postala ljudem bolj dostopna, v modi so serije. A tudi to bo minilo. Opažam, kako se počasi zmanjšujejo »mamutske« serije s po petimi, šestimi sezonami. Ko vidijo, da tretja ni dobra, produkcijo hitro prekinejo; če v celoti ni dobra, iz nje naredijo miniserijo. Mislim, da je to zgolj obdobje, ki ga je definirala nova tehnologija, da si ljudje lahko doma privoščijo ogromne televizije, nek učinek kina. A počasi se vse vrača na svoje mesto. Morda film ne bo spet na prvem mestu, gotovo pa bo prišlo do ravnotežja.

Je za vas film na prvem mestu? | Zame je enako. Serijo na televiziji gledam kot veliki film. Spet pridemo do tega, da je pomembno zgolj to, ali lažeš ali ne.

Kaj pa resničnostni šovi? Ko je kod Koj na primer? | To ni bil resničnostni šov, ampak klasična televizijska oddaja.

Ki je vsebovala vaše zelo osebne izpovedi ... | Res je. Imena nisem predlagal jaz, ampak scenarist. Na začetku sem bil proti, nato pa pristal, saj sem konec koncev res takšen. Vztrajal sem, da vrnemo na televizijo prave vrednote. Bilo je zabavno in simpatično, brez krvi in žalitev, zato tega ne vidim kot resničnostni šov.

Zdaj vodite kviz Najšibkejši člen. Je za vas izziv ali to delate za plačilo računov, kot ste prej omenili? | Izziv, igralska naloga. Kviz je bil prej zame popolnoma nezanimiv, ker so tekmovalce žalili. To so ljudje, ki so prišli, da s svojim znanjem nekaj zaslužijo. Ni to bolj pošteno, kot če bi se včlanili v politično stranko ali oropali banko? S produkcijo sem se boril proti takšnemu načinu vodenja. Zakaj bi žalili te ljudi, zakaj bi sploh kogarkoli žalili? Žalite raje politike in župnike, ne pa navadnih ljudi. Želel sem umiriti strasti, in odkar vodim kviz, večina ljudi ne želi več gledati neke borbe med bikom in matadorjem – všeč jim je moj slog. Nekateri resda še vedno zahtevajo kri, a jim je ne dam.

Kako se pripravljate na vloge? | Ni pravila. Črпам iz izkušenj, literature, pogovorov ... Vloga se enostavno zgodi ali pa se ne.

Kaj pa ko dobi igralec vlogo v Lepih vaseh, filmu o vojni, ki se je snemal, ko je ta še trajala? | S kolegi opažam neko čisto tehnično zadevo, ne le pri tem filmu, ampak pri vseh, ki se snemajo na terenu, ne v Beogradu. Takšni filmi so po navadi boljši, saj to ni zgolj delo – kot v tovarni, ko se po koncu dneva vsak vrne v svoj dom –, ampak so ljudje dva meseca popolnoma posvečeni projektu. Po snemanju se družijo in ob pivu še naprej pogovarjajo o filmu in o tem, kar jih čaka naslednji snemalni dan ... Tako je bilo tudi pri **Jezdecih**.

Druga zgodba je Četrty človek, ki je bil sneman večinoma v Beogradu ... | Res je, ampak zanj smo se pripravljali več mesecev. Za mizo sem sedel z režiserjem in scenaristi in jim s svojimi izkušnjami pomagal, da se je vloga izkristalizirala. Takrat smo za to še imeli čas.

Za konec me zanima še vaš pogled na žanr. Vas je kot igralca izoblikovala parodija, satira, komedija? | Mislim, da žanr ne obstaja, tako kot ne obstaja narod. Obstajajo samo dobri in slabi filmi, tako kot obstajajo samo dobri in slabi ljudje. Če govorimo o – recimo temu – podvrsti komičnega filma, se ga je težje in pogumneje lotiti kot drugih, saj moraš iskati pravo mero, da ne zdrsneš v banalnost in prostaštvo, ampak ostaneš duhovit in hkrati ohraniš širino. Prav zato obožujem komedijo in se rad spustim vanjo.

Matjaž Zorec

V sveti pajčevini

Spinoza je bil eden prvih, ki je bistro opazil, da je ena od bistvenih lastnosti človeškega življenja pokoravanje oblasti. To je v vsaki skupnosti nujno prisotno: jasneje se izraža v tako imenovanih diktaturah ali totalitarnih režimih ter na splošno v razmerjih med tiranom in podaniki, a tudi ta očitni odnos ni nikoli zgolj premočrna ali črno-bela prisila, po kateri prvi zaslužnjuje druge. Na delu je vedno ponotranjen konsenz, po katerem si ljudje tako ali drugače prostovoljno prizadevajo za ohranjanje nekega družbenega stanja, četudi se ob recimo zunanjem pogledu takšno stremljenje za suženjstvom ali delovanje proti lastnim interesom zdi povsem nerazumno. V tako imenovanih demokratičnih in odprtih družbah se odnos med oblastjo in subjekti ne kaže kot neposredno podjarmljenje, a posameznik v vsaki funkcionalni in funkcionarajoči skupnosti, naj na svoje početje še tako lepi notranjo avtonomijo in individualno svobodo, v zadnji instanci vedno izpolnjuje temeljne oblastniške ukaze. Vsaka oblast se lahko ohranja le z voljno participacijo vseh oziroma najmanj ogromne večine. Zato vulgarna osvobajanja, ki se tudi danes po vsem svetu vršijo pred našimi očmi, skorajda vedno spodletijo.

Sveti pajek (Holy Spider, 2022), najnovejši film na Danskem živečega in delujočega iranskega režiserja Alija Abbasija, v zadnji – ali pa morda prvi? – instanci odpira prav izpostavljena vprašanja. V tem na prvi pogled morda presenetljivo vidim tudi največji dosežek filma; po formi gre namreč za film o serijskem morilcu, ki že na ravni žanra funkcionira zelo dobro. V večji trilerski maniri se poigrava z več perspektivami, na katerih gradi svoj skoraj dve uri trajajoč suspens. Za pokušino: na začetku ne vemo, kje smo se znašli – smo v kroniki žalostnega in bednega življenja iranskih prostitutk? Slednje je zaradi državne zakonodaje, socialne problematike in moralne hipokrizije v vsakem primeru hujše od življenj kolegic z liberalnejših geografskih področij – a socialni realizem se nenadoma sprevrže v naturalizem morjenja, brutalno davljenje, skrivanje trupla v puščavi in temno noč, ki se razprostire nad panoramo mesta Mashhad.

Perspektiva se menja in napetost ne jenja; zdaj spremljamo gledišče serijskega morilca, sicer klerikalnega družinskega človeka – ponoči pobija seksualne delavke, to satansko kugo moralne družbe, podnevi pa z istimi rokami med igro masira malo hčerko. Drugo gledišče, skozi katerega spremljamo razvoj zgodbe, je raziskovanje novinarke, ki preiskuje njegovo morjenje in mu je vedno bližje, vse do zadnje konfrontacije, razpleta in izzvena v nelagodje. Da se ne zapletamo v fabulativnost in režijske prijeme: film že na ravni obeh fundamentalnih gradnikov uspe in ga lahko kot kriminalko ali triler postavimo ob bok drugim zglednim predstavnikom žanra.

Kot rečeno pa v filmu poleg dobre obrti vidimo predvsem razsežnost, na katero bi se radi fokusirali in ki jo je nakazal uvodni odstavek. Pojdimo mu naproti: po šolsko bi najprej rekli, da prikazuje družbeno infrastrukturo sodobnega Irana; konservativna nastrojenost, dvojna morala, državniška zatohlost, podrejen položaj žensk itn. Tako bi ga lahko hitro označili za družbeno kritičnega, kar pa bi bilo precej pavšalno in preabstraktno. Kajti strogo vzeto ne kritizira ničesar, temveč vztraja pri, recimo za zdaj zasilno, zgolj realizmu.

Kaj s tem mislimo? Za razliko od veliko sodobne zahodne produkcije – ne brez žlehtnobe ji lahko rečemo liberalistični realizem –, katere glavna funkcija je namesto prikazovanja neke realnosti največkrat moralizatorsko pridiganje, kakšna naj bi ta realnost bila: pa nežaljiva komunikacija, pa pravilni zaimki, pa z umetnostno formo nepovezane kvote ras, spolov in razlikovanosti na splošno, da pred nami vznikajo dolgočasni in sterilni najboljši možni filmski svetovi, **Sveti pajek** tako rekoč vseskozi ostaja v karakterju. Na nobeni točki ne kaže s prstom, ne moralizira, svojih predsodkov, kakršnikoli že so, nam ne tlači v grlo. Natančneje: če že kaže s prstom in moralizira, to počne z v širšo materijo vpeto razsežnostjo bodisi situacije bodisi lika, ki pa na nobeni točki ne prevzema celovite narativnosti. K slednji



SVETI PAJEK | 2022

največ prispevamo gledalci. Film je dragocen prav za nas, ne podcenjuje in nam ničesar ne vsiljuje, temveč v dobri stari filmski maniri dopušča, da sami povezujemo njegovo umetniško danost, da presojanje, etičnost, refleksija vznikajo v nas. To pa ni le vrhunska lastnost filmov, temveč vseh umetnin.

In ravno na tej nemoralizirajoči ravni poda izjemno luciden vpogled v delovanje družbe. Seveda na primeru za naše razmere klerikalne in nesekularne iranske sodobnosti, a ravno iz te partikularnosti lahko razbiramo tudi splošno delovanje. Stvari so prikazane življenjsko in brez obsojanja, z dobršno mero razumevanja, da ne rečem simpatije; vsako verno prikazovanje česar koli zahteva določeno mero empatije. Slednjo čutimo pri seksualnih delavkah, v družinskem in prijateljskem življenju. Pa pri dismisivnem odnosu do ženske protagonistke, ki se naveličano, a pragmatično sooča s svojim zatiralskim vsakdanom, od nošenja naglavnih rut do neprestanih šovinističnih pripomb in vsiljevanj. Zelo razumevajoče je prikazana celo pravno-verska oblast v svojem izvajanju državnih, religioznih in družbenih norm ter zakonov. Lahko potemtakem še govorimo o družbeni kritiki?

Tu pride na vrsto funkcioniranje neke družbe in posameznikov v njej, s katero smo začeli tale zapis. Najmočnejši garant za konservativno delovanje iranske družbe, kot jo očrtuje film, niso njene zunanje prisile, delovanje oblasti in represija, temveč globok notranji gon, s katerim večina ljudi prostovoljno sodeluje v islamski teokraciji. Serijski morilec vlačug postane heroj soseske. Razumejo ga žena in sin, sosed in prijatelj. Občudujejo ga in hvaležni so mu. Naša novinarka celo sumi, da ga bodo oprostili, saj je počel le, kar pridiga uradna ideologija. *Kurbe nimajo kaj iskati na trgih naših svetih mest!* A iranska oblast izpade razsvetljena, ko ga po rigoroznem procesu vendarle obsodi na nekaj smrtnih kazni. Oblast pač dobro ve, da je edina, ki ima dovoljenje za ubijanje.

Tako v **Svetem pajku** pričamo, kako se neka družbena klima, katerakoli in kakršnakoli, bistveno prenaša prek ljudi, brezštevilnih posameznikov v tem ali onem državnem in vrednostnem konsenzu. V Irancih in Irankah v filmu lahko zlahka vidimo sebe – tudi naše morale, naše prilike in neprilike, razklanosti in državljanske vojne so tu izključno zato, ker jim to dopuščamo, ker jih trpimo in ker jih hranimo. Ker smo jih vajeni. Naj se še tako trkamo po prsih z našim napredkom, liberalnostjo in ne vem še čem, mehanizmi, s katerimi ohranjamo oblast, so enaki. Različne so le praktične okoliščine. Zato je za vsako tiranijo in vsako svobodo odgovoren in soodgovoren tisti, ki jo utrpeva. Zato si lahko vsak narod sodbo piše le sam. Naši pokroviteljski posegi znajo narediti več škode kot koristi.

Sveti pajek je seveda iranski film, deloma pa je tudi evropski, saj je produkcijo omogočilo široko sodelovanje med Evropsko unijo, Dansko, Nemčijo ter tudi Jordanijo, kjer je bil posnet. Ob vsem izrečenem o oblasti in podanih je gotovo grenak priokus, da ga je iranska oblast uradno obsodila kot propagando in napovedala kazenske pregone. A film bo gotovo viden in iranskemu klerikalnemu sleherniku bo dal s svojim močnim podobjem gotovo marsikaj v premislek. Sodelovanje in omogočanje takšnih filmov pa je tudi nekaj, na kar smo lahko ponosni na Zahodu; spodbujanje kreativnosti in kulturno opolnomočenje sta gotovo plodnejša, koristnejša in seveda etičnejša od pokroviteljstva, sankcij in rožljanja z orožjem. Resnice, ki kipijo iz umetnine na ravni našega filma, imajo ob kontinuirani produkciji navsezadnje močan emancipatorni potencial.

Muanis Sinanović
**Tujost skal
 in tujost
 zakona**

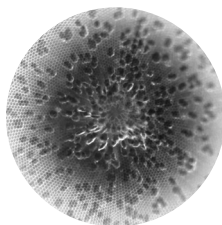
V okviru letošnjega festivala *Kino Otok* smo si med drugim lahko ogledali filma **Zadnje stvari** (Last Things, 2023, Deborah Stratman) in **107 mater** (Cenzorka, 2021, Peter Kerekcs), ki sta na prvi pogled popolnoma različna, ob podrobnejšem razmisleku pa med njima lahko zaznamo tudi ključne sorodnosti. Oba se namreč umeščata na sivo polje med dokumentarnim in fiktivnim ter se z eksperimentalno obliko, eden na bolj, drugi na manj domačen način soočata z izkustvom tujosti.

Zadnje stvari sodijo med tiste filme, ki skušajo skozi lastno formo preizpraševati antropocentričen pogled. Ukvarjajo se z zgodovino skal in njihovo časovnostjo, ki je popolnoma drugačna od človeške. Kamni in kristali namreč vsebujejo sledi samih začetkov obstoja, vanje so neposredno odtisnjeni spomini planeta, katerega prisotnost je neprimerljivo daljša od človeškega.

Človeški pogled je neprestano potujevan. Kadar se znajdemo v človeškem svetu, gre večinoma za hladne, sterilne in nedomačne prostore laboratorijev, drugič pa denimo gledamo v skale izklesane zgradbe pod kotom, ki ga nismo vajeni, iz naravne špranje v zidu. Ti makroposnetki se družijo s posnetki mikroskopskih uvidov, grafičnimi prikazi in podobno. Prisotnost samih ljudi je omejena na *voiceover*, mešanico znanstvenega in literarnega diskurza. Film se ves čas trudi dokazati, da v središču resničnosti ni nujno človek. Poleg glasu osrednji del zvočne slike sestavljajo šumi.

Naša pozornost se izgublja v znanstvenih razlagah, ki jih spremljajo monotone ali nedomačne podobe. Film v nekem smislu preizkuša našo zavest in njeno zmožnost vzdržati radikalno tujost. Potiska nas v stanje tesnobe, kjer s svojimi sredstvi učinkovito postavlja tako imenovano neživo naravo pred nas. Zares se začnemo počutiti kot preprosta akcidenca na poti postajanja svetov. Ne gre toliko za to, da se iz vseh podanih informacij dosti naučimo, temveč da se prepričamo o svoji nevednosti, slepoti, marginalnosti. Tudi pisana zgodba, ki se spleta med podobami, se začne s koncem človeštva.

Kljub neudobju, ki ga nudi gledalcem, pa se vendarle zdi, da se sam nekoliko pogreza v udobje. V zadnjem desetletju smo spremljali ničkoliko poskusov neantropomorfnega razumevanja sveta, ki so po svojem bistvu radikalno šik. Nastopajo kot nekaj novega, robnega, popolnoma drugačnega, čeprav to niso, saj se je proces odstranjevanja človeka s prestola začel že pred nekaj stoletji, z nastopom modernosti. Naslednji problem pa je osrednji del zakona takih pristopov – da so sredstva potujevanja vendarle prilagojena človeškemu in kulturno specifičnemu razumevanju tujosti. Ne moremo prikazovati tujosti drugače kot s svoje, to je domačne perspektive. Če ne bi bilo človeka, ki bi interpretiral spominske odtise v skalah, bi sploh ne šlo za spomin, kajti spomin implicira neko zavest, ki ga lahko koncipira. Tudi spomin sveta torej obstaja za in po človeku.



Ali drugače: nekaj je šum samo z določenega izhodišča. To je lahko občečloveško. Šum je nasprotje harmonije, torej nekaj, kar je negativna odslikava domačnega, njegov dvojnik. Lahko je tudi kulturno: nekaj, kar je šum iz naše perspektive, ni nujno tudi iz perspektive človeškega drugega. Tako se umetniški pristopi, ki želijo ustvari občutek popolne tujosti, paradokso, zlahka še preveč zapletejo v udobno domačnost, z vidika katere uživajo v svoji domnevni premetenosti.

Vendarle pa s tem **Zadnjih stvari** ne želimo kar odpraviti. Brez dvoma gre za ogleda vreden film, ki je znotraj začrtanih okvirov nadvse uspešen. Njegova avtentičnost se neposredno odraža v učinkih, ki jih ima na nas, medtem ko ga gledamo. Kljub temu da se izogiba domala vsem žanrskim oznakam, preči meje med dokumentarcem in fikcijo, poslučuje pa se zelo enostavnih nizkopračunskih prijemov, ki imajo velike učinke. Gre za formalno dobro narejen in prodoren film, ki posledično dobro deluje tudi na vsebinski ravni, vse dokler njegove omejitve in potencialno pretencioznost postavimo v oklepaje.

Z nedomačnim pa nas, na neki drug način, sooča tudi film **107 mater**. To je nedomačnost znotraj človeškega in družbenega, na samem njegovem robu. Film prav tako presega meje med dokumentarcem in fikcijo: gre namreč za igrani film, ki pa je posnet po resničnih zgodbah in na način kot dokumentarec, z mnogo statičnimi kadri in na videz prikradenimi pogledi. Postavi nas v ženski zapor v ukrajinski Odesi, kjer se srečamo s skupino nosečih zapornic oziroma tistih, ki so že matere in jim je dovoljeno, da prva tri leta preživijo s svojim otrokom.

Že položaj sam je dovolj šokanten in nas sooča s tem, kar kot moderna družba smo, ne glede na nacionalnost. Želimo si imeti čiste kategorije, v katere bi uvrstili vsakega subjekta, in jasna pravila, ki bodo omogočila tolerantno in mirno sobivanje. Vendarle pa je v jedro ureditve vpisana krutost. Ljudem za kazni ne samo jemljemo možnost svobodnega gibanja in jih zapiramo za zidove, temveč jih v imenu zakona tudi ločujemo od otrok, pri čemer iščemo korektive, ki ne morejo biti humani. Če ima otrok pravico do bivanja z materjo, pa je ločitev pri treh letih vendarle travmatična tako za mater kot za otroka.

Da bi bila teža filma še večja, se srečujemo z depresivno-anksioznim slovanskim imaginarijem postaranih zidov, revno opremljenih sob, obrabljenih tapet in pohištva, težkih in klavstrofobičnih zim, utrujenih teles in obrazov, ki izražajo brezdanjo predajo.

Občutek, ki nas ob ogledu spremlja, bi lahko primerjali z občutkom pitja kisle kave v blokovskem baru za kronike na sivo zimsko zgodnje jutro. Ali kot bi namesto antidepresiva zaužili depresiv, v katerem bi bila zgoščena vsa slovanska tesnoba in potolčenost.

Zgodba je domišljena tudi v tem, da prikaže soodvisnost zakona in kriminala, posameznic na tej in oni strani meje. Paznica v zaporu tam namreč tudi živi in se neprestano sooča z očitki matere, ker nima partnerja in otrok. Tako se ironično zazdi, da so zapornice z otroki v nekem smislu bolj privilegirane od nje. Družbene konvencije pogosto ustvarjajo občutek ujetosti, ustvarjajo rešetke simbolnega zapora, ki vpliva na dušo posameznikov. Morda prav v tem lahko vidimo paznično željo po opravljanju poklica, zaradi katerega biva z zapornicami.

Filmu uspe tudi karakterizacija, saj nas skozi prizmo različnih psiholoških profilov sooči z dejstvom, da enake tegobe različni ljudje dojemajo na različne načine. Tako sta v fokusu prijateljici, mlajša morilka moža, ki pade v globoko depresijo, ter starejša okorela kriminalka, za katero se zdi, da je nič ne more dotolči, zato so tudi njene možnosti, da ubeži zaporu, večje.

Mešanje dokumentarnih pristopov in igre deluje izjemno avtentično. Če se pred ogledom ne pozanimamo, bomo med njim težko povsem zanesljivo rekli, da gre za igrani film. Njegov največji dosežek je, da nam vendarle na razmeroma subtilen način uspe dokazati, da življenje tudi v največji stiski večinoma vendarle nudi določene izhode. Tudi srečen konec, ki je v radikalnem nasprotju s tistim, kar vidimo prej, ne deluje ceneno, temveč organsko, kot je dejansko organska sprememba, ki nam je ves čas tičala pred nosom, vendar je nismo videli.

Ko primerjamo **Zadnje stvari** in **107 mater** ter njuna prikaza odtujenosti in tujosti, torej opazimo zanimivo razliko. Prvi film nam želi predočiti svet, ki neskončno presega človeškega po svoji kompleksnosti in dolgoživosti, vendar pa nam pri tem daje tudi vtis brezizhodnosti. Drugi, ki nas stiska v človeško, prečloveško stanje, nam izhod ponuja, kar se pravzaprav zdi bolj v skladu z živeto resničnostjo. Naše izkustvo je namreč dinamično in vpeto v celoto stvarnosti, ki se neprestano giblje, prehaja iz enega v drugo stanje kot valovi. Vpeti smo v svet in življenje, ki mu meja zares ne poznamo, saj ne poznamo niti izkušnje smrti. Tujost nam je v resnici domačna, zato nam je ni treba iskati v skalah. Vendar pa kritiško ne moremo diskriminirati, saj gre v obeh primerih za posrečena filma, ki morda nista kanonska in nas ne bosta vrgla na zadnjo plat, odlično pa se ujemata z enim najdragocenejših vidikov filmskih festivalov, namreč z diverzitetno pristopov in izkušenj, ki nam jih nudijo.

Petra Meterc

Gudžarat v barvah

KATERA BARVA? | 2023



Shahrukhkhan Chavada je svoj prvenec **Katera barva?** (Kayo kayo colour?, 2023) zasnoval znotraj ene od slumovskih muslimanskih skupnosti v Ahmedabadu, mestu v indijski državi Gudžarat. Z eno od družin v skupnosti, ki jo spremljamo v filmu, sta režiser in producentka Wafa Refai preživela kar nekaj časa, preden sta z njo posnela film.

Film, ki spremlja štiriindvajset ur v življenju družine in se dogaja bodisi znotraj domov ali pa na ozkih, labirintastih uličicah, se osredotoča na opravila in medsebojno, včasih povsem mimobežno komunikacijo, ki razkriva prekaren vsakdan. Medtem ko Raziya skrbi za dom in otroka, Faiza in Rubo, njen mož Razzak, ki je že nekaj časa brezposeln, išče sredstva za avtorikšo, ki bi mu omogočila finančno neodvisnost. Raziya mu sicer prigovarja, naj si vendar najde običajno zaposlitev, Razzak pa si je trmasto zadal, da bo vozil rikšo in pika. Čeprav trenutno nima službe, pa tudi primerne vsote denarja za rikšo ne, se v domačem okolju še vedno vede kot glava družine: žena mu mora streči, za njim pospravljati in mu, ne nazadnje, zaupati, da bo kmalu našel način za preživljanje družine. Če je osrednja zgodba filma tista o Raziyi in Razzaku, iz nje kot ulice v slumu, po katerih nas film vodi, poganjajo manjše pripovedne niti; tista o dragi popularni pijači, ki si jo v lokalni trgovinici ogleduje Ruba, a zanjo nima dovolj denarja, Faizov spor z enim od dečkov v slumu, ki mu očita, da se preveč uči, pa odnos med babico in bolehnim dedkom, preponosnim, da bi se preselil v hčerino hišo, saj bi to pomenilo, da ju preživlja zet, ter zgodba tete, ki se je poročila s premožnejšim možem, zaradi česar ne živi več v slumu ...

Filmska pripoved se sicer bolj kot na moške osredotoča na ženske v družini; v ospredju so tako mama, babica in teta, ki vse, čeprav skladno s pregovorom podpirajo tri vogale hiše, možje pa enega, delujejo v skladu s tradicionalnimi odnosi, v katerih je najpomembnejša volja moža, nato sina, šele nazadnje pa hčere in njih samih. Ženske si v filmu pogosto najdejo trenutke in prostore, v katerih lahko druga z drugo govorijo neobremenjeno. Večkrat v filmu opazujemo Rubo in Faiza pri igri z vrstniki in tudi igra pogosto razkriva spolne vloge, kot jih v svoje interakcije preslikujejo otroci. Kljub očitni delitvi po spolu – mama denimo po opravih pošilja hčer, medtem ko sina pusti, da v miru piše domačo nalogo – pa ti odnosi v filmu niso enoznačni, saj Chavada like ves čas opazuje v njihovih kompleksnostih, z različnimi odzivi in čustvovanji, in ne poenostavlja ene ali druge strani zataknjenosti v patriarhalne vzorce.

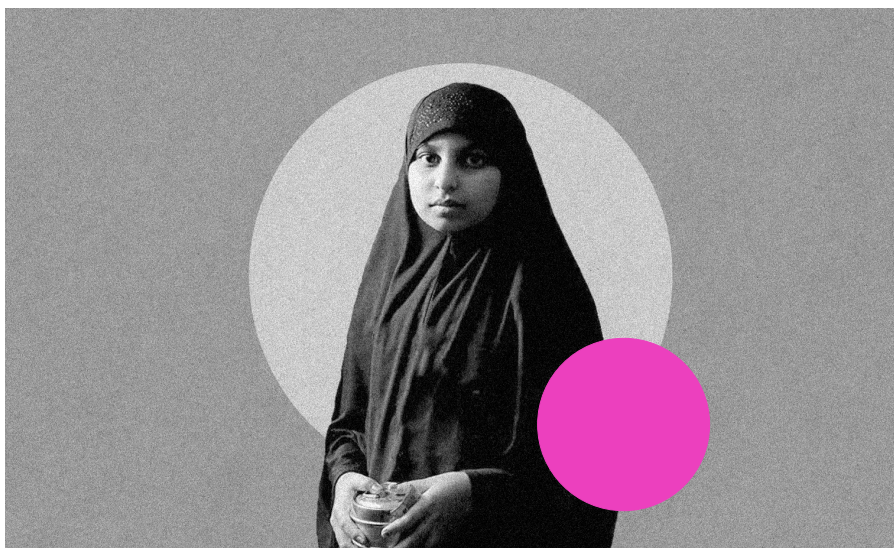
Chavadov scenarij za film je bila, po njegovih besedah, ena sama Excelova razpredelnica, ki je vsebovala opise prizorov in navodila za naturščike. Medtem ko so bili nekateri dialogi zapisani, je bila večina prizorov improviziranih, to pa je brez dvoma tudi ena glavnih kvalitete filma – že od samega začetka je namreč čutili, da je režiser pustil, da se dolgi prizori preprosto odvijajo, zaradi česar so se v njih igralci, ki to niso, lahko počutili dovolj sproščene, da v filmu nič ne deluje zaigrano. Chavada, ki je prevzel tudi vlogo direktorja fotografije, je v pripravi na film s kamero na telefonu snemal večminutne sekvence, da bi ugotovili, kateri deli pogovorov se najbolje obnesejo, nato pa so te znova posneli z ustrezno digitalno kamero.

Katera barva? se osredotoča na družino, ki se je v Ahmedabad preselila zaradi nemirov v drugem mestu, in čeprav v filmu to ni natančneje pojasnjeno, je razumljivo, da gre za preganjanje muslimanskih skupnosti in celo pogrome nad njimi, ki so postali stalnica politične krajine zadnjih let, odkar je na oblasti hinduska nacionalistična stranka BJP. To je še posebej močno čutili v Gudžaratu, kjer so se že leta 2002, ko je zvezno državo vodil današnji premier Indije, Modi, zgodili prvi tovrstni pogromi. Tudi nedavne politične namere o vpeljavi novega zakona o državljanstvu so bile jasno uperjene proti muslimanski skupnosti.

Muslimane v Indiji vladni mediji, še očitneje pa tudi Bollywood, največkrat demonizirajo. Druga skrajnost bi bila lahko, da bi jih, glede na politično situacijo, postavili v vlogo žrtev, a Chavada stvari ne želi videti črno-belo. Čeprav je revščina v filmu vseprisotna, ni nikoli namenoma poudarjena ali klišejska. Ton v filmu pa je, sploh ko pride do odnosov, pogosto nekoliko humoren, satiričen. Chavada se je odločil posneti film o indijskih muslimanih kot običajnih ljudeh, v njihovem vsakdanjem življenju. Tudi zato, da bi poudaril, da gre za podobe pravih ljudi; čeprav ti kot naturščiki prizore uprizarjajo, v filmu kar naprej zaznavamo prisotnost kamere. Trenutki, ki bi jih režiserji igranih filmov imeli za napake, denimo liki, ki podirajo četrti zid s pogledom v kamero, pa nenadni tresavi premiki kamere – so namreč ostali v filmu, s čimer režiser na igriv način briše meje med igranim in dokumentarnim. Prav dokumentiranje življenja običajnih ljudi v tem kontekstu in na takšen način pa pomeni, da se film upira vsem tistim, ki jim na raznorazne načine obstoj želijo odreči.

Ko eden od otrok določi, da morajo vsi najti določeno barvo, je jasno, da bodo otroci našli različne odtenke, s čimer je poudarjena subjektivnost pogleda, tudi režiserjevega.

Čeprav je film črno-bel, z dolgimi prizori pa vsaj malce spominja na katerega od filmov Lava Diaza, ki ga ima Chavada za enega svojih filmskih vzornikov, je prav ena od iger, pri kateri se otroci podijo po ulici in iščejo določeno barvo z vzkliki »Katera barva?«, tista, ki še poudari dejstvo, da stvari nikoli niso črno-bele. Ko eden od otrok določi, da morajo vsi najti določeno barvo, je jasno, da bodo otroci našli različne odtenke, s čimer je poudarjena subjektivnost pogleda, tudi režiserjevega, saj je film **Katera barva?** poimenoval prav po tej igri.



KATERA BARVA? | 2023

Tinkara Uršič Fratina

Nevidna ženska

Kamera polzi čez gradbišče, z višine, od daleč, od desne proti levi, vrača se nazaj. Postopoma se približa enemu od številnih oken socialističnega bloka, iz katerega televizijski voditelj Vladimir Jelić film uvede, kot da gre za TV-reportažo. »V tem stanovanju je živela petdesetletna Draginja Marinković. Minilo je že več kot pet let od njenega nenadnega izginotja.« Takšen uvod postavi realistične temelje, ki pa jih razdrobljena pripoved skupaj z absurdnimi in šokantnimi elementi kmalu poruši.

Celovečerni prvenec **Ste videli to žensko?** (Da li ste videli ovu ženu?, 2022) Dušana Zorića in Matije Gluščevića je triptih o Draginji, ženski srednjih let, ki bi se rada izvila iz svoje kože; utesnjujejo jo družbena (patriarhalna) pričakovanja, monotonost vsakdana in (posledično) nezadovoljstvo z lastnim življenjem. Film nam predstavi tri Draginje, nekakšne variacije na temo osamljene ženske v krizi srednjih let, ki se z vsako od zgodb stopnjujejo v vedno bolj radikalno obliko.

Draginja je ženska, ki je v taki ali drugačni variaciji poznana vsakomur, vendar je v filmih pogosto minimalizirana na vlogo skrbnice, matere – vlogo, ki ima nekakšno funkcijo, služi drugim osebam, jim je podrejena. V filmu Zorića in Gluščevića je petdesetletna Draginja postavljena v središče. Je fokus, katalizator in gonilo filma. Prva je prodajalka sesalcev, ki v poletni vročini hodi od vrat do vrat, dokler v enem od stanovanj ne naleti na truplo ženske, ki ji je precej podobna. Šok ob spoznanju, da bi na njenem mestu prav lahko bila tudi sama, jo pripravi do tega, da gre na rejev, kjer pod vplivom drog uživa v občutku svojega lastnega dotika. Druga je lepo urejena, naličena in nakodrana medicinska sestra v porodnišnici, iz katere ukrade novorojenčka. Priloznostnega igralca Zorana (Boris Isaković) najame, da igra njene ga moža, tako da lahko svoji družini in sosedom predstavi sliko popolnega življenja. Tretja pobegne od posesivnih staršev in tava po ulicah Beograda ter se poskuša spomniti, kdo sploh je.

Izvrstna Ksenija Marinković vse tri Draginje upodobi z izrednim občutkom za podrobnosti in pretanjeno igro, okoli katere je zgrajen ves film. Ni imela lahke naloge, saj film sestavljajo dolgi kadri z minimalnim dogajanjem in skoraj brez dialogov. Nič ni pojasnjeno, zato smo prepuščeni lastni presoji, ki pa jo vedno znova spodnesejo presenetljivi obrati in nepričakovane situacije. K temu dodatno pripomore pridih nadrealnega in absurdnega v stilu Davida Lyncha, ki veje skozi ves film, pa tudi drobni trenutki humorja, ki pa so hitro spodkopani s potujitvami in le še bolj poudarjajo brezizhodnost situacije. Tak način pripovedovanja nas stalno sili v prevpraševanje, kaj se sploh dogaja in kam je film namenjen.

Prva Draginja, nevidna članica družbe, ki jo potencialni kupci sesalca izkoriščajo za čiščenje stanovanja ali pa jo popolnoma ignorirajo, tudi zares postane nevidna, ko se vrne z rejva in obsedi na svoji postelji. Šepet vetra, ki jo kliče po imenu, služi kot prehod v drugo zgodbo. Tu je situacija z ukradenim otrokom in možem-igralcem že sama po sebi nenavadna, potencirata pa jo še ogromen plišasti zajec, ki Draginjo kliče po imenu, in glasbena točka, ki jo Zoran skupaj s sosedi uprizori na pikniku za Draginjin rojstni dan. Draginja, ki z novim dojenčkom v naročju teče iz porodnišnice, postane Draginja, ki gola teče po temnih

Draginja, »ta, ki nam je draga«, je v vseh treh različicah osamljena, odtujena in v nekem pogledu tudi izgubljena. Je prototip ženske, ki je stalno prisotna v družbi, vendar je za večino ljudi nevidna.



ulicah Beograda. Ne spomni se svojega imena, ne spomni se, kje je in od kod je pobegnila, tudi za starša, ki jo iščeta, ni čisto jasno, ali sta res njena starša ali pa sta jo vzela k sebi kot uteho, ker se njuna prava hčerka noče vrniti domov. Ljudje, ki jih sreča, jo prepoznajo iz reklame turistične agencije s sloganom »Pre bora do mora« ali pa kot glas Pujse Pepe iz otroške risanke.

Ko se s stropa pisarne turistične agencije kot na gledališkem odru spustijo papirnata drevesa in Draginja ob zvoku vetra vstopi v gozd, so vse realistične strukture, vzpostavljene ob samem začetku filma, že davno porušene. Ponavljajoči se motivi, kot so plišasti roza zajci in torta, ki jo Draginja jé kar z rokami, tkejo vizualne povezave med posameznimi deli filma, vendar je ključnega pomena za razvozlanje te zapletene zgodbe Draginja sama. Draginja, »ta, ki nam je draga«, je v vseh treh različicah osamljena, odtujena in v nekem pogledu tudi izgubljena. Je prototip ženske, ki je stalno prisotna v družbi, vendar je za večino ljudi nevidna. Trudi se stopiti na plan, pokazati, da je pomembna in da ima svojo vrednost, a neuspešno. Absurdni momenti so potencirani, vendar vzpostavljajo vzporednice z realnostjo, ki je pogosto lahko ravno tako kruta.

Na koncu se postavlja vprašanje, ali je triptih o Draginji, grajen na nadrealističnih elementih, ki nas na trenutke popolnoma vržejo iz tira, dovolj sam po sebi, brez vodil k jasnim zaključkom. Film namreč pušča veliko dvoumnih in odprtih vprašanj, morda celo preveč. Ne gre za to, da bi od filma zahtevali jasen odgovor ali pojasnilo, kaj se je pravzaprav zgodilo, vendar umanjka zaključek, ki bi vsa čustva, vzbujena v gledalcu, vsaj nekoliko pomiril, kristaliziral. Prosojno Draginjo, ki se z neba heheta kot sonček v **Telebajskih**, si lahko razlagamo kot njeno vseprisotnost, ki se je zdaj, po koncu filma, morda bolj zavedamo. Kljub temu da filmu na koncu zmanjka tista pika na i, gre za pogumen, svojevrsten prvenec, ki si upa stopiti iz okvirov pričakovanega, s tem pa ponudi svež pogled na preredko izpostavljeno tematiko.

Pia Nikolič

ALISON BECHDEL

»Ta test odraža srčiko tem, ki sem jim posvetila svoje delo, torej demonstraciji ženske subjektivitete, kar me veseli«

Kultna avtorica alternativne LGBT+ stripovske scene, Alison Bechdel (1960), je konec preteklega leta pri založbi VigeVage-Knjige končno dočkala prvi prevod svojega dela *Dom za umret* (Fun Home) v slovenščino. Njen prvi daljši stripovski album je prvoosebna pripoved o odraščanju na pensilvanskem podeželju, v na videz precej tipični družini. Alison se zato zdi, da vanjo ne sodi. Jasno ji je zgolj to, da noče biti takšna, kot od nje pričakujejo. Z avtorico smo se ravno v mesecu ponosa pogovarjali prek spleta; odzvala se nam je iz svojega doma v Vermontu.

**



ALISON BECHDEL | FOTO OSEBNI ARHIV

Začniva s področjem filma. Kako je nastal vaš t. i. Bechdel-test za merjenje reprezentacije žensk v filmih in drugih vrst fikcij? | Pravzaprav se ga nikoli nisem zares domislila, to je bil ves čas vic, šala; ideja sploh ni bila moja. Že davno sem narisala strip, v katerem gresta dve ženski v kino in se sprašujeta, kateri film bi si želeli ogledati. Gre za strip po resnični zgodbi moje prijateljice, ki mi je dejala, da ima pravilo, da noče gledati filmov, v katerih ne igrata vsaj dve ženski, ki govorita druga z drugo – o čem drugem kot o moških. Kar je bilo leta 1985 huronsko smešno, ker noben film ni ustrezal tem kriterijem. Prijateljica je tako lahko šla gledat le **Osmega potnika** (Alien, 1979, Ridley Scott), ker v njem ženski namesto o moških govorita o pošasti. Zato sem to narisala in niti v najbolj divjih sanjah nisem mislila, da bo to kdo kdaj vzel resno.

Se vam zdi, da se je od takrat vendar kaj spremenilo na področju filma? Zadnje čase se o tem kar veliko govori. | Mislim, da se je zgodila velika sprememba v zavedanju. Ljudje so končno dojeli, da beli heteroseksualni moški niso univerzalni in da obstaja cel spekter drugačnih ljudi in drugih subjektivitet. Zanimivo je, kako se lahko učimo o zornih kotih drugih; vse like v fikciji lahko obravnavamo kot popolnoma človeške. To ustvarja boljše čtivo oziroma filme. Dobro je videti te spremembe, a hkrati ljudje iščejo poti, kako premagati sistem in ustvariti filme, za katere se le zdi, da imajo močan ženski karakter, ki pa ni zares organski. Je le prekopiran.

Kako je vaša prijateljica, ki vam je povedala svoje pravilo, sprejela, da je njen test postal svetovno znan? | Težko rečem, z njo nisem spregovorila že več kot štirideset let. Nekateri na spletu sicer test imenujejo z obema priimkoma, torej Bechdel-Wallace. Od tedaj sem se pravzaprav naučila, da je veliko zakonov ali pravil napačno poimenovanih po določenih ljudeh. Marsikomu je avtorstvo le pripisano, tako kot meni. A po drugi strani ta test odraža srčiko tem, ki sem jim posvetila svoje delo, torej demonstraciji ženske subjektivitete, kar me veseli.

Zagotovo ste spodbudili dvig standardov za udeležbo žensk v fikciji. Protagonistke vaših stripov so večinoma ženske. Parzite se teh lezb! (Dykes to Watch Out For) ste začeli izdajati leta 1983, točno štirideset let nazaj. Ste bili takrat med redkimi LGBT+ stripovskimi ustvarjalkami? | Zagotovo takrat ni bilo veliko ustvarjalcev LGBT+ stripov, a nisem bila med pionirji. Raje se prištevam k drugi generaciji *queer* striparjev. Pravzaprav se počutim rojena pod srečno zvezdo, ker sem se takoj po diplomi preselila v New York, kjer sem našla gejevsko knjigarno in v njej zbirko gejevskih stripov. Nestrpno sem jih prebrala od platnice do platnice in navdihnili so me v smeri, da lahko tudi sama kaj nari-

šem o svojem življenju, kar sem nazadnje res storila. Postala sem lezbična striparka, čeprav pred tem možnosti za kaj takega ni bilo.

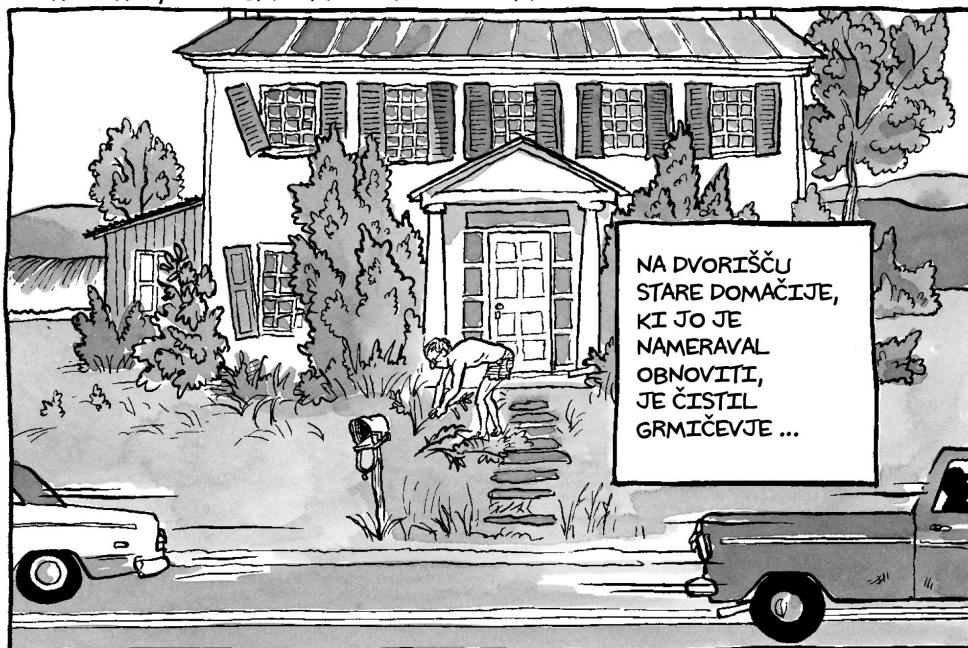
Čeprav verjamemo, da danes živimo v bolj odprti družbi kot v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, lahko po vsem svetu opazujemo vzpon populističnih desničarskih politik, te pa vedno bolj napadajo vse, ki niso taki kot oni. Se vam zdi, da je bilo takrat lažje izdajati LGBT+ stripe kot danes? V ZDAimate namreč vse več cenzure. Strip *Maus*; zgodba o preživetju Arta Spiegelmana so že v številnih šolskih okrožjih odstranili s seznama knjig, primernih za šolske knjižnice. | To je res dobro vprašanje. Noro in strašljivo je, kar se zdaj dogaja. Povsod vedno bolj težijo k avtoritarnosti. Morda se človeštvu le meša, medtem ko uničujemo planet, in je to le ena stvar od vseh, zaradi katerih se nam meša. Ali pa je to le način, kako za grešne kozle napraviti ljudi, ki so najbolj ranljivi, medtem ko so resnični problemi nekje drugje. Vseeno je to res sovražno okolje.

Da pa se vrnem k vprašanju. V osemdesetih sem nagovarjala le majhno skupino ljudi, saj moji stripi niso prišli onkraj ozke skupine lezbijk. Kultura se je v tem času zelo spremenila, gejevske zgodbe so postale del *mainstreama*. Poznamo vse več LGBT+ likov v fikciji in tista mala koherentna subkultura, ki smo jo nekoč imeli, ne obstaja več, ker je nekako ne potrebujemo – ali pa smo mislili, da je ne. Zdaj se dogaja to, da so vse te zgodbe, liki in pozitivne uprizoritve prestopili v *mainstream*, a hkrati se je začel tudi upor proti temu. Mislim, da so zaradi tega začeli prepovedovati knjige in uveljavljati anti-trans zakone. Zdi se, da je vse v redu, dokler to »počnemo doma«, a če bomo o tem govorili, potem se bo začel upor, protipropaganda. Verjetno je to nezogibna faza procesa, ki jo moramo preprečiti. A ne vem, kako.

Je zdaj v post-trumpovski dobi vseeno kaj bolj sproščeno ozračje? | Želim si, da bi lahko rekla, da živim v post-trumpovski eri, a zdi se mi, da je Trump spremenil politiko v državi tako fundamentalno, da se na najslabši možni način nadaljuje tudi brez njega. Zdi se, kot da republikanci tekmujejo, kdo bi lahko bil hujši, še bolj sovražen in represiven. Upam, da bodo nekoč s tem prenehali, vendar nisem prepričana.

Ste si predstavljali, da bo lahko nekoč v prihodnosti neki šolski odbor prepovedal vašo knjigo? | Nisem (*smeš*). To me spravlja ob živce, veste – da mi cenzurirajo knjigo. Vzemim me že razmišljanje o tem, raje bi samo opravljala svoje delo. Predstavljajte si, da neki ljudje vaše delo, ki je avtobiografsko, opredelijo za obsceno ali pornografsko, gre pa za zgodbo o vašem življenju. To je žaljivo in frustrirajoče. Ne morem verjeti, da se to dogaja. Trenutno se sicer pri nas razpleta pomembna tožba. PEN

PO MOJEM MNENJU JE MOJ OČE NAREDIL SAMOMOR, VENDAR BI Z ENAKO GOTOVOSTJO LAHKO REKLI, DA JE UMRL MED VRTNARJENJEM.



... IN JE RAVNO PREČKAL CESTO 150, DA BI ČEZ BANKINO ODVRGEL NAROČJE ŠČAVJA.



KAMIONAR JE OPISAL, DA JE MOJ OČE RITENSKO SKOČIL NA CESTO, "KOT BI ZAGLEDAL KAČO".



IN KDO VE. MOGOČE JO TUDI JE.





KONEC TEDNA SVA ŠLA SKUPAJ V KINO.

SKLENILA SEM, DA BOM NAPADLA ŠE ENKRAT.



America toži državo Florido: neustavno naj bi bilo, da prepoveduje knjige, saj s tem omejuje pravico do svobode govora.

Bo to v primeru zmage postal precedens tudi za ostale zvezne države? Sami živite v Vermontu. | V ZDA postaja vse vedno bolj zmešano in se spreminja v razlikovanje med rdečimi in modrimi državami. Na srečo živim v modri, demokratični, »razumni« državi. A če bo PEN v tej tožbi zmagal, bo to jasno sporočilo vsem ostalim rdečim, republikansko vodenim državam, ki poskušajo prepovedovati knjige. Ne bo imelo direktnega vpliva name, a lahko se kaj spremeni v drugih republikanskih državah.

Morda veste, kje vse so vaše stripe prepovedali? V njih namreč raziskujete svoje spolne preference, in kot mi je znano, v šolah v ZDA sploh ne marajo govoriti o spolnosti. Če prav razumem, temelji izobrazba o spolnosti na predpostavki, da je bolje, da o tem ne govorimo in se vzdržimo spolnosti, ki se posledično ne bo zgodila. Po drugi strani imate, paradoksalno, velik problem z najstniškimi nosečnostmi. | Ja, tako jim je všeč. *Dom za umret* so marsikje prepovedali. Če samo omeniš LGBT+ skupnost ali karkoli v zvezi s spolnostjo oziroma nagovarjanjem rase, tvoje delo prepovejo. Ker ljudje ne morejo prenesti resnice (*smeh*).

Kako mislite – če nagovarja raso? | Vsaka knjiga ali strip, ki govori o tem, sta po njihovo lahko škodljiva. Težko je razložiti, za kaj gre, ker je noro, težko mi je to sploh ubesediti. Ideja, da je razizem v ZDA sistemski, je vznemirjujoča. Beli otroci naj bi se zaradi tega počutili krive. Noro je.

Je bilo v času vašega šolanja kaj drugače? Tudi glede stripov? Pri nas so v sedemdesetih morali večkrat zagovarjati tezo, da strip ni nujno šund literatura. Včasih jo moramo še danes. So stripi sploh del učnih programov v ZDA? | V zadnjem času so postali bolj priznani. Včasih so bili tudi pri nas le šund, a *Maus* je to res spremenil. Ljudje so dojeli, da so lahko stripi literarna dela, da so lahko resni, govorijo na različne, nove načine. Vse več se o njih učijo v šolah in tudi to je povezano s prepovedjo marsikaterih del. Ker imajo stripi pač slike, ki jim ljudje nasprotujejo. Ilustracije so lahko bolj direktne, slikovite. Kar je vizualno, ne le v besedah, je razumljeno kot večja groznja, ker naj bi se otroci bolj nagibali k nečemu, kar je ilustrirano.

Obrniva se od politike k intimnejšemu, avtobiografskemu delu vaših stripov. Vrniva se k vašim začetkom. Dom za umret je bil v slovenščino preveden komaj konec lanskega leta. Gre za avtobiografski strip. Je bil tudi Pazite se teh lezb! avtobiografski? | Strip *Pazite se teh lezb!* je to v zelo širokem

»Predstavljajte si, da neki ljudje vaše delo, ki je avtobiografsko, opredelijo za obsceno ali pornografsko, gre pa za zgodbo o vašem življenju. To je žaljivo in frustrirajoče. Ne morem verjeti, da se to dogaja.« –AB

razumevanju – živila sem neke vrste takšno življenje in živila sem v isti subkulturi kot moji liki. To ni bil nikoli striktno avtobiografski strip, osebe sem si izmislila. A ves čas, ko sem risala te stripe, skozi svoja dvajseta in trideseta leta, sem razmišljala, da bi napisala strip o svojem življenju, ker sem hotela povedati zgodbo o svojem očetu in o sebi, a nisem vedela, ali bom to lahko storila. Ko sem se bližala štiridesetemu letu življenja, sem si rekla, ja, to lahko storim, čas je, da to storim. V *Domu za umret* namreč ne razkrivam le poti odkrivanja svojih spolnih preferenc, ampak tudi očetove. Nekoč sem po naključju izvedela, da je imel afere z moškimi, tudi s svojimi učenci, kar me je povsem presenetilo. O tem namreč nisem vedela prav ničesar.

Že moj *coming out* je bil precej čustven, a očetovo razkritje je v to obdobje dodalo še toliko več napetosti, stresa in norosti. Nekaj mesecev zatem je očeta zbil tovarnjak. Mati je bila prepričana, da je šlo za samomor. To je bilo precej boleče in zmedeno obdobje mojega življenja. Ves čas sem se hotela vrniti in povedati to zgodbo, da bi ugotovila, kaj se je res zgodilo očetu, da bi žalovala za njim na način, kot prej nisem mogla. Gre torej za resen strip, kljub naslovu v izvirniku. Prej omenjeni *Maus* je utrl pot takšnim stripom. Sama sem hotela očetovo in svojo zgodbo povedati že precej prej, a v osemdesetih nisem niti pomislila, da bi jo povedala v stripu, o tem sem začela razmišljati šele po izidu *Mausa*.

Ste risanje svoje življenjske zgodbe torej razumeli kot terapijo? | Zagotovo je bilo težko, tako čustveno kot estetsko, ker nisem vedela, kaj delam. Nisem vedela, kako naj napišem »celovečerno« knjigo. Navajena sem bila risati kratke stripe, ki so bili po tonu lahkotni, hudomušni in izmišljeni, to pa je bilo precej drugače. Šlo je za mojo resnično družino, za bolečo družinsko skrivnost, ki sem jo hotela spraviti v javnost. Verjetno je bilo najtežje spopasti se z mislijo, da izdajam svojo družino. Mamini najbližji prijatelji niso vedeli, da je bil oče gej, da je naredil samomor. Nameravala sem razkriti te informacije, kar je bilo strašljivo, a menim, da sem prišla do uspešnega premirja z materjo. O tem sva se večkrat pogovarjali. Ni bila vesela, a je razumela, zakaj moram to storiti. Že to je bil dolg proces, potem pa je bilo tu še dolgotrajno risanje in pisanje scenarija.

Ste imeli zaradi dolžine težave s scenarijem, z videzom strani? | O dolgem zaporedju strani je bilo zastrašujoče razmišljati. Prej sem imela precej standarden majhen prostorček z mrežo v velikosti deset do dvanajst kvadratkov. Na tem majhnem prostoru je bilo vse, potem pa sem imela naenkrat stotine teh prostorov. Naučila sem se, da ima tudi knjiga svoje omejitve – poglavja, kako narediti konec in začetek strani, da zgodba teče, ko postopoma odkrivaš informacije. Gre za majhne strukturne podrobnosti. Ko sem se naučila paziti nanje, sem ugotovila, kako narisati risoroman.

Ste se šele potem, ko ste usvojili formo, odločili izdati tudi album *Ali si ti moja mama?* (Are You my Mother?)? Kako se je vaša mati odzvala nanj? Se je do takrat že navadila, da želite intimna izkustva deliti s svetom? | Glede *Doma za umret* je imela mešana čustva. Po drugi strani pa je bila zadovoljna s tem, kako je bil strip sprejet, kakšno pozornost je dobil. Bala se je le, da je ne bodo v kakšni recenziji omenili z imenom; to jo je vznemirjalo, ta morebitni vstop v njen osebni prostor. Zakaj sem se potem lotila še pisanja knjige o njej? Ker sem grozna, grozna hči. Zdelo se mi je, da to moram narediti. Transformacija, ki sem jo doživljala v odnosu z njo, čeprav sem delovala proti njenim željam, je bila zelo produktivna. Ne vem, ali bi se brez tega počutila tako izpolnjeno. *Dom za umret* mi je res omogočil, da sem dosegla širše občinstvo in se posledično lahko začela preživljati s stripom. Ko je izšel drugi album, je imela mati spet mešane občutke, a do takrat se je že utrudila, zamahnila je z roko in dejala: »Ah, saj je že vseeno.«

Ste jo peljali na ogled muzikala, narejenega po stripu? | Žal ne, ker je malo pred tem preminila, kakšnih šest mesecev pred premiero. Za kar mi je bilo žal, a po drugi strani se mi zdi, da bi bilo zanjo res težko videti to igro, ki je sicer lepa, a močna. Če se lahko malo slabo pošalim – če takrat ne bi bila že mrtva, bi jo to morda ubilo. Ne verjamem pa, da bi ga sploh lahko gledala.

Ste sodelovali pri postavljanju muzikala na oder? | Aktivno ne, nisem imela kreativne moči za odločitve in izbire, a scenaristka se je z mano veliko srečevala in me veliko spraševala. Tako da sem bila delno prisotna.

Bo po stripu posnet tudi film? Boste sodelovali pri snemanju? | Ne, ker če bo res prišlo do filma, bo šlo za adaptacijo muzikala, tako da bodo naredili, karkoli bodo pač naredili. To bo kar zanimiv izziv.

Kaj pa so v gledališču storili z barvami? Niste ravno ljubiteljica uporabe barv v stripih. Bi moral biti film črno-bel? | Morda morate postati zunanja svetovalka za film (*smeh*).

Ali morda v zadnjem času odkrivате barve ali še vedno ustvarjate predvsem črno-belo? Verjetno rišete analogno? | Res rišem na roke in vse več uporabljam tudi barve. Zdi se mi pravi izziv. Sodelujem s svojo partnerico, ki kolorira. To je naredila za zadnji strip in to bo naredila za strip, ki ga rišem zdaj. Je kar zabavno, vendar tudi stresno, saj težko predam nadzor drugim, a koloriranje je tako težavno, da ga ne morem opraviti sama. Vesela sem, da imam pri tem pomoč.

Mislila sem, da morda barv ne marate, ker izhajate iz bolj alternativne stripovske scene? | Prihajam iz pred-digitalne dobe, ko je bilo skoraj prepovedano uporabljati barve, saj je bilo to edino, kar smo si tedaj lahko privoščili. Hkrati pa sem na nek način gravitirala k stripom zato, ker so bili črno-bel medij. Moj oče je bil navdušen nad barvami (*smeh*). Moje otroške knjige je vzel in jih čudovito pobarval ter mi kazal, kako naj jih sama polepšam. Tega nisem marala in uprla sem se, da tega ne bom delala. Zdaj, na stara leta, pa iščem načine, da se približam barvam.

Vsega se zelo dobro spomnite. Morda zato, ker ste pisali dnevnik in ga prebirali znova in znova, da bi napisali knjigo, ali pa imate samo zelo dober spomin? | Dobro vprašanje. Pisanje dnevnika je gotovo pomagalo, a vesela sem, da sem *Dom za umret* napisala, ko sem ga, ker moj spomin ni več tako dober. Zdaj imam še za dvajset let več spominov in težko je dostopati do nekaterih stvari. Fotografije so prav tako pomagale; imamo veliko družinskih fotografij, ki so mi pomagale, da sem se spomnila stvari. Mislim pa, da imam na splošno zelo dober spomin. Mama mi je nekoč skoraj obtožujoče rekla: »Zdi se mi, da imaš presneto dober spomin,« kot da sem si stvari izmislila. Ne vem, mogoče sem si jih res. Mogoče imam obupen spomin in samo haluciniram.

Verjetno se vaša mati ne bi toliko pritoževala, če spomini ne bi bili resnični. | Res je.

Kako pa je z novim projektom, bo tudi avtobiografski? | Ne, temu projektu pravim avto-fikcija (*smeh*). Zdelo se bo torej, da je avtobiografsko delo, a ni. Izmišljujem si vse vrste trapastih stvari o sebi, zelo je osvobajajoče. Toliko bom povedala za zdaj, morali boste še malo počakati, da vidite.

Kdaj načrtujete izid? | Okoli februarja 2025. Še veliko časa bo minilo do takrat.

Torej bo velika, debela knjiga? | Tako upam, da.

Anja Banko

KO PRESKOČI ISKRICA IN V TREBUHU ZAŠČEMIMO METULJČKI ...

Tokratni *Ekranov* tematski blok sovпада s filmskim ciklom, ki se je junija predstavil v Slovenski kinoteki, s kančkom provokacije pa smo ga naslovili *Kdo se boji romantičnih komedij?*. Naslov je namenoma zastavljen kot vprašanje – romantičnih komedij se pogosto drži slabšalen prizvok, »resnik« cinefili pa ob njihovi omembi snobovsko zavijejo z očmi. Romantične komedije veljajo za žanr, ki je v filmski zgodovini in njenem kanonu največkrat odrinjen na stran, potisnjen na dno kot neresen, neumetniški, torej industrijski produkt (največkrat hollywoodskega) filmskega motorja, zagoden v ponavljanje vedno istih zgodb, motivov in pripovednih tropov o *njegovem* in *njenem* zaljubljanju, ljubezenskem spoznavanju in *happy endu* dveh sorodnih duš.

A naj že na tej točki podam prvi pomislek – mar ni samo bistvo žanrov prav tovrstna repetitivnost, variacija vedno istih tropov? Mar se verižna produkcija cenених *slasherjev*, vesternov ali kriminalk s svojo reproduktivno silo in povprečnostjo ne kaže nič manj idejno in ideološko problematična v reprezentaciji spola, rase, razreda in družbene realnosti kot idealizirana heteronormativna podoba srečnega konca nekega belega, bogatega, lepega in uspešnega zaljubljenega para? V čem je torej razlika? Odgovor je preprost – romantične komedije prvotno ciljajo na žensko občinstvo, to pa je vsaj nekdaj imelo manjšo potrošniško moč. Romantične komedije torej niso bile tako dobičkonosne, ob tem pa tudi manj zanimive za velike filmske mojstre, saj je estetika – pomen filmskega jezika – v romantični komediji običajno postavljena v drugi plan, za zgodbo. K vprašanju vrednotenja žanra v filmski zgodovini naj dodam še, da je bil moški pogled (vsaj do nedavnega) ključen tudi za vzpostavlanje kanona.

Zato ne preseneča, da se druge žanrske linije rado zavije pod oznako kultne klasike, romantičnim komedijam pa je namenjen drugačen, prav poseben kategorični predalček, vrednostno umeščen na svojevrstno, nižjo, *pregrešno* raven: če že v katerem kontekstu, potem dobijo romantične komedije največkrat priznanje kot *guilty pleasure*, grešni užitek gledalke, ki se ob tistih najbolj temačnih večerih na domačem kavču, skrita pred pogledom drugih, predaja podobam strastnih poljubov in solzam sreče ob skoraj neverjetni, a tako zelo pričakovani končni združitvi osrednjih protagonistov.

Pa vendar.

Zadeve niso tako enoznačne, kot jih zastavlja ta posplošeni okvir razumevanja in vrednotenja žanra romantičnih komedij. Prispevki, predstavljeni na naslednjih straneh, poskušajo vsak iz svoje perspektive razbiti stereotipe, ki se škodljivo zaraščajo okoli obravnavanega žanra. Ivana Novak v svojem prispevku »Ljubezen in kapitalizem – z Lubitschevim prijemom« pogleda v zgodovino žanra, do Ernsta Lubitscha, ki velja za enega njegovih utemeljitev. Avtorica predstavi Lubitschevo mojstrovino *Trgovina za vogalom* (*The Shop Around the Corner*, 1940) in skoznjo izpostavi enega ključnih dejavnikov, ki vplivajo na vrednotenje romantične komedije – to je odnos do realnosti. Režiser *Trgovino za vogalom* zastavi v povedni opoziciji s svojimi zgodnjimi vedrimi, neverjetnimi in fantastičnimi ljubezenskimi spektakli; dogajanje prizemlji in ga postavi v čas in prostor, ki je prežet z realnimi in banalnimi problemi vsakdanjika – z vprašanji preživetja, zaslužka, konkurence na trgu dela: moški in ženska sta v tem svetu tekmeča, ljubezen pa igra moči.

Vprašanje razmerja do realnosti je obravnavano v več prispevkih. Kljub posplošenemu prepričanju, da so romantične komedije pravljicični odlitki izumetničenega, fantazijskega sveta, da so zapleti in razpleti večkrat fantastični, da protagonisti celo »čarobno« dobijo nekakšne nenavadne lastnosti (npr. moški, ki sliši ženske misli, junak, ki se znajde ujet v mlajši/starejši različici sebe, ali junakinja, ki se ujame v telo nasprotnega spola), realnost v njih ne umanjka – ta je pravzaprav pomemben dejavnik, ki določa najboljše primerke svojega žanra. Junaki so lahko s svojo zgodbo prepričljivi le, če so postavljeni v prepričljive svetove, ki so nam do neke mere domači – ko prepoznavamo določene vzorce, se s podobami lahko poistovetimo, do njih razvijamo empatičen ali drugače čustven odnos.

O prepričljivosti filmskih romanc na primeru Nore Ephron razmišlja Ana Geršak, ki kot eno glavnih avtoričinih potez izpostavlja prav bližino z resničnostjo – Ephron navdih za svoje protagoniste in njihove ljubezenske zaplete večkrat črpa iz resničnega življenja in lastnih izkušenj, pri čemer svojim likom, njemu in njej, pušča dovolj pripovednega prostora, da ju spoznamo vsakega posebej. Njeni liki niso zgolj prazne pripovedne silnice, ki se funkcionalno združijo v srečnem koncu, temveč se izrisujejo kot osebe z realnimi problemi in težavami. Kot režiserka in scenaristka je Ephron v slogu največjih mojstrov dokazala, da je žanr romantične komedije prožen prostor za avtorske intervencije, s svojim delom pa je po drugi strani pomembno tlakovala pot ženskam v vodilnih filmskih poklicih. Ob tem velja omeniti, da je (bil) tudi žanr romantičnih komedij ne nazadnje v rokah belih moških ustvarjalcev – režiserjev, scenaristov, producentov, ki so, kot v svojem eseu »V moško fantazijo ujeto dekle« poudarja Veronika Zakonjšek, predolgo držali niti v svojih rokah in ženskam preko platna določali njihove potrebe, želje in fantazije. Kritike na žanr romantičnih komedij – konservativnost, belskost, potrjevanje patriarhalnih in kapitalističnih fantazij – so tako upravičene. O ljubezni so namreč predolgo enostransko govorili le beli privilegirani moški.

Potencial in presežno vrednost romantičnih komedij bi lahko iskali v tem, da v ospredje postavljajo intimne odnose, ki se vzpostavijo kot relevanten odsev, portret in komentar družbene dinamike, skozi pa se izrisujejo aktualne podobe družbenih vlog spola.

Kot v svojem prispevku »Romantične komedije, ki to več nečejo biti« piše Jernej Trebežnik, je žanr svoj preporod lahko doživel šele, ko se je odmaknil od središča in ni bil več donosna molzna krava za velike filmske studije. V prvem desetletju novega tisočletja so se romantične komedije umaknile z velikih platen, saj so v svoji preprostosti le s težavo konkurirale dobičkonosnim fantazijskim, akcijskim ali zgodovinskim spektaklom. Ko se je romantična komedija umaknila, je dobila možnost, da zaživi na novo – preobrazena, drugačna. Filmske trope so v tem času posvojili neodvisni filmski ustvarjalci, ki so ravno zaradi »preprostosti« (predvsem na ravni vloška, produkcije, rabe posebnih učinkov itd.) lažje dostopali do žanra *romkom*. Ta jim je ponujal zanimivo ustvarjalno polje, na katerem so razpirali aktualne obrazce družbenih konvencij in neobremenjeni z normo redefinirali žanrske trope, tudi možnosti srečnega konca, ki se je odmaknil od klasične večnosti monogamne in heteronormativne zveze, kot jo določa institucija poroke. Samskost, izpolnitev lastnega potenciala skozi prijateljsko vez, osebnostno zorenje na profesionalni poti ipd. so vse motivi, ki so se čedalje pogosteje vpletali v pripovedno strukturo in postajali vse pomembnejši v odnosu do osrednje linije iskanja sreče v ljubezenski potrditvi. Emancipiranim podobam *indie* filma pa pod prste pogleda Zakonjšek, ki skozi ženski pogled kritično premišljuje žanrski trop *Manic Pixie Dream Girl* – podobo eterične zasanjane muze neodvisnega filma. Kot ugotavlja, je prej kot samostojna subjektiviteta tudi v večini ameriške *indie* produkcije ženski lik opornica moškemu na njegovi poti do samouresničitve. Kakopak, ko so za te filmske podobe še vedno večinoma odgovorni (beli) moški.

Potencial in presežno vrednost romantičnih komedij bi lahko iskali v tem, da v ospredje postavljajo intimne odnose, ki se vzpostavijo kot relevanten odsev, portret in komentar družbene dinamike, skozi pa se izrisujejo aktualne podobe



družbenih vlog spola. Zaradi ploskovitosti v prikazu, redukciji protagonistov, ki zgolj po eni (tj. ljubezenski) liniji iščejo svojo izpolnitev in potrditev, so družbene vloge spola še bolj poudarjene, s tem pa se romantične komedije kažejo kot morda eden najbolj preciznih znanilcev družbenega ozračja in spolnih politik. Prav njihova hipna aktualnost pa je tudi njihova največja šibkost – romantične komedije le redko prestanejo test časa: družbena morala in njene norme se spreminjajo, temu pa se prilagajajo tudi žanrski tropi: če Harry (Billy Cristal) v *Ko je Harry srečal Sally* (When Harry met Sally, 1989, Rob Reiner) ne razume, da »ne pomeni ne«, enakopravnost v odnosu do žensk še manj razume Joe (Tom Hanks) v filmu *Čaka te pošta* (You've Got Mail, 1998, Nora Ephron), ki srce junakinje osvoji z manipulacijo in lažjo, če navedemo le dva od mnogih primerov.

A ob vsem tem nekateri elementi romantičnih komedij ne zastarajo – na primer negotovost ob prvem pogledu, ki seže do njenih ali njegovih oči. Sramežljiva rdečica zaljubljenih src, strah pred zavrnitvijo in razočaranjem, hrepenenje po bližini, občutek metuljčkov v trebuhu – vse to so univerzalna občutja, ki preživijo test časa. Zaljubiti se je pač univerzalno čudovita stvar, v najčistejših in najprimarnejših trenutkih je to tudi občutek, ki preseže družbene konvencije – ljubezenske iskricke zagorijo tako močno, da upepelijo vprašanje morale. Obtožite me sanjavega romantizma ali eskapizma, a menim, da se romantične komedije uspejo dotakniti prav te najbolj univerzalne in primarne želje človeka po biti ljubljen, sprejet, varen. Romantične komedije so zato velik žanr – in če kdo potrebuje še kakšno opravičilo, navsezadnje za enega prvih modernih ustvarjalcev tega žanra velja nihče drug kot sam Shakespeare.



Ivana Novak

LJUBEZEN IN KAPITALIZEM — Z LUBITSCHEVIM PRIJEMOM



TRGOVINA ZA VOGALOM | 1940

Velika prednost življenja v romantičnih komedijah je, da likom za preživetje ni treba delati ali vsaj ne garati, če pa že morajo garati, zaradi tega ne doživljajo kronične tesnobe, depresije, alienacije, mobinga, šikaniranja, strahov pred izgubo službe, kroničnega stresa, izgorelosti, težav s hrbtenico in vnetjem karpalnega kanala ter ostalih običajnih z delom povezanih obolenj. Vedno imajo dovolj časa, čustvenih in finančnih zalog, kupno moč višjega srednjega sloja, da se posvetijo ljubezni – igri, ki jo, sodeč po splošnih zakonitostih žanra, igrajo zlasti privilegirani družbeni sloji. Resnično življenje, ki ga resnični ljudje večino časa preživljajo na trgu dela v kapitalizmu, v ta žanr običajno nima vstopa. Zdi se, da bi trk »resničnega življenja« in konceptov romantične komedije neizogibno pokazal, da stvari, ki jih liki počno v romantičnih komedijah za ljubezen, v kapitalizmu preprosto niso izvedljive. V resnici si lahko le nekaj fantov na tem svetu privoščijo, da bi kot devastirani Peter (Jason Segel) v uspešnici **Pozabi Saro** (Forgetting Sarah Marshall, 2008, Nicholas Stoller) nedoločen čas zapravili na Havajih v zasledovanju izgubljene zaročenke. Povrh vsega imajo ljudje v romantičnih komedijah poleg nadnaravne kupne moči včasih tudi druge nadnaravne moči, kot vidimo v še eni uspešnici **Kaj ženske ljubijo** (What Women Want, 2000, Nancy Meyers), kjer moški sliši skrite misli žensk. Ne glede na to, kateri film v tem žanru pogledamo, najdemo trenutke izumetničenosti in karikature, čudeža in fantazije. Pokazati na to neskladje, protestirati zoper klišeje žanra in ga popraviti z ravnilom resničnega življenja, je namen podzvrsti, ki se je razvila v zadnjih letih in si nadela uporniško ime *anti-romkom*, h kateremu se pozneje še vrnemo.

Ernst Lubitsch je bil pionir in mojster sofisticirane romantične komedije, ki je stavila na izumetničenost in oddaljenost od resničnega življenja, a za to ni žrtvovala formalno-estetske izvirnosti, tudi ne politične radikalnosti. Lubitsch je zgodbe postavljal v izmišljena srednjeevropska kraljestva, oddaljena evropska mesta, višje sloje, pravljicične dežele in zgodovino, karseda proč od resničnega življenja. V njih je prevladovalo neresnično vzdušje veselja nad življenjem, svetovljanstva, frivolnosti, vzvišene ironije, cinizma, finančne varnosti, materialnega udobja in hedonizma. Kot vidimo v njegovih nemih kostumskih spektaklih, hollywoodskih muzikalih in komedijah, recimo v **Načrtu za življenje** (Design for Living, 1933), **Težavah v raju** (Trouble in Paradise, 1932) in celo v nemi komediji **Lutka** (Die Puppe, 1919), so Lubitschevi liki, zgodbe, miljeji in vzdušje filmov docela nepristni. Njegovi liki tudi v intimi, ljubezni in pred samimi seboj igrajo duhovito, distancirano, vzvišeno, ironično različico sebe. Raymond Durnat pravi: »Kajti nasprotje sofisticiranosti v tem pogledu ni toliko naivnost, kolikor je resnoba.«¹

A tudi Lubitsch se je v nekem trenutku na koncu 30. let »zresnil«, »prebudil«. Avtor, ki je bil vedno nekaj korakov pred industrijo, se je nenadoma počutil, kot da se na njegovih filmih nabira prah. Komercialni neuspeh filmov **Angel** (Angel, 1937) in **Sinjebradčeva osma žena** (Bluebeard's Eighth Wife, 1938) je vzel kot znamenje, da izgublja stik s časom, ker ustvarja zaprašene komedije, ki se dogajajo daleč proč od resničnega sveta, resničnih problemov in resničnih ljudi. Leta 1939 je v intervjuju za *New York Sun* skesano priznal: »Nikogar nikdar ni zanimalo, kako se ljudje v filmih preživljajo – če je bil film zanimiv. Zdaj jim je mar. Zdaj hočejo zgodbe, ki so prepletene z življenjem. Ljudje morajo dandanes delati za preživetje.«² Ni pretirano reči, da te besede zaznamujejo konec dobe sofisticiranih komedij. Film, ki najbolje potegne črto pod ta žanr, je Lubitsch posnel prav v tistem letu: to je **Trgovina za vogalom** (The Shop Around the Corner, 1940).

»Za vogalom« je bila tudi druga svetovna vojna in postavitev filma v srednjeevropsko prestolnico Budimpešto je bila premišljena. Lubitsch v filmu ne omeni vojne, a vojna je v letnici, v srednjeevropski postavitvi, v nelagodju, v desublimaciji, v prebujanju v resnično življenje, v krizi ljubezni v »trgovini za vogalom«. To je na neki način vojni film, čeprav vojne ne omenja. Kljub kriznim časom, v katerih je bil posnet, je osupljivo, da ga je posnel prav Ernst Lubitsch, ki se je prej poživžgal na pristnost in resničnost filmov. Njegov komični duh je bil vedno poročen z izumetničenostjo, fantazijo, domišljijo. Na neki način je s tem avtor demantiral svoje predhodno delo, se od njega ločil in za njim žaloval, kot bomo videli na primeru **Trgovine za vogalom**, ki ga lahko gledamo tudi kot film žalovanja.

»Ljudje morajo dandanes delati za preživetje,« je torej rekel Lubitsch v navedenem intervjuju. Eno od komičnih sporočil njegovega filma o ljubezni v času gospodarske krize **Težave v raju** (Trouble in Paradise, 1932) je bilo prav nasprotno to, da v kapitalizmu (z Lubitschevim prijemom) nikakor ni treba delati za preživetje. V njem dva hedonistična tatiča, ki sta tudi romantični par, ropata premožne. **Težave v raju** so *Robin Hood à la Lubitsch* – bogastva, ki sta ga odvezla premožnim, tatiča ne razdelita ljudem, temveč ga investirata v lastno ljubezen. Ravno izumetničenost tega scenarija, ki bi bil težko večji od življenja

¹ Raymond Durnat. *The Crazy Mirror: Hollywood Comedy and the American Image*. London: Faber & Faber, 1969, str. 109.

² Lubitsch v William Paul. *Ernst Lubitsch's American Comedy*. New York: Columbia University Press, 1983, str. 163.

samega, je omogočala radikalno premiso, da ni zločin krasti bogatim, ki kradejo revnim; ponudila pa je tudi radikalno rešitev gospodarske krize – denar je treba vzeti vsem, ki ga kopičijo, tajkunom, korporacijam in bankam. Brez domišljije bi si bilo težko zamišljati tako radikalne politične scenarije.

Nova »budnost« je Lubitscha začasno pognala od izumetničnosti k realizmu, ki definira filmski stil **Trgovine za vogalom**. V tem filmu se režiser ni odpovedal le miljeju višjega sloja, frivolnosti, materialni varnosti in hedonizmu – torej vsem sestavinam njegovih »prejšnjih« sofisticiranih komedij –, pač pa tudi nekaterim ključnim elementom svojega avtorskega stila, med drugim igrivi formi, s katero je zaslovel, s tem pa tudi komičnemu duhu.

Bolj žalostne romantične komedije, kot je **Trgovina za vogalom**, v Lubitschevem opusu še ni bilo, ob čemer se zastavlja vprašanje, koliko žalosti romantične komedije sploh prenesejo. Del filma resda govori o prešuštvu, kar je bila režiserju nad vse ljuba tema, a temu sledi poskus samomora prevaranega moža, gospoda Matuschka. To pa je ena redkih tematizacij samomora v tem žanru. Spomnimo: v zgodnjih komedijah in *pre-code* muzikalih, na primer v filmih **Ko sem bil mrtev** (Als ich tot war, 1915), **Zakonski vrtiljak** (The Marriage Circle, 1924) in **Ura s teboj** (One Hour With You, 1932), je Lubitsch prešuštva prikazoval na igriv način, kot smešno manifestacijo frivolnega libida. Toda skozi svoje dozorevanje je prešuštvo začel vse bolj dojemati tudi kot politično dejanje, kot strategijo upora proti družbenim konvencijam, predvsem proti meščanski poroki, ki ni temeljila na ljubezni. In potem je prišla Maria Tura, nosilka najbolj emancipatoričnega varanja v zgodovini romantične komedije. Njena afera v **Biti ali ne biti** (To Be or Not to Be, 1941) je dejanje feminističnega odpora znotraj odporniškega gibanja v drugi svetovni vojni. V okviru narodnoosvobodilnega boja se skozi varanje zgodi še dodaten, ženski osvobodilni boj.

Skratka, ni mogoče pretiravati v tem, kako edinstven film je **Trgovina za vogalom** v Lubitschevem opusu. Prav tako ni mogoče prezreti vloge, ki jo igra avtorjeva biografija pri tem nenavadno velikem preobratu v komičnem duhu. Ravno v tistem času je režiser doživljal krizo tudi v zasebnem življenju – novica o ženinini aferi ga je spravila na tla. Gospod Matuschek je torej njegov *alter-ego*, afera (ki je pravzaprav ne vidimo) pa prva afera v Lubitshevem filmu z resnobnimi implikacijami.

Trgovina za vogalom, prvi in edini film, ki ga je Lubitsch posnel o »resničnih ljudeh«, je tako morda prvo streznitveno delo v žanru romantične komedije. Na neki osnovni ravni pravi: dovolj je komedije, sanjarjenja, romantičnega kiča, igri-

vosti, lahkotnosti, čas je, da pogledamo, kako je z ljubeznijo v resničnem življenju. V tej luči Lubitscha ni mogoče videti le kot pionirja romantične komedije, temveč tudi kot avtorja, ki je na ljubezen pogledal z otožnega stališča *anti-romkoma*.

TRGOVINA ZA VOGALOM

Zgodba **Trgovine za vogalom** govori o Klari Novak (Margaret Sullavan) in Alfredu Kraliku (James Stewart), dveh prodajalcih, ki sta v službi drug do drugega sovražno nastrojena, a istočasno zaljubljena, le da tega ne veda – pošiljata si namreč anonimna ljubezenska pisma. Gospod Matuschek, lastnik trgovine, nekega dne odkrije, da žena ljubimka z enim od njegovih prodajalcev in po krivici odpusti Alfreda. Alfreda je tako sram brezposelnosti, da ne razkrije svoje identitete na prvem zmenku s Klaro, ki, misleč, da jo je ljubimec pustil na cedilu, zboli in obleži v postelji. Zaradi ženine afeze prizadeti Matuschek poskuša storiti samomor, in medtem ko leži v bolnici, Alfreda ponovno zaposli. Na božični večer Alfred Klari končno razkrije, kdo je, in par doživi srečen konec.

Film je bil posnet po gledališki igri **Parfumerija** madžarskega avtorja Miklósa Lászla, toda že razlika med izvirnikom in filmsko priredbo pove veliko o premiku od sublimnega k povprečnemu in utilitarnemu. Scenarist Samson Raphaelson je dogajanje iz parfumerije prestavil v trgovino z usnjenimi izdelki. Parfumi imajo avro prestiža, Lubitscheva trgovina Matuschek & Co. pa strankam srednjega razreda streže s torbicami in modnimi dodatki, ki jih morajo prodajalci predstaviti kot koristne in cenovno ugodne, kot dobro kupčijo.

Že v uvodu se kodi Lubitscheve romantične komedije zalomijo. Srčkano prvo srečanje, *meet-cute*, doleti desublimacija. Ko Klara Novak prvič pristopi k Alfredu, večjemu prodajalcu, ki zna zapeljevati stranke, med njima preskoči iskra. A Alfred preneha igrati vljudnost, takoj ko dojam, da Klara ni stranka, temveč zgolj ženska, ki išče zaposlitev, s tem pa je tudi njegova tekunica na trgu dela. Zanimivo je, da Alfred uvodoma izrazi sočutje do ženske v stiski, a ga pozneje utaji, ko Klara stranki uspe prodati pojočo cigaretno škatlo, ki jo je Alfred kritiziral pred Matuschkom kot popolnoma neuporabno robo. Da je njegovi sodelavki, povrh vsega ženski, uspelo, kar njemu ni, potepta njegov ponos. Pojoča cigaretna škatla, ki predstavlja nesmiselno delo prodajalcev, postane simbol njunega spora. Na potencialno ljubezen pade senca uvida, da moški in ženska v kapitalizmu nista nič več kot sužnja blaga in tekmece. Med njima ni nobenega erosa, ki je prežemal njune predhodnike v sofisticiranih komedijah, no-

Na potencialno ljubezen pade senca uvida, da moški in ženska v kapitalizmu nista nič več kot sužnja blaga in tekmeča.

benega je *ne sais quoi*, nista ga pripravljena niti hliniti. Nimata želje po zapeljevanju, ki je bilo za Lubitscheve like zakonitost delovanja v svetu, in svoje čare uporabljata le takrat, ko želita stranki prodati neuporabno blago ali zaradi drugih zasebnih koristi. To pomeni, da režiser pod vprašaj postavi smisel seksualne in ljubezenske želje ter jo podvrže logiki poglobljenja – največja ovira njuni ljubezni je kapitalizem.

Njun konfliktni odnos skozi ves film zaznamujejo različne oblike grobosti, zajedljivost, nestrpnost, mikroagresivnost ... Pri tem je zanimivo, da se ob prikazovanju konfliktov v Matuschkovi trgovini režiser skoraj nikoli ne zateče v frontalne spopade. Pravzaprav lahko vidimo, da avtor ohranja slog indirektnosti, po katerem je slovel, a ga uporablja za izražanje nečesa, kar nima nobenih seksualnih, žgečkljivih konotacij. Seksualnost v tem filmu nadomesti nekaj zelo aseksualnega – razmerja moči v trgovini. Film je galerija zamolčanih zamer, frustracij, prizadetosti, ki jih Lubitsch ujame le v detajlih, pogledih, tonu dialogov, ironiji in insinuacijah. O njih nič ne izvemo neposredno oziroma izvemo šele pozneje, v osrednjem prizoru filma, h kateremu še pridemo.

Zlom sofisticirane komedije je na delu tudi v filmski formi. V nasprotju z Lubitschevimi sofisticiranimi komedijami, v katerih so prevladovali pogledi na svet, ki so bili večji od življenja, je **Trgovina za vogalom** film omejitvev in nemožnosti. Liki le enkrat ali dvakrat stopijo na ulico pred trgovino. Matuschkova prodajalna je od zunanjega sveta izključen, zatohel oder, ki ga naseljuje vedno isti ansambel likov, kar vzbuja vtis komorne gledališke igre. Scenarij je skop, ekonomičen, varčevalen – scenarist filma nam ne nakloni nekaterih ključnih informacij o življenjih prodajalcev zunaj trgovine. Alfred in še posebej Klara občinstvu in drug drugemu do konca filma ostaneta tujca. Gospa Matuschek, žena lastnika prodajalne, ki svojega moža privede do čustvenega zloma in poskusa samomora, se v filmu sploh ne pojavi.

Rigidna ekonomizacija filmske pripovedi je izraz Lubitscheve kritike kapitalizma, piše Nicole Brenez. Formalna rigidnost filma odraža kapitalistično ekonomijo nasilja: »Ekonomske svet ljudi prikrajša za ljubezen, za veselje, za lastno življenje.«³

Vse, kar o prodajalcih vemo gledalci, je njihova pozicija v trgovini – in to je tudi vse, kar sami vedo o svojem življenju. Avtor perfektno prikaže svet poglobljenja, v katerem so ljudje prikrajšani za vse družbene vezi, od katerih nimajo ekonomske koristi: »Edini skupinski ritual, ki si ga je mogoče v tem opustošenem svetu zamisliti, je prodajanje velikega števila predmetov in služenje veliko denarja.«⁴

Lubitschev film se sprašuje: ali obstaja življenje onkraj ekonomije? V tem filmu so stvari, ki se dogajajo v službi, neskončno pomembnejše od stvari, ki se dogajajo v drugem delu dneva, v domnevno pristnejšem zasebnem življenju. Za Klara in Alfreda življenje po službi dobesedno ne obstaja oziroma obstaja le kot fantazija v obliki pisem, ki si jih anonimno pošiljata. Ves čustveni svet prodajalcev je odvisen od njihove pozicije v službi in od dobre ali slabe volje njihovega nadrejenega, gospoda Matuschka. Odnose med ljudmi tiransko diktira njihov status v trgovini.

Osnovna vljudnost v **Trgovini za vogalom** doživi podobno žalostno usodo. Režiser izjemno dobro prikaže teater prodaje, masko vljudnosti prodajalcev, ki se na ukaz prelevi v hladno brezbriznost. So mojstri preračunljivosti, pripravljani hliniti zanimanje za zasebne probleme kolegov in komplimente, da bi dosegli, kar želijo – to pa običajno ni nič globljega od podaljšane pavze za malico. Edinkrat ko je Klara resnično prijazna do sodelavca Alfreda, se izkaže, da se skuša izogniti podaljšanemu popoldanskemu delu. Seveda je težko reči, da je vljudnost kardarkoli »pristna«, saj gre vedno zgolj za igranje vljudnosti. A dobro vljudnost bi nemara lahko definirali kot tisto, ki jo igramo zaradi vljudnosti same, slabo pa kot tisto, ki jo uporabljamo le kot orodje za doseganje nekega pragmatičnega cilja, kot to počnejo Lubitschevi liki v svojem nenavadno opustošenem, neromantičnem, resničnem svetu.

Joseph McBride opaža, kako moderno so videti napetosti med spoloma na delovnem mestu v Lubitschevem filmu.⁵ Težava je v tem, da Klara dela »pod« Alfredom, kot poudari Raphaelson z insinuacijo, ki poudarek s seksualnega spet premakne

³ Nicole Brenez. »Shops of Horror: Notes for a Visual History of the Reification of Emotion in a Capitalist Regime, or (to put it more bluntly) 'Fuck the Money'«. *Rogue*, oktober 2007. Dostopno na http://www.rouge.com.au/11/shops_horror.html; pridobljeno 23. 5. 2023.

⁴ *Ibid.*

⁵ Joseph McBride. *How Did Lubitsch Do It?* New York: Columbia University Press, 2018, str. 395.

na razmerja moči na trgu dela. Kaj je konec koncev v jedru zamere, ki jo Klara in Alfred gojita drug do drugega? Zdi se, da Alfred Klari od začetka zameri, ker se je do zaposlitve prikopala z manipulacijo. Toda Alfred si lahko privošči, da igra plemenitega uslužbenca, Klara pa ne. V analizah tega filma lahko pogosto preberemo, da je Alfred v resnici dober, plemenit, kavalirski – igra ga James Stewart, zato je takšno sklepanje avtomatično. A zlahka vidimo, da Alfredovo kavalirstvo ni le izraz plemenitosti, temveč tudi pokroviteljstva, ki ga uporablja zato, da spomni na svojo premoč. V nasprotju s Klaro se Alfredu ni treba z agresivnimi prijemi boriti za zaposlitev, že v izhodišču je na boljšem položaju kot ona, je njen nadrejeni, predvsem pa ima varno zaposlitev. Klara Alfredu zameri natanko to, da se vede pokroviteljsko in svetohlinsko, kot avtoritarna očetovska figura in ne kot kolegiálni sodelavec. Alfredovo početje predstavlja značilne prijeme, kako moški na delovnih mestih izkazujejo moč nad sodelavkami. Njegov odnos do Klare na prvi pogled legitimira objektivna službena hierarhija, a je poln načinov, s katerimi poskuša Klaro diskreditirati. Spomnimo, da Alfred Klari odreja nadure, ki niso nujne, daje pohvale v šovinističnem tonu (»mala, pridna delavka, kot si ti,« ji reče v nekem trenutku), kritizira bluzo, ki jo je oblekla za v službo. Veliko znamenj je, da žensko sodelavko zgolj nenehno spominja na njeno podrejeno vlogo.

Ko se Klara in Alfred prvič srečata kot dopisovalca, naj bi bil to romantičen zmenek, na katerem bi razkrila svoji pravi identiteto. Namesto tega njun konflikt v doseže vrhunec. Gre za sijajen prizor, v katerem Lubitsch prvič in najbrž edinkrat eksperimentira z vulgarno neposrednostjo jezikovnega izražanja. A preden pridemo do konflikta, povejmo, da je to hkrati eden redkih prizorov, ki se ne odvija v trgovini, temveč v obljudeni kavarni, kjer začitimo mestni utrip – je pa tudi eden redkih, kjer do izraza, vsaj na samem začetku, pride Lubitschev indirektni pristop. Alfred je bil pravkar odpuščen in je osramočen, zato ne more stopiti pred obličje neznane ženske, ki jo vendarle že ljubi. Sodelavca Pirovitcha prosi, naj dopisovalki preda njegovo pismo z opravičilom in pojasnilom, da se zmenka ne more udeležiti.

Alfred in Pirovitch se postavita pred okno kavarne, kjer ga pričakuje dopisovalka, a Alfred je preveč živčen, da bi pogledal noter, zato namesto njega gleda Pirovitch. Ta mu opisuje, kaj vidi, kar je klasični Lubitschev stil pripovedovanja prek posrednika. Alfred mu naroči, naj poišče žensko, ki ima na mizi Tolstojevo *Ano Karenino* z rdečim nageljnomo kot knjižnim znamenjem – sofisticirano prepoznavno znamenje, za katerega sta se dogovorila v pismih. Pirovitch Alfredu postopoma pojasnjuje, kaj vidi – da vidi lepo žensko – a brez knjige na mizi, aha, zdaj vidi knjigo –

Zloba, ovita v dobro, izvirno metaforo, kompliment ali šalo, je ostrejša od *ready-made* zmerljivk. Za zlobo je treba imeti veščino, spretnost – je posebna veja besedne umetnosti.

a ne vidi ženske, aha, zdaj pa vidi tudi žensko – lepo žensko, aha, ki pa pravzaprav zelo spominja na Klaro – pravzaprav malo preveč ... Alfred nergavo pripomni, da to ni dober trenutek za razmišljanje o Klari Novak, čemur Pirovitch odvrne: »Povem ti, če ti ni všeč Klara Novak, ti tudi to dekle ne bo všeč. Kajti to je Klara Novak!« Forma razkrivanja je pri vsakem dobrem razkritju enako pomembna, če ne pomembnejša od vsebine razkritja. Mehkoba postopnosti in posredniška tehnika razkrivanja ženske za mizo sta tisto, kar po mojem mnenju ustvarja bistvo Lubitschevega prijema – tisto, kar je bilo v njegovih ljubezenskih zgodbah romantično, ne da bi bilo hkrati kičasto.

Alfred v kavarno vstopi s hudim manjvrednostnim kompleksom – bil je odpuščen, pa še ženska, ki jo ljubi, je ženska, ki ga v resničnem življenju prezira. Medtem natakari, ki vidi nagelj v knjigi, Klari namigne, da so imeli v kavarni že nekaj podobnih primerov – eden z vrtnicami se je končal srečno, drugi z gardenijami pa ne, saj so drugo gardenijo med pospravljanjem našli pod drugo mizo. Lubitsch s tem diskretno in duhovito pove, da bo Klara na koncu večera morda ostala sama. Klara se zgrozi, Alfred pa vendarle vstopi v kavarno. Sprva poskuša Klari diplomatsko namigniti, da ima napačno predstavo o njem. »Ljudje se redkokdaj potrudijo popraskati pod površino stvari, da bi našli notranjo resnico.« A Klara ga poskuša odgnati, ne vedoč, da je njen dopisovalec, in mu v nekem trenutku zabiča: »Resnično ne bi hotela popraskati vaše površine, gospod Kralik. Točno vem, kaj bi našla. Namesto srca – ročno torbico. Namesto duše – kovček. In namesto intelekta – cigaretni vžigalnik. In to takšnega, ki ne dela.«

Človeka je zamenjalo – blago. In to takšno, ki ne dela. Ki ga nihče noče kupiti. Njene besede ga užalijo, a dvoboj se ne preneha. Alfred sarkastično pohvali Klarin zbadljivi retorični slog, »lepo mešanico poezije in zlobe«. V trenutku jeze ga ona okliče za »nepomembnega malega uradnička«, za kar ji on poplača s primerjavo, da je »hladna in odrezava kot stara devica«. Dialog

je nenavadno brutalen za Lubitschev film – retorični ekshibicionizem, kakršnega v avtorjevem opusu ne pomnimo. Toda ali ni njun spor predvsem šov, nekakšen Jerry Springer za ambiciozne? Klara in Alfred hočeta biti brutalna, toda – s stilom. S prefinjenimi knjižnimi referencami. Z izvirnimi preobradi. Ali ni zloba spregledana oblika poezije? Zloba, ovita v dobro, izvirno metaforo, kompliment ali šalo, je ostrejša od *ready-made* zmerljivk. Za zloba je treba imeti večino, spretnost – je posebna veja besedne umetnosti. Film **Trgovina za vogalom** se zaveda, da je jezik nabit s tovrstno obsceno močjo.

Komedije so (ali bi morale biti) posebno nestrpne do samozadovoljstva ljudi, do pretirano velike ljubezni ljudi do sebe, svojih misli, besed in dejanj. Blagodejen učinek komedij je prav ta, da pristržejo krila ega in ublažijo nadjazovski pritisk, da je treba v vsem uspeti. Klara in Alfred si resnično mislita, da sta boljša, kot v resnici sta, sploh ko jima korespondenca nudi vse več prostora za razmah idealizacije in poduhovljenosti, iz katere se Lubitsch lepo ponorčuje. Klara Alfredu piše: »Ste visoki? Majhni? So vaše oči modre? Ali rjave? Ne povejte mi. Mar ni pomembnejše to, da se ujameva v mislih?« Pred Alfredom se šopiri s stavki dopisovalca, ki jih Alfred po njenem nikakor ne bi znal napisati: »Ko ti praviš 'stara devica', on pravi: 'Oči, ki gorijo v iskrah in skrivnosti.' 'Razposajena.' 'Fascinantna.' 'Oh, spominjam ga na cigansko glasbo.'« Režiser poudari, da je tovrstna ljubezenska govorica polna kiča, neizvirnih, a tudi ukradenih misli. Na koncu filma izvemo, da je njen dopisovalec resnično kradel verze Victorju Hugoju in le ni tako pesniško nadarjen, kot se Klara ves čas zdel.

Razkritje, da je Alfred kradel verze drugega pesnika, tudi njuno idejo romantične ljubezni razgali kot kič, nekaj ukradenega, prekopiranega iz opusov romantičnih pesnikov. A v ljubezni, kot tudi v Lubitschevem filmu, lahko tovrstna plehkost dobi razsežnost sublimnega. Konec koncev ravno ta ukradena, neizvirna, kičasta pisma ustvarijo njuno željo, ki je realna, pa čeprav temelji na kiču. V tej »žalostni komediji« lahko občudujemo prav Lubitschevo rekuperacijo komičnega duha iz razbitin ideala romantične ljubezni. Avtor v poglobljenem svetu vendarle najde možnost za ljubezen – a ravno takšno, ki se zaveda svoje nepristnosti, trivialnosti, plehkosti, in se s tem zna igrati.

Film se konča s serijo trivialnih uvidov, ki vodijo k srečnemu koncu. Najprej se v zgodbo vrne temeljni objekt – pojoča cigaretna škatla, ki je bila vir njunega prvega spora. Klara jo hoče prinesiti svojemu dopisovalcu kot darilo, a jo Alfred iz svojega prezira do škatle pri tem zaustavi ter prek kolega Pirovitcha uredi, da mu Klara kupi denarnico, ki si jo sam zares želi. Vir spora je odstranjen, nadomeščen z utilitarno izbiro. Drugi trivialni moment srečnega konca je, ko je Alfred na Klarino prošnjo prisiljen dvigniti svoji hlačnici, saj Klara upa, da bo to ovrglo govorice, da ima Alfred krive noge. Potem ko vidimo bližnji posnetek njegovih razgaljenih nog, presrečna Klara skoči v njegov objem.

Medtem ko v prizorih z izmenjavo denarnice in hlačnicami zlahka razberemo vrhunec komodifikacije in objektivizacije v njunem ljubezenskem odnosu, Lubitsch ni tako pravičniški, da bi obsojal njune hibe. S tem tudi reši romantično komedijo – žanr, v katerem se napačni ljudje zaljubljajo v napake. Napaka obeh protagonistov v **Trgovini za vogalom** je bila vselej ta, da sta pod človekovo površino pričakovala skrito notranjo resnico namesto nove površine, nove ravni plehkosti. Ko Klara popraska pod Alfredovo površino, odkrije ukradene verze drugih pesnikov. Lahko bi našla tudi kovčke, torbice in cigaretno vžigalnik. V vsakem primeru pa bi se zaljubila.



Ana Geršak

KOT V FILMU: NORA EPHRON IN PREVETRITEV ŽANRA

Do žanra romantične komedije že od nekdaj gojim svojevrstno antipatijo. Večina izdelkov s to oznako – s tem ciljam na tisti segment filmske produkcije, ki nima nikakršnih ambicij po redefiniciji ali izzivanju žanra, kaj šele po čem presežnem – se mi zdi dolgočasna, neredko celo škodljiva pri vztrajanju v preživelih spolnih, rasnih, razrednih, identitetnih ipd. klišejih. V njih težko prepoznam kaj prevratniškega; so slavospev konvencijam in, neredko, tradicionalizmu, nekakšni ideološki motorčki za vzdrževanje *statusa quo* med spoli (že zato, ker sta v *romkomih* običajno samo dva), pa tudi pri vprašanih pozicijah moči.¹

Romkomi so oglaševani kot generator skritih želja, kot reprezentacija tistega, kar naj bi – pretežno žensko – občinstvo *nezavedno* iskalo. V preteklosti je bil to prepogosto lik rešitelja, po možnosti na belem konju. Romantični zaplet, ki služi kot temelj romantične komedije, je star vsaj toliko kot civilizacija, žanrska oznaka, ki usmerja in narekuje horizont tako pričakovanja kot razvijanja zapleta, pa precej manj. V stoletni filmski zgodovini je žanr doživel veliko preobrazb in odvodov; posebej simpatične in zanimive so bile screwball komedije, značilne za klasično dobo Hollywooda.² Romantične komedije so dolgo veljale za vodilni hollywoodski žanr, po petdesetih letih prejšnjega stoletja pa je začela njihova popularnost upadati, ali bolje – žanr se je začel preobražati in prilagajati zahtevam družbenih sprememb.

Seksualna revolucija šestdesetih³ je zahtevala redefiniranje tradicionalnih spolnih vlog, tlakovala je pot za večjo delovno in s tem finančno svobodo žensk, kar pomeni, da so imele te tudi večji potrošniški potencial. Obenem so kot del zahodne družbe

v fazi večje ekonomske brezskrbnosti uživale več prostega časa, s čimer so tudi povečale svoj vpliv pri sooblikovanju kulturnega področja. Nagli vzpon kapitalizma v osemdesetih je s seboj prinesel še prav posebej agresiven *gendered branding*, ki je potrošni material tržil in prodajal kot podlago za gradnjo identitete in s tem pripadnosti.⁴ Razlogov za »preporod«⁴ romantične komedije je bilo gotovo še več, zdi pa se, da so bila osemdeseta leta prejšnjega stoletja pravi čas za njihov razcvet.

-
- 1 Tu imam v mislih scenarije, kjer je nakazano, čemu vsemu se mora protagonistka odpovedati – običajno karieri, ker je kdo ve zakaj implicirano, da se poklicni uspeh izključuje s partnerstvom –, da lahko uresniči predstavo »sanjskega življenja v dvoje«. Problem presega zaplete *romkomov* in ga je najti tudi v drugih žanrih. Primer tega bi bil **Hudičevka v Pradi** (*The Devil Wears Prada*, 2006, David Frankel), ki je označen kot komedija/drama.
 - 2 Grégoire Halbout v knjigi *Hollywood Screwball Comedy 1934-1945* (New York: Bloomsbury Publishing, 2022) trajanje žanra zameji že v naslovu; klasična *screwball* komedija naj bi se torej zaključila z drugo svetovno vojno, čeprav so določene lastnosti žanra preživele do danes, o čemer v knjigi *Romantic VS. Screwball Comedy* (Maryland: Scarecrow Press, 2008) piše Wes Gehring.
 - 3 Glede na to, da se v besedilu osredotočam na hollywoodski *romkom*, so tudi omenjeni zgodovinski premiki zamejeni s tem prostorom.
 - 4 Zanimiv primer tega so bili t. i. *Brat Pack* filmi, posebej tisti v režiji Johna Hughesa, ki so se tematiki odrasčanja (*coming-of-age*) približali na precej samosvoj način.

Včasih se zdi, da so najbolj trdovratni žanri tudi najbolj okosteleni: nekaterim elementom se je težko izogniti za uvrstitev dela v kategorijo posameznega žanra⁵ ali, rečeno drugače, izzivanje žanrskih meja terja nemalo ustvarjalnosti in domiselnosti. Četudi je dolgo veljalo, da je romantična komedija namenjena predvsem ali celo izključno ženskam, so jo (in jo verjetno še vedno) skladno z časom in pričakovanji režirali predvsem moški, kar morda pojasni formulično posplošitev na spletni strani *masterclass.com*,⁶ kjer so osnove pisanja *romkom* scenarijev podane s temle umotvorom: »Fant sreča dekle, fant izgubi dekle, fant ponovno osvoji dekle.« Danes, ko se zdi, da se tudi teoretski prostor vse bolj odpira hibridnim žanrom, je iskanje nepričakovanih zasukov (ali vsaj vpeljevanje dvoumnih podtonov, ki v zaključku puščajo odprtih več možnih smeri interpretacije) skoraj že del nove paradigme. V osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja pa zasuki niso bili samoumevni. Izzivanje žanra in njegovih klišejev je uspelo le redkim, vsaj v *mainstream* produkciji. Med temi še posebej izstopa ime Nore Ephron (1941–2012).

V študijah na temo romantične komedije imena Nore Ephron skoraj ni mogoče zaobiti;⁷ bila je predvsem scenaristka, a tudi pisateljica in režiserka. Velja za prevratnico žanra *romkoma*, predvsem s filmi, kot so **Ko boli srce** (Heartburn, 1986, Mike Nichols), za katerega je prispevala scenarij in se v retrospektivi kaže kot njen prvi poskus spreobračanja žanrskih klišejev; **Ko je Harry srečal Sally** (When Harry Met Sally, 1989, Rob Reiner) ter dvema avtorskima projektoma, kjer je poleg scenarija poskrbela tudi za režijo: **Romanca v Seattlu** (Sleepless in Seattle, 1993) in **Čaka te pošta** (You've Got Mail, 1998). Ta dela zavzemajo precej bolj ambivalenten odnos do žanra, kot se zdi na prvi pogled – pravzaprav zahtevam žanra še najbolj ugotovi **Čaka te pošta**.

Z izjemo prvega naslova preostali trije ustrezajo najohlapnejši definiciji žanra, po kateri bi romantično komedijo definirali kot zmes *romantike* in *komedije*, kar namiguje na lahkoten ljubezenski zaplet, ki se bo, kljub vmesnim konfliktom, nezgodam, oviram in peripetijam, najpogosteje iztekel v srečen konec. Trditev še najbolj spominja na kako proppovsko formulo: temelji namreč na dogodkovnosti (*plot-driven*). Tisto, kar je v omenjenih štirih delih zanimalo Nore Ephron, pa je bilo predvsem raziskovanje medčloveških odnosov – in to ne le partnerskih, temveč tudi (ali predvsem) prijateljskih, družinskih, delovnih. Sama je romantično komedijo razumela kot »žanr, ki združuje **Ukročeno trmoglavko** ter **Prevzetnost in pristranost**, v katerih sta ključna ovira pri ljubezni značaj ali razredna pripadnost«.⁸ V njenih filmih nastopajo dobro situirani belopolti posamezniki srednjega ali višjega razreda, za katere se ni bati, da bi ostali brez dela, tudi če jim posel propade (**Čaka te pošta**), ali da bi se

zaradi ločitve znašli v finančno slabšem položaju (**Ko boli srce**). A v teh filmih nikoli ni šlo za realizem, za mimetičnost: Ephron se ves čas dobro zaveda, da deluje na območju fikcije, vsaj kar zadeva zaplete. Stavila je predvsem na upodabljanje značajev.

Avtoričin pristop k obdelavi in upodobitvi medčloveških odnosov v marsičem spominja na dela Woodyja Allena, predvsem v iskanju sproščenosti, naravnosti, posnemanju kaotičnosti improviziranih pogovorov.⁹ Poetiko Nore Ephron so pogosto vzporejali z Allenovo, nastopila je celo v dveh njegovih filmih,¹⁰ vendar se je kritiška obravnava obeh avtorjev precej razlikovala. Primerjave terjajo svoj davek in zdi se, da so ravno zaradi vzporejanja z »allenovsko linijo« nekateri v dela Nore Ephron preslikali pričakovanja, ki si jih avtorica nikoli ni zastavila niti si zanje ni prizadevala.¹¹ Morda so odzivi odlikovali nelagodje do tiste nedorečene sive cone, na presečišču med žanrom in žanrskim

5 Leger Grindon bistvo žanra povzema z dveh vidikov, s teoretskega in marketinškega: »Filmski teoretiki pojasnjujejo, da je romantična komedija postopek, ki povezuje namen-skost, konvencijo in pričakovanja [...]. Filmska industrija usmerja občinstvo z naslovi [...], z zvezdniško igralsko zasedbo, ki se z žanrom identificira, [...] ter z oglaševanjem in reklamiranjem.« V *The Hollywood Romantic Comedy*. New Jersey: Wiley-Blackwell Publishing, 2011, str. 1–2.

6 »How to Write A Romantic Comedy Screenplay, Plus 15 Classic Rom-Coms to Watch for Screenwriting Inspiration«, *Masterclass*, 13. 8. 2021. Dostopno na: <https://www.masterclass.com/articles/how-to-write-a-romantic-comedy-screenplay-plus-15-classic-rom-coms-to-watch-for-screenwriting-inspiration>; pridobljeno: 25. 5. 2023.

7 Vsaj dve študiji Nore Ephron omenjata že v uvodu: Jeffers McDonald, Tamar. *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*. Columbia: Columbia University Press, 2007, str. 1–6. Tudi: Meslow, Scott. *From Hollywood with Love: The Rise and Fall (and Rise Again) of the Romantic Comedy*. New York: HarperCollins Publisher, 2022, str. 15–37 (v e-formatu).

8 Meslow 2022, str. 32. Glede razrednega konflikta Meslow dodaja: »Ob vseh prednostih, ki jih je imela kot pisateljica romantičnih komedij, je težko spregledati, da so bili vsi liki Nore Ephron podobni avtorici – belci in bogataši, zato družbeni razred nikoli ni predstavljal resne ovire.« (*Ibid.*)

9 Pri tem je zanimivo, da je Ephron od igralcev zahtevala, naj se striktno držijo scenarija (Meslow 2022, str. 34).

10 **Zločini in prekrški** (Crimes and Misdemeanors, 1989) in **Možje in žene** (Husbands and Wives, 1992).

11 Eden takšnih primerov je (avtorici za spremembo naklonjen) kritika filma **Ko je Harry srečal Sally** Rogerja Eberta. Ebert, Roger. »When Harry met Sally«. *RogerEbert.com*, 12. 7. 1989. Dostopno na: <https://www.rogerebert.com/reviews/when-harry-met-sally---1989>; pridobljeno 27. 5. 2023.

hibridom. Zadrega se je pokazala že pri njenih prvih dveh filmih, v katerih se je spogledovala z *romkom* žanrom, čeprav bi, vsaj glede na razplet, prej sodila med ... drame? Tu se pokaže nezadostnost oznak: kako kategorizirati nekaj tako komično, absurdno življenjskega, nekaj, kar bi po papirnati definiciji ustrezalo eni kategoriji, po realizaciji pa drugi? Drugače povedano, kako označiti romantično komedijo, kjer protagonistka v zaključku namesto partnerja izbere sebe?

Ko boli srce pridobiva v času, ko to pišem, status skoraj kultnega filma.¹² Zaplet je povzet po istoimenskem avtobiografskem romanu Nore Ephron in pripoveduje zgodbo dveh uspešnih novinarjev, Rachel Samstat in Marka Formana, ki se na prvi pogled zaljubita, poročita in nato, ko Rachel izve, da jo mož vara, dolgo ločujeta. **Ko boli srce** se v retrospektivi zdi skoraj »prototip« žanrskega zasuka *à la* Ephron. Gledano nazaj se zdi, da so ga kritiki raztrgali predvsem zato, ker ni ustrezal pričakovanjem, ustvarjenim z marketinško kampanjo in tipičnim *romkom* posterjem. Ebert je krivdo za *flop* v celoti prevabil na avtoričin scenarij, češ da je preoseben in da se »čuti njeno jezo«.¹³ Zakaj bi bila, posebno v umetnosti, čustvena izraznost ustvarjalke (kajti, priznajmo: največkrat gre ravno za očitek ustvarjalke) neumestna ali celo nelegitimna? Ebertova kritika je sicer zanimiva, mestoma tudi upravičena in – kot se za kritiški žanr pač spodobi – zelo kontekstualno vezana na čas nastanka.

Danes **Ko boli srce** lahko gledamo kot komičen vpogled v odnose različnih predstavnikov izobraženega srednjega razreda v New Yorku in Washingtonu na prelomu iz sedemdesetih v osemdeseta leta prejšnjega stoletja, ki pa je pravzaprav veliko bolj feminističen in demokratičen (tj. enako neprizanesljiv tako do ženskega kot do moškega lika), kot bi se sprva zdelo. Rachel (Meryl Streep) je tečna, neznosno (*ad nauseam!*) zaslepljena, celo zoprna v svojem trmastem zanikanju več kot očitno svarilnih znamenj, ki tako priročno (in komično) vpadajo v njeno zaznavno polje (prvi poljub z bodočim izvoljencem si izmenjata pod reklamnim napisom za film **Mefisto** [Mephisto, 1981, István Szabó], ki izpostavlja junakovo nestanovitnost; Markovi prijatelji vztrajno opozarjajo Rachel na njegove predhodne afe-re, poleg tega pa se okrog protagonistke nenehno širijo govorice o takšnih in drugačnih zakonskih prevarah).

Film kot celoto definira njegov zaključek: kljub začetnim nastavkom je to zgodba o ženski emancipaciji. Od tod morda kritiška zadrega: film je bil zastavljen kot lahkotna komedija o peripetijah funkcionalno disfunkcionalnega para, ki se na koncu dejansko loči, čeprav je prikazano, da takšna odločitev za ženski lik ni samoumevna. Kot bi se nekako pričakovalo, da

bo Rachel skladno z družbeno konvencijo požrla moževo afero in sprejela floskulo, da ljubezen premaga vse ovire, tudi takrat, ko bi se morala že davno končati. Ali pa še verjetneje, da bo Rachel – po drugi strani – končno zaživela srečno, torej ljubezensko zgodbo s svojim urednikom Richardom, s katerim se tako dobro razumeta. Srečna ljubezenska zgodba se zdi tu glavni imperativ; opcija, da sta lahko osrednja protagonista samo dobra prijatelja, se je nekaterim očitno zdela ne le nemogoča, temveč celo neznosna. Pa še nekaj: ko se Rachel vrača domov s svojima otrokoma, ni niti najmanj poklapana. Nasprotno: žari od sreče. Kot bi bilo sporočilo zgodbe, da znajo ženske zelo dobro (morda bolje?) živeti tudi brez partnerja. Kdo bi si mislil.

Iz del Nore Ephron veje ljubezen do žanra, s katerim se je kot ustvarjalka najraje identificirala,¹⁴ še bolj pa njena človečnost. Kot je za *Senses of Cinema* zapisala Sucheta Chakraborty, je *romkom* še danes »žanr, ki je zaradi svoje pozornosti do ljubezni in medčloveških odnosov ter povezanosti z ženskimi občinstvom – zato pogosto prezirljivo poimenovan kot *chick-flick* – nenehno podcenjen in velja za nevrednega resne kritike. Od žanrskih podzvrsti je bila romantična komedija nemudoma potisnjena na zadnje mesto, daleč pod, na primer, poveljevani vestern, ki se je zaradi svojih navezav na ameriške mite in zgodovino, orožje in moških tematik znašel precej višje v hierarhiji žanrov.«¹⁵

¹² Tako bi se vsaj dalo sklepati po nedavnih člankih: Katie Rosseinsky iz *Independenta* (»How Heartburn turned Nora Ephron into the poster girl for millennial writers«, 6. 3. 2023. Dostopno na: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/nora-ephron-heartburn-b2293468.html>; pridobljeno 27. 5. 2023), Constance Grady iz *Voxa* (»The biting, witty melancholy of Nora Ephron's Heartburn«, 7. 3. 2023. Dostopno na: <https://www.vox.com/culture/23613409/nora-ephron-heartburn-book-40th-anniversary>; pridobljeno 29. 5. 2023) in Cady Land iz *Tima* (»In Defense of Nora Ephron's Unfairly Panned Heartburn Movie«, 15. 3. 2023. Dostopno na: <https://time.com/6262930/heartburn-nora-ephron-best-film/>; pridobljeno: 29. 5. 2023).

¹³ Ebert, Roger. »Heartburn«. RogerEbert.com, 25. 7. 1985. Dostopno na: <https://www.rogerebert.com/reviews/heartburn-1986>; pridobljeno: 25. 5. 2023.

¹⁴ Meslow 2022, str. 32.

¹⁵ Chakraborty, Sucheta. »Genre, Women and the Romantic Comedy: An Interview with Elizabeth Sankey«. *Senses of Cinema*, marec 2019. Dostopno na: <https://www.sensesofcinema.com/2019/interviews/genre-women-and-the-romantic-comedy-an-interview-with-elizabeth-sankey/>; pridobljeno: 21. 5. 2023.

Rečeno drugače: obstaja hierarhija, ki rangira načine prikazovanja medčloveških odnosov in pogojuje izbiro, za kakšne odnose naj gre. V takšnem kontekstu gre brati tudi prej omenjeno absurdno poenostavljeno formulo *masterclass* delavnice, iz katere je jasno razbrati, kdo je akter in kdo »rekvizit«. Če kaj, se filmi Nore Ephron upirajo točno takšnim preživelim klišejem. **Ko je Harry srečal Sally** temelji ravno na kršenju pričakovanj žanra in reprezentacije osrednjega ženskega lika, ki se iz začetnega stereotipa počasi razvija v samosvojo, individualno osebnost. Sallyjin začetni idealizem, utemeljen v precej dualističnem (mantihejskem) pogledu na svet, se prek življenjskih izkušenj postopoma preoblikuje v (avto)ironijo in samozavestno držo, ki se kaže predvsem v tem, kako se sooča s posledicami lastnih izbir.

Ko je Harry srečal Sally sicer že v naslovu nosi nedvoumni žanrski pečat in vsebinsko noto: Sally in Harry se srečujeta skozi različna življenjska obdobja, v katerih se približujeta in oddaljujeta, in skušata odgovoriti na vprašanje, ali je prijateljstvo med žensko in moškim sploh mogoče. Odgovor filma je sicer zelo zaprašen tradicionalistični »ne«, s čimer je zadoščeno žanrskemu kriteriju srečnega (*poparčkanega*) konca, a bolj kot klišejski zaključek je film zanimiv v načinu upodabljanja protagonistke. Razvijanje pripovedne niti skozi daljše časovno obdobje je vzporejano s spreminjanjem in izzivanjem pogleda (moških) gledalcev: Sally ni trofeja, ki bi jo bilo mogoče osvojiti; niti ni pasivni rekvizit. In kar je morda najpomembnejše: sposobna si je ustvariti (neodvisno) življenje, ki pripada samo njej. Ko na koncu vendarle izbere Harryja, se to zgodi zato, ker se je tako odločila protagonistka. Sallyjina odločitev za Harryja pa nikoli ni bila samoumevna. Prvotni scenarij je predvideval, da se bosta lika ob zadnjem srečanju sporazumno razšla. Spremembo scenarija je tik pred zdajci zaradi povsem osebnih razlogov (*metatekstualni moment!*) uvedel Reiner, ki se je med snemanjem zaljubil in se mu je zato nemara zdelo, da si tudi junaka »zaslužita« srečen konec.¹⁶

Ko je Harry srečal Sally velja sicer za žanrski mejnik: Jeffers McDonald v pregledni študiji žanra *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre* razpon od **Annie Hall** (1977, Woody Allen) do prvega predvajanja **Ko je Harry ...** leta 1989 razume kot obdobje preoblikovanja romantične komedije in njen zasuk v novo-tradicionalno smer (t. i. *Neo-Traditional Romantic Comedy*).¹⁷ Reinerjeva interpretacija ima kljub nekaterim kultnim momentom (kavarniška scena je res odprla vrata reprezentaciji [lažnega!] ženskega orgazma na velikem platnu) še vedno nekaj žanrsko stereotipnih mest. Morda je tudi to dejstvo avtorico pripeljalo do zaključka, da je lastne ideje najbolje udejanjati s popolnim nadzorom ne samo nad

Zakaj bi bila, posebno v umetnosti, čustvena izraznost ustvarjalke (kajti, priznajmo: največkrat gre ravno za očitek ustvarjalkam) neumestna ali celo nelegitimna?

scenarističnim, temveč tudi realizacijskim oz. režijskim aspektom projekta.¹⁸ Raziskovanju in razbijanju žanrskih zakonitosti se je Ephron posvetila v morda svojem najboljšem filmu **Romanca v Seattlu**. Zasnova za film se je porodila iz želje po razumevanju, kako filmi vplivajo na družbeno dožemanje (romantičnih) odnosov.¹⁹ Toda kako to doseči?

Naj se za trenutek vrnem k izhodiščnemu filmu tega članka. Ko se je Roger Ebert obregnil ob domnevno jezo Nore Ephron, je izpostavil še eno lastnost njenih del: živost, ki se kaže v občudovanja vredni obrtniški spretnosti kolažiranja intimnega (lastnega in tujega) materiala in prepoznavnih, predvsem popkulturnih referenc. Ephron je v marsikaterem smislu postmodernistična avtorica: razen avtobiografskega **Ko boli srce** so preostali trije filmi iz omenjene *romkom* četverice kolaži že obstoječih zgodb: **Ko je Harry srečal Sally** je samosvoj odgovor/kontrapunkt Allenove **Annie Hall** (1977), **Romanca v Seattlu** je postmodernistično poigravanje z **Nepozabno avanturo** (An Affair to Remember, 1957, Leo McCarey), dramski tekst **Parfumerie** madžarskega avtorja Miklósa Lászla, ki je zaslovel z Lubitschevo ekranizacijo kot **Trgovina za vogalom** (The Shop Around the Corner, 1940), pa je bil osnova za **Čaka te pošta**.

V ozadju **Romance ...**, ki je v bistvu precej preprosta zgodba o ljubezni (zaljubljenosti) na daljavo in s tem o idealizaciji *objekta želje*, se neprestano vrti **Nepozabna avantura**. Film gledajo vsi (ženski) liki, ga podoživljajo, komentirajo, do neke mere tudi

¹⁶ Meslow 2022, str. 28.

¹⁷ Jeffers McDonald 2007, str. 85. | Grindon 2011, str. 160–170.

¹⁸ Meslow 2022, str. 29.

¹⁹ *Ibid.*, str. 35.

živijo. Med vožnjo z božične družinske večerje proti domu novinarka Annie Reed ob poslušanju radia naleti na oddajo lokalne psihologinje, ki prejme klic malega Jonaha. Jonah potoži, da je njegov oče Sam po ženinini smrti zelo osamljen in da bi bilo dobro, če bi se znova podal na kakšen zmenek. Oddaja ima očitno neverjeten domet, saj se na Samov naslov po predvajanju dnevnega zlivla malo morje ženitnih ponudb – tudi Anniejina, čeprav je ni poslala sama (to je namesto nje storila prijateljica Becky), poleg tega pa se pripravlja na poroko z nadvse *običajnim* Walterjem.

S tako zastavljenim zapletom je Ephron razbila linearno pripovedno strukturo žanra: v **Romanci v Seattlu** se protagonista srečata šele na koncu, svojo zgodbo pa doživljata izrazito *filmsko*. Vsaj Annie: Ephron se v doživljanju romance osredotoči na perspektivo protagonistke, obenem pa jo z načinom, kako je prikazana, tudi že – dobrohotno – kritičsko komentira. Z **Romanco v Seattlu** subvertira žanr romantične komedije, saj se ves čas zaveda, da gre za film, z domišljeno *mise-en-abîme* pa tudi občinstvu/gledalstvu ves čas sporoča, da je to le ponovitev že tisočkrat videnih klišejev *romkom* scenarija. **Romanca v Seattlu** je variacija **Nepozabne avanture** in služi kot humorni kritični komentar žanra: reakcija ženskih likov na film je hiperbolizirana, je predmet posmeha. Obenem se tudi oba moška lika razjočeta ob spominu na prizor iz nekega drugega – vojnega filma. To lahko razumemo kot ironični komentar spolnih vlog in stereotipa, da ženske jočejo ob romantičnih in moški ob vojnih dramah. A solze so pač solze. V **Romanci v Seattlu** se klišeji vzpostavljajo zato, da so prevprašani. Razpredanje o »usodnem naključju«, o razbiranju skrivnih sporočil in znamenj, pomerjanje poročnih oblek s tveženjem pravljic o princu na belem konju so vključeni zato, ker so del filmske žanrske konvencije. Pri tem ni nepomembno, da te stereotipe reproducira prav lik matere, ki je odraščala z (zlasti filmskimi) reprezentacijami žensk in diskurza o ljubezni iz štiridesetih in petdesetih let. Vse to se počasi sestavlja v skupek stereotipov, ki ga v ključnem trenutku povzame Becky: »To je točno tvoj problem! Nočeš se samo zaljubiti; zaljubiti se hočeš v filmu!« Kot opozorilo, da je vse, kar se dogaja, zgolj in samo fikcija.

Čeprav **Romanco v Seattlu** poganja iskanje romantičnega interesa, prikazuje zelo raznoliko paleto medčloveških odnosov. Dokler se Annie in Sam zares ne srečata – na koncu dejansko prvič –, imata vsak svoje življenje, prijatelje, delo. Film prikazuje odnos med Samom in Jonahom, očetom in sinom, na eni strani ter prijateljstvo med Annie in Becky na drugi. *Srečen konec* se tu, bolj kot v kateremkoli drugem filmu Nore Ephron, zdi predvsem posledica prizadevanja, da bi ustrezala žanru in s tem pokazala, kako obsežen je manevrski prostor znotraj predvide-

nih in predvidljivih žanrskih mej. Kar je razumljivo, ne nazadnje je prav konec tisti, ki žanr določa, a meja med komedijo in dramo je v **Romanci v Seattlu** še posebej tanka, kot bi bila stvar *last-minute* zasuka. Podobno bi lahko veljalo tudi za zadnji film četverice **Čaka te pošta** – vendar ne.

Zadnji in nemara najšibkejši film četverice ima podobno zasnov kot **Romanca v Seattlu**. Tudi tu se romantični interes obeh protagonistov, Kathleen in Joeja, porodi iz razdalje oz. nedosegljivosti prek e-dopisovanja. Živita torej dvojno življenje, javno/vidno in zasebno/virtualno. Kathleen vodi neodvisno knjigarno in življenje deli s kolumnistom Frankom; Joe dela v družinskem založniško-prodajnem podjetju in je lastnik verige komercialnih knjižnih prodajaln, zaradi katerih neodvisne trgovinice množično propadajo; skoraj odveč je dodati, da je v nesrečnem razmerju z urednico Patricio. Kathleen in Joe sta v *resničnem* življenju vse bolj sovražna, v virtualnem, kjer si izmenjujeta najintimnejše misli, pa sta si vse bolj blizu. V **Čaka te pošta** žanrske konvencije povsem prevladajo nad inventivnostjo. Tu ni ničesar drznega niti nevarnega, celo do te mere, da se protagonista, *oh kako priročno!*, vsak s svojim partnerjem razideta, in to povsem neboleče, tik preden spoznata, da sta si namenjena.

Če je po eni strani popoln nadzor nad scenarijem in režijo Nori Ephron omogočil, da se z **Romanco v Seattlu** ustvarjalno (in žanrsko) razmahne, se zdi **Čaka te pošta** izraz dvoma v možnost, da bi se uspeh nekonvencionalnega žanrskega pristopa lahko ponovil. Naj se vrnem k **Romanci v Seattlu**: Annie in Sam živita vsak v svojem filmu, ko se srečata, pa smo kot gledalci že tako obremenjeni z njuno lastno predstavo o *usodnem srečanju* (kar je tudi namen filma samega), da se zdi zadnji prizor samoumeven. Pa vendar ni čisto tako: vprašanje, ki obtiči v zraku, je: kaj se zgodi, ko se vrata dvigala zaprejo? In potem, ko se vsi trije, Annie, Sam in njegov sin Jonah, znajdejo pred vhodom v Empire State Building? Kaj se zgodi, ko iluzija, ki se je že skozi način, kako je bila uprizarjana, razkrije kot le še ena (filmska) prevara? **Romanca v Seattlu** se zdi prav zaradi tega bolj skeptična od dvojca Sally in Harry, ki gledalčeve dvome razpršita s projekcijo iz prihodnosti (oz. sedanosti snemanja, če je film retrospektiva njunega življenja), ali pocukrane izpeljave iz **Čaka te pošta**. Pa vendar ima tako kot preostali trije *romkomi* Nore Ephron tudi ta film potencial za žanrski preobrat, le da ga ne udejnani.

Življenje glavnih likov v paru tako v **Romanci v Seattlu** kot v **Čaka te pošta** je prikazano kot nezadostno, dolgočasno, predvidljivo – z izjemo Samovega zakona, a še tu bi lahko, ne povsem brez cinizma, rekli, da je njegova idealizacija zakona pogojena z ženinino prezgodnjo smrtjo; obenem se tezi včasih izmaknejo



stranski liki, najpogosteje pa ostaja njihova zasebnost skrita za javnim udejstvovanjem. Bi bilo torej res tako nemogoče sklepati, da bodo tudi novonastali pari, ki jih terja konvencija srečnega konca, končali zadušeni od rutine, tako kot Annie in Walter iz **Romance** ... ali Kathleen in Frank oz. Joe in Patricia iz **Čaka te pošta**? Znamenj, da je tisto *usodno srečanje* le iluzija, je znotraj filma več kot dovolj, hkrati pa tudi film sam gledalce ves čas opozarja, da je treba paziti na znamenja. Naj znova citiram Becky: »Nočeš se samo zaljubiti; zaljubiti se hočeš v filmu!« Komu je fraza zares namenjena – Annie ali gledalcem, ki se tudi sami zapredajo v iluzijo vid(e)nega? V **Čaka te pošta** protagonista za kratek čas srečno zaživita vsak zase, vsak s svojo na novo najdeno svobodo. Zdi se, da je to skoraj nekakšna rdeča nit *romkomov* Nore Ephron: z načinom, kako je prikazano življenje v paru ali sam(sk)osti in njunim sopostavljanjem govorijo tudi o tem, da znajo liki, prepuščeni sami sebi in zaprejeni vsak v svoje iluzije, čisto dobro živeti in so zaradi tega – morda? – srečnejši, kot bi bili (ali bodo) sicer.

Pri žanrih je ključno izpolnjevanje pričakovanj: ko se delo *identificira* s skupkom parametrov in konvencij, ustvari točno določen horizont pričakovanja, sklene neki tihi dogovor z uporabnico_kom, ki ga ne sme (oz. naj ga ne bi smel_a) prelomiti. Kot zapiše Chakraborty: »Njihov uspeh je odvisen predvsem od spomina in pričakovanj občinstva, njihova vrednost pa ni odvisna od njihove posebnosti in drugačnosti od drugih filmov, temveč od njihove enakosti, od sposobnosti ponoviti že obstoječe in se prilagoditi že obstoječim sistemom in standardom.«²⁰ Z žanrom je verjetno tako kot z obleko: bolje, da je prilagojena telesu (zgodbe), kot da organske oblike podreja diktatu konfekcije. Filmi Nore Ephron se sprehajajo po meji, po sivi coni ambivalence: ko izpolnjujejo pričakovanja žanra, jih obenem tudi že kršijo, subvertirajo z elementi postmodernizma in feminizma, v svojih najboljših realizacijah pa puščajo prostor interpretacijam še tako raznolikih odtenkov medčloveških odnosov.

²⁰ Chakraborty 2019.

Ana Šturm

SANDRA BULLOCK: NEPREMAGLJIVA SILA ROMANTIČNE KOMEDIJE



KO SI SPAL | 1995

Če ne bi bila igralka, bi bila verjetno pisateljica ljubezenskih romanov, je nekoč dejala Sandra Bullock. Želja se ji je izpolnila v filmu **Izgubljeno mesto** (The Lost City, 2022, Aaron in Adam Nee), v katerem upodobi naveličano zvezdniško pisateljico Loretto Sage. To ugrabi ekscentrični milijarder, ki bi z njeno pomočjo rad izsledil neprecenljiv zaklad. Tako se znajde na odročnem rajskem otoku sredi Atlantika – v še eni od svojih razburljivih romantičnih zgodb.

Izgubljeno mesto se v sodobni popkulturni krajini kaže kot nekakšna relikvija: klasična, zabavna in na najboljši možni način trapasta avanturistična romantična komedija v stilu **Lova na zeleni diamant** (Romancing the Stone, 1984, Robert Zemeckis) in **Mumije** (The Mummy, 1999, Stephen Sommers). Z njim pa Sandra Bullock dokazuje, da je tudi v svoji rosi starosti 58 let v žanru, ki ga je v 90. letih kot del »svete trojice« Roberts-Ryan-Bullock pomagala definirati, še vedno v izvrstni formi.

(Dobre) romantične komedije ni brez kemije med glavnima igralcema. Ko si protagonista v otipljivi, naelektreni bližini zreta v oči, tik preden se poljubita, je to najbolj seksi stvar, ki jo lahko vidiš na filmskem platnu. Spomnimo se samo zadnjega prizora v filmu **Hitrost** (Speed, 1994, James de Bont), ki tehnično gledano sicer ni romantična komedija, ampak bi, sodeč po kemiji med glavnima igralcema, to prav lahko bila oz. morala biti.

V zadnjem prizoru **Hitrosti** se, potem ko sta že n-tič za las ubežala smrti, Jack (Keanu) ljubeče zazre Annie (Sandri) v oči in reče: »Slišal sem, da se zveze, ki so osnovane na intenzivnih izkušnjah in stresnih situacijah, nikoli ne obnesejo.« Ta zadnji dialog v filmu, ki je Sandro Bullock izstrelil med hollywoodske zvezde, je na neki način pravzaprav definiral tudi njeno kariero v romantičnih komedijah. Te se skoraj brez izjeme začnejo z intenzivno in/ali stresno situacijo.

V njeni prvi vidnejši in še vedno najbolj priljubljeni romantični komediji **Ko si spal** (While You Were Sleeping, 1995, Jon Turteltaub) njen platonski »princ na belem konju« pade pod vlak in v komo. V **Čarovnijah za vsak dan** (Practical Magic, 1998, Griffin Dunne) svojega izbranca, detektiva Garyja, spozna po tistem, ko (ponesreči) ubije in v zombija spremeni nasilnega fanta svoje sestre. V **Silah narave** (Forces of Nature, 1999, Bronwen Hughes) z negotovim Benom preživi letalsko nesrečo. V **Lepotici pod krinko** (Miss Congeniality, 2000, Donald Petrie) mora s sodelavcem, čednim FBI agentom Ericom, preprečiti bombni napad, v **Snubitvi** (The Proposal, 2009, Anne Fletcher) ji grozi deportacija, zaradi katere se mora na vrat na nos poročiti s svojim asistentom Andrewom, v **Izgubljenem mestu** pa je, kot smo že omenili, ugrabljena. Ampak za razliko od Jacka mi vemo: slab začetek, dober konec. No, vsaj kar se žanra romantičnih komedij tiče.

Verjetno so tudi zato liki, ki jih je v zadnjih treh desetletjih ustvarila, vsi po vrsti sile narave. V resnici ni ničesar, čemur Sandra Bullock ne bi bila kos, pa naj gre za šofiranje avtobusa, pod katerim tiktaka bomba (in pod katerim včasih zmanjka ceste), igranje pesmi s pomočjo vinskih kozarcev ali naročanje kitajske hrane »samo za enega«. Sandre Bullock v žanru romantične komedije nikakor ne moremo strpati pod eno samo oznako. Čeprav ima eno najdaljših in najuspešnejših karier znotraj omenjenega žanra, so njeni liki pogosto zakomplicirani in kontradiktorni ter ne sodijo v kalup tipične romantične junakinje.

Njene vloge so bile vedno zelo (pro)aktivne in bolj komične kot romantične. Namenoma se izogiba estetizaciji in seksualizaciji, s čimer se večinoma uspe izogniti tudi objektivizaciji. Dober primer najdemo v **Lepotici pod krinko**. Po lepotni preobrazbi, ki jo mora prestatiti kot FBI agentka, da se lahko priključi tekmovalstvu za mis Amerike, se v prekratki oprijeti obleki sprehodi mimo sodelavcev, nato pa se nerodno spotakne in dobesedno pade ven iz kadra. V omenjenem prizoru je potencial za erotizacijo igralko/like spodkopen s šalo in z dobesedno odstranitvijo njene podobe v trenutku, ko bi lahko postala objekt.

»Zabavna je. Nenamerno, seveda,« v **Dveh tednih za ljubezen** (Two Weeks Notice, 2002, Marc Lawrence) pripomni George (Hugh Grant) in nas spomni, kako zelo smešna, a hkrati prizemljena in naravna je njena sposobnost za fizično komedijo, kako poseben zven ima njen glas in kako vsako, še tako za lase privlečeno vlogo uspe naredi človeško in dostopno. S toplim, lešnikasto rjavim pogledom izpod razmršenega frufruja in z iskrenim nasmehom nas odločna FBI agentka, stroga urednica ali nepopustljiva odvetnica pod krinko lepoticice vedno znova razoroži.

V resnici ni ničesar, čemur Sandra Bullock ne bi bila kos, pa naj gre za šofiranje avtobusa, pod katerim tiktaka bomba (in pod katerim včasih zmanjka ceste), igranje pesmi s pomočjo vinskih kozarcev ali naročanje kitajske hrane »samo za enega«.



Robert Kuret

MATTHEW McCONAUGHEY: ZADNJI MODEL STARE ŠOLE

Pojavitve Matthewa McConaugheya v žanru romantične komedije bi lahko strpali pod eno oznako: *desc.* Ali če smo bolj rafinirani: *Casanova-džentlmen*.

Tudi če je **Čez 30 in še pri tastarih** (*Failure to Launch*, 2006, Tom Dey), se v nobenem smislu ne zdi *luzer*, prisedan na domačo »pipico«; ima službo, denar, prijatelje in redne zmenke. V glavnem, *frajer*, podobno kot v **Vseh mojih bivših** (*Ghosts of Girlfriends Past*, 2009, Mark Waters) ali **Kako se znebiti fanta v 10 dneh** (*How to Lose a Guy in 10 Days*, 2003, Donald Petrie). Ta status je nekako povezan z njegovim samskim stanom, kajti v svojem *romkom* debiju, **Načrtovalki porok** (*Wedding Planner*, 2001, Adam Shankman), je njegova robotost malo bolj umirjena, kostumografija mu je nadela celo očala, s katerimi občasno deluje malo *geekovsko*, poleg tega pa je že skoraj poročen. A nekega dne mu pot prekriža Jennifer Lopez, ki se ji peta čevlja zatakne v pokrov kanalizacijskega jaška.

Njegova pojava v romantičnih komedijah ima morda nekaj starošolskega pridiha, še posebej če se navežemo na opažanja A. R. Roskelley, ki ugotavlja spremembo upodabljanja moškega v romantičnih komedijah prvega in polovice drugega desetletja 21. stoletja.¹ Matthew McConaughey ni recimo Joseph Gordon-Levitt iz **500 dni s Summer** (*500 Days of Summer*, 2009, Marc Webb), ki ne ustreza toliko tradicionalnim stereotipom moškosti, tako glede fizične pojavnosti (suh, manjše postave) kot karakterja (zasanjan, melanholičen, ranljiv). Morda predstavlja jo vloge Matthewa McConaugheya prehod v to novo senzibiliteto, saj vsi zgoraj omenjeni filmi razkrijejo tudi njegovo ranljivost – nekateri bolj, nekateri manj, nekateri pa prav nič subtilno.

Najboljši film je seveda **Kako se znebiti fanta v 10 dneh**; morda tudi zato, ker njegovega lika ne pojasnjuje z neko shematično travmo iz preteklosti, ker imata s Kate Hudson neverjetno kemijo in ker ima od omenjenih daleč najbolj zanimivo zgodbeno zasnovno – ona piše članek o tem, kako s klasičnimi napakami »obupanih žensk« pustiti fanta, on pa bo v službi dobil marketinški posel z diamanti, če lahko osvoji katerokoli žensko. Kate Hudson mu nastavita konkurentki, ki seveda vesta, kaj je njena naslednja službena zadolžitev. Film je test časa pravzaprav odlično preživel, saj je zaradi misije obeh likov – vpetosti njune romance v korporativni profit – tudi ironizacija tako romantične komedije kot njenih standardnih likov v fazi srednjega kapitalizma.

Kljub relativnemu uspehu je Matthew McConaughey na neki točki začel zavračati ponudbe za igranje v romantičnih komedijah, leta 2010 tudi za vlogo, ki bi mu prinesla 14,5 milijona dolarjev. Šlo je za skoraj dveletno obdobje, ko ni dobival vlog – čas, v katerem se je dovršila tranzicija njegove javne podobe oz. likov, s katerimi ga zdaj asociiramo: Mickey Haller v seriji **Cena resnice** (*The Lincoln Lawyer*, 2011), Mark Hanna v zanj prvem *post-romkom* filmu **Volk z Wall Streeta** (*Wolf of Wall Street*, 2013, Martin Scorsese), Rustin Cohle v **Pravem detektivu** (*True Detective*, 2014), Ron Woodroof v **Klubu zdravlja Dallas** (*Dallas Buyers Club*, 2013, Jean-Marc Vallée), Cooper v **Medzvezdju** (*Interstellar*, 2014, Christopher Nolan) ali pa **Moondog v Kralju plaže** (*The Beach Bum*, 2019, Harmony Korine).

¹ Roskelley, A.R. *The Modern Mr. Darcy: An Analysis of Leading Men in Contemporary Romantic Comedy Film*. Masters Degree, Brigham Young University, 2016.



Veronika Zakonjšek

V MOŠKO FANTAZIJO UJETO DEKLE

»Nisem kot druge punce,« si rečem na prelomu tisočletja, ki nekako sovпада z mojim prehodom v adolescenco. Nisem *basic*, da bi si dneve polnila z banalnimi pogovori o modi, ličilih, popkomadih, fantih in zvezah, ko pa vendar berem knjige, poslušam obskurne bende in si na hodniku gimnazije izmenjujem piratsko zapečene CD-je evropske art kinematografije. »Sem drugačna,« si vzvišeno domišljam in to drugačnost navno utemeljujem v negiranju vsega ženskega in feminilnega. Konzumiram le »višjo«, kvalitetnejšo in (kakopak!) moško kulturo: trilerje, vesterne, grozljivke. Ter se ob tem distanciram od vsega dekliskega, lahkotnega in med vrstnicami popularnega. Romantična komedija kot moj skrivni *guilty pleasure*? *As if!*¹ Internalizirana mizoginija se je zažrla pregloboko, da bi lahko ta žanr v mladosti dojemala kakorkoli drugače kot patetičnega, plehkega in nevrednega moje pozornosti. V tem seveda nisem edina. Navsezadnje živimo v družbi, ki vse, kar je tipično žensko, avtomatsko odklanja kot Drugo, marginalno in trivialno. In zaradi česar tudi me, ko posegamo po romantični komediji, to praviloma počnemo skrivaj ali vsaj z dobršno mero (samo)ironije; kot da bi že s samim priznanjem, da občasno uživamo ob sentimentalnosti, predvidljivosti in generičnosti žanra, ljudi povabile k dvomu o našem intelektu.

Žanr tako spremlja prtljaga negativnih konotacij (*chick flicks!*) ter kritičnega konsenza o njegovi manjvrednosti in drugorazrednosti, od katerega se danes poskušajo distancirati tudi režiserke, ki sicer kreativno posegajo po uveljavljenih žanrskih tropih. »Že sama misel, da bi bil moj prvenec *romkom*, mi je bila sprva neprijetna,«² priznava Raine Allen-Miller, ki z **Rye Lane** (2023) subvertira vse klasične motive, ko *meet cute* dveh neznancev spremeni v nerodno interakcijo na *unisex* stranišču, njuno nadaljnje druženje v prebolevanje bivših partnerjev, ko-

mične karaoke pa v prvi preskok iskrice med protagonistoma, ki se ob divjih ritmičnih skupinah A Tribe Called Quest spoznavata po gentrificiranih ulicah južnega Londona. **Rye Lane** se uspešno izogne pomanjkljivostim žanra, ki mu sicer zlahka očitamo konservativnost, razredno nezavednost ter nesramno propagando potrošništva in neoliberalnih vrednot. Čeprav se v središču **Rye Lane** ponovno znajde klasična heteronormativna pripoved, ki vodi protagonista v predvidljivo monogamno zvezo, film konvencionalno paradigmo vendarle pomembno spreobrne s popolno subverzijo tradicionalnih spolnih vlog ter intersekcionalnostjo, ki njuno britansko identiteto karibsko-afriških korenin postavlja v nasprotje s sicer večinoma rasno slepim *romkom* narativom, kakršne najdemo v filmih **Načrtovanka porok** (The Wedding Planner, 2001, Adam Shankman) in **Hitch: Zdravilo za sodobnega moškega** (Hitch, 2005, Andy Tennant). A romantična komedija v svoji inkarnaciji (neoliberalnega) družbenega ideala³ ni žanr, ki bi imel navado posegati v teme rasne reprezentacije, etnične pripadnosti, revščine in razredne razslojenosti. Romantična komedija namreč že od svojih začetkov spretno preigrava predvsem politike spolov, spolnosti, prijateljstva, poročne industrije, materinstva in položaja žensk na delov-

-
- 1 Kultna fraza, ki jo v najstniški romantični komediji **Nimaš pojma** (Clueless, 1995, Amy Heckerling) pogosto cinično izreče glavna junakinja Cher Horowitz (Alicia Silverstone).
 - 2 Lyons, Annie. »London Love Story: How the Rye Lane team subverts the British rom-com«. *Letterboxd Journal*, 6. 4. 2023. Dostopno na: <https://letterboxd.com/journal/meet-cute-in-close-up-rye-lane-director-stars/>; pridobljeno 30. 5. 2023.
 - 3 Kaklamandjou, Betty. *Genre, Gender and the Effects of Neoliberalism*. London: Routledge, 2013, str. 150.

nem mestu. Politično branje nam pri *romkom* ponuja vpogled, kako kapitalizem svoje subjekte določa in nadzoruje tudi znotraj najbolj intimnih, ljubezenskih in družinskih odnosov. Ali z besedami Simone de Beauvoir: »Če si ogledamo nekaj del, ki so posvečena ženski, vidimo, da so najpogostejše napisane z vidika splošne blaginje, splošnega interesa: pod tem v resnici vsak razume interes družbe, kakršno si želi ohraniti ali zgraditi.«⁴

Če v 80. in 90. letih v romantičnih komedijah spremljamo podobo ženske, ki skozi iskanje ravnovesja med kariero in ljubezenskim življenjem nerodno vzpostavlja svojo enakopravnost, pa začne s prelomom tisočletja tudi klasična *romkom* vse izraziteje zavračati neokonservativno agendo, ki je v svojem odnosu do ženske avtonomije, njene pozicije na trgu dela in njenega kariernega življenja pogosto redukcioniistična, če ne celo odkrito seksistična. Na eni strani tako vznikne neofeminizem in s poudarjanjem feminilnosti ter konvencionalne ženstvenosti prinese novo samostojno, neodvisno ter kozmopolitsko žensko, ki svoje zadovoljstvo in osebnostni razvoj išče skozi potrošništvo ter poklicne in materialne uspehe.⁴ Take primere protagonistk najdemo npr. v seriji **Seks v mestu** (*Sex and the City*, 1998–2004 in 2008) ali v **Blondinki s Harvarda** (*Legally Blonde*, 2001, Robert Luketic). Po drugi strani pa se žanr končno začne odpirati tudi reprezentaciji raso mešanih in temnopolnih parov, homoseksualnih zvez, srečnih ločitev in samskosti, ki preseže »srečne konce« večne monogamije in radikalno prekine vzorec romantiziranja institucije poroke ter vzdrževanja patriarhalnega *statusa quo*. Filmi, kot so **Celeste in Jesse za vedno** (*Celeste and Jesse Forever*, 2012, Lee Toland Krieger), **Primerno vedenje** (*Appropriate Behavior*, 2014, Desiree Akhavan) in **Razgibano življenje samskih** (*How to Be Single*, 2016, Christian Ditter), tako postanejo orodje opolnomočenja, (samske) sreče in (ženskega) samospoznavanja, žanr pa se na tej točki odpre tudi polju političnega diskurza, kakršnega s tematiko splava načenja npr. **Očitni otrok** (*Obvious Child*, 2014) Gillian Robespierre.

V protislovju z emancipirano in ambiciozno žensko, ki vzklije z letom 2000, pa novo tisočletje najbolj »simpatično« in »markantno« podobo ženske proizvede na sami margini žanra, v polju *indie* filma, ki spreobrača klasične *romkom* konvencije in ustvarja odmik od predvidljive hollywoodske forme. Tako se rodi žanrski trop t. i. *Manic Pixie Dream Girl* ali – v poskusu poslovenjenja izraza – manično vilinsko zasanjano dekle. Ta se na filmu s **Skoraj slavnimi** (*Almost Famous*, 2000, Cameron Crowe) sprva definira v obliki skrivnostne in eterične Penny Lane ter se nato z Natalie Portman v **Stanju zamaknjenosti** (*Garden State*, 2004, Zach Braff) kmalu zasidra kot nov ženski ideal, dokler Kirsten Dunst kot impulzivna in toksično

pozitivna Claire v **Elizabethtown** (2005, Cameron Crowe) ne izzove dokončnega poimenovanja dekleta, ki »obstaja izključno v razgreti domišljiji občutljivih pisateljev in režiserjev, da bi zamišljene mladeniče naučila sprejeti življenje v vsej njegovi skrivnostnosti in nepredvidljivosti«.⁶

»Moški odraščajo v pričakovanju, da bodo junaki lastne zgodbe. Ženske odraščajo v pričakovanju, da bodo stranska vloga v zgodbi nekoga drugega,«⁷ v odgovor popkulturnemu fenomenu že pred dobrim desetletjem zapiše Laurie Penny. *Manic Pixie Dream Girl* je namreč vselej prikupna, heteroseksualna belka, katere razredno ozadje je redko definirano in neproblematizirano. Je ženska brez kariernih ambicij, političnih prepričanj in jasno izoblikovanih mnenj, katere vedénje zmedeno niha med odkrito seksualnostjo in otroško nedolžnostjo. Je ljubka, *adorable*, polna magičnega *joie-de-vivre*, ki navdihuje in preobraža nedorasle, depresivne, čustveno otopele in zmedene moške, saj v njih instinktivno zaznava »avro« skritega potenciala, v katerega še sami ne verjamejo (več). Že ob prvem srečanju namreč moškega pozna bolje, kot bi se mogel kadarkoli (s)poznati sam. Česar pa gledalci nikakor ne moremo reči zanjo – s svojo spontanostjo, brezmejno dobro voljo in karakterni nenavadnostjo, ki jo vsaj na videz dela »drugačno od drugih deklet«, pod površjem ostaja prazna, površinska, šablonska in brez oprijemljivega notranjega življenja. Na prvi pogled skrivnostna, ekscentrična, impulzivna, pozitivna, zabavna, odštekana in nekonvencionalna obstaja le v relaciji do moškega in kot gonilo njegove zgodbe. *Manic Pixie Dream Girl* je popolna manifestacija moške fantazije, s svojimi površinskimi označevalci osebnostnih lastnosti, kot so *vintage* oblačila, čudaški hobiji in alternativni okus za glasbo (*The Smiths!*, *The Shins!*), pa uspe očarati tudi mene, takrat še najstnico, ki v naivnem iskanju identifikacije z nekonvencionalnim ženskim likom povsem spregleda dejstvo, da se pod *indie* preobleko pravzaprav skrivata popolna enodimenzionalnost in submisiven konstrukt ženskosti.

⁴ De Beauvoir, Simone. *Drugi spol: Dejstva in miti*. Ljubljana: Krtina, 2013, str. 28.

⁵ Gwynne, Joel in Muller, Nadine. *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013, str. 16.

⁶ Rabin, Nathan. »The Bataan Death March of Whimsy Case File #1: Elizabethtown«. *AV Club*, 25. 1. '07. Dostopno na: <https://www.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-elizabet-1798210595>; pridobljeno 1. 6. 2023.

⁷ Penny, Laurie. »On Sexism in Storytelling: I Was a Manic Pixie Dream Girl«. *The New Statesman*. 30. 6. 2013. Dostopno na: <https://www.newstatesman.com/politics/2013/06/i-was-manic-pixie-dream-girl>; pridobljeno 20. 5. 2023.



ELIZABETHTOWN | 2005



BLONDINKA S HARVARDA | 2001

Raznolika interpretacija tropa v zgodnji dobi interneta, emo kulture in Tumblr deklet sicer kmalu zaživi svoje življenje najrazličnejših (re)interpretacij, v katere nemudoma padejo tudi karakterno dobro izoblikovane, a neobičajne ženske iz zgodovine filma, npr. Susan (Katharine Hepburn), ki v **Težavni vzgoji** (Bringing Up Baby, 1939, Howard Hawks) vzgaja divje mačke, Judy (Barbra Streisand), ki v **Zakaj te očka pušča samo?** (What's Up Doc?, 1972, Peter Bogdanovich) brezkompromisno zavzame svoj prostor, in naslovna Annie (Diane Keaton) v **Annie Hall** (1977, Woody Allen), ki igra tenisa zapusti z očarljivo nerodnostjo besed »La-dee-da, la-dee-da«. A žanrski trop manično vilinskega zasanjanega dekleta, kateremu se ne uspe izogniti niti **Večno sonce brezmadežnega uma** (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004, Michel Gondry) in ki ga kasneje (povečini neuspešno) poskušajo subvertirati filmi **500 dni s Summer** (500 Days of Summer, 2009, Marc Webb), **Ruby Sparks** (2012, Valerie Faris in Jonathan Dayton), **Za dežjem posije sonce** (Silver Linings Playbook, 2012, David O. Russell) in **Ona** (Her, 2013, Spike Jonze), pod površjem – deloma pa tudi že v imenu samem – pravzaprav skriva romantiziranje duševnih bolezni. Tako kot je epilepsija mlade Sam v **Stanju zamaknjenosti** zreducirana na njeno prikupno posebnost, lahko tudi tipično impulzivnost in nepredvidljivost, kot jo pooseblja trop *Manic Pixie Dream Girl*, interpretiramo kot jasen odraz bipolarne manije, ki ji neizpodbitno sledijo obdobja depresije.

Tak primer sta filma **500 dni s Summer** in **Ona**, ki trop *Manic Pixie Dream Girl* enodimenzionalno in neproblematizirano vzpostavljata iz perspektive moškega protagonista. Naslovna Summer v prvem in operacijski sistem Samantha v drugem sta kljub najboljšim nameram, da postaneta polnokrvni in enakovredni protagonistki, zreducirani na pripomoček, ki glavni lik počasi pelje do spoznanja, da ženske pravzaprav ne obstajajo zato, da brezpogojno ugajajo in moškemu vračajo čustva. Filma povsem spregledata subjektiviteto in imanenco ženskega lika, ki jo nenehno presega druga, bistvena in suverena (moška!) zavest, ženski lik pa je tako neizbežno potisnjen v polje nebitvenega, Drugega in obstranskega.

Zanimivo, a na trenutke naivno posplošeno subverzijo *Manic Pixie* fenomena s filmom **Ruby Sparks** ustvari šele igralka Zoe Kazan, ki scenarij spiše v odgovor tropu, pod katerega se doslej podpisujejo izključno (moški) režiserji in scenaristi. Calvin je pisatelj, ki se zaljubi v svoj izmišljeni literarni lik, Ruby Sparks. Ta se nekega dne dejansko utelesi pred njim ter v mladem geniju sproži faze nejevere, navdušenja in narcizizma, Calvin pa ob njej postaja vse bolj manipulativen in zatiralski. Ob vsakršnem vzniku njene samostojnosti in samozadostnosti njeno identite-

to preračunljivo prilagaja svojim potrebam, s tem pa ustvarja pasivno, podrejeno in soodvisno žensko, ki si ne zasluži življenja zunaj njegove orbite. Moških, ki ustvarjajo in idealizirajo svoje muze, v zgodovini umetnosti ne (u)manjka: tukaj sta Dantejeva Beatrice in Prešernova Julija, a idealno kritiko tropa, po kakršni seže Zoe Kazan, pravzaprav ponuja starogrški kipar Pigmalion, ki v kamen izkleše svojo popolno žensko in se vanjo zaljubi. V podobno kritični luči kot Kazan se od tropa *Manic Pixie Dream Girl* ne nazadnje distancira tudi filmski kritik Nathan Rabin, ki je leta 2007 poimenovanje pravzaprav sam skoval kot odgovor na film **Elizabethtown**: »Vsi moramo začeti pisati boljše, niansirane in večdimenzionalne ženske like z bogatim notranjim življenjem, zapletenimi čustvi in popolno avtonomijo, ki v dežju plešejo tudi takrat, ko ob njih ni moških, da bi se čudili temu svobodnemu duhu in spontanosti.«⁸

Popravek: ni treba, da vsi pišemo bolje, *vsí moramo pisati*. Kot je že v 17. stoletju zapisal francoski feminist Poulain de Barre, je predvsem »treba podvomiti o vsem, kar so o ženskah doslej napisali moški, saj so jim to narekovali lastni interesi.«⁹ In v nobenem žanru moški v imenu žensk še niso spisali toliko kot prav v polju romantičnih komedij. Tam so nam odmerjali mesto ter nam sugerirali želje in pričakovanja. Nam predstavljali »pravo« ženskost in nas objektivirali do točke, da smo popredmetile in seksualizirale tudi same sebe. A pravo vprašanje pravzaprav nikoli ni bilo, kdo se boji romantičnih komedij (jaz vsekakor ne več!), temveč kdo se boji kompleksnih ženskih likov, da jih tudi najbolj generični, predvidljivi in večno stigmatizirani *ženski* žanri še zmeraj tako redko pripustijo do življenja. Romantična komedija navsezadnje potrebuje predvsem nove perspektive, poglede in glasove, ki bodo končno razpihali »magični sij« heteronormativne fantazije ter ustvarili zgodbe ljudi, ki niso ideali, temveč osebe.

⁸ Rabin, Nathan. »I'm sorry for coining the phrase 'Manic Pixie Dream Girl'«. *Salon*, 15. 7. 2014. Dostopno na: https://www.salon.com/2014/07/15/im_sorry_for_coining_the_phrase_manic_pixie_dream_girl/; pridobljeno 1. 6. 2023.

⁹ De Barre, Paulain v Simone de Beauvoir. 2013, str. 21.

Bojana Bregar

JENNIFER ANISTON:



BASIC OKUSA

Jennifer Aniston je najbrž najbolj *basic* junakinja romantičnih komedij daleč naokoli – še posebej za milenijsko generacijo, ki je skozi pomembne življenjske prelomnice hodila v korak z Jenny in njeno podobo na vsakem vogalu – naj bo to trač revija ali pa izposojen DVD z novo inkarnacijo zadnje *briljantne* hollywoodske ideje o tem, kako mladi v novem tisočletju hodijo na zmenke (*»it's complicated«*), kako iščejo *večno ljubezen* (vedno in vedno znova za vedno) in kakšne prepreke jim pri tem stojijo na poti (*»na pomoč, moj novi fant je bivši od moje mame IN moje babice!«*).

Jennifer je simbol generacije romantičnih junakinj, ki so jim včasih rekli *the girl next door*, toda v tisti realnosti, v kateri je romantična junakinja Jennifer Aniston, ta karakterizacija ni več nekaj, po čemer bi moški hrepeneli, zato kot erotična ali seksi kategorija praktično več ne obstaja. Preveč je poznano, preveč zapečkarstvo – novo tisočletje je bilo namreč obsedeno z izjemnim, »eksotičnim«, nenavadnim, predvsem pa ambicioznim.

To nikoli ni bila Jenny. Čeprav so jo kot igralko pogosto razglušali za »eno najlepših žensk na svetu« (karkoli že to pomeni), je v desetih romantičnih komedij uboga Jennifer vedno znova avatar tistih deklet, ki so preveč normalne, tako normalne, da so v tej normalnosti že skoraj nevidne. Brutalno rečeno – so povprečne.

Morda celo *podpovprečne*, vsaj kar se tiče želje po uspehu, gole ambicije. Začenši s **Prijatelji** (Friends, 1994–2004), od koder nas večina pozna njeno Rachel. Rachel je srednješolska maturantka, ki v pomanjkanju boljših opcij dela kot natakarica. V tej zahtevni, a kronično podcenjeni *branži* se je znašla tudi v filmu **Kako dobiti nogo** (Office Space, 1999, Mike Judge) ter desetletje kasneje v **In prišla je Polly** (Along Came Polly, 2004, John Hamburg). V neodvisni romantični komediji/drami **Pridna punca** (The Good Girl, 2002, Miguel Arteta) je blagajničarka. Še slabše ji gre v neki drugi neodvisni komediji **Bogate prijateljice** (Friends with Money, 2006, Nicole Holofcener), kjer dela kot čistilka, ki svojim bogatim delodajalkam občasno brska po toaletnih omaricah v iskanju testerjev za drage kreme proti staranju. Ah ja, v **Mi smo Millerjevi** (We're The Millers, 2013, Rawson M. Thurber) je striptizeta.

Ker naj bi bile ženske, ki jih upodablja v filmih, povprečne, temu sledi, da so liki njenih partnerjev, ljubimcev, bivših in bodočih, zbirka najbolj nemogoče dolgočasnih, nesposobnih, neprijetno »normalnih« tipov, ki so poleg vsega tudi popolnoma zunaj njene lige.

Jennifer Aniston je zato zame kot junakinja romantičnih filmov simbol odnehanja, simbol nas, ki smo site litanij o uspehu in žrtvovanju vsega možnega, kar nam bo pomagalo do tega, da smo srečne in zaželenne.

Začenši z – TEBE GLEDAMO, ROSS!

In na častnem drugem mestu: Adam Sandler. *AS IF!*

Tipičen lik moškega, ki bo v romantičnih komedijah poznih devetdesetih in do neke sredine drugega tisočletja končal v razmerju z likom, ki ga igra Jennifer Aniston, je nekdo, ki je nesamozavesten, ki ga je po možnosti pravkar pustila punca (lepša, uspešnejša, bogatejša kot on). Ta moški lik se prisese na dobrodušno, sproščeno, »prikupno zmedeno« energijo dekleta *next door*, ki nato prevzame vajeti v njegovem življenju in poskrbi za vse njegove potrebe, dokler je naposled ne sreča pamet in ga zapusti in je filma lahko konec.

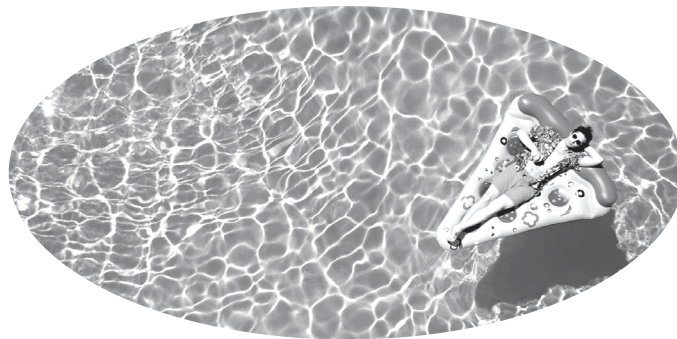
(V tem kontekstu glej tudi izraz »babygirl«, uporabljen za seksualno izjemno privlačnega moškega, ki ima povrh vsega še dobro osebnost.)

Posebnost Jennifer Aniston je namreč inkarnacija podobe perpetualno izgubljene ženske. Takšne, ki jo v filmu lahko najde nekdo, ki je zanj povsem neprimeren, tako rečeno »si je ne zasluži«. Ko se tega zave, je to zanj prelomna točka, ko je pripravljena iti dalje v življenju, ko postane samozavestna, saj zdaj končno ve, kaj hoče, končno se zna postaviti zase.

Jennifer Aniston je zato zame kot junakinja romantičnih filmov simbol *odnehanja*, simbol nas, ki smo site litanij o uspehu in žrtvovanju vsega možnega, kar nam bo pomagalo do tega, da smo srečne in zaželenne. Pa četudi že ves čas vemo, da je ideologija uspeha v kapitalizmu popolna meglena zavesa in da morajo tudi tisti, ki so ŽE uspeli in so ŽE bogati in imajo vse pod soncem, še vedno trpeti in umreti (ampak vseeno hvala, **Beli lotos** [White Lotus, 2021–] in **Nasledstvo** [Succession, 2018–2023]). In zaboga, če ne ve tega tudi Jenny!

Jernej Trebežnik

ROMANTIČNE KOMEDIJE, KI TO NOČEJO VEČ BITI



PALM SPRINGS | 2020

»Romantična komedija je mrtva«, »Kdo je ubil romantično komedijo?« ali »Zakaj filmski studii ne delajo več romantičnih komedij?«¹ To so le trije izmed množice naslovov, ki so po ameriških medijih okrog leta 2015 spet naznanjali smrt nekega žanra. Pri tem so se lahko zanašali tudi na statistiko: medtem ko so se romantične komedije še na prelomu tisočletja vsako leto znašle med dvajsetimi komercialno najbolj uspešnimi filmi, se leta 2013 nobena ni več uvrstila niti med sto najbolj gledanih, kar je povzročilo, da so v Hollywoodu romantične komedije praktično nehali producirati.

A romantična komedija ni špageti vestern ali film noir – ni žanr, ki bi bil tesno vezan na specifičen družbeno-kulturni kontekst in bi imel omejen rok trajanja. Četudi se je ljubezen umikala s platen megaplekov, nekje na neodvisnem obrobju ameriške filmske scene ni nikoli zares ugasnila. Ameriški neodvisni filmarji so romantične komedije zgolj nekoliko preusmerili – stran od romantiziranja (heteroseksualnih) ljubezenskih razmerij, s tem pa spodkopali nekatere temeljne premise žanra. V tem zapisu bom skušal v treh korakih in petnajstih filmskih naslovih nakazati, kako je ameriška neodvisna scena v zadnjem desetletju ali dveh revitalizirala in za vedno spremenila žanr romantične komedije.

1. DEMISTIFIKACIJA, DEGLORIFIKACIJA IN »DEROMANTIZACIJA« ROMANCE

Pisec Billy Mernit je v svojem vplivnem »priročniku« *Pisati romantično komedijo* to definiriral kot »komedijo, pri kateri osrednji zaplet predstavlja romantično razmerje«, in dodal, da »če lahko iz zgodbe odstranimo par in njeno osnovno ogrodje še vedno drži, potem ne gre za romantično komedijo«.² Ob misli na nekatere najbolj znamenite žanrske primerke filmske zgodovine se zdi tovrstna definicija logična in zadostna, a jo

¹ Guerrasio, Jason. »The big Hollywood romantic comedy is dead — here's what happened to it«. *Insider*, 8. 8. 2017. Dostopno na: <https://www.businessinsider.com/why-movie-studios-no-longer-make-romantic-comedies-2017-8>; pridobljeno: 26. 5. 2023.

² Mernit, Billy. *Writing The Romantic Comedy, 20th Anniversary Expanded and Updated Edition: The Art of Crafting Funny Love Stories for the Screen*. New York: Harper Paperbacks, 2020, str. 15–16.

lahko globlji vpogled vendarle razgali za preozko. Med romantične komedije se mi zdi smiselno šteti tudi cel kup komičnih, pripovedno lahkotnih filmov o odraščanju, samoiskanju, staranju ali pa preprosto vsakdanjem življenju, ki vključujejo izrazite romantične elemente, a od njih pripovedno niso zares odvisni oziroma jih nočejo postaviti v ospredje.

Precej takšnih primerov lahko najdemo med filmi t. i. *mumblecora*. Ta podžanr je predstavljala peščica ameriških režiserjev, ki so s svojimi prijatelji in znanci v obdobju po prelomu tisočletja nekaj časa snemali nizkoproročunske, dokumentaristično-realistične vpogled v življenje mladih odraslih. Pri svojem na videz brezciljnem prikazu vsakdana kot zgolj fragmenta fluidne resničnosti in pri pogostem brisanju meja med življenjem ljudi za in pred kamero se niso nikoli zares vrteli (le) okrog romantičnega zapleta (saj se namerno niso vrteli okrog ničesar!), so pa nanj pogosto preprosto naleteli. Ne nazadnje so radi prikazovali tudi motive depresije, drogiranja ali brezposelnosti pri mladih odraslih, zato so jih nekateri imenovali tudi »filmi osamljenosti«, kar spet nakaže njihovo oddaljenost od klasičnih romantičnih komedij. Kljub temu je nekatere *mumblecore* filme v svojem pregledu romantičnih komedij izpostavil tudi omenjeni teoretik Mernit, ki sicer neodvisnemu filmu ni posvečal velike pozornosti. Njegovo kategorizacijo lahko podpremo, a le pod pogojem, da definicijo žanra še malo razširimo.

Kot tipičen primer se ponuja že začetek in morda vrhunec *mumblecora*, film **Smešno ha ha** (Funny Ha Ha, 2002, Andrew Bujalski), v katerem pomembno vlogo igrajo tudi romance, vendar glavni »lik« ni par, ampak dekle, Marnie. Slednja se pri svojem poštudijskem *bluzenju* neobvezno zapleta z raznimi fanti, a je to le del njenega samoiskanja, ki se dogaja vzporedno z iskanjem službe in obiskovanjem zabav. Da gre predvsem za zgodbo o enem liku, opozarja že kamera, ki pri Marnie vdira globoko v njeno intimo in jo pogosteje kot druge protagoniste izpostavlja v velikih planih. S poudarjanjem posameznika in neobveznega druženja med prijatelji so avtorji *mumblecora* hote ali ne hote tudi že postavljali ogledalo postmoderni dobi in milenijski generaciji: če so lahko klasične romantične komedije živele v iluziji, da mladim do popolne sreče manjka le pravi partner_ica, mora sodobna romantična komedija vsaj implicitno nagovarjati tudi trenutek ekonomske in ekološke prekarnosti, ob kateri je odraslost zamaknjena za nedoločen čas in je posameznik ujet med službami, stanovanji in razmerji, nezmožen, da bi se čemurkoli zares zavezal.

Mumblecore v svojem oblikovnem in vsebinskem minimalizmu sicer ni predstavljal izrazitega odmika od nekaterih zgodnejših faz ameriškega neodvisnega filma. Z močno pou-

darjeno vlogo (improviziranega) dialoga ta produkcija med drugim hitro spomni na (romantične) filme Whita Stillmana ali pa Richarda Linklaterja. Tak primer je film **Tiho mesto** (Quiet City, 2007, Aaron Katz), ki prikazuje naključno srečanje in nekajdnevno druženje fanta in dekleta.

Ti filmi občutno izstopajo tudi v vizualnem smislu, saj so kadri precej daljši kot v hollywoodskih romantičnih komedijah, za katere je bila v tistem obdobju značilna hitra, skorajda akcijska montaža (glej npr. **Pravzaprav ljubezen** [Love Actually, 2003, Richard Curtis]). A tudi *mumblecore* je v produkcijskem smislu hitro »odrasel« in postal vsaj za odtenek bolj dostopen širšemu občinstvu. S posrečenimi primerki, kot sta **Sestra tvoje sestre** (Your Sister's Sister, 2011, Lynn Shelton) ali **Pivski prijatelji** (Drinking Buddies, 2013, Joe Swanberg), je *mumblecore* v smislu obvladovanja filmske obrti dosegel višjo raven, po drugi strani pa stopil bližje komercialnim romantičnim komedijam, s čimer je v ožjem smislu že dočakal svoj konec. Sodobne neodvisne romantične komedije tako pogosto vsebujejo vsaj malo pripovedne odprtosti in negotovosti *mumblecora*, vendar v primerjavi z njim zavzemajo tudi bolj jasno stališče do aktualnih družbenih razmerij in tenzij.

2. DIVERZIFIKACIJA (LIKOV) ROMANTIČNIH KOMEDIJ: NOVI ŽENSKI POGLEDI

V obdobju okrog leta 2005 so področje komercialnih romantičnih komedij zaznamovale predvsem t. i. moške, testostronske romantične komedije, kot sta **40-letni devičnik** (The 40-Year-Old Virgin, 2005, Judd Apatow) in **Lovci na družice** (Wedding Crashers, 2005, David Dobkin), torej tiste, ki so s prikazovanjem pobalinskih odraslih otrok znale zabavati, a so hitro izpadle nekoliko šovinistično in nazadnjaško. Ameriški neodvisni filmi so se stereotipiziranju pogosto izognili, vendar je tudi tu opazna podprezentiranost določenih družbenih skupin, saj je bila filmska produkcija izrazito v domeni belih moških srednjega razreda, kar se je odražalo tudi pri vsebini. Zanimiv primer je neodvisna uspešnica **500 dni s Summer** (500 Days of Summer, 2009, Marc Webb), ki je s svežimi dialogi in z domiselnim pripovednim slogom v žanr vnesla svež veter, a se nekaterih zastarelih vzorcev spolne dinamike ni znala otresti, saj je žensko polovico romantičnega para v določenih potezah reducirala na »manično vilinsko sanjsko dekle«,³ torej

3 »Manic Pixie Dream Girl«. Gl. Rabin, Nathan. (...) →



na ekscentrično prikupen objekt poželenja glavnega junaka. Ženski lik tako deluje bolj kot koncept, faza in lekcija, ne pa kot resnična oseba. V podobno past se je deloma ujel tudi film **Začetniki** (Beginners, 2010, Mike Mills), v katerem ženski lik služi specifični pripovedni funkciji razvoja moškega protagonista. Po drugi strani pa se film nekaterim stereotipom tudi spretno izogne: prikaz romantičnega razmerja je mestoma osvežujoče realističen, v izjemni stranski vlogi pa pride do izraza homoseksualni oče glavnega lika.

Bolj kompleksen, morda celo prelomen ženski lik sta v *post-mumblecore* maniri uspela ustvariti Noah Baumbach in Greta Gerwig. **Frances Ha** (2012, Noah Baumbach) predstavlja tipično romantično komedijo, ki to ni, saj s svojim lahkotnim slogom pripovedovanja o zagatah mlade-odrasle Frances (Greta Gerwig, tudi soscenaristka filma) ves čas deluje kot žanrski primerek, a romantičnih zapletov ne postavi v ospredje. Če je morala le kakšno desetletje starejša Bridget Jones za srečno življenje najti moškega, ga Frances ni bilo več treba, kar je tudi za razliko od tipičnih *mumblecore* filmov že izraženo bolj eksplisitno. In če je prej odnos med romantičnima protagonistoma predstavljal osnovo za uresničitev vseh drugih ciljev, so zdaj drugi cilji pogosto postavljeni v ospredje in so predpogoj za romantično zapletanje. Vse to pa še ne pomeni, da niso presežkov predstavljal tudi nekatere *indie* romantične komedije, ki ideala romantične ljubezni niso opustile. Pri festivalski uspešnici **Jaz in ti in vsi, ki jih pozna** (You and Me and Everyone We Know, 2005, Miranda July) je denimo režiserka (in igralka) nov zorni kot našla v poetičnem zajemu majhnih osebnostnih lastnosti in posebnosti, ki lahko povežejo dva negotova, obotavljiva človeka.

Dodaten zagon je ameriški neodvisni film dobil z vzponom pretočnih platform, ki so avtorjem ponudile spodoben proračun in umetniško svobodo. To so mnogi izkoristili prav za snemanje romantičnih in anti-romantičnih komedij, pogosto z močno feministično poanto in z vsaj bežnim družbenim komentarjem. Film **G. Roosevelt** (Mr Roosevelt, 2017, Noel Wells) v ospredje postavi mlado odraslo Emily, ki mora po sili razmer nekaj dni preživeti z bivšim fantom in njegovim novim dekletom. Romantični element je sicer zaznaven že v tej preprosti premisi, skozi pripoved pa spet pride do izraza predvsem osebni razvoj glavne junakinje. Film ponudi zabaven prikaz milenijske izgubljenosti v času kulture družbenih omrežij, vplivnežev, *brunchev* in prehranskih alergij. Emily se sicer zaplete z več fanti, a je najgloblje tisto razmerje, ki ga splete z novo prijateljico, natakario v lokalni restavraciji.

Podoben motiv ženskega prijateljstva, ki ima prednost pred romanco, je tudi v filmu **Neverjetna Jessica James** (The Incredible Jessica James, 2017, James C. Strouse). V ospredju je sicer romantični odnos med naslovno junakinjo in njenim novim zancem, ki oba neuspešno prebolevata svoje bivše, a se film razvije predvsem v smer Jessicine emancipacije. Jessica se izkaže za izrazito karizmatičen lik, saj ni le prikupno nenavadna, *quirky*, ampak se namerno upira tradicionalnim družbenim konvencijam in vztrajno sledi svojim umetniškim kariernim ambicijam. Ob njej se razvije pomembna poanta, da se ob izgubi partnerja pogosto bojimo tudi izgube sebe, svoje identitete, kar je ideja, ki so jo romantične komedije v preteklosti pogosto spregledale.

V kontekstu družbene emancipacije žensk in drugih manjšin tudi ni nepomembno, da je Jessica James temnopolta, da je njen novi fant belec, pa tudi da je njena najboljša prijateljica lezbijka. Kot je ugotavljal Mernit,⁴ so v preteklosti nekatere pomembne romantične komedije s predstavniki manjšin v ospredje pogosto postavile prav njihovo etnično identiteto in tradicijo ter posledične stike in trke z večinsko populacijo. Šele nedavno so pogostejši postali tudi filmi, v katerih tovrstne razlike ne ustvarijo nobenega konflikta ali sploh komentarja, kar lahko razumemo kot znak določenega družbenega napredka. Namesto zgodb o Afroameričanki ali lezbijki so zdaj to preprosto zgodbe z Afroameričanko ali lezbijko kot protagonistko v univerzalni zgodbi. Tak primer je denimo film **Vsem fantom, ki sem jih kdaj ljubila** (To All the Boys I've Loved Before, 2018, Susan Johnson), ki s prikazom najstniških romantičnih zapletov Američanke azijskega rodu raziše mesto, kjer se romantična komedija sreča z mladinskim filmom, v tradicijo romantičnega filma pa se spretno vključi že z rabo notranjega monologa in z motivom pisanja pisem.

V zadnjem obdobju je denimo odmevala še komedija **Nekdo odličen** (Someone Great, 2019, Jennifer Kaytin Robinson). Glavna junakinja je mlada *latina*, ki se je pravkar razšla z dolgoletnim fantom, film pa spet raziše motiv ženskega prijateljstva in zabavanja ter z uporabo trendovske glasbene spremljave in z občasnimi glasbenimi referencami nakaže še stik neodvisne filmske z neodvisno glasbeno sceno. Ne nazadnje

... (...) »Manic Pixie Dream Girl«. Gl. Rabin, Nathan. »The Bataan Death March of Whimsy Case File #1: Elizabethtown«. *AV Club*, 2007. Dostopno na: <https://www.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-elizabeth-1798210595>; pridobljeno 26. 5. 2023.

⁴ Mernit, str. 20.

so v zadnjih letih tudi v *mainstreamu* najglobljo sled pustile prav romantične komedije z etnično mešano igralsko zasedbo in takšne, ki so pripadnike LGBT+ skupnosti končno upodobile še v glavnih vlogah. A tudi ti filmi so morali za nagovarjanje sodobnega občinstva privzeti vsaj malo distance od slepega poveljevanja romantičnih ljubezni.

3. BOLJ ČUDNO KOT LJUBEZEN: ROMANTIKA KOT ZNANSTVENA FANTASTIKA

Ob večini doslej omenjenih filmov velja priznati, da v pripovednem in slogovnem smislu ostajajo sorazmerno konservativni in pri svojem prikazu romanc kljub spretno spisanim scenarijem slej ko prej trčijo ob klišeje. V zadnjem delu besedila se mi zato zdi smiselno opozoriti še na postmoderno vrsto romantičnih komedij, ki se predvidljivi pripovedi in *pocukrani* romantiki vsaj malce izogne oziroma se namerno igra s pričakovanji občinstva. To so romantične komedije z neke vrste bistvenim zasukom, ki jih pahne na polje drugih, na videz povsem nasprotnih žanrov.

Te pripovedi so pogosto postavljene v vsakdanje, dolgočasno življenje in ob tem sprva namerno privzemajo filmsko govorico klasične romantične komedije ali pa jo celo priženejo do skrajnosti – uporabljajo počitniško ali poročno scenografijo, živahno glasbeno spremljavo in šaljive, romantične dialoge. Na neki točki ti filmi v pripoved vpeljejo znanstvenofantastičen ali grozljiv element in diegetski svet izrišejo na novo. Pri tem so lahko uspešni le v primeru, da z novimi pravili igre ostajajo konsistentni in da tudi njihovi liki še naprej ravnajo v skladu z nakazanim značajem. Čudaška nova prepreka lahko v teh primerih deluje kot preizkus prave ljubezni ali pa kot neke vrste *deus-ex-machina*, ki bo romantično zagonetko osvetlil z novega zornega kota, jo raztegnil do roba verjetnega in jo na ta način razrešil.

Film **Komet** (Comet, 2012, Sam Esmail) pri svojem prikazu razburkanega romantičnega razmerja ves čas preskakuje v času, občasno pa se prestavi celo v vzporedne resničnosti. Pri

Ameriški neodvisni filmarji so romantične komedije zgolj nekoliko preusmerili – stran od romantiziranja (heteroseksualnih) ljubezenskih razmerij, s tem pa spodkopali nekatere temeljne premise žanra.

tem ostaja izjemno ohlapen in gledalca sili v časovno-prostorsko interpretacijo vsakega novega prizora, kar mestoma izpade zmedeno in pretenciozno, a vendarle prenese sporočilo o kompleksni časovni dimenziji vsakega razmerja in o poteh, ki bi jih lahko vsako razmerje ubralo, pa jih ne. Bolj dodelan je film **Tisti, ki ga ljubim** (The One I Love, 2014, Charlie McDowell), ki se igra z vprašanjem, kako dobro poznamo ljubljeno osebo in zakaj vztrajamo prav z njo. Terapevtski romantični vikend zakoncev Ethana in Sophie na odročni počitniški posesti se ob pojavu njunih identičnih dvojnikov sprevrže v znanstvenofantastično shriljivko, a tudi v premislek medsebojnega poznavanja, razumevanja in idealiziranja partnerjev.

Romantične komedije so se od nekdaj rade igrale s časovnimi zankami. V eno takšnih sta ujeta tudi glavna lika filma **Palm Springs** (2020, Max Barbakow). Nyles in Sarah se ob doživljanju vedno istega (poročnega) dne po eni strani povežeta, po drugi pa odkrivata bistvene razlike v svojem pristopu k reševanju težav oziroma, v primeru Nylesa, k pasivnemu čakanju, da se rešijo same. V neskončnem dnevu imata ves čas na svetu, da se spoznata, hkrati pa tudi, da odrasteta in začeta ceniti čas, ki ga preživita z bližnjimi. Na takšne načine bizarni razpleti razodevajo nekatere temeljne življenjske in ljubezenske resnice, pri tem pa so lahko uspešni le v primeru prepričljive, oprijemljive kemije med glavnima likoma, ob kateri zgodbam verjamemo, tudi če ostali zgodbeni elementi niso logični, smiselni ali razumljivi.

SREČEN KONEC

Pri pregledu sodobne ameriške romantične komedije neodvisne produkcije ne moremo več obravnavati kot dodatka ali digresije, ampak kot bistvene za obstoj in razvoj žanra. V obdobju, ko so se veliki studii in prepoznavni igralski obrazi usmerili drugam, je *indie* film ves čas kazal, da je mogoče tudi v romancah razvijati izvirno avtorsko vizijo in podajati aktualen družbeni komentar. Prav neodvisni filmi so uspeli zajeti nekatere bistvene spremembe v našem dojemanju ljubezni in odnosov med spoli, navsezadnje že s tem, ko so se izneverili romantični tradiciji srečnih koncev – če kot srečen konec razumemo (heteroseksualno) poroko in večno ljubezen. Eno njihovih glavnih poant zdaj predstavlja prav ideja, da smo lahko srečni tudi pri druženju s prijatelji, pri neobveznem parčkanju, pri samouresničevanju ali pa samozadovoljevanju. »Mislim, da je osebno izpolnitev res nevarno iskati v romantičnih razmerjih,« ne nazadnje razmišlja Jessica James, ko v uvodnem prizoru sedi na zmenku z dolgočasnim tipom.

Romantična komedija je mrtva. Živela romantična komedija!



Veronika Šoster

Tako te imam rada, da bi te kar pojedla

S KOSTMI VRED | 2022

Romantika raste in se bohota v različnih razmerah in grozljivke niso izjema – samo pogledjte **Topla trupla** (Warm Bodies, 2013, Jonathan Levine), **Mrtvo nevasto** (Corpse Bride, 2005, Tim Burton in Mike Johnson) ali **Intervju z vampirjem** (Interview with the Vampire, 1994, Neil Jordan). Vseeno je na nežna čustva v okolju, kjer brizga kri in se nekaj zlovesčega skriva v sencah, težko staviti. Tokrat je izziv sprejel Luca Guadagnino, sicer najbolj znan po topli in sočni (ha) italijanski romanci **Pokliči me po svojem imenu** (Call Me by Your Name, 2017). Ker ne popravljaš nečesa, kar ni pokvarjeno, je za srčnega izbranca svojega novega filma ponovno aktiviral enega najbolj obetavnih igralcev mlade generacije, Timothéeja Chalameta, ob katerem medlijo vsi, ki so jim všeč kot britev ostre ličnice in rahlo otožen pogled. Kot nalašč za grozljivko, če ga naredimo le malo bolj bledega v obraz, kajne. In tako nastane Lee, skrivnosten in frajerski mladenič v strganih kavbojkah, ki mu je, vsaj tako se zdi, vse jasno. Nič čudnega torej, da se vanj na prvi pogled (še bolj pa na drugega, ko je že ves popackan s krvjo) zagleda protagonistka Maren, ki jo upodobi Taylor Russell. Maren je še taka, kako bi temu rekli, frišna kanibalka, začela je sicer že v ranem otroštvu z varuško, a je vse skupaj malo potlačila, ko pa jo po še eni hrustljavi eskapadi oče dokončno zapusti, ji spomine na kruto preteklost obudi njegova poslovilna kaseta. Maren se odloči poiskati mamo (in morda z njo tudi odgovor na vprašanje, zakaj je takšna, kot je) in tako se utelesi po-

poln recept za film ceste, ki bo seveda tudi *coming of age*, ali še bolje rečeno, *coming of appetite*. **S kostmi vred** (Bones and All, 2022, Luca Guadagnino) ima vse nastavke za meseno eskapado s ščepcem nežnosti, česar se tudi zaveda, morda celo predobro.

Scenarij za film, ki je sicer nastal po istimenskem mladinskem romanu Camille DeAngelis iz leta 2016, je napisal David Kajganich, ki mu grozljivi žanr ni tuj (mdr. je sodeloval pri seriji **Groza** (The Terror, 2018–2019), po uspešnem sodelovanju pri **Suspirii** (2018, Luca Guadagnino) pa si je znova želel delati z Guadagninom, ki je po nekaj prerekanjih sprejel ponudbo. V romanu kanibali dejansko pojedjo svoje žrtve s kostmi vred, kar pa na platnu po njegovih besedah ne bi delovalo preveč realistično, zato se je odločil naslov spremeniti v metaforo za popolno predanost v odnosu med Maren in Leejem. Sicer pa se naslov precej ogabno (v dobrem smislu) nadgradi in uspe šokirati še tako pripravljenega gledalca. (Lahko rečem samo to, da dobi idiom *poznati nekoga do obisti* nov pomen.) Res pa je, da je ravno z razlago naslova povezan tudi precej poceni *foreshadowing* trik, čeprav je scena prav prikupno *old school* – sredi noči se ob tabornem ognju pripovedujejo shrhljive zgodbe in anekdote, vsak pa poskuša čim bolj nepopravljivo zatravmirati in prestrašiti poslušalce. Če sta režiser in scenarist že izkušena v žanru, je večje presenečenje studio, ki je podpisan pod film, saj gre za Metro-Goldwyn-Mayer; pod tako provokativno mešanico romance in grozljivke s kanibali bi prej pričakovali kakšen A24. Tudi Chalamet se v žanru odlično znajde, ne pretirava in ni patetičen, pravzaprav je kar prijetno hladnokrven in predstavlja odličen kontrast Taylor Russell kot kanibalski novinki, ki se nad *zadevami* še zgraža in čudi. Sploh pa zablesti oskarjevec Mark Rylance kot *profi* kanibal Sully, ki že s prvim prizorom nažene strah v kosti. Lahko dodam samo to, da sredi noči mogoče ne sledite sumljivemu neznancu v hišo,

ki je videti kot kopija tiste iz **Psiha** (Psycho, 1960, Alfred Hitchcock), razen če ste lačna kanibalka, ki čaka na avtobus. Pa tudi v tem primeru je bolje dvakrat razmisliti.

Film ni močan samo v ostudnih prizorih, čeprav jih res gnusno izpelje – z veliko cmo-kanja, mlaskanja in litri krvi, ki se likom cedi po bradah in trebuhih. Sploh drzen detajl je, da so večino filma nonšalantno pomazani s krvjo po rokah in obrazih in jih to niti ne skrbi preveč; ob tem se namreč začnemo spraševati, kakšna za vraga Amerika je to, in odgovor je – takšna kot v resnici, samo malo manj *metaforična*.

Dogajalni čas je namreč Reaganova era, ki velja za konservativno. A ta analogija deluje rahlo prisiljeno, ustvarjalcem filma gre bolj za vintage estetiko in vzdušje (prizori poti se očitno navdihujejo pri cestnih grozljivkah iz osemdesetih), pa tudi to, da še ni sodobne tehnologije, saj bi ta povzročila viralnost novic o osebkih, ki papcajo druge. Vseeno ni odveč pripomniti, da gre za čas, ko v ZDA prosperirajo serijski morilci – če je verjeti eni izmed spletnih strani, ki jih ni dobro prepogosto vpisovati v vrstico brskalnika, so ravno osemdeseta postregla s še posebej sadističnimi serijskimi morilci, med njimi seveda z Dahmerjem, ki so mu mediji nadeli ime kanibalski morilec. Zato še bolj učinkovito delujejo nežni prizori, ki nosijo ležerni in zasanjani Guadagninov podpis (tj. počasno, čutno in rahlo čudno).

Usodno prvo srečanje med Maren in Leejem se zgodi v trgovini z živili in spominja na **Ameriško ljubico** (American Honey, 2016, Andrea Arnold), le da je bolj sprano, trpko in bežno, kar velja tudi za film sam. Njun odnos se razvija počasi in neprisljano, rahlo nerodno najstniško, a kljub temu odločno in predano. Na postankih med potjo srečujeta razne epizodne like, ob tem pa se vedno bolj povezuje in spoznavata, privlači ju nekaj neustavljivega in kemija med likoma je ravno za-

radi umirjenosti zelo prepričljiva. Kljub nestrinjanjem in impulzivnosti ju nekaj vleče skupaj in kljub moralnim zadržkom in problematičnosti, ki jo sprožajo njuna dejanja, nam ju film uspe priljubiti kot globoko (samo)destruktivna lika.

Njuna bolečina izhaja iz nesprejetosti. To nakazuje že prvi, za žanr precej netipičen prizor – mirno drsenje kamere mimo akрилnih slik telegrafskih drogov, za katere se izkaže, da visijo na šolskem hodniku. Drogovi štrlijo iz zelenih pokrajin prav tako kot kanibali (alegorija za vse mogoče drugačnosti) iz družbe. Protagonista se takoj najdeti tudi zato, ker sta tako izstopajoča in osamljena, izvržena iz družbe, saj se ne prilegata v njene okvirje. V tem smislu zelo spominjata na še dva problematična zaljubljenca – Alexa in Jessico iz britanske serije **Konec jebe**** sveta** (*The End of the F***ing World*, 2017-2019), a tam najbolj zažge značilni črni in obešenjaški humor. Ravno to je največji spodrsrljaj **S kostmi vred** – glede na svojo absurdno premiso se jemlje preveč resno, kar zna izpasti komično namesto grozno (recimo v prizoru, ko Maren končno sreča svojo mamo, kriminalno premalo izkoriščeno Chloë Sevigny). Smrtno resno obiranje do kosti se tokrat pač ne izplača. Res pa je, da dobro preračuna svoj obrat v dramo o disfunkcionalnih družinah, nasilju in travmah, ki se prenašajo iz roda v rod kot bolezni, za katero ni zdravila. Pa dober tek!



Igor Hrab To ni film, to je manifest

KAKO RAZSTRELITI NAFTOVOD | 2022

Vsako umetniško delo je (tudi) produkt časa, v katerem nastane. In film **Kako razstreliti naftovod** (*How to Blow Up a Pipeline*, 2022, Daniel Goldhaber) je nastal v času, ko skoraj dve tretjini mladih čutita izjemno tesnobo glede podnebnih sprememb, 40% pa zato ne načrtuje otrok, saj jih skrbi usoda sveta, v katerem bi odrasčali. Ti podatki temeljijo na obsežni raziskavi Elizabeth Marks s sodelavci, ki je bila leta 2021 objavljena v prestižni znanstveni reviji *The Lancet*.

V žanrskem pogledu je **Kako razstreliti naftovod** triler, narejen po vzoru filmov o ropu oziroma vlom, denimo po **Oceanovih 11** (*Ocean's Eleven*, 2001, Steven Soderbergh). Režiser in soscenarist Goldhaber je v intervjuju za *Esquire* poudaril, da se je namenoma odločil za ta pristop, saj filmi o roparjih tradicionalno povzdigujejo negativce in se hkrati dotikajo pre-razporeditve bogastva. Robinhoodovski vidik je sicer zgolj posredni cilj glavnih junakov, saj je njihov namen ustaviti pohlepno kolesje naftnega kapitalizma, da bi človeštvu dali možnost preživetja.

Zgodba nas vrže v sredo dogajanja, ko se skupina zbere v osamljeni, zapuščeni koči sredi teksaške pustinje in prične izvajati zadnje korake svojega načrta – mešanje eksploziva in pripravo tarč, dveh nezaščitenih delov naftovoda, ki sta na točkah, kjer sabotaza ne bi povzročila masivnega izliva v okolje ali ogrozila življenj. Skozi prebliske nato spoznamo vsakega iz skupine povsem različnih junakov, njihove motivacije in razloge za udeležbo v tem podvigu.

Ta vidik filma je najbolj ideološki in bi bil ob rasni in spolni raznolikosti junakov ter samosvoji globoki moralni upravičenosti vsakega izmed njih skoraj didaktičen, če ne bi bile njihove zgodbe tako tragično realistične. Pri tem so skoraj vse predzgodbe junakov neposredno povezane z naftno industrijo in ne s ključno posledico, ki jo ustvarja – podnebnimi spremembami. Tako spoznamo Michaela, ameriškega staroselca, ki mu naftna polja v Severni Dakoti uničujejo tradicionalni način življenja in preživetja na splošno, nekoliko stereotipnega Teksašana Dwayna, ki je zaradi naftovoda izgubil zemljo in skoraj bankrotiral, Theo, ki ima pri zgodnjih dvajsetih pozni stadij levkemije zaradi odrasčanja v bližini kemične tovarne, in njihovo vodjo Xochitl, študentko in okoljevarstveno aktivistko, ki ugotovi, da počasni, nenasilni protesti ne prinašajo otipljivih rezultatov.

Ozadja junakov so zgolj njihova motivacija, ki jo gledalci potrebujemo, da spremljamo vse bolj napete priprave diverzantske akcije – živčno vojno, ki jo med sestavljanjem detonatorjev bije na internetu šolani mojster eksplozivov, fizični napor, ki je potreben za dvig soda razstreliva in pritrditev na cev, šok ob izdajalskem vedenju ene od aktivistk. Ta preobrat v zgodbo vmeša elemente trilerja zarote in zastavi vprašanje, kdo pravzaprav vodi igro, kar v tem podžanru ni redek motiv. Tako denimo v trilerju **Upornik** (*Rebel/No Place to Hide*, 1973, Robert Allen Schnitzer), prvi glavni vlogi Sylvestra Stallona, spremljamo skupino aktivistov ob načrtovanju bombardiranja podjetja, ki podpira diktature v Srednji Ameriki, dokler se ne izkaže, da je najbolj agresiven med njimi dejansko agent FBI z nalogo radikalizacije podobne študentskih gibanj. A medtem ko se Schnitzerjev film trdno uvršča v s paranojo podžgane trilerje, ki so nastajali v času t. i. novega Hollywooda (**Prisluškovanje** [*The Conversation*, 1974, Francis Ford Coppola], **Trije Kondorjevi dnevi** [*Three Days*

of the Condor, 1975, Sydney Pollack]), je veliko bolj aktualen – in shrljiv – film **Nastopil bo dan** (The Day Shall Come, 2019, Christopher Morris), v katerem agentka FBI zgolj iz želje po napredovanju vzpostavi celotno okolje navideznih teroristov, preprodajalcev orožja in neonacistov, da bi iz duševno motenega, a neškodljivega pridigarja ustvarila podobo terorista.

Kako razstreliti naftovod je požel izjemno veliko pozitivnih kritik, v prvi vrsti zaradi odlično zgrajene zgodbe, neizprosne tempa in na splošno vseh filmskih elementov, od montaže do kamere in glasbe, ki potencirajo dogajanje in doživetja junakov ter poskrbijo, da je gledalec skozi film vse bolj prilepljen na sedež. Pri sami zgodbi pa so bila mnenja nekoliko deljena. Medtem ko se je večina osrednjih medijev osredotočila na tehnične vidike in zgolj omenila, da tema filma nagovarja jezo mlade generacije ali okoljsko ozaveščene publike, pa so kritiki v bolj konservativnih medijih napadli aktivistično sporočilo filma. Tako denimo v recenziji za kanadski *National Post* kritik označi junake za teroriste in se povsem izogne primerjavi moralnosti platforme ekološkega aktivizma z dejanji dejanskih terorističnih organizacij, kot je Al Kaida, s katerimi jih primerja, saj oboje pospravi v isti predal. Fox News je seveda film označil za »levičarsko hollywoodsko propagando« in izpostavil mnoge pozitivne kritike t. i. liberalnih medijev, ki pa so tudi v njihovem jagodenem izboru precej benigne in primarno osredotočene na obliko filma, ne vsebino.

Medel medijski odziv na film v ameriških in mnogih drugih zahodnih medijih najbrž izvira iz večdesetletne gradnje medijske podobe, ki je razvojenela sporočila mnogih revolucionarjev in mirovnikov, denimo Martina Luthra Kinga ml. in Mahatme Gandija, saj sta dandanes povečini prikazana v skoraj deificirani podobi kot ideal učinkovitega nenasilnega upora, čeprav sta

bila njuna programa bistveno bolj obsežna in izjemno radikalna. King je denimo zagovarjal postopno odpravo kapitalizma in idejo, da mora vsakdo protestirati proti nepravilni družbi na način, ki mu najbolj ustreza. In čeprav je sam zagovarjal nenasilje, se njegova osebna prepričanja niso bistveno razlikovala od bolj radikalnih Črnih panterjev, iz katerih so ameriški mediji ustvarili podobo metaforičnih »črnih mož«. Posledično družba, ki svoje radikalce pomni bodisi kot benevolentne bodisi kot zle, ni zmožna zavestno podpreti sodobnih radikalnih idej, zaradi česar tudi kritiki samocenzurirajo poglede skozi poučanje forme namesto sporočila.

Negotovost glede prihodnosti zaradi okoljske krize resda dosega alarmantne ravni, a ni posebej nova in tudi filmi so temo že obravnavali na podoben način kot **Kako razstreliti naftovod**, čeprav iz drugih perspektiv. Tako smo leta 2010 tudi v naših kinematografih lahko gledali dokumentarec **Izpovedi eko-terorista** (Confessions of an Eco-Terrorist), v katerem režiser in okoljski aktivist Peter Brown beleži, kako se že leta trudi z gverilskimi akcijami ustaviti kitolov in druge vrste neetičnega ribolova. Film je trdno na protagonistovi strani in ni bil edini, saj so v nekaj letih v obrambo morskih bitij stopili še drugi odmevni dokumentarci, predvsem oskarjevski **Skriti zaliv** (The Cove, 2009, Louie Psihoyos) in **Kit ubijalec** (Blackfish, 2013, Gabriela Cowperthwaite). Skrb za dobrobit rib je tudi eden ključnih motivov filma **Nočne poti** (Night Moves, 2013, Kelly Reichardt), kjer protagonisti razstrelijo jez hidroelektrarne, a so nato razrvani zaradi smrti naključnega človeka. Okoljski terorizem in njegova navezava na krščanstvo sta v ospredju filma **Preporod** (First Reformed, 2017, Paul Schrader), medtem ko **Ne glej gor** (Don't Look Up, 2021, Adam McKay) vzame eksistencialistično grozo okoljske krize, jo prenese na metaforično raven in iz tega ustvari črno politično komedijo.



Kako razstreliti naftovod, ki sicer temelji na istoimenski knjigi švedskega ekologa in geografa Andreasa Malma – slednji prav tako odkrito zagovarja aktivni upor proti naftni industriji – je v dialogu s prej omenjenimi filmi na to temo, a se med njimi izriše tudi nekaj ključnih tematskih razlik. Medtem ko se denimo **Preporod** in **Nočne poti** osredotočata na (potencialni) neuspeh, na nedolžne žrtve in celo na potencialno mentalno nestabilnost, ki jo tako radikalno dejanje prinese, pa Goldhaberjev film v tem vidiku ne pokaže nobene dvoumnosti. Za razliko od protagonistov dokumentarcev **Izpovedi eko-terorista** in **Skrivnega zaliva** je njihova akcija uspešna in oblasti ne izkrivijo njihovega sporočila. Še več, vmešavanje FBI izkoristijo sebi v prid. Tak razplet je sicer v duhu prej omenjenih vlomilskih filmov, vendar, ponovno, ne moremo ignorirati teme zaradi žanra.

Zaključek filma je namreč del njegovega sporočila in nadgradnja tematik o dejanskih načinih boja proti uničevanju narave in spremembe sistema, ki jih protagonisti mimogrede obdelajo skozi dialoge: obstaja zdravilo za tesnobo glede prihodnosti v antropocenu in ta film ga ponudi. **Kako razstreliti naftovod** poziva gledalca k aktivizmu, a najbolj drzno sporočilo filma ni dobeseden poziv k 'orožju', temveč kritika nezmožnosti sprememb znotraj kapitalističnega sistema; ta junake prisili, da spregledajo skozi liberalno propagando, ki želi videti zgolj družini in potrošništvu prijazne revolucionarje, in se zatečejo k bolj drastičnemu ukrepanju. In pa vera v mlado generacijo, da je to sposobna narediti brez žrtev in ne da bi sama postala žrtev sistema.

Vitja Dominkuš Dreu

Superjunaki za nove čase

KAJENJE POVZROČA KAŠELJ | 2022

V zadnjih desetletjih so se superjunaški filmi umestili med najpopularnejše in najbolj gledane filmske žanre. Velika večina najdonosnejših hollywoodskih *blockbusterjev* sodi prav v to žanrsko kategorijo. Založniški hiši *Marvel* in *DC* veljata za najprepoznavnejši medijski znamki, ki zabavno industrijo in popularno kulturo hranita s tisoč in eno različico junakinj in junakov, oblečenih v oprijete *spandex* kostume. Veliki hollywoodski studii nam vsako leto servirajo nove in nove različice že nešteto krat videlih superjunakov in njihovih nasprotnikov, ki pa gledalcu niso več sposobni ponuditi ničesar novega. Zdi se, da je ameriška tovarna sanj superjunaško formulo izžela do zadnjega atoma, in da zato potrebujemo svež preobrat znotraj te žanrske kategorije. A nov pogled na žanr tokrat ni prišel iz megalomanskega hollywoodskega studia, temveč izpod prstov junaka sodobnega nadrealističnega filma – francoskega režiserja Quentina Dupieuxa.

Francoski mojster absurdnega nesmisla in komičnosti nas v svojem novem filmu **Kajenje povzroča kašelj** (Fumer fait tousser, 2022) popelje na *rollercoaster* zmešnjav, kjer se meja med fikcijo in dejanskostjo zabriše. Za Dupieuxove filme ni nič nenavadnega, da pretirane, včasih že naravnost neumne situacije vodijo v še večje nesmisle, ti pa se kot kepa snega kotalijo naprej, dokler ne sprožijo dokončnega plaza absurdnosti. V njegovih filmih tako ni nič nenavadnega, če predmeti prevzamejo morilske instinkte in si podredijo ali celo posedujejo ljudi (*Guma* [Rubber, 2010] in *Semiš jakna* [La daim, 2019]). Ali če se dva butasta prijatelja odločita, da bosta zdresirala

gromozansko muho, ki bo za njiju kradla (*Mandibule* [Mandiblues, 2020]). Tudi izrabljanje kletnega jaška v hiši, ki te premesti 12 ur naprej v dnevu, obenem pa pomladi za tri dni, je še ena od režiserjevih inovativnih domislic (**Neverjetno, a resnično** [Incroyable mais vrai, 2022]).

Glede na naravo režiserjevih del in tudi njegovih izjav se zdi na mestu vprašanje, ali je resna interpretacija z globljo analizo Dupieuxovih filmov sploh smiselna. Čeprav je že marsikatera kritika njegovih del pokazala, da avtorjevi filmi niso le izpraznjena zabava, pa je za svoje zadnje delo tudi sam režiser namignil na njegovo pomenskost: »Film **Kajenje povzroča kašelj** je pod lažnim videzom parodične farse med vsemi mojimi deli pravzaprav najbolj povezan z resničnim svetom – in sam sem prvi, ki je presenečen. Ne da bi se tega zavedal, so se obdobje, v katerem živimo, in njegovi najbolj dramatični izzivi prikradli med vrstice mojih dialogov; kot da se ne moremo več pretvarjati, da ne opazimo krize, ki jo doživlja naš planet; kot da bi bilo danes nemogoče posneti film – tudi smešen –, ki ne bi odražal tistega, kar doživlja človeštvo.«

V filmu **Kajenje povzroča kašelj** imamo opraviti s superjunaško ekipo *Tobačna sila*, njeni člani pa so poimenovani po strupenih in rakotvornih sestavinah, ki jih najdemo v tobačnem dimu (Amonijak, Metanol, Benzen, Nikotin in Živo srebro). Njihovo posebno orožje je združena moč tobačnega dima, ki sovražnikom zada smrtonosnega raka. Zaradi upadanja kohezije znotraj ekipe jih šef (toksični podgani podobna lutka) pošlje na nujni, zasluženi počitek, da si povrnejo timskega duha. Film je poln raznih referenc in išče navdih v raznolikih kulturnih superjunaških in *horror* delih iz preteklosti – predvsem B in C produkcije poznih 70. in 80. let prejšnjega stoletja –, recimo z namigi na franšize, kot so *Power Rangers*, *Nindža želve* in japonski junaki *Super Sentai*, na antologijo grozljivk *Zgodbe iz grobnice*

(*Tales from the Crypt*) in žanrske klasike, kot je **Petek trinajstega** (*Friday the 13th*, 1980, Sean S. Cunningham). Vse skupaj zveni kot komična zafrkancija, a **Kajenje povzroča kašelj** ni le topoglava parodija sodobnih superjunaških filmov. Je več kot »cene zabava«, saj prav skozi svoje komične, trapaste, absurde situacije in zaplete prebrisano odslikava našo realnost, ki skozi nadrealistično-dadaistične elemente pokaže njeno kaotičnost in problematičnost.

Ena izmed kritik sodobnega človeka se v filmu kaže v prikazu oziroma upodobitvi članov tobačne superjunaške ekipe. Kot smo že omenili, sta poglobljena razloga, da so poslani na prisilni dopust, upad solidarnosti in porast sebičnosti ter individualizma. Junaki niso okarakterizirani skozi ideološke puhlice (značilne za večino superjunaških filmov) moralne izčiščenosti in plemenitih vrednot, ki naj bi odražale le najboljše lastnosti človeške vrste. Ravno nasprotno: *Tobačna sila* spominja na »superjunake« oziroma »superzvezdnike«, ki jih danes najdemo na Instagramu, TikToku in pred fotografskimi bliskavicami (pre) mogih mobilnih naprav. To so ljudje, ki v isti sapi pridigajo zdravo življenje, skrb za naravo, boj za pravičnost in družbeno enakost, pri tem pa so obsedeni z lastno samopodobo, fizično privlačnostjo in materialnim bogastvom ter ekscesom udobnega



življenja. Podobno kot glamurozni influencerji tudi člani *Tobačne sile* neprestano tekmujejo med sabo in se dokazujejo drug pred drugim, skačejo si v besedo in so zgroženi, če nekdo misli drugače oziroma je (po njihovem mnenju) politično nekorekten. Prav tako ne zmorejo iskrenosti in ranljivosti – ki ju celo zavračajo kot šibkost.

Film neprestano, vendar premišljeno niza vedno nove gege, ki kljub komičnosti in absurdnosti odslkavajo problematičnost medčloveških odnosov in odnosov do naše okolice, svojo najbolj ostro kritiko pa servira v treh kratkih »grozljivkah« znotraj okvirne zgodbe. V njih nagovori grozovitost duhovne izpraznjenosti, apatičnosti, brezbričnosti in indiferentnosti sodobnega človeka. Prva izmed zgodb spremlja mlado žensko, ko najde čelado, ki naj bi ji očistila misli in jo izolirala od zunanjega sveta. Mar nismo dandanes posamezniki obdani prav s takšnimi čeladami – napravami, ki ljudi odtujijo, hkrati pa naj bi nas tudi »razsvetlile«? Kot namigne film, se nam v tej prečiščeni realnosti, ki nam jo omogoča pogled skozi »objektiv« čelade, naša okolica, prijatelji, družina kaj hitro izrišejo kot *kreteni*, ki jih je treba odrešiti. Posameznik se tako spremeni v hladen morilski stroj. V naslednji grozljivi pripovedi se človeška apatičnost in otopenost le še stopnjujeta. Umirajoča barakuda, ki jo še živo kuhajo, izpriča zgodbo o fantu, ki ga na delovnem mestu pri živem telesu meljejo ud za udom. Kot namiguje film, tudi sama žrtev v tem ne

vidi nič problematičnega, počuti se povsem v redu, še več, fant sam se počuti krivega za nastalo situacijo. In res ni videti politično-družbene alternative ali revolucionarne sile, ki bi se združila in uprla razmeram sodobnega življenja. Dosti raje iščemo udobje za mirno in nekonfliktno bivanje v okolju sodobnega hiperkapitalizma, četudi nas ta na koncu popolnoma izžete izpljune kot lužo krvi. Vrhunec depresije in groze pa je zelo preprost (in tu je film zelo direkten) – nezadržano in nenadzorovano uničevanje lastnega planeta. Kljub temu da nas neizbežna naravovarstvena katastrofa straši, pa prav tako kot naši superjunaki vanjo (vsaj malo) dvomimo oziroma jo ignoriramo.

Film **Kajenje povzroča kašelj** spretno združuje komično s kritičnim. Kot parodični izraz superjunaškega žanra je to predvsem zgodba o stanju sodobnega človeka in naše družbene realnosti. Je zrcalo hipokritičnosti, nasilja, groze in neenakosti, ki vsak dan znova, pod pretvezo naravnega stanja stvari ali človeške narave, opravičujejo trenutni družbeni red. Če nas je torej Hollywood ideološko slepil – po eni strani s svojimi neštetimi superjunaki, ki vedno najdejo »pravo pot«, po drugi pa že s kar fetišističnim naslajanjem nad tisoč in eno možnostjo uničenja planeta –, potem je **Kajenje povzroča kašelj** trenutek streznitve in spoznanja, da magična rešitev ni na dlani in lahko samo še z grenkim priokusom in cigareto v ustih čakamo na neizbežni konec.



Maruša Kuret

Ronaldov šov

POROTA | 2023

Aprila je Amazonova pretočna platforma *Freevee* lansirala 8-epizodno serijo **Porota** (Jury Duty, 2023), ki sta jo ustvarila Lee Eisenberg in Gene Stupnitsky, del ekipe ameriške **Pisarne** (*The Office*, 2005–2013). Serija prikazuje delovanje porote na sojenju skozi oči enega od porotnikov, Ronald Gladdena, in je svojevrsten hibrid dokumentarca, *sitcoma*, resničnostne televizije in *prank showa*.

Keč je namreč v tem, da so z izjemo Ronald vsi ostali nastopajoči v seriji igralci (od porotnikov, prek sodnika in odvetnikov do policistov v sodni palači), česar pa Ronald ne ve. Tako misli, da sodeluje v dokumentarnem filmu o delovanju porote, v resnici pa gre za zapleteno potegavščino. Ostali igralci morajo improvizirati glede na njegove odzive in dejanja ter sodelovati v *fejk* sojenju. Ronald tako živi nekakšno verzijo Trumanovega šova, nevede sredi lastne resničnostne oddaje. Vprašanje, ki se ob tem postavlja, je, ali gre pri vsem skupaj za kruto potegavščino ali za nov hibrid resničnostne televizije.

Glavni fokus serije in njen edini tako rekoč pristni element je Ronald, ki se odziva na različne absurde in komične situacije, v katere ga postavijo producenti in »soigralci«. Za iskanje junaka so ustvarjalci uporabili spletno stran za male oglase Craigslist, pri čemer je bil cilj najti osebo, ki bo imela veliko pozitivne energije in dobrohotnosti, oziroma bila, kot se temu reče, *all-round good guy*. Želja ustvarjalcev je bila, da bi takšna oseba gledalce pridobila na svojo stran s prijaznostjo in iskrenostjo. Ravno s tem elementom se je **Porota** poskusila oddaljiti od svojega idejnega očeta, resničnostnega šova **The Joe Schmo Show** (2003–2013). Premisa v prvi sezoni slednjega je namreč skoraj identična kot pri **Poroti**: Matt Gould, »Joe Schmo« ali (če podomačimo) »kranjski Janez«, misli, da so ga izbrali za tekmovanje v resničnostnem šovu *à la* **Big Brother**, v resnici pa je sam edini »pristni« tekmovalec, vsi ostali so najeti igralci.

Produkcija omenjene oddaje je potekala pod okriljem Spike TV-ja, kanala, ki je s svojimi vsebinami ciljal predvsem na mlajše moške. Njen prvotni namen je bil norčevanje iz »žrtve«, naslovnega »kranjskega Janeza«, z različnimi praktičnimi šalami oz. t. i. *pranki*. Njegove odnose v hiši so manipulirali s pomočjo igralcev, saj jih je produkcija usmerjala, kako naj se do njega obnašajo. Oddaja je bila tipičen produkt svojega časa, zgodnjih let drugega tisočletja; spomnimo se le na MTV in neslavni **Punk'd** (2003–2015) Ashtona Kutcherja, ki je s svojimi včasih krutimi *pranki* pogosto prestopal mejo sprejemljivega. Vendar pa je v **The Joe Schmo Showu** sredi sezone prišlo do nepričakovanega preobrata. Izkazalo se je namreč, da je Gould pravzaprav dober in prijazen fant z izrazitim moralnim čutom, jasno pa je postalo tudi, da bo publika z njim simpatizirala. Oddajo so tako prilagodili, spremenili njen ton in raje oblikovali situacije, v katerih bi se Gould lahko še dodatno izkazal in postal *de facto* junak oddaje.

Kaj so se iz tega naučili ustvarjalci **Porote**? Na neki način so se veliko bolj zavedali etičnih meja in se od svojega predhodnika oddaljili v tem, da že od začetka do glavnega junaka niso bili nesramni, niso ustvarjali situacij, kjer bi ga osramotili ali namenoma uporabili za tarčo posmeha, ravno nasprotno – šala je zmeraj padla na igralce, ki so improvizirali dostikrat za lase privlečene situacije. Ustvarjalci so se očitno zavedali, da je linijo med nedolžno šalo, ki se ji lahko vsi smejimo, in zasmehovanjem človeka, ko gre šala predaleč, lahko zelo tanka. Komični vidik je tako padel na igralce okoli Ronald, ki so se morali na licu mesta odzivati na njegove replike in ustvarjati v kontekstu svojega lika skorajda 24 ur na dan.

Kljub veliki količini posnetega materiala je ta zapakiran v ekonomičnih sedem polurnih epizod. Večina likov tako ostane slabo razvita in nedefinirana, saj je fokus na njihovih (posameznih) interakcijah z Ronaldom in ne med njimi. Eden bolj izpostavljenih likov je James Marsden, edini zvezdniški član zasedbe, ki temu primereno v seriji igra *over-the-top* različico samega sebe. Kot egocentrik tudi prevzame antagonistično vlogo v skupini, saj poskrbi, da poroto osamijo, pokvari rojstnodnevno zabavo kolega porotnika in zahteva vso pozornost zase.

Kot pri vsakem dobrem resničnostnem šovu tudi tu epizode niso bile prepuščene naključju, temveč delujejo po principih scenaristike, pri čemer se A-zgodba osredotoča na sodni primer, ki je sicer precej monoton, B-zgodba pa prvo večkrat zasenči z dogodivščinami porotnikov. Ustvarjalci tako v veliki meri obvladujejo dogajanje in imajo pripravljen scenarij z vsemi možnimi poteki glede na Ronaldove odzive. Pri podajanju zgodbe so tudi uporabili klasične prijeme resničnostnih oddaj – kot je recimo vpeljava izjav porotnikov, da pojasnijo dogajanje in svoje dožemanje situacije, s čimer tudi bolj koherentno podajajo zgodbo. Med izjavami prevladujejo Ronaldove, včasih kot samo-posnete videoizjave, včasih kot skupinske ali v dvojicah z ostalimi porotniki, kjer se oglasio tudi drugi, kar daje možnost razvoja ostalih likov in njihovih odnosov.

Po drugi strani na ta način tudi ohranijo iluzijo mokumentarca. Igralci so nam že od začetka predstavljeni kot liki porotnikov in razen v uvodni špici serija ne razkriva, da gre za zaigran dokumentarec, kjer je le en od sodelujočih resnična oseba. Prav tu je še ena razlika z **Joe Schmo Showom**, kjer so pri igralcih vedno ohranili ločnico med igralcem in likom ter poudarjali, da igralec igra svoj lik specifično za Goulda, s čimer so pri gledalcu še podkrepili idejo *prank* šova. Serija sicer veliko časa posveti Ronaldovemu sklepanju odnosov z drugimi porotniki – z ekscentričnim izumiteljem Toddom, likom, ki bi zlahka postal predmet posmeha skupine, sta recimo delila nekaj pristranskih trenutkov –, vendar pa ji na koncu ne uspe zares nagovoriti nekoliko problematičnega vidika, da se Ronald druží in povezuje z ljudmi, ki posebej zanj igrajo vlogo, torej v odnosih z njim niso pristni.

Vidik prikrivanja informacij in omejevanja stika na ljudi, ki v odnosu z njim igrajo, v **Poroti** ni nikoli postavljen pod vprašaj. V zadnji, *behind the scenes* epizodi nekateri igralci tako le omenijo, da so v svojo vlogo dali veliko sebe oz. črpali iz lastnega življenja, kar naj bi za Ronalda omililo udarec ob razkritju »fore«. Glavni suspenz namreč leži na predpostavki, da Ronald za premiso oddaje ne ve, oziroma ni niti ni blizu temu, da bi posumil, za kaj v resnici gre. Vendar sama serija temu razen v zadnji epizodi ne posveti pozornosti.

Ali je bil Ronald kakorkoli obveščen o konceptu serije, sicer ne vemo; v epizodah je namreč velikokrat izražal nejevero ob kakšnih za lase privlečenih situacijah ali pa dolgočasje ob celodnevem poslušanju pričevanj na sodišču, kar deluje, kot da je bil v celoti integriran v proces. Po samem razkritju v zadnji epizodi prikažejo njegovo osuplost, vendar se kaže pozitivno presenečen, v intervjuju po koncu snemanja pa prizna, da po samem razkritju ni bil jezen, bi pa bil, če bi ugotovil, da so bili vsi odnosi s porotniki, ki jih je med snemanjem ustvaril, čisto *fejk* in da je novim »prijateljem« zanj pravzaprav vseeno.¹ Na koncu se tako le izkaže, da so imeli odnosi vseeno temelj nečesa pristnega, čeprav imajo zdaj osebe drugačna imena in osebnosti.

Če resničnostna televizija navadno kaže resnične ljudi v dostikrat namišljenih situacijah, potem pomeni **Porota** osvežitev starega recepta, saj postreže z novo formo – ta za gledalce odpira veliko novih vprašanj in premislekov o samem konceptu resničnosti, ki jo v resničnostnih serijah gledamo. Pod vprašaj namreč postavi ne samo to, kar gledamo, temveč kar (v primeru Ronalda) tudi izkusimo. Te nejasne vode dajejo prostor za nov premislek okoli etičnosti, vendar ga hkrati tudi zavračajo, kot da ta ni več pomembna v svetu, kjer že tako ni jasno, kaj je res in kaj ni.



¹ Tingley, Anna. »'Jury Duty' Star Ronald Gladden on His New Found Fame and Future Plans: 'I Would Love to Be on Something Else'«. *Variety*, 1. maj '23. Dostopno na: <https://variety.com/2023/tv/news/ronald-gladden-jury-duty-james-marsden-1235597975/>; pridobljeno 25. 5. 2023.

Anja Naglič

Novosti in pretresi v avstrijski kinematografiji

26. DIAGONALA –
FESTIVAL AVSTRIJSKEGA FILMA
21.–26. MAREC 2023 | GRADEC

Letošnja rekordno obiskana *Diagonala* – ki se je začela na prvi pomladni dan in končala na prvi dan poletnega časa – je še zadnjič, osmič, potekala pod odličnim vodstvom Sebastiana Höglingerja in Petra Schernhuberja. V tekmovalnem programu festivala je bilo prikazanih 115 novih igranih, dokumentarnih, animiranih in eksperimentalnih avstrijskih (ko)produkcij vseh dolžin in najrazličnejših tematik, ki so se gale daleč čez avstrijski okvir. Zelo pester je bil, kot vedno, tudi spremljevalni program. Posebna pozornost pa je bila tokrat namenjena problematiki seksualnih prestopkov in zlorabe moči v avstrijski kinematografiji.

Nagrado za najboljši igrani celovečerec festivala in tudi eno od nagrad za scenarij je prejela **Vera** (2022), najnovejši film v režiji znanega, na lanski *Diagonal* s pregledno retrospektivo predstavljenega umetniškega para Tizza Covi in Rainer Frimmel. **Vera**, ki je v značilnem covievsko-frimmlovskem dokumentarno-igranem slogu posnet celovečerec o Veri Gemma, hčeri slavnega igralca špageti vesternov Giuliana Gemma, ponudi zanimiv preplet izmišljenih pripetljajev in resničnih dogodkov iz življenja nastopajočih. Film je bil prikazan že na številnih festivalih: premierno lani v Benetkah, kjer je dobil nagrado za najboljšo režijo in glavno igralko, letos junija pa tudi na *Kino Otoku*.

Prav tako po resničnih, a povsem drugačnih dogodkih je bil posnet še en izstopajoč igrani celovečerec tokratne *Diagonale*: **Lisica** (Der Fuchs, 2022) Adriana Goigingerja. Režiser v tej biografski drami predstavi zgodbo svojega pradedna Franza Streitbergerja, ki so ga revni kmečki starši še kot dečka prodali za hlapca na premožno kmetijo, kjer je odrasel v zadržanega, redkobe sednega in precej travmatiziranega samotarja. Ob začetku druge svetovne vojne se je kot mlad kurir na motorju pridružil vermahtu in malo pred napadom na Francijo v gozdu našel mrtvo lisico, ob njej pa ranjenega mladiča. Odnese ga je iz gozda ter nato eno vojno leto nosil in vozil s seboj po Franciji – kot edino bitje na svetu, s katerim je bil čustveno povezan. Če ne bi vedeli, da zgodba temelji na resničnih dogodkih, bi se nam scenarij gotovo zdel privlečen za lase, tako pa smo lahko samo očarani nad izjemnim odnosom, ki se je v vojnih razmerah spletel med mladeničem in lisičko.

Zanimiv film iz letošnje igrane sekcije je bil tudi celovečerni prvenec in diplomski film Özgürja Anila **Kdo smo nekoč hoteli biti** (Wer wir einmal sein wollten, 2023). Protagonistka je Dunajčanka Anna, ki je nekoč hotela biti igralka, zdaj pa pri svojih dvajsetih letih dela v administraciji filmske šole in se pripravlja na maturo, po kateri se želi vpisati na študij prava. Sreče nima ne z

družino ne v ljubezni, njeno težko pridobljeno samostojnost in priprave na maturo pa ogrozi brat Patrick, ki se je znašel v dolgih, zato sestro prosi za denar in streho nad glavo. **Kdo smo nekoč hoteli biti** je režijsko in igralsko prepričljiv filmski prispevek o milenijsko-zoomerski generaciji.

Še en pozornosti vreden igrani celovečerec je **Menuet** (Menuett, 2023) Hansa Broicha, ki je v Gradcu doživel premiero. Gre za ekranizacijo pomembnega, leta 1955 objavljenega istoimenskega romana flamskega pisatelja Louisa Paula Boona, za rašomonsko pripoved o ljubezenskem trikotniku med možem, ženo in njuno služkinjo. Film, ki je na *Diagonal* dobil nagrado za montažo, odlikujejo zvočna in vizualna večplastnost, polifona naracija ter nenavadno prepletanje (meta)fikcije in dokumentarnosti.

V Gradcu smo lahko videli tudi dve pri nas že predvajani igrani koprodukciji: **Šparto** (Sparta, 2022) Ulricha Seidla – ob njej pa še kompilacijo, ki jo je režiser ustvaril pod naslovom **Grde igre – Rimini Šparta** (Böse Spiele – Rimini Sparta, 2023) – in **Korzet** (Corsage, 2022) Marie Kreutzer. O obeh koprodukcijah se je pred meseci veliko pisalo v povezavi z zlorabo otrok: Seidl je bil namreč lani, tik pred načrtovano premiero **Šparte**, deležen očitkov, da je z romunskimi dečki na snemanju filma ravnal

brezobzirno in izkoriščevalsko ter da ne oni ne njihovi starši niso bili obveščeni, da film tematizira tudi pedofilijo. Florian Teichtmeister, ki je v **Korzetu** nastopil v vlogi cesarja Franca Jožefa, pa je bil na začetku tega leta obtožen zaradi posesti obsežne zbirke otroške pornografije.

In če kar nadaljujemo s temo zlorab: letošnji zmagovalac po izboru občinstva je poučen in vizualno-glasbeno privlačen dokumentarec o feminizmu ter medsebojni povezanosti seksizma, rasizma, kolonializma in kapitalizma **Feminizem WTF** (Feminism WTF, 2023); v njem nastopijo aktivisti in aktivistke ter strokovnjakinje in strokovnjaki s področja sociologije, politologije, študij spolov ipd. Film je režirala Katharina Mückstein, ki je lani, ko je objavila svoje izkušnje s seksizmom in seksualiziranim nasiljem na avstrijski filmski sceni, sprožila močno gibanje #MeToo tudi v Avstriji. Zaradi tega gibanja in prej omenjenih zlorab otrok se je na tokratni *Diagonali* veliko govorilo o seksualnih prestopkih in zlorabi moči v avstrijski kinematografiji (tako v izobraževalnem procesu kot tudi na snemanjih). Med drugim so bili predstavljeni izsledki in priporočila leta 2019 ustanovljene neodvisne posvetovalnice #we_do!, na katero se lahko obrnejo prizadeti v filmski branži. Pred projekcijo **Korzeta** pa se je predstavila nova delovna skupina, ki je nastala na pobudo producentov tega filma in bo na avstrijski filmski sceni skrbela za zaščito otrok.

Zatiranje, izkoriščanje in zlorabljanje žensk se dotika tudi dokumentarec **Na bazarju spolov – režiserkina verzija** (Im Bazar der Geschlechter – Director's Cut, 2023) v Iranu rojene avstrijske režiserke Sudabeh Mortezaei. Gre za predelavo režiserkininega filma iz leta 2009, katerega osrednja tema so t. i. začasni zakoni v Iranu, ki trajajo od pol ure pa tudi do več let in legitimirajo svobodnejše ljubezenske zveze, skoče čez plot in prostitucijo.

Kot najboljši celovečerni dokumentarec *Diagonale* '23 je bila nagrajena nemško-grško-avstrijska koprodukcija **Duše reke** (Souls of a River, 2022) Chrisa Krikellisa. Ta dokumentarni esej ob številnih smrtih migrantov, ki na meji med Grčijo in Turčijo prečkajo reko Ebro/Merič, razmišlja o smrti, minevanju, izseljevanju in begunstvu, hkrati pa izriše portret izpraznjene obmejne grške pokrajine.

Dokumentarni program festivala je postregel tudi z zanimivim in igrivim celovečercem **27 nadstropij** (27 Storeys, 2023) Biance Gleissinger. Režiserka je v njem predstavila naselje oziroma »stanovanjski park« Alterlaa na južnem robu Dunaja, skoraj utopičen arhitekturno-urbanističen projekt, ki je zgleden primer odlično delujočega in z vso potrebno infrastrukturo opremljenega mesta v mestu. Alterlaa, ki je nastal v letih 1973–1985, nadaljuje tradicijo po prvi svetovni vojni vpeljane »rdečedunajske« socialne gradnje občinskih blokov s kakovostnimi in obenem cenovno dostopnimi (najemniškimi) stanovanji za delavski razred. V tem naselju stoji na več kot 24 hektarih površine osemnajst visokih terasastih blokov s skoraj 3200 stanovanji za približno 9000 ljudi. Bloki, ki so nastali po načrtih arhitekta Harryja Glücka, imajo na strehah sedem bazenov, v notranjosti pa še dodatne bazene, savne, tepidarije, solarije, otroška igrišča, klubske prostore, muzejček, TV-postajo in uredništvo mesečnika. V naselju so tudi obsežne zelene površine, zunanja otroška igrišča, tenis igrišče, telovadnica, vrtci, osnovna in srednja šola, mladinski center, zdravstvene ordinacije, uradi, cerkev, nakupovalno središče in knjižnica. Kot kažejo ankete, se prebivalci v Alterlaaju – ki kljub velikosti in umeščenosti na obrobje mesta niti malo ne spominja na socialni geto – že vsa desetletja počutijo zelo dobro. Je pa iz dokumentarca razvidno, da skupnostni, sosedstvu naklonjeni duh ohranja predvsem prva, analogno socializirana generacija stanovalcev; mlajši pa raje ži-

vijo v družinsko-prijateljskih mehurčkih ... Film, ki ga je vredno videti, in urbanističen projekt, ki bi ga bilo vredno posnemati.

Med izstopajočimi dokumentarci letošnje *Diagonale* sta bila tudi **Mutzenbacher** (2022) Ruth Beckermann in **Smeti naše vsakdanje** (Matter Out of Place, 2022) Nikolausa Geyrhalterja, ki pa smo ju pred meseci v Sloveniji že lahko videli: prvega na 10. ediciji programa *Kinosloga. Retros eks.*, drugega na 25. *Festivalu dokumentarnega filma*.

Na kratko še o spremljevalnem programu 26. *Diagonale*. Ponudil je retrospektivo Gorana Rebića, avstrijskega režiserja vojvodinskih korenin, ki po svojem zadnjem filmu iz leta 2006, **KV 331 v glavi** (KV 331 im Kopf), končno spet pripravlja novega; izbor filmov z Mariso Mell (1939–1992), v Gradcu rojeno, danes skoraj pozabljeno igralsko zvezdo šestdesetih in sedemdesetih let; nekaj filmov še enega Gradčana – režiserja Bernharda Frankfurterja (1946–1999); serijo avstrijskih filmskih prispevkov na temo takšne ali drugačne končnosti; nekaj razstav ter vrsto pogovorov in diskusij.

In kako bo z naslednjo *Diagonalo*? Junija sta vodenje festivala do leta 2027 prevzela na Dunaju rojena predavateljica in kura-torka Claudia Slanar ter kritik, pisec in kurator Dominik Kamalzadeh, 27. edicija pa se bo odvila aprila 2024.



Sanja Struna

Četrto stoletje za festival, ki prek filma povezuje Bližnji Zahod z Daljnim Vzhodom

25. FESTIVAL DALJNOVZHODNEGA FILMA

21. – 29. APRIL | UDINE

Konec aprila se je mestni center Furlanije-Juljske krajine znova spremenil v Meko za oboževalce azijskega filma. *Festival daljnovzhodnega filma* (Far East Film Festival [FEFF]) se je letos vrnil v vsem svojem blišču in še z nadgradnjo: prikazanih je bilo rekordnih 78 filmov iz 14 držav; program pa je vseboval tudi 9 svetovnih premier. Izbor sodobnih filmov je po uradni *poslanici* festivala prikazoval »realno sliko vrnitve vzhodnoazijske in jugovzhodno-azijske filmske industrije po težkem obdobju pandemije, kar vsem ni uspelo na enak način in ne z enakimi rezultati«.

21. aprila sta jubilejni festival slovesno odprla dva zaporedna prvenca – singapursko-korejska komična drama scenarista in režiserja He Shuminga **Ajoomma** (2023) ter nasilni najstniški triler tajvanskega igralca in režiserja Kai Koja **Slaba vzgoja** (Hei De Jiao Yu, 2023). Prvi film je naletel na zelo topel odziv občinstva, ki se je odzvalo na predpostavko, da bodo gledalci ujeli in razumeli številne reference, ki letijo na korejske televizijske drame oz. K-drame. Seveda to ne pomeni, da film ni zanimiv za širše občinstvo: producent **Ajoomme**, Anthony Chen, je že večkrat dokazal, da so lahko lokalne zgodbe globalno privlačne – njegov režiserski prvenec **Ilo Ilo** je leta 2013 v *Cannesu* prejel nagrado zlata kamera.

Festival je bil razdeljen na več tematskih sekcij. Ena od njih je bila posvečena opusu letošnje prejemnice zlate murve za življenjsko delo, legendarne igralko Chieko Baisho. Uvodni film v njeni retrospektivi je bil prvi del (pri)ljubljenega japonske filmske serije **Tora-san, Težko je biti moški** (Otoko wa Tsurai yo, 1969, Yoji Yamada), v katerem je Baisho prvič upodobila Tora-sanovo sestro. Drugi film v izboru je bil eden od mnogih, pri katerih je sodelovala z režiserjem Yamado – ekonomsko-družinska drama **Ko je pomlad pozna** (Kazoku, 1970). Retrospektivo je zaokrožilo njeno najnovejše delo, film **Načrt 75** (Plan 75, 2022, Chie Hayakawa); ta je bil tudi med tistimi filmi letošnjega festivala *FEFF*, ki so zarezali najgloblje.

Režiserka **Načrta 75** občinstvu že v uvodnem prizoru neusmiljeno odpre okno v tematično različico prihodnosti: na Japonskem, kjer staranje prebivalstva predstavlja ogromen problem, obudijo starodavno tradicijo »Ubasute«. Gre za idejo iz japonske mitologije (ki jo najdemo tudi drugje po svetu), v kateri otroci svoje ostarele starše odnesejo v gore in jih tam pustijo umreti. Futuristična Japonska se tega seveda loti na bolj eleganten način: v svetlih pisarnah nasmejani (mladi) zaposleni pozdravijo ljudi, ki so ali bodo kmalu stari 75 let, in jim prijazno, kot da bi jim prodajali avto ali

stanovanje, predstavijo pakete za končanje življenja. Seveda starostnikom v zameno za soglasje vladni program omogoči popolno finančno in logistično »podporo«. V ta proces se poda tudi 75-letna Michi (Chieko Baisho), ki je težkemu življenju navkljub zdrava ter se sama preživlja z redno službo. Družbeni logiki, ki je predstavljena tako, da ne izpade kot nemogoč scenarij za prihodnost, ponudi protiutež dostojanstvena, empatična ženska, ki v resnici ne želi umreti. Baisho je vlogo odigrala do popolnosti, kasneje, med intervjujem pa je povedala še, da je ta vloga njen »glas za tiste najšibkejšee, za tiste, ki sami nimajo glasu, saj japonska družba ni prijazna do starejših«.

V karieri, ki je dolga skoraj šest desetletij, je Baisho, po lastnih besedah zahvaljujoč svoji službi skozi različne vloge, ki jih je odigrala, živela več življenj. Eno od vlog je navdahnila tudi sama: japonski mojster animiranega filma Hayao Miyazaki je za svoj celovečerec iz leta 2004, Čarovnik **Howl in gibljivi grad** (Hauru no Ugoku Shiro), protagonistko Sophie zasnoval na Chieko Baisho, ki je Sophie posodila tudi svoj glas, kot pevka z uspešno dolgoletno kariero pa je zapela tudi tematsko pesem za ta film, »Sekainoyakusoku« (Obljuba sveta). Baisho tudi v filmu **Načrt 75** zapoje japonsko različico pesmi »In the Shade of



the Old Apple Tree« (V senci stare jablane), s katero je v živo počastila tudi občinstvo v Teatru Nuovo ob prejemu zlate murve ter dobršen delež gledalcev in gledalk spravila v jok, nato pa v bučne stoječe ovacije.

Iz duše iztrgan jok, stoječe ovacije in tri nagrade (glavno nagrado občinstva, glavno nagrado kritikov ter nagrado za najboljši režiserski prvenec) si je na letošnjem *FEFF* prislužila malezijska družbena drama **Abang Adik** (2023, Jin Ong). Film se potopi v družbeno črevesje sodobnega Kuala Lumpurja in skozi odnos dveh sirot, »bratov«, nariše portret upa in brezupa, jeze, boja in vdanosti v usodo. Glavni vlogi sta prevzela priljubljeni tajvanski model in igralec Chris Wu (tudi Wu Kang-ren), ki je neverjeten v vlogi gluhonemega Abanga, ter malezijski pevec Jack Tan, ki navduši kot uporniški Adi; oba sta dokazala, da modelov in popzvezdnikov ne gre podcenjevati.

Festival *FEFF* je za osrednjo temo postavil azijske filme iz 80. let, vendar pa je po hodnikih, med sprejemi, intervjuji in v odprtih pogovorih z gosti nenehno v ospredje

prihajala druga tematika: ne preteklost, ampak prihodnost azijskega filma. Poleg covida, ki je zaustavil in prestavil številne projekte ter zdesetkal število gledalcev v kinematografih, so azijsko filmsko industrijo končno dohiteli tudi pretočniki. Največji padec v kvaliteti in kvantiteti najverjetneje beleži Južna Koreja; ta je po desetletjih trdega dela in ravno ko je s svojo filmsko industrijo dokončno prodrila na Zahod, po pandemiji v zelo kratkem času praktično pokleknila. Seznam končanih južnokorejskih filmov, ki čakajo v vrsti za predvajanje v kinematografih, se še vedno nagiba k stotici, večina talenta pa migrira tja, kjer jih čaka plačilo: v TV-programe, K-drame in produkcije, ki jih nadzoruje filmarjem trenutno največji trn v peti: Netflix.

Med azijskimi ustvarjalci se je tako čutilo otipljivo nelagodje, ki pa je v severni Italiji vsaj za 9 dni našlo nekakšno zavetje in počasi izzvenelo v upanje za prihodnost: festival *FEFF* je zabeležil več kot 1600 akreditiranih obiskovalcev in več kot 60.000 gledalcev. Kar je dobro, ni slabo, oziroma kot pravi japonski pregovor: *keizoku wa*

chikara nari – v vztrajnosti je moč. Med čakanjem na boljše čase pa imamo zabavne filme, kot je kitajski zgodovinski komični triler **Polna rdeča reka** (Manjiānghóng, 2023, Zhang Yimou), ki je 29. aprila uradno zaprl 25. edicijo *FEFF*, ter zen filme kot **Yudo: Pot kopeli** (Yūdō, 2022, Masayuki Suzuki), da nas spomnijo na enostavnejše in prijetnejše strani življenja, kakršne so pomen in vrednost smeha, suspenza, dobre kopeli, skupnosti ... ali pa pomen in vrednost dobrega (azijskega) filma. Z besedami Chieko Baisho: »Namesto da bi film gledali sami doma, verjamem, da je bolj zanimivo, če lahko svoja občutjenja delite z drugimi. Skupaj, v istem prostoru, lahko občutite srečo in žalost. In na koncu filma se lahko obrnete k drugi osebi in rečete: No, to je bil pa dober film.«

Ana Šturm

Dve desetletji premišljevanja Evropske realnosti skozi filmske podobe

20. FILMSKI FESTIVAL CROSSING EUROPE

26. APRIL – 1. MAJ | LINZ

Po eni odpadli in dveh okrnjenih edicijah je jubilejna, 20. izdaja festivala *Crossing Europe* končno spet zadihala s polnimi pljuči. Vrnili so se prijeten vrvež polnih kinodvoran, objemi starih prijateljev, polnočni koncerti in številna druženja na OK-Decku, pa tudi iskrive filmske debate ob dolgih kosilih v Rumenem krokodilu. Vrnil se je skratka polnokrvni cinefilski duh festivalov, to nevidno lepilo, ki povezuje filmsko skupnost.

V festivalskem tednu smo si na različnih lokacijah slikovitega Linza lahko ogledali 139 celovečernih, dokumentarnih in kratkih filmov, ki so stari celini nastavili ogledalo. *Crossing Europe* že od svojih začetkov velja za festival z močno prisotno družbeno-kritično noto in tudi tokrat ni bilo nič drugače. Sabine Gebetsroither in Katharine Riedler, ki sta lansko leto prevzeli vodenje tega tretjega največjega avstrijskega filmskega festivala, namreč odločno stopata po poti, ki so jo začrtali njuni predhodniki.

V dvajsetih letih, od prve edicije festivala, se je evropska družbeno-politična situacija močno spremenila. Kot sta v uvodnem nagovoru ob odprtju poudarili obe direktorici, se »velika pričakovanja, ki si jih je za cilj zastavila Evropa – trajni mir, blagostanje, okrepitev demokratičnih vrednot in kulturnih izmenjav – niso izpolnila. Še huje – v Evropi smo danes soočeni z vojno, političnimi konflikti in protidemokratičnimi tendencami.«

S to izjavo v mislih se je za izjemno streznitveno potovanje v času izkazala projekcija prelomnega filma grškega »čudnega« vala, **Podočnik** (Kynodontas, 2009, Yorgos Lanthimos), ki je bil prikazan v sklopu retrospektive, posvečene letošnji osrednji gostji, igralki Angeliki Papouli. Lanthimosov prvenec – minimalističen, izjemno nelagoden in trpek vpogled v postresnično družbo in posledice izvajanja absolutne avtoritarne oblasti v imenu »varnosti« in »zaščite« – je po izkušnji pandemije postal samo še bolj srh zbujajoč.

Jubilejna edicija festivala je potekala pod geslom »Pogovoriti se moramo o Evropi« in izbor filmov – presek drzne (**Mrk** [Formørkelsen, 2022, Nataša Urban]), inovativne (**Piafe** [2022, Ann Oren]) in aktualne (**Vzhodna fronta** [Shidny Front, 2022, Vitaly Mansky in Yevhen Titarenko]) evropske ustvarjalnosti, »od Grenlandije do Črnega morja« – je skozi podobe trenutne evropske stvarnosti ponudil odprt in varen prostor za dialog o prikazanih temah.

V tem duhu so bile podeljene tudi glavne nagrade festivala. K pogovoru namreč kar kliče po mnenju žirije najboljši celovečerec iz letošnjega tekmovalnega programa, nizkoporačunski, naredi-sam film **Kruh in sol** (Chleb i sól, 2022) poljskega režiserja Damiana Kocurja. Zgodba, ki temelji na resničnih dogodkih, je postavljena

v majhno, zakotno poljsko mesto, ki je obstalo v času. Edina nova pridobitev je prodajalna kebaba, ki sta jo tam odprla dva arabska priseljence. A novo zbirališče lokalne mladine, ki je ponotranjila ves bes in nestrpnost družbe, v kateri živi, kmalu postane pregovorni sod smodnika. Emocionalno sicer močan film, ki iz svojih neprofesionalnih igralcev uspe iztisniti absolutni maksimum, pa zaradi didaktičnosti in ponostavitve pri predstavljanju tematike mesotoma izpade nekoliko preveč šablonsko.

Moj favorit v tekmovalnem programu je bil film **Amanda** (2022), prvenec italijanske režiserke Caroline Cavalli. **Amanda** je duhovito posebna, s črnim humorjem in nihilističnim cinizmom začinjena študija asocialnega dekleta iz še bolj asocialne družine, ki ima težave pri navezavi stikov z vrstniki oziroma pravzaprav s komerkoli iz človeške vrste. Film, ki deluje kot nekakšna posrečena kemijska spojina med zgodnjimi deli Wesa Andersona in grškega »čudnega« vala, očara s svojo nepretenciozno, odločno čudaškostjo, silovito energijo in zares izjemno igro protagonistke, ki jo nonšalantno utelesi vzhajajoča zvezda Benedetta Porcaroli.

Občinstvo pa je za najboljši film festivala *Crossing Europe* izbralo film **Varno mesto** (Sigurno mesto, 2022) hrvaškega scenarista in režiserja Juraja Lerotića, ki v njem

odigra tudi eno od glavnih vlog. Film, ki poskuša osmisлити tragično osebno zgodbo režiserja, z minimalistično estetiko hkrati deluje ostro kot nož in nežno kot pero.

Tudi v dokumentarnem tekmovalnem programu je slavil poljski film. **Utišana ljubezen** (Silent Love, 2022) je nežen in intimen dokumentarec o boju za obstanek nekonvencionalne družine v neskončnih konservativnih labirintih poljske birokracije, ki družino še vedno priznava in razume samo, če ta vsebuje moža, ženo in njunega potomca. Posebno omembo v dokumentarni kategoriji si je prislužila tudi ukrajinsko-latvijska koprodukcija **Ne bomo izginili** (My Ne Zgasnemo, 2023, Alisa Kovalenko), rahločuten portret generacije, ki odrasča v Donbasu, med ruševinami, zaklonišči in polji, posutimi z minami. Kljub temu da jim je ruska invazija februarja 2022 vzela še tisto malo upanja, ki so ga imeli – ali pa ravno zato –, so protagonisti tega sladko-grenkega filma, ki uživajo v majhnih radostih brezbriznega poletja, še posebej dovzetni za krhko ranljivost in lepoto sveta.

Morda pa se je zato, da bi našli kanček upanja, treba ozreti malo dlje v zgodovino. V Linzu je bil v spremljevalnem programu prikazan tudi film **Ciné-guerrillas: prizori iz Labudovićevih kolotov** (Ciné-Guerrillas: Scenes from the Labudovic Reels, 2022, Milo Turajlić). Gre za drugi del filmskega diptiha, nastalega v sklopu obsežnega raziskovalnega projekta, ki ga je srbska režiserka izvedla v arhivu studia Filmske novosti v Beogradu, kjer je raziskovala zbirko filmov, znano kot »Labudovićevi koloti« (Stepan Labudović je bil eden najboljših ter najbolj plodnih snemalcev Filmskih novosti, privilegiran položaj pa je imel tudi kot Titov osebni snemalec). V zbirki se nahajajo kilometri relativno nepoznanih in predvsem neraziskanih podob afriških in azijskih osvobodilnih gibanj in voditeljev iz novonastalih držav globalnega Juga, ki so zaznamovali

obdobje šestdesetih let prejšnjega stoletja. Prvi del diptiha z naslovom **Neuvrščeni: prizori iz Labudovićevih kolotov** (Non-Aligned: Scenes from the Labudovic Reels, 2022) v ospredje postavlja rojstvo gibanja neuvrščenih in preučuje, kako so filmske podobe pomagale pri zamišljanju in ustanovitvi globalnega projekta politične emancipacije. Drugi del diptiha, že omenjeni **Ciné-guerrillas**, pa nas popelje v zaledje alžirske vojne za neodvisnost, v kateri je Labudović preživel tri leta in kjer je njegova kamera postala orožje političnega boja proti kolonializmu.

Bogata arhivska gradiva, zgodovina in skupni imaginarij tega časa ter razmisleki o reprezentaciji sveta nam v teh dveh esejskih dokumentarcih ponudijo veliko potencialnih možnosti za zamišljanje bolj solidarnega sveta. Ne samo znotraj Evrope, ampak tudi zunaj njenih meja. Ali kot pravi Turajlić: »Obdobje neuvrščenih je zame zelo zanimivo in politično pomembno, saj imam občutek, da smo se v zadnjih tridesetih letih vrnili tja, kjer mora nekaj biti naše ali njihovo, kjer nimamo več svobode, da bi lahko, tudi v določenih političnih premislekih, iskali tretjo pot. Zato se mi je zdelo, da bi se pravzaprav morali spomniti potencialov neuvrščenih, torej potencialov nekakšne tretje poti.«¹



¹ Več o omenjenih dveh filmih si lahko preberete v intervjuju Petre Meterc z Milo Turajlić, objavljenem v reviji *KINO!*, št. 49/59.

Tina Lešničar

Ruhr Ding: Film kot sredstvo za premislek o svetu

»Iz take smo snovi kot sanje –
in naše majhno življenje je obkroženo s spanjem.«

– Prospero | William Shakespeare, *Vihar*

Spanje. To je bila tema letošnje ekshibicije urbane umetnosti v nemškem Porurju – *Ruhr Ding* (v prostem prevodu »Stvar Porurja«), ki se od 5. maja do 25. junija razteza med mesti Mülheim an der Ruhr, Essen in Witten. Na festivalu, na katerem umetniki z vsega sveta osvetljujejo izbrano temo, je posebna pozornost namenjena filmu. Vendarle so tudi filmi iz take snovi kot sanje, zato so na *razstavi* o spanju postali artefakt in hkrati sredstvo oziroma medij za etični premislek o svetu. Ne le kot dela, ki reflektirajo stvarnost in budno motrijo družbena razmerja, ali kot podobe, alegorije, ki secirajo nezavedno tkivo družbe, ali morda fantazme prihodnosti, ki nas prebujajo, temveč kot tisti medij, ki nudi oniristično izkušnjo, v katerem je torej meja med sanjami in resničnostjo najbolj zabrisana. Kot medij, ki lahko najbolj veristično replicira sanjske podobe in nas preslepi, da gledamo resničnost. Najsibo film medij globljega uvida ali sredstvo eskapizma, praviloma kliče po psihoanalitični interpretaciji osebnih in družbenih s(t)anj. Stanj v resničnosti, v kateri so sanje o boljšem življenju gibalno neoliberalnega ustroja, spanje pa redek luksuz, ki si ga lahko še privoščimo.

Ob tej misli, na katero se v svoji široki zasnovi navezuje tema letošnjega *Ruhr Ding* festivala, si dovolimo manjšo digresijo. Kdaj torej sanjati, če nam vsakdanje življenje krati spanec?

Jonathan Crary, umetnostni kritik in profesor na univerzi Columbia, v eseju *Late Capitalism and the Ends of Sleep* (Pozni kapitalizem in konec spanja), objavljenem leta 2013, spomni na nenadno veliko zanimanje za ornitologijo, ki ga je na začetku novega tisočletja izkazala ameriška vojska. DARPA (Defense Advanced Research Projects Agency) je, da bi ustvarila nadčlo-

veško vzdržljivega vojaka, ki ne bi potreboval veliko spanca, preučevala ptice selivke in njihovo zmanjšano potrebo po spanju. Le vprašanje časa je, kdaj se bodo »rešitve« – tako kot na drugih ravneh in primerih – prenesle z vojske na delavce in potrošnike, svari Crary, ki navede še en primer poskusa kratenja spanja. Konec devetdesetih let prejšnjega stoletja je rusko-evropski vesoljski konzorcij načrtoval izdelavo satelitov, ki bi jih izstrelil v orbito, da bi na Zemljo odbijali sončno svetlobo. Ta bi osvetljevala geografska območja z dolgimi polarnimi nočmi v Sibiriji in zahodni Rusiji ter zagotavljala razsvetljavo za izkoriščanje industrijskih obratov in naravnih virov, s tem pa omogočala neprekinjeno delo na prostem. Dan vso noč.

STVAR PORURJA

Sanjati boljši svet je »stvar« Porurja – opustošene postindustrialne pokrajine, iz katere se je med letoma 1950, ko so se zapirali prvi rudniki na jugu regije, in letom 1980, ko se je zaprl zadnji na severu, izselilo milijon ljudi. Kmalu za rudniki je začela ugašati tudi jeklarska industrija – ta je zadnjih 170 let hranila šest milijonov ljudi v 53 mestih, ki so prvo univerzo dobila šele v šestdesetih letih prejšnjega stoletja. Regija se danes spopada z veliko brezposelnostjo in okoljsko onesnaženostjo.

Kaj sanjajo železarji, ki dneve in noči preživljajo v vročini obrata z monstroznimi pečmi, segretimi na 1500 stopinj Celzija? Kaj sanjajo rudarji, ko se vrnejo iz globokih rovov in zagledajo svet v barvah? Se v njihovih sanjah zrcalijo generacijske travme delavskega razreda? »V mojih sanjah ni ljudi, so samo stroji,« se zamisli železar v filmu slovenske režiserke Katarine Jazbec, zazrt v sipko spodjedeno pokrajino, ki grozi, da bo pogoltnila vso vas. Po nagrajenem eksperimentalnem, poetičnem dokumentarcu **Ne morete me avtomatizirati** (You

Can't Automate Me, 2021) se je mlada režiserka v novem filmu **Spoznaj svoje kamne** (Know Your Stones, 2023) posvetila delavskemu in ekološkemu vprašanju postindustrijskega mesta Bochum. Silhuete njenih protagonistov – rudarjev, železarjev, okoljskih aktivistov in aktivistk ter geologinje – so kot fantazme, ki naseljujejo postapokaliptično pokrajino in sanjajo o boljšem življenju. Film je nastal po naročilu festivala *Ruhr Ding* in mlada filmarka, ki je magistrirala iz fotografije v Rotterdamu, je dvajset mesecev preživela v Porurju, se zllila s tamkajšnjo skupnostjo in raziskovala procese družbene preobrazbe v nekdANJI rudarski regiji. Opazovala je, kako pokrajina zaznamuje ljudi, ki zaznamujejo njo, in kako se zapisuje v njihov spomin ter se pojavlja v njihovih sanjah. Ne le v spanju, pač pa tudi v sanjah po svetlejši prihodnosti brez fosilnih goriv.

Tudi njeno tokratno delo, ki prehaja med formo kratkega dokumentarca in strukturo ekološko ozaveščenega filmskega eseja, prežema sugestivna (po)etika z močno in premišljeno vizualno in zvočno podobo. Recipročnost pogledov, ki se poskuša izogniti perspektivi vsiljivca (*outsider gaze*), rezultira v večplastnost pomenov. Kot tak film Katarine Jazbec lahko živi v različnih okoljih; v tekmovalnih programih filmskih festivalov ali pa kot samostojna umetnina v galerijah.

Katarina Jazbec je v filmu organsko zaobjela teme preteklih bienalnih edicij festivala *Ruhr Ding*, ki ustvarjajo nekakšno trilogijo – Teritorij (2019), Ozračje (2021), Spanje (2023) – in presegajo specifične lokalnega okolja. V Porurju si prizadevajo, da bi zgradili novo identiteto skozi socialno in okoljsko transformacijo ter kulturo. Tak koncept festivala zato deluje kot svojevrstna *site-specific* manifestacija, galerija v javnem prostoru, s filmi, skulpturami, instalacijami in intervencijami, glasbo in zvoki ter besedo in podtekstualnostjo.

Tako se na pretekle teme festivala celostno nanaša tudi multi-medijska instalacija Yuriya Pattisona **Sanjska sekvenca** (Dream Sequence), umeščena v impozanten objekt odsluženega mestnega vodovoda v Wittnu. Na ogromnem LED zaslonu, ki visi nad filtracijskim sistemom, se prelivajo filmski prizori meglenih mestnih panoram in narave ter ob zvokih disklavirja, ki igra sam, ustvarjajo zlovesčo atmosfero – »onesnaženost« podoben namreč v živo generira umetna inteligenca, ki je z zapletenim biotehnoškim sistemom povezana z merilnimi napravami, te pa beležijo vodostaj, temperaturo, pretok, vlago in stopnjo onesnaženosti reke Ruhr.

Nekatera dela temo festivala nagovarjajo nadvse ohlapno, vendar umetniška vodja *Ruhr Ding* Britta Peters zopet stakne kon-

ce. »Spanje danes uravnava nove ekonomije oziroma delo v digitalnih okoljih. 24/7 vpetost bodisi v delo ali socialno okolje je mogoča le na račun spanja. Tema letošnjega *Ruhr Ding* tako obravnava tudi odnos do telesa in odnos do časa.« To razlago povedno združi umetniški video Melanie Manchot z naslovom **Tekoča koža** (Liquid Skin), ki se vrti v diskoteki kulturnega centra Werkstatt v Wittnu. V njem režiserka z infrardečo kamero sledi desetim ženskam – delavkam iz Porurja, ki svojo službo opravljajo izključno ponoči. Plesalki ob drogu v nočnem klubu, redarki, pekovski, čistilki, nadzornici industrijskih obratov, delavki prevoznega podjetja ... sledimo v temno zakulisje belemu dnevu nevidnih poklicev. Potopitvena zvočno-vizualna atmosfera, polna suspenza, jih prikazuje enkrat kot krhke, lahke tarče nasilja, drugič kot suverene, opolnomočene vodnice skozi noč.

Prej omenjeni kritik Jonathan Crary, ki ga evocira tudi umetniška vodja Britta Peters, v omenjenem eseju ugotavlja, da je v globalni neoliberalni paradigmi spanje samo za *luzerje*. In posledično sugerira, da je zato prav spanje eden največjih uporov človeka proti nenasitnosti sodobnega kapitalizma. A vendarle je skozi meandre sublimnih pomenov spanja in sanjanja končno sporočilo *Ruhr Ding* jasno: Zbudimo se!

SANJATI FILM

Svojevrstne sanjske svetove v svojih filmih ustvarja francoski režiser Michel Gondry, ki se je kot osrednji gost s svojim stranskim projektom lepo vklopil v naslovno temo festivala *Ruhr Ding*. V mestni kinodvorani Astra v Essnu, ki z videom ohranjenega starinskega kinematografa ponuja izvrstno doživetje, so mu v času festivala priredili tudi retrospektivo. A glavni eksponat je bil v zapuščeni remizi v mestu Mülheim an der Ruhr. Tam je z lokalnimi scenografi Gondry zgradil potujoči filmski studio oziroma Domačo tovarno filmov (Home Movie Factory), ki jo je pred tem že uspešno predstavil v več mestih, od New Yorka in Tokia do Pariza.

Kopico novinarjev je Michel Gondry v studiu s kulisami osebno pričakal na glavni s tlakovci pokriti ulici pred videoteko in skupaj smo vstopili v njegov svet. Ulica se je na eni strani odpirala v brezov gozd, iz katerega je ena pot vodila v pisarno s stensko tapeto, ki je zbujala iluzijo tatijevskega neskončnega pisarniškega prostora, druga pa v TV-filmski studio, iz katerega se je program v živo prenašal na televizijo v sosednji dnevni sobi staromodno opremljenega stanovanja. Od tu je bilo mogoče vstopiti v kinodvorano, iz nje pa v videoteko. Za ovinkom je čemel vaški bife, poleg njega pa diskoteka z zanikrno stransko ulico in avtomobil, za katerim je vijugala cesta, projicirana na platno.

Nasproti videoteke je bil kupe vlaka – v Gondryjevi scenografiji nepogrešljiv element. Ko si sedel na klop, je senzor vključil projekcijo, ki je na oknih risala mimodrivečo pokrajino. »Vlaki so samo izgovor, da se lahko moji junaki vozijo skozi pokrajine, ki jih tako rad ustvarjam. Ko sem bil otrok, sva s stricem, ki je imel žago, pobrala žaganje, ga zlepile, pobarvala in ustvarila maketo pokrajine, nato pa vanjo položila neprosojna stekelca, ki so služila za mala jezerca. V tem sem neznansko užival. Danes še vedno kdaj naredim kakšno maketo za svojo osemletno hčerko,« je kasneje v pogovoru povedal Gondry.

Gondry sanja filme. Včasih ga v sanjah zmoti le slaba kakovost slike: »Opazil sem, da podobe v mojih sanjah niso tako ostre kot na 35-mm traku, ampak so bolj podobne 16-mm filmom. Tudi na robovih so pogosto nekoliko obrabljene. Včasih me v sanjah skrbi tudi zvok in si ga želim popraviti.«

Ko ima posebej lucidne sanje, lahko vpliva na scenografijo, lahko določa lokacije in prizore, pravi. Včasih, ko ne najde pravega zaključka zgodbe, se mu odgovor ponudi med spanjem, kot za film **Mikrobi in bencin** (Microbe and Gasoline, 2015). Mimogrede, Gondryjev zadnji film **Knjiga rešitev** (The Book of Solutions, 2023), ki je bil prikazan v sekciji *Posebni pogled* (Un Certain Regard) v maju končanega filmskega festivala v Cannesu, ima čudno avtobiografsko podobnost z omenjeno anekdoto. Govori namreč o režiserju, ki ne more končati filma, ker si noče ogledati posnetkov, saj se boji sramu in razočaranja. Zato si izmišlja vedno nove prizore in ob tem spravlja ob živce vso filmsko ekipo.

Filmi Michela Gondryja **Večno sonce brezmadežnega uma** (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004), **Bodite uvidevni, previjte** (Be Kind Rewind, 2008), **Mood Indigo** (2013) in **Znanost spanja** (Science of Sleep, 2006), še bolj pa videi, ki jih ustvarja za glasbenike in skupine, kot so Björk, The White Stripes, Chemical Brothers, Daft Punk, Radiohead, Kanye West in Paul McCartney, so igrišče njegove neskončne domišljije. V njej tehnologijo spaja z naredi-sam estetiko, ultimativno pa ustvarja zato, da bi se izmaknil pozabi, trdi. Umreti, spati, morda sanjati. Kanec shakespearovskega je v tem, čeprav pravi, da ni ljubitelj Shakespeara (raje ima francosko in rusko literaturo 18. stoletja). A spanje, sanje in filmi, skozi katere raziskuje identiteto, spomin, kompleksnost odnosov in človekovo psiho, se v nadrealističnih znanstveno-romantičnih delih Michela Gondryja združijo v eno; naj gre za idejo življenja v pozabi oziroma izbrisa spomina na neko ljubezen v **Večnem soncu brezmadežnega uma** – o katerem noče govoriti, češ da je bilo o tem filmu, za katerega si s Charliejem Kaufmanom deli oskarja za scenarij, napisano in povedano že vse – ali pa za

Najsibo film medij globljega uvida ali sredstvo eskapizma, praviloma kliče po psihoanalitični interpretaciji osebnih in družbenih s(t)anj. Stanj v resničnosti, v kateri so sanje o boljšem življenju gibalo neoliberalnega ustroja, spanje pa redek luksuz, ki si ga lahko še privoščimo.

njegov oniristični film **Znanost spanja**, v katerem glavni junak Stephane (Gael Garcia Bernal) s težavo razlikuje med svojim intenzivnim sanjskim imaginarijem in resničnostjo.

Ob vprašanju, ali se tudi njemu kdaj zgodi kaj takega, začne razmišljati na glas: »Tako ko se vprašamo, ali sanjamo, je to znak, da ne sanjamo, saj se tega v spanju nikoli ne sprašujemo. Če si v resničnosti in misliš, da sanjaš, je to lahko precej problematično. Vsekakor pa stvari niso tako jasne, ko gre za spomine. Včasih ne vemo, ali je nekaj spomin ali smo sanjali, saj gre le za drobce, insert. In tu so sanje in spomini podobni filmom. V resničnosti se spominjamo sosledja dogodkov, faz, kako smo nekam prišli – recimo ko pridemo do vrat, sežemo po kljuki in vrata odpremo ter vstopimo v sosedni prostor. V sanjah pa te časovne kontinuitete ni. Tudi v filmu je ni. Protagonist je zunaj hiše, v naslednjem trenutku pa se znajde v sobi ali na popolnoma drugi lokaciji, ne da bi prikazali, kako je tja prišel.«

Natanko tak diskontinuiran filmsko magični občutek je zbudilo prehajanje med prizorišči v Domači tovarni filmov. »To je moja utopija, sanjski svet, ki sloni na ideji, da vsak lahko posname svoj film oziroma ga z drugimi sokreira,« je dodal Gondry. Idejo je dobil ob svojem filmu **Bodite uvidevni, previjte** (2008), v katerem prodajalca v videoteki Jack Black in Mos Def, potem ko jima uspe razmagnetiti vse videokasete, sama začneta snemati *remake* znanih filmskih naslovov.

Obiskovalci Domače tovarne filmov se najprej udeležijo triurne delavnice, v kateri na začetku določijo žanr filma, ki ga hočejo posneti, ga naslovijo, se lotijo scenarija in snemalne knjige, nato pa film še posnamejo. Dela, ki nastajajo v potujoči Gondryjevi Domači tovarni filmov, hrani arhiv, ki šteje že preko 4000 naslovov. Domača tovarna filmov bo morebiti pomagala prebivalcem Porurja dosanjati svoje sanje skozi film. Navsezadnje: če je mogoče sanje rekonstruirati v filmu, mar to ne pomeni, da so postale resničnost?

Anja Banko,
Vitja Dominkuš Dreu
& Ana Šturm

Od Kopitarja do Raya

EKRANOV FILMSKO-KRITIŠKI
KROŽEK: DRUGIČ

Spomladi je potekala druga izvedba filmsko-kritiškega krožka *Do zadnje besede*, ki smo ga zasnovali in prvič uspešno izvedli lansko leto, ob priložnosti praznovanja *Ekranove* 60-letnice. Krožek je namenjen spoznavanju z raznolikimi aspekti filmske umetnosti, kritike in teorije, brušenju kritiškega pogleda ter spodbujanju k pisanju o filmu. Je tudi stičišče za ljubitelje vsega filmskega, družabni prostor za izmenjavo mnenj in platforma, ki predvsem mladim omogoča vstop v polje filmske kritike.

Drugi letnik krožka *Do zadnje besede* smo 7. marca uvedli s predavanjem »Kdo ali kaj misli kritično?« pesnice, urednice, kolumnistke in prevajalke Anje Zag Golob, ki je govorila o nujnosti kritične misli v sodobnem medijskem prostoru in družbi na splošno. Sledilo je srečanje, posvečeno filmski fotografiji. Direktor fotografije Rok Kajzer Nagode je na podlagi primerov iz filmografije enega največjih filmskih ustvarjalcev, Svena Nykvista, predaval o pomenu kompozicije, kadriranja, rakurzov, izbora objektivov, gibanja kamere in osvetlitve. Ob tem smo si v sklopu retrospektive filmov Svena Nykvista, ki je v tem času potekala v Slovenski kinoteki, ogledali dva njegova filma. Predavanju o filmski fotografiji je sledilo predavanje o filmu in glasbi. Glasbenik, fotograf in kritik Peter Žargi je skozi pregled zgodovine glasbe v filmu analiziral filmsko-glasbeni jezik med umetnostjo in *entertainmentom*. Posebno pozornost je namenili glasbi in zvoku v filmu *THX 1138* (George Lucas, 1971), ki smo si ga po predavanju tudi ogledali.

Filmska kritičarka in prevajalka Petra Meterc nas je aprila popeljala v neslutene razsežnosti indijskih kinematografij. Na predavanju je začrtala osnovne koordinate zgodovine megalomanske indijske filmske industrije, podrobneje pa smo spoznali tudi ustvarjanje Mrinala Sena, sodobnika velikega indijskega režiserja Satyajita Raya, ki je igral pomembno vlogo v kinematografiji novega vala v vzhodni Indiji. Ob tej priložnosti smo si na platnu Kinoteke s 16-mm filmske kopije ogledali tudi njegovo redko prikazano mojstrovino *Gverilec* (Padatik, 1973).

V sodelovanju s *Festivalom žanrskega filma Kurja polt* smo se letos posvetili še žanru vesterna. Prisluhnili smo profesorju popularne kulture na britanski Univerzi Bournemouth, dr. Austinu Fisherju, ki nam je v predavanju z naslovom »'Vse po črki zakona': Sergio Corbucci, Velika tišina in italijanski western« predstavil specifične italijanskega vesterna v drugi polovici šestdesetih let. Po predavanju smo si ogledali Corbuccijev neizprosno pesimističen špageti western *Velika tišina* (*Il grande silenzio*, 1968). Udeleženci so si ob tej priložnosti v sklopu kurjepoltne retrospektive *Politike vesterna* brezplačno lahko ogledali tudi film *Vzetje* (*The Taking*, 2021) Alexandra O. Philippa (v sodelovanju s Kinodvorom) ter *Apaške bobne* (*Apache Drums*, 1951) argentinskega *outsiderja* Huga Fregoneseja.

Poleg predavanj smo se enkrat na dva tedna srečevali tudi na praktičnih srečanjih, na katerih smo mentorji krožka – Anja Banko, Vitja Dominkuš Dreu in Ana Šturm – z udeleženci debatirali o zagatah in rešitvah praktičnih nalog, ki so spremljale teorijo in preko katerih so udeleženci postopoma vstopali v žanr pisanja filmske kritike. Za vsako predavanje smo pripravili tudi krajši tematski seznam izbrane literature za nadaljnje samostojno raziskovanje. Zadnje druženje je potekalo v sredo, 31. maja, ko smo si v Kinoteki družno ogledali še film *Osamljena žena* (*Charulata*, 1964) Satyajita Raya.

Mentorji se najlepše zahvaljujemo vsem angažiranim predavateljem in predavateljicam ter aktivnim udeležencem in udeleženkam. Hvala za zaupanje in dobro družbo! Na naslednjih straneh stranih pa vas lepo vabimo še k branju izbranih tekstov, ki so pod mentorstvom nastali na letošnjem krožku *Do zadnje besede*.

**

Krožek bomo izvajali tudi v prihodnjem letu. Obravnavali bomo nove teme in gledali z njimi povezane filme. Program in prijave bomo objavili na začetku leta 2024. Če vas udeležba zanima, za več informacij spremljajte naše medijske kanale.

**

Filmsko-kritičski krožek *Do zadnje besede* je nastal kot skupni projekt Revije *Ekran*, Slovenske kinoteke, Društva slovenskih filmskih publicistov in publicistk FIPRESCI ter poteka v sodelovanju s *Festivalom žanrskega filma Kurja Polt*.

Luka Ferman

Malo novega, bistvenega premalo

NA ZAHODU NIČ NOVEGA | 2022

Trije mračni, distorzirani toni. B, des in – oktavo nižje – F. Motiv se prvič pojavi v drugem prizoru uvodnega dela filma **Na zahodu nič novega** (Im Westen nichts Neues, 2022, Edward Berger) in se z vztrajnim ponavljanjem zasidra v ušesa gledalca. Agresivni zvok sintetizatorja (pravzaprav gre za modificiran zvok stoletje starega harmonija prababice skladatelja filmske glasbe Volkerja Bertelmann) se v vodilni vlogi izmenjuje z vojaškim bobnom in razkrije formulo zvočne podlage najnovejše ekranizacije enega ključnih (proti)vojnih romanov 20. stoletja Ericha Marie Remarqu (1929): preračunana uporaba minimalnih, a učinkovitih glasbenih sredstev; ravno prav drzna, ravno prav trendovska.

Podobno formulo lahko najdemo v praktično vseh aspektih filma. Produkcija je na najvišji ravni, kot navsezadnje pritiče enemu vidnejših filmov pod okriljem Netflixa v letu 2022, in filmski ekipi se je obrestovala v bogati beri filmskih nagrad: med drugim so na letošnji podelitvi oskarjev prejeli zlate kipce za tujejezični film, scenografijo, fotografijo – in filmsko glasbo.

O kulturnem (in kultnem) vplivu romana govori že naslovna fraza »na Zahodu nič novega«, ki je v različnih jezikih prešla v splošno (ali vsaj publicistično) rabo – v pomen, ki sicer bolj malo pove o delu samem. Roman je v prvi vrsti prvoosebno pričevanje o življenju in smrti; o preživetju in umiranju običajnega vojaka na fronti I. svetovne vojne, ki ga posreduje glas komajda polnoletnega protagonista Paula Bäumerja. Njegovo pot od fanatično naivnega rekruta do na zunaj ciničnega, na znotraj strtega starega frontnega mačka v filmu prepričljivo upodobi novinec na filmskem platnu Felix Kammerer. Tudi preostala zasedba je dobro izbrana (izpostaviti velja podporno vlogo, Paulovega zaščitnika in tovariša »Kata« Katczinskega, ki ga odigra Albrecht Schuch) – šibkosti filma se kažejo drugje.



Scenaristi (tandem Lesley Paterson in Ian Stokell, soavtor končne verzije je tudi režiser Berger) so na podlagi romana zasnovali epski film velike intenzitete barv, zvoka in nasilja, ki pa ob primerjavi s predlogo zbledi. Zdi se, da so avtorji v ambiciji ustvariti veliki vojni film žrtvovali tisto, kar je naredilo veliki vojni roman: male podrobnosti, človeške radosti, muhe in slabosti na fronti, v zaledju, na dopustu doma, ki najbolje ilustrirajo nevzdržni absurd vojne kataklizme. Film ni povsem brez njih, pravzaprav je v teh elementih zgodbe pripovedno najmočnejši – na primer v prizoru Paulovega prebiranja ženinenga pisma nepismenemu čevljarju Katu, medtem ko oba sedita v latrini na robu gozda in sproščeno kadita. A filmski scenarij veliko več prostora nameni produkcijsko bolj zahtevnim prizorom mesarjenja na fronti; ti se verjetno bolj zanesljivo pretvarjajo v blagajniške izkupičke, a s tem je zamujena priložnost, da bi sodobni gledalec zgodbo spoznal v tisti neposrednosti izkušnje, ki jo je v svoje besedilo prenesel vojni veteran Remarque.

Prva ekranizacija literarne predloge v režiji Lewisa Milestona (originalni naslov filma je tak kot prevod naslova romana v angleščino: **All Quiet on the Western Front**) je na platna prišla pičlo leto po izidu romana, leta 1930, ko je bil zvočni celovečerni film še v povojih, in še danes preseneča z virtuoznostjo prikaza uničenja na fronti. Skoraj stoletje razvoja filmske tehnike kasneje, ko povprečen gledalec težko loči med realnim dogajanjem na filmskem setu in digitalno postprodukcijo, smo v tem pogledu že popolnoma razvajeni. Kljub temu filmu Edwarda Bergerja uspe ustvariti lasten slog.

Vizualni pristop nakaže že uvodna sekvenca, ki gledalce z likovno premišljenimi kadri povede od zimske gozdne idile v apokaliptično realnost nikogaršnje zemlje med vkopanima linijama nemške in francoske vojske. Počasno, neprizadeto gibanje kamere skozi pekel razdejanja granat in strojničnih rafalov sledi konvenciji žanra. Obvladan prikaz popolnega razdejanja skozi film ne popušča: skrbno kurirana barvna paleta v prevladujočih hladnih tonih izpostavlja nečloveški obraz vojne, ki se v bolj toplih trenutkih tovarištva v zaledju fronte le za hip potuhne, pogosta raba širokokotnega objektivna pa še potencira ekspresivni slog filmske fotografije (James Friend). Ta od brutalnega naturalizma, ki razkriva zverinsko plat človeške narave, s katero se soočajo osrednji liki, prehaja v skorajda stripovski manierizem.

Čez vse to pa znova in znova odzvanja vodilni glasbeni motiv. Glasba gre z roko v roki s scenarijem, filmsko fotografijo in scenografijo: je močna, učinkovita, zapomnljiva. Vendar se je težko otresti občutka, da to počne *na račun* filma. »B-des-F« v poenostavljeni matrici potepta in preglaši prizore, ki bolje govorijo sami zase – podobno počne pretirano stilizirana podoba, za katero se zdi, da vsaj nekoliko meri na gledalce fantazijskih serij – podobno scenarij, ki z linearnostjo naracije (in dodano vzporedno linijo zgodovinskega poduka) splošči mnogo bolj asociativno razprto literarno predlogo.

Čeprav je jasno, da so si ustvarjalci s poudarjanjem brutalnosti nasilja na fronti prizadevali čim bolj artikulirati jasno osrednje protivno sporočilo romana in je nazorost prikaza na trenutke hud zalogaj tudi za vsega vajeno filmsko občinstvo, pa so si medvedjo uslugo napravili s pretiranim poudarkom na omenjenih estetskih sredstvih. Sporočilo je podrejeno formi, zunanja pojavnost pa postane kompenzacija za umanjkanje ponotranjenega izkustva, s katerim je izvorni tekst tako bogat. Če torej Bergerjeva adaptacija na obširno polje vojnega filma sicer prinaša nekaj svojstvene izraznosti, pa obenem (ali prav zaradi tega) bistvo sporočila ostaja ujeto v past estetizacije.

Luka Jerman je arhitekt in publicist preiskujočega pogleda. V svetovih umetnosti, zgodovine in mestnih ulic pogleduje za odtenki raznolikosti, razbira ključne ubravnosti in išče poti dialoga.

Ana Obreza

Skoz divjino žalovanja

DIVJA | 2014



Zgodi se. Nepričakovano. Rana. Ni prva, a doslej je bila ob tebi mama, ki jo je znala oskrbeti. Zdaj je ni več. Rana pa je bolj boleča kot katerakoli poprej. *I'd rather be a hammer than a nail*. Otopiš. *Yes I would / if I only could*. Rana se gnoji. *I surely would*. Kriči, dokler te naposled ne zbudi. Poti nazaj več ni. *Away, I'd rather sail away / like a swan that's here and gone*.¹ Moraš naprej.

Divja (Wild, 2014, Jean-Marc Vallée) je popotno pričevanje žalovanja in preobrazbe sedemindvajsetletne Cheryl Strayed (Reese Witherspoon). Po večletnem izgubljanju v labirintu bolečine, kamor se zateče po smrti matere, se postavi nazaj na lastne noge in prične – hoditi. Njena vodnica iz slepega tavanja je Pacifiška pešpot, ki se prek Združenih držav Amerike vije 4200 km od južne mehiške do severne kanadske meje. Film, osnovan na avtobiografskem knjižnem popisu izkušnje poti (*Divja: izgubljena in najdena na pešpoti življenja*; knjigo je v scenarij preliel Nick Hornby), nas ne povabi le v sopotništvo Cheryl ob premagovanju puščavskih, gorskih, snežnih in gozdnih delov divje ameriške pokrajine, ki jo je v vsej njeni lepoti v svoj objektiv ujel direktor fotografije Yves Bélanger, temveč tudi v puščo njene čustvene izčrpanosti, v neizprosne gore žalovanja, v hladno otrplost nemočnega besa, v temačni gozd številnih poskusov samopozabe.

Pot je jasno načrtana in protagonistki na Pacifiški pešpoti sledimo od prvega do zadnjega koraka; spreminjajoča se pokrajina ji s svojimi izzivi nastavlja vrata, skozi katera prek spominov stopa v vsakič nove čutne in čustvene prostore. Kronološka linearnost filmske pripovedi se prepleta z nelinearnostjo *flashbackov*. Ni sedanjosti brez preteklosti. Ni prihodnosti brez sedanjosti. *Vse svoje nosim s seboj*. Nagovor filma je neposreden. Tok Cherylinih notranjih podob nas hkrati z njo preplavi brez vsake cenzure, olepševanja in romantizacije ter nas popelje naravnost med najbolj boleče – in najbolj živo utripajoče – intimne spomine. Jasno časovno-dogajalno linijo tako prečijo retrospektivni prizori, ki razkrivajo vsebino njene čustvene prtljage od čiste radosti otroških utrinkov do peze krivde povzročenih ran. Kompleksnost njene izkušnje zaslutimo že v drugi minuti filma, ko krik besa in obupa ob izgubi gojzarja sproži sekvenco bliskovitih podob, ki zbežijo pred našim intelektualno-analitičnim pogledom in neposredno nagovorijo naše instinktivno-čustveno jedro.

Dramaturgija in montaža **Divje** stopata skladnega koraka in nerazdružljiva tvorita pokončno hrbtenico filma. Ko Cheryl napreduje na poti skozi divjino, v preizkušnjah fizičnih bolečin podoživlja potlačene bolečine ter se tako korak za korakom osvobaja neodrešenega (ob)žalovanja. Preskoki med dvema časovnima linijama iste osebe so speljani organsko tako v narativnem kot vizualnem smislu. Mostovi med zdaj in nekdaj koreninijo v Cheryl in vznikajo iz por vseh njenih šestih čutov. Most je pesem na radiu, *tatoo* konja na nadlahti, želja po koktejlu in vonj pravkar utrganega zelišča,

¹ Vsi angleški citati so – dobesedni ali preoblikovani – iz pesmi »El condor pasa« (Simon & Garfunkel), ki je osrednja glasbena nit v filmu **Divja**. Pesem je zvesta spremljevalka protagonistke tako v trepetu preizkušnje in trpljenja kot ob prerajanju njene najgloblje avtentičnosti.

Ana Obreza je poslušalka, gledalka, opazovalka, bralka, pripovedovalka, zapisovalka in ustvarjalka. Po izobrazbi dramaturginja, po naravi umetnica. Išče, izgublja in najdeva se na raznih poteh pisanja ter glasbenega in scenskega snovanja.

most sta odblesk pokrajine in odmev besed, lastnih ali materinih. Vsak mimobežen ali močan dražljaj, ki osrednjo junakinjo povede med kupe njene dušne prtljage, obenem tudi gledalca postavi v »njene čevlje«. S premišljenim prepletanjem odtisov minulosti in korakov v zdajšnjosti se film ogne potencialni monotonosti, saj kljub jasno načrtanemu pripovednemu načinu ne zapade v ritmično predvidljive vzorce, temveč pretanjeno sledi utripu izkušnje, ki odmeva v Cheryl.

Cheryl je na svoji na videz samotni poti deležna tudi naključnih srečanj, ki kdaj prinesejo krepčilni grizljaj opolnomočenja v trenutku stiske, kdaj pa jo opomni na pletilsko plat človeških beštij. A njena glavna soigralka vseskozi ostaja sama pot – z vsakim korakom drugačna, v njej spodbuja spremembo. Neobčutljivost narave za male in velike človeške drame je veličastna, njena radodarnost z lepoto nedoumljiva. Pripada nam le tisto, kar vase lahko vsrkamo s pogledom in ujamemo v nosnice, ulovimo na mreže ušesnih bobničev in občutimo prek stopal – pripada nam zgolj in samo naša izkušnja poti. Tempo **Divje**, njena za lepoto občutljiva, vendar neolepšana fotografija ter pristnost, ki preveva igralsko kreacijo Reese Witherspoon, nam dajo občutiti prah in znoj na koži, suha usta, veter v laseh, svetlobo v očeh. Ista nepopustljiva sila življenja, ki žene popotnico, da išče najboljšo različico same sebe, žene tudi igralko, katere igra je kri, ki poganja srce filma. Trma, bes, obup, razočaranje, obžalovanje in žalost, ki jih Reese Witherspoon izraža tako subtilno kot surovo, vedno pa precizno odmerjeno, se dotaknejo skrbno ograjenega jedra slehernikove ranjenosti – in njegove ranljivosti.

Na soncu in zraku se tvoja rana počasi prečiščuje in celi. Duhovi podob, ki so se v težkih trenutkih vtisnili vate, na poti oživijo in njihovi obrisi dobijo jasne poteze. Soočiš se z njimi. *I'm rather a forest than a street*. Prepoznaš jih in sprejmeš. Rana je zabrazgotinjena. Pripravljena si ponovno zaživeti. *I rather feel the earth beneath my feet*. Postaneš mati sama sebi. In greš naprej.

Žiga Kuhel

Pekel še nikoli ni bil videti tako lep

OGENJ LJUBEZNI | 2022

Če se bodo v prihodnosti lotili filma po knjižni predlogi Dantejeve **Božanske komedije**, bodo pekel zagotovo upodobili s posnetki dokumentarnega filma **Ogenj ljubezni** (Fire of Love, 2022) ameriške režiserke Sare Dosa. Dosa skozi zgodbo o francoskem paru znanstvenikov, vulkanologov Katie in Mauricea Kraffta, nadaljuje z raziskovanjem človekovega kompleksnega odnosa z naravo, ki se kot rdeča nit prepleta v vseh filmih njenega dozdajšnjega opusa. Katia in Maurice polzita skozi Dantejev pekel, ki spominja na narobe obrnjen vulkanski stožec s kraterjem v središču Zemlje, da bi slišala njen srčni utrip in poskušala razumeti, kaj je bistvo našega obstoja. A se kaj hitro sprijaznita z dejstvom, da odgovore na najtežja in najpomembnejša vprašanja iščemo vse življenje in jih mogoče tudi nikoli ne najdemo.

Kot izvemo iz filma, sta Katia in Maurice odraščala v povojnem obdobju opustošene Alzacije, obdana z vznemirjajočim občutkom nepredvidljivosti sveta. A njuno mladostniško, uporniško prizadevanje po spreminjanju človeškega sveta se jima, ko ga postavita ob bok moči in neminljivosti narave, zazdi absurdno. Beg v naravo ju spremlja od otroštva, prek slepega zmenka, na katerem iskra preskoči ob fascinaciji nad Strombolijem

Žiga Kuhel je študent sociologije in tekstopisec, ki podnevi raziskuje področje seksualnosti in spolnih identitet, ponoči pa poskuša čudo, ki se mu pleče po glavi, spraviti v članek, filmsko kritiko ali idejo za digitalno kampanjo.



in Etno, do tragične smrti na Japonskem leta 1991, ko v objemu nevarnega piroklastičnega oblaka umreta drug ob drugem. Svojo življenjsko držo opišeta kot *kamikaz-no eksistenco*, katere srž ujame znameniti verz iz **Božanske komedije**: »Kdor vstopiš, pusti zunaj upe vsake.«¹ Vesta, da je lahko vsako srečanje z vulkanom zanju usodno – a prepustiti se nečemu, kar te lahko uniči, je zanju esenca ljubezni in eksistence.

Njuna ljubezen deluje kot goreča subverzija ustaljenim idejam o tem, kaj in kako pomeni ljubiti »prav«. Nemogoče je zadržati nasmešek, ko Maurice razlaga, da že od otroštva sanja o tem, da bi lahko nekega dne s kanujem divjal po brzicah žgoče lave, ali pa ko preizkušata provizorične čelade, ki bolj kot na zaščito pred letečimi vulkanskimi kamni spominjajo na ponesrečeno astronautsko opremo, kakršno bi izdelala Pat in Mat. Katia in Maurice sta romantična prav v tej nepopolnosti. Njuna ljubezen se nenehno ziblje med dvema ekstremoma: francoskim *joie de vivre* in ciničnim nihilizmom. Nekaj, kar ne bi smelo delovati skupaj, a hkrati deluje neverjetno pristno.

Taka je tudi ljubezen, ki filmska platna preplavi v francoskem novem valu. Maurice včasih spominja na Paula, protagonista novovalovske klasike **Moški spol – ženski spol** (*Masculin Féminin*, 1966, Jean-Luc-Godard), ki kljub dolgim monologom o eksistenci človeka z dejanji ne (do)kaže svoje zrelosti. V obeh moških likih se skriva infantilna naivnost. Tudi ženski liki v teh filmih so hkrati odločni, a negotovi. V še eni klasiki Godarda, **Do zadnjega diha** (*À bout de souffle*, 1960), se Patricia kljub jasni viziji, da bo študirala na prestižni pariški univerzi, ujame v tragično ljubezensko razmerje z *wannabe* gangsterjem Michelom. Ti filmi ne ponudijo nikakršnega *happy ever after*, vsi se namreč končajo s smrtjo.

Nekonvencionalna ljubezenska zgodba pa ni edino, kar v **Ognju ljubezni** vleče vzporednice s francoskim novim valom. Slog snemanja Katie in Mauricea na več mestih namiguje, da se je par pri svojem ustvarjanju spogledoval z novostmi, ki jih je v filmsko ustvarjanje prinesel novi val. Med njimi so na primer sunkoviti preskoki med kadri, t. i. *jump-cuts*, čut za drobne podrobnosti in predvsem to, da so kamere s sabo nosili praktično vsepovsod in na film spontano lovili nepopolne podobe vsakdana. Točno to spogledovanje z eksperimentalno kinematografijo, ki jo odlikuje radovednost po odkrivanju novega, začutimo v njenem načinu snemanja. V svoje objektivne sta ujela veličastne podobe, ki nihajo na tanki liniji med peklom in nebesi. Posnetki srebrnega pepela, ki ga raznaša po pooglenelih islandskih pokrajinah po izbruhu vulkana Eldfell, delujejo nebeško in v kontrastu z ognjevito živostjo brzic lave, sopostavljene ob ozadje temnomodrega nočnega neba. Kamera beleži različne teksture vulkana: zemljo, lavo, dim in pepel, ki s svojim polzenjem, bruhanjem in prevračanjem razbijajo statičnost kadrov in spregovorijo v izrazito imaginativnem vizualnem jeziku.

Ker je par zapustil posnetke brez zvoka, je film svoj glas v celoti dobil v postprodukciji. Zvočno atmosfero filma oblikuje več elementov: kontemplativna mehkost glasu igralka Mirande July, ki nadomesti tipičnega vsevednega pripovedovalca, popularne francoske

¹ Alighieri, Dante. *Božanska komedija. Pekel*. Celje: Društvo Mohorjeva družba. 2005, str. 22.

melodije Nicolasa Godina in reprodukcija brbotanja in drugih pripadajočih glasov vulkana. Svojestven značaj daje filmu še virtuosno prepletanje dokumentarnega gradiva z infografičnim stilom animacije, ki razbije težo in brutalnost podob vulkanov s svojo otroško preprostostjo. Animacija tako deluje avtentično in v skladu z namenom zakoncev Krafft, ki sta želela svoje raziskovanje na enostaven način približati laični javnosti.

Ogenj ljubezni s prizori, ki so včasih tako edinstveni, da se zdi, kot da posegamo v neki intimen trenutek narave, ki kaže svojo 'pravo naravo', kot da trenutkov, ujetih na kamero, ne bi smelo videti človeško oko, skuša v gledalcih obuditi ljubezen do našega planeta: intimno, intenzivno in docela brezkompromisno – kot sta jo vse do konca, ko sta skupaj prestopila vrata pekla, čutila Katia in Maurice.

Ronja Gorenc Didanovič

O začaranem krogu Sovraštva

SOVRAŠTVO | 1995

Leto 1993 so v Franciji med drugim zaznamovali izbruhi brutalnega policijskega nasilja, ki so privedli do usodne ustrelitve 17-letnega Makoméja M'Bowoleja v policijskem priporu. Ta uboj, ki ni bil osamljen primer v nizu policijskih »spodrseljajev« tistega časa, je bil povod za nastanek drugega celovečerca Mathieuja Kassovitza. Gre za kulturni film **Sovraštvo** (La Haine), ki je ob izidu leta 1995 množice tako navduševal kot jezil, politično sceno v Franciji pa razdvajal. Avtor nam skozi prikaz dneva v življenju trojice prijateljev iz francoskega predmestja pokaže drugo plat včasih romantizirane francoske kulture in življenja v opevanem Parizu, ki je v času dogajanja zaradi družbenih neenakosti pokal po šivih.

Gledalec se na samem začetku filma znajde v pariškem predmestju, v eni izmed skritih, pozabljenih in getoiziranih sosesk, ki se prebujajo po zadnjem v vrsti protestov proti policijski brutalnosti. Žrtev policijskega nasilja v enem od protestov postane tudi mlad arabski fant, ki pade v komo. V tem kontekstu spoznamo njegove kamerade – Vinza (Vincent Cassel), Huberta (Hubert Koundé) in Saïda (Saïd Taghmaoui). Predstavljeni so kot jezni mladostniki in uporniki, ki iščejo maščevanje, predvsem pa so siti rasiističnega in elitističnega sistema, v katerem so obsojeni na življenje ob robu družbe. V središču **Sovraštva** je tako strateško postavljen izbrani trio prijateljev judovskega, temnopoltega in arabskega porekla, kombinacija, ki je bila pred izdajo filma v Franciji poznana kot *black-blanc-beur* in je imela predvsem negativno konotacijo.

Kassovitzu omenjeno trojico uspe prikazati kot več od stereotipa priseljencev v francoski družbi. Kljub travmatičnemu političnemu kontekstu in tematični zgodbi like definirata tudi bogata mešanica mlade priseljske in klasične francoske kulture, ki brezhibno oriše *zeitgeist* uličnega življenja v 90. letih. Dialogi, polni francoskega slenga in *verlan*, glasba in kostumografija se kažejo kot glavna sredstva, ki opredeljujejo identiteto mladih priseljencev znotraj monolitne francoske družbe, v kateri sicer nimajo mesta.

Kassovitz je glasbeno opremo filma prepustil francoskemu *hardcore* rap kolektivu Assassin. Ta je z izborom pesmi v ospredje postavil glasbo francoskega predmestja, ki uspešno združuje uporabo *beatov* ameriškega hip-hopa s klasičnimi francoskimi melodijami, hkrati pa v ospredje postavlja protestno liriko marginaliziranih. V morda najbolj prepoznavnem kadru filma je ta sopostavitev izvrstno prikazana, ko

Ronja Gorenc Didanovič je študentka v zadnji etapi študija mednarodnih odnosov. Kot navdušenka nad politiko, kulturo in vsem, kar je povezano z družbo, predvsem rada razmišlja in debatira, občasno pa o tem tudi kaj napiše.

DJ Cut Killer v spontanem nastopu z mešanico francoske šansonske klasike »Non, Je ne regrette rien« in ameriške ulične himne »Sound of da Police« v enem samem trenutku naslika podobo celotnega predmestja.

Med protagonisti po svojih agresivnih težnjah najbolj izstopa Vinz, ki si je med protesti prilastil izgubljeno policijsko pištolo, kar eksponentno poveča njegovo lakoto po maščevanju v duhu »zob za zob«. Saïd in Hubert si takega iskanja pravice ne moreta privoščiti – zavedata se, da lahko na rasni podlagi hitro tudi sama postaneta žrtvi policijskega nasilja. Vinzeva nepopisna težnja po nasilju kot mediju za osvoboditev spominja na hollywoodski arhetip upornika, kakršnega poznamo iz Scorsesejevega **Taksista** (Taxi Driver, 1976). De Nira iz **Taksista** na začetku filma v ogledu oponaša tudi Vinz sam, ki se tudi sicer večkrat sklicuje na podobne trenutke v popularni kulturi ter v njih išče delčke svoje identitete. To je le ena izmed avtorjevih referenc na kultne filme, hkrati pa lahko takšne sklice razumemo tudi kot kritiko iste popularne kulture, ki mlade, tako kot Vinza, nagovarja k nadaljevanju začaranega kroga nasilja.

Režiser se skozi ves film poigrava z različnimi perspektivami in na raznorazne načine kaže večdimenzionalnost priseljenske izkušnje, kar je, ironično, dodatno poudarjeno s črno-belo fotografijo direktorja fotografije Pierra Aïma. Ob monotonih barvah še bolj pridejo do izraza dinamike moči med liki, ki so spretno poudarjene s postavitvijo snemalnega kota – protagonisti se pogosto fizično znajdejo v položajih, ki zrcalijo njihovo socialno izkušnjo; nosilci moči v družbi na njih gledajo zviška.

V tem kontekstu je zanimiva tudi scenografija – na približno polovici filma se snemalna lokacija premakne iz betonske džungle francoskega predmestja v center Pariza. Na tej točki filmska fotografija ob spremembi okolja vizualno »zadiha«, brutalistično predmestno arhitekturo zamenja arhitektura višjih slojev, ob kateri naši junaki še bolj izstopajo, hkrati pa se s tem spremenijo njihova doživetja. Aspekt fizične oddaljenosti od centra mesta, torej urbana izključenost, deluje z roko v roki s socialno izključenostjo, ki jo liki občutijo – jasno je, da v centru za njih ni prihodnosti, zaključek filma pa namiguje, da prihodnosti morda nimajo niti na periferiji.

Francosko predmestje je v **Sovraštvu** predstavljeno kot tempirana bomba in točka, na kateri žrtvam sistema in *de facto* družbenim izmečkom prekipi, kar je le vprašanje časa. Avtor se do uporabe nasilja kot sredstva za opolnomočenje in osvoboditev ne opredeli neposredno, hkrati pa pokaže, da je strukturno nasilje, kot ga je v svojem delu **Upor prekletih** (1961)¹ orisal Frantz Fanon in kakršnega lahko zaznamo v Kasovitzevem Parizu, kljub svoji destruktivni naravi edini način, da »prekleti« preživijo v družbi, ki jih psihično in fizično zatira.



¹ Fanon, Frantz. *Les Damnés de la Terre*. Paris: Éditions La Découverte/Poche, 2002.

Andrej Gustinčič

LAKOTA IN EKSTAZA: O BILLU GUNNU

Bill Gunn je bil med najbolj izvirnimi, privlačnimi in tragičnimi figurami ameriškega filma v prejšnjem stoletju. Kratek opus (vsega skupaj zajema tri filme) tega briljantnega ameriškega režiserja je bil dolgo neviden in deloma še vedno je. Gunnov prvi film **STOP** (1970) je studio zatrl tako, da ga nikoli ni poslal v kinematografe, drugi **Ganja in Hess** (Ganja & Hess, 1973) je bil po neuspešni premieri umaknjen in širšemu občinstvu dolgo dostopen le v okrnjeni različici, medtem ko je tretji, **Osebnostne stiske** (Personal Problems, 1980), posnet za televizijo in prikazan le na manjših lokalnih postajah, preprosto izginil. Zadnja dva sta danes dostopna in kritičsko prepoznana. Usoda prvenca ni znana. Tudi Gunnovih dveh romanov in njegovih številnih dram že leta ne ponatiskujejo več.

Gunn je bil črnc in homoseksualec, kar je verjetno prispevalo k njegovi marginalizaciji, a ni šlo le za to. Od črnskih pisateljev in režiserjev so pričakovali (po možnosti optimistične) socialne drame o »rasnem vprašanju«, Gunn pa je, kot je sam rekel, pisal romane in drame ter snemal filme o črncih, ki »se razumejo na staro pohištvo, azaleje in ki znajo vino naročiti v francoščini ... Morda nekaj mesecev zamujajo z Mastercard plačili, a se jim nikoli ne bo treba vrniti v pravo revščino.«¹ Čeprav se je še kako ukvarjal z rasnimi vprašanji, ni ustrezal nikogaršnji definiciji črnega umetnika.

William Harrison Gunn, mlajši, se je rodil v Cincinnatiju leta 1929. Njegova starša sta bila potujoča zabavljaka. Odraščal je v črnem srednjem razredu v zahodni Filadelfiji. V monografiji o filmu **Ganja in Hess** Christopher Sieving piše, da je bil Gunn obstranec v družbi vrstnikov in zaradi nejasnih razlogov izključen iz šole.² Pridružil se je mornarici in nato, čeprav ni končal srednje šole, dobil štipendijo za študij slikarstva na Univerzi v Pensilvaniji (University of Pennsylvania). Tam je začel nastopati na odru. Pozneje se je odpravil v New York, kjer

je postal uspešen igralec v socialnih dramah v gledališču in popularen gostujoči igralec v televizijskih nanizankah, recimo v **Ubežniku** (The Fugitive, 1963–1967). Sredi šestdesetih let se je naveličal omejenih priložnosti za črnske igralce. »Ko se pojavi kakšna dobra vloga za črnca, jo ponudijo Sidneyju Poitieru,« je povedal za revijo *Variety* leta 1964. »Če jo on zavrne, potem vlogo predelajo za belega igralca.«³

Ko je objavil prvi roman **All the Rest Have Died** (1964), je bil že uveljavljen dramatik. Napisal je tudi provokativna scenarija za prvenec Hala Ashbyja **Stanodajalec** (The Landlord, 1970) in **Angel po imenu Levine** (The Angel Levine, 1970 [podpisan je skupaj z Ronaldom Ribmanom]) Jána Kadárja. Na podlagi teh dveh filmov mu je studio Warner Bros. dal priložnost, da režira film po lastnem scenariju.⁴ S tem se je začela zgodba zatiranja in marginalizacije Gunna, ki je bil morda najbolj introspektiven, aluziven in skrivnosten ameriški režiser svoje generacije.

¹ Forster, Nicholas. »Improvisational Jamming: The Process and production of Personal Problems«. *Metrograph*. Dostopno na: <https://metrograph.com/improvisational-jamming/>; pridobljeno 20. maja 2023.

² Sieving, Christopher. *Pleading the Blood, Bill Gunn's Ganja & Hess*. Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 2022, str. 38 in 41.

³ *Ibid*, str. 48.

⁴ Gunn je bil eden od štirih črnskih režiserjev, ki so konec šestdesetih let dobili priložnost, da režirajo film za veliki studio. Gordon Parks je posnel **Drevo spoznanja** (The Learning Tree, 1969) za Warner Bros./Seven Arts, Ossie Davis je naredil **Črnega panterja v Harlemu** (Cotton Comes to Harlem, 1970) za United Artists, Melvin Van Peebles pa je režiral **Lubenico** (Watermelon Man, 1970) za Columbia Pictures.

Ko pomislim na Billa Gunna, se ga najprej spomnim v njegovem najslavnejšem filmu **Ganja in Hess**, kako psihično razpada med spodletelim poskusom povedati anekdoto. Gunn igra Georgea Medo, novega pomočnika junaka filma, antropologa Hessa Greena. Med kavo po njuni prvi skupni večerji Meda poskuša Hessa zabavati z zgodbo, ki se izkaže za neslano in očitno spravlja njegovega gostitelja v zadrego. Meda se zaveda njegove zadrege, a še vztrajneje nadaljuje z anekdoto o nekem prijatelju, ki je uporabil psovko na javnem mestu. Ko pride do poante, Hess pa se ne odzove, Meda panično zahteva reakcijo. »To je fantastična stvar,« vztraja. »Mislim, da je sijajno. Mislim, naredil je fantastično stvar.« Hess nejevoljno zamrmra: »Je.« Potem se tema spremeni, govorita o lakoti in poželenju. »Poznate lakoto?« vpraša Meda Hessa in nadaljuje: »Jaz je ne poznam. Sedim tu in jem. Ne poznam lakote, ne poznam lakote.« V bližjem posnetku njegov nasmejani obraz deluje kot grimasa človeka v brezizhodnem položaju. Njegova družabna nerodnost, skoraj hlapčevska hvaležnost za večerjo (»Fantastična je. Res fantastična«), njegova potreba po odobravanju ter strah in panika, ki jih Gunn upodablja z ranljivo obsedenostjo, ustvari portret nepopisne psihične agonije. Kadriranje tega prizora, eklektičnost prostora in nepričakovana uporaba afriške ljudske glasbe, skupaj z natančno definiranim psihološkim nalogom predstavljajo bistvo Gunnovega režiserskega pristopa: kopičenje vedenjskih, scenskih in zvočnih podrobnosti, s čimer ustvari živ in polivalenten filmski prostor.

Gunnovi filmski junaki so soočeni z nečim, kar eden od njih opiše kot »prihajajočo melanholijo«. Iščejo »cerkev, dovolj veliko celo za moj razdejani duh«. Iščejo se skozi seks, mamila, alkohol, umetnost in skozi dobesedno vampirsko ekstazo, hkrati pa jih poganja lakota, v **Ganji in Hessu** izjemno in bogato simbolno lakota po krvi, ki je ne zmorejo potešiti.

V režiserjevem prvencu **STOP** se beli pisatelj Michael (Edward Bell) in njegova bela žena Lee (Linda Marsh), katerih zakon je v težavah, preselita v hišo njegovega brata v San Juanu v Portoriku. Dve leti prej je v tej hiši brat, ki je bil prav tako pisatelj, ustrelil svojo ženo in sebe zaradi norosti, ki je morda izšla iz intelektualne impotence (»Izgubil sem sposobnost pisanja, ampak potreba ostaja«), sicer pa je v glavnem ostala nepojasnjena. To je sončna hiša z bleščečimi belimi zidovi, ozkimi, na videz neskončnimi hodniki in ogromnimi sobami, v katerih fizične razdalje med Michaelom in Lee delujejo kot nepremostljive. Ko se kamera počasi obrača v dnevni sobi, pohištvo in umetnine mrtvega para zasenčijo Michaela in Lee. Michael gre po bratovi poti in se prepušča uničujočemu gnevu. Gunn je bil mojster dialogov, v katerih se zakonska partnerja medsebojno

Gunn pa je, kot je sam rekel, pisal romane in drame ter snemal filme o črnih, ki »se razumejo na staro pohištvo, azaleje in ki znajo vino naročiti v francoščini ... Morda nekaj mesecev zamujajo z Mastercard plačili, a se jim nikoli ne bo treba vrniti v pravo revščino«.

mučita. Tako Michael v spalnici izzove prepir z Lee. »Kaj delaš?« vpraša. »Kaj misliš, da delam. Saj vidiš, da berem.« »Ne, pa ne.« »V redu. Ne berem. Kaj delam?« »Misliš.« »Michael, tako ga serješ.« On jo obtoži za »žensko pretvarjanje«. Tu so grožnje z nasiljem, spust v čisti bes, a tudi globoke in dovzetne opazke: »Kolikor že imaš slabo mnenje o svojem življenju,« mu reče ona, »vedno si imel še slabšega o mojem.« Prizor je posnet kot kader-sekvenca iz visokega kota. Ne moremo se poistovetiti z likoma, ne vidimo njunih obrazov. S skoraj klinično distanco lahko le gledamo moškega in ženskega v strupenem objemu. Sledijo sprave in nova brutalna soočenja, vse dokler ne srečata mešanega para, Latinoameričana Richarda (Richard Dow) in temnopolto Marlene (Marlene Clark). Ta dva vesela razuzdancata ju hitro zapeljeta v noč pitja, mamil in seksa v vseh mogočih kombinacijah v prizorih, v katerih se identitete ljubimcev fluidno prelivajo v splošnem deliriju. Realistično posneti seks Michaela in Richarda na koncu pride kot pika na koncu stavka.

O filmu **STOP** je težko reči kaj dokončnega, saj je edina ohranjenost različica tista, ki jo je pripravil Warner Bros. brez Gunnovega sodelovanja ali odobritve. Ta različica obstaja na piratski VHS kaseti. Studio je skrajšal triurni film na manj kot devetdeset minut in Lee postavil za osrednji lik, kar po navedbah Gunnovih kolegov ni bil režiserjev namen. Kdo je bil v središču tega mučnega, domiselnega in vznemirljivega dela – Michael ali Lee in Michael ali vsi štirje liki – je vprašanje, ki ostaja neodgovorjeno, tako kot ni jasno, ali bi Gunn to zgodbo raje posnel s črnimi igralci, pa tudi ali je enigmatičen konec filma njegova ideja ali posledica studijskega vmešavanja. Ni jasno, zakaj je Warner Bros. zatrl film, v katerega so vložili veliko truda in promocije, a si lahko predstavljamo, kako so se studijski šefi odzvali na ta vročični sen o zakonskem peklu, mamilih, ekstazi, medrasnem seksu, zamenjavi žena ter ženski in moški homoseksualnosti.



Leta 1969, ko je Gunn v Portoriku snemal **STOP**, je v kinematografu prišel film **Bob, Carol, Ted in Alice** (Bob & Carol & Ted & Alice) Paula Mazurskega, komedija o »novi morali« v Združenih državah konec šestdesetih let; film, ki ni brez ostrine, je začrtal meje nove hollywoodske liberalnosti, ukvarja pa se s prešustvom. Vsi liki v njem so beli in heteroseksualni, in čeprav se naslovna para odločita, da bosta zamenjala partnerja, si premislita, preden gredo stvari predaleč. Namesto Boba in Carol ter Teda in Alice nam Gunn predstavi Michaela in Lee ter Richarda in Marleno, katerih iskanje ekstaze ne pozna meja; gibajo se skozi nestabilen filmski svet, v katerem so občutki, poželenje, spolnost, identiteta in sami prostori, skozi katere se liki premikajo, fluidni. Če bi film prišel v kinematograf leta 1970, tudi v okrnjeni obliki, bi bil senzacija. Nihče od novohollywoodskih režiserjev ni posnel tako formalno drznega in vsebinsko transgresivnega filma. Namesto tega je zatrtje filma **STOP** končalo Gunnovo hollywoodsko režisersko kariero, še preden se je sploh začela.

Tri leta pozneje je Gunn podpisal pogodbo, da napiše in režira grozljivko za neodvisno produkcijsko hišo Kelly-Jordan Enterprises, katere cilj je bil snemanje kakovostnih črnih filmov v času *blaxploitationa* in ki je leta 1972 doživela skromen uspeh s filmom **Georgia, Georgia** režiserja Stiga Björkmana po scenariju temnopolte pesnice Maye Angelou. Rezultat je bil **Ganja in Hess**, a ta film ni bil tisto, kar so producenti pričakovali. Osrednji protagonist, Dr. Hess Green (Duane Jones), bogat črnski antropolog, ki živi v ogromni vili v dolini reke Hudson, raziskuje starodavno (in fiktivno) afriško nacijo Myrthijo, ki je postala odvisna od pitja krvi. Njegov duševno labilni asistent Meda (Gunn) ga trikrat zabode z nožem te starodavne civilizacije ter se potem še sam ubije. Hess ne umre. Postane nesmrten in v njem se razvije lakota po krvi. Ko se pojavi Medova pragmatična in nesramna žena Ganja (Marlene Clark), jo moževa smrt najprej pretrse, a se nato hitro pridruži Hessu v nesmrtnosti. Za razliko od Hessa, ki zaradi svojega krščanskega občutka krivde tega ne zmore, pa ona novo življenje objame na zmagovit način.

Kot sta v svojem eseju, objavljenem leta 1990 v reviji *Jump Cut*, zapisali Manthia Diawara in Phyllis Rauch Klotman, se v **Ganja in Hess** pripovedovalski vidik skozi film spreminja.⁵ Vidimo Hessovo zgodbo z vidika njegovega šoferja, ki je tudi duhovnik, prav tako zgodbo travmatiziranega Mede in močne Ganje. Gunn nekatere dele filma snema kot dokumentarne, druge pa s subjektivno kamero grozljivke; uporablja snemalne kote, ki namenoma zbegajo gledalca. Gunn izpopolni film z bogatimi vizualnimi in zvočnimi podobami. Na poroki glavnega junaka vidimo vse akterje Hessove zasebne drame. Tu so beli kolegi iz muzeja, s katerimi Hess sodeluje, črni duhovnik in v ozadju, vidna zgolj Hessu,

kraljica Myrthije v polnem kraljevskem blišču; evropska kultura, krščanska vera, v kateri Hess išče odrešitev, in starodavna kultura, kultura njegove krvi, ki ga kliče, se srečajo v istem kadru.

Film preplete tematiko zasvojenosti in preživetja ter boj črnega umetnika, da postane uspešen po merilih belcev. Preden se Meda ubije, prebere pesem, ki jo je napisal »črnskim moškim otrokom«, »najbolj preziranim bitjem na Zemlji«, dragocenim »kot voda v puščavi«, ter jim sporoča, naj ne iščejo uspeha za vsako ceno. Pesem je zavrnitev filozofije, ki »ne upošteva tistega, kar je nenavadno v tebi«, in obžaluje »grozljivo potrebo v človeku, da poučuje«, kar »uniči čisti instinkt za učenje«. Meda zavrača evropsko kulturo, za katero misli, da ga je zapeljala in potem pustila na cedilu. Zakorakal pa je tako globoko vanjo, da ko jo zavrne, ostane brez tal pod nogami. Tudi Hess, za katerega je Gunn rekel, da v svoji vili v dolini reke Hudson »živi v svetu mrtvih predmetov civilizacije, ki ni njegova«, ni svoboden človek.⁶ Obkrožen je s slikami in kipi, mučijo ga vizije afriške kraljice, ki ga vabi iz njegove evropeiziranosti. Nič v **Ganji in Hessu** ni enostavno, saj je evropska umetnost sestavni del filma. Med špico na primer vidimo »Padle angele« italijanskega kiparja Salvatorreja Albana, ki s svojim belim marmorjem povsem prevzamejo platno, ter sliko francoskega umetnika Chevaliera Féréola de Bonnemaïsona, kjer prestrašena mlada ženska stoji nemočna v nevihti. Ta slika, ki jo vidimo med kadri Hessa in Mede, povezuje in komentira oba. Film pušča vtis, da za razliko od Hessa in Mede Gunn obvlada evropsko kulturo in ne obratno, tako da evropska umetniška dela v njegovi režiji postanejo igralci v njegovem filmu.

Film je doživel katastrofalno premiero. Teden dni se je vrtel v nekem newyorškem kinu, preden ga je Quentin-Kelly Enterprises umaknil in prodal majhni firmi Heritage Enterprises. Ta ga je skrajšala, dodala prizore, ki jih je Gunn izrezal, in ga ponovno prikazovala pod različnimi naslovi, na primer **Črni vampir** (Black Vampire). Gunn je ukradel kopijo izvirnika in prodal del svojega posestva, da je financiral pot na canski festival, kjer je film doživel velik uspeh. V ZDA je **Ganja in Hess** do nedavnega velja za malo znan kulturni film in je, kot je zapisal kritik James Monaco, »dragocena skrivnost, ki jo tisti, ki jo poznajo, želijo deliti z drugimi«.⁷

⁵ Diawara, Manthia in Klotman, Phyllis. »Ganja and Hess. Vampires, sex, and addictions«. *Jump Cut*, št. 35, april 1990, str. 30–36. Dostopno na: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC35folder/ganja-Hess.html>; pridobljeno 15. maja 2023.

⁶ Rosenbaum, Jonathan. »Two Weeks in Another Town«. Dostopno na: <https://jonathanrosenbaum.net/2021/11/two-weeks-in-another-town-2/>; pridobljeno 15. maja 2023.

Gunnova hollywoodska kariera se je definitivno končala leta 1977, ko je bil odpuščen kot scenarist filma **Največji** (The Greatest, 1977, Tom Gries [po njegovi smrti ga je končal Monte Hellman]), biografije Muhammada Alija, v kateri je Ali igral samega sebe. Zamenjali so ga z belim piscem, kar je bila boleča izkušnja; opisal jo je v romanu na ključ **Rhinestone Sharecropping** (1981), v katerem neki hollywoodski poslovnež reče, da črnici ne znajo pisati o črnih. »Beli pisatelji so objektivni,« pravi, medtem ko so črnski pisatelji »preveč vpleteni v to ... preveč so občutljivi.«⁸

Konec sedemdesetih je Gunn združil sile z izjemno skupino v glavnem temnopoltih intelektualcev, umetnikov, pisateljev, igralcev in antropologov, ki sta jih zbrala pisatelj Ishmael Reed in Steve Cannon, da bi posneli mikro-proračunsko črnsko *soap opero*: posneli so dve pilotni epizodi in upali, da bo nato ameriška javna televizija financirala serijo. To se ni zgodilo. Kar so posneli, je nato postal film **Osebnostne stiske**, ki je bil, kot smo že omenili, prikazan le na lokalnih televizijskih postajah. Gunn, Reed in ostali niso le ustvarili prve *soap opere* o črnih, ki so jo posneli črnici, ampak tudi nekaj, kar obuja velike realistične romane devetnajstega stoletja, tiste, ki so prinesli sliko ljudi na določenem mestu v določenem času. Film **Osebnostne stiske** pripoveduje o zakonskem paru Charlesu in Johnnie Mae Brown (Walter Cotton in Vertamae Grosvenor), o njunem iskanju sreče skozi nezvestobo in njuni ponovni spravi. Ta zaplet se razvija na ozadju raznolikega in podrobno orisanega mozaika življenja črnega srednjega razreda v New Yorku konec sedemdesetih let prejšnjega stoletja, tik pred začetkom Reaganove ere. Scenarij je napisan skozi improvizacijo. Kolegi so Gunna v projektu opisali kot »dirigenta jazz simfonije«. V prizorih, kot so klepet med prijateljicami, sedmina, ki se spremeni v družinski prepir, ali v uprizoritvi dolgoveznega, posrednega načina, na katerega moški drug drugega podpirajo in tolažijo, se čuti njegova inteligentna režijska prisotnost. Tu je na ogled vsa Gunnova ljubezen do človeških obrazov in majhnih, svojevrstnih podrobnosti obnašanja. Po neki nespametni razpravi o filmih Johnnie Mae izdahne, spusti frustriran, neartikuliran zvok, zadrhti in spremeni temo. Med političnim preprirom na zabavi, ko črnek (igra ga Ishmael Reed) reče, da bo glasoval za Reagana, se Gunn in njegov snemalec Robert Polidori osredotočita na naenkrat resen obraz njegove punce, na njeno naraščajoče nezadovoljstvo ob tem, kar sliši. Oba dela **Osebnih stisk** vrvita od življenja in ustvarjata občutek avtentičnosti, kakršnega popularne televizijske komedije o črnem življenju, ki jih je delal (beli) producent Norman Lear, niso imele. Za fluidno in niansirano formo je zaslužen predvsem Bill Gunn.

Nihče od novohollywoodskih režiserjev ni posnel tako formalno drznega in vsebinsko transgresivnega filma.

Osebnostne stiske so bile Gunnovo slovo od filmske režije. V osemdesetih letih je nastopil še v dveh epizodah *sitcoma* **The Cosby Show** in zablestel v filmu v filmu svoje prijateljice Kathleen Collins **Brez tal pod nogami** (Losing Ground, 1982). Umrli je zaradi meningitisa leta 1989, dan pred premiero njegove zadnje drame **The Forbidden City** (Prepovedano mesto) v New Yorku. V zadnjih desetletjih sta deli **Ganja in Hess** in **Osebnostne stiske** našli kritičsko odobravanje, prek DVD-ja in *BluRay*a pa tudi širše občinstvo. Gunn ostaja podobno frustrirajoča figura kot James Agee, le da se je soočal s težavami, s katerimi se Ageeju ni bilo treba. Želel bi si, da bi napisal več romanov in da bi igral v več filmih, saj je njegov eleganten, šarmanten in krhek igralski slog izjemno privlačen; vedno smo čutili, da gledamo kompleksnega človeka. Trije filmi, ki jih je zapustil, vključno z okrnjenim **STOP**, so večplastni, skrivnostni in očitno delo pomembnega umetnika. Če se v Gunnovem prvencu čuti vpliv evropske kinematografije, je v **Ganji in Hessu** začel razvijati lasten filmski jezik, z **Osebnimi stiki** pa se je odrezal kot prvorazredni ameriški realist. Zatiranje Billa Gunna je žal ena velikih tragedij ameriškega filma dvajsetega stoletja.

⁷ Monaco, James. *American Film Now*, A New York Zeotrope book, published by arrangement with The New American Library, Inc., 1984, str. 205.

⁸ Gunn, Bill: *Rhinestone Sharecropping*, I. Reed Books, New York/Berkeley, 1981, str. 165.

Simon Gosnik

Včasih je treba samo počakati, da se luči prižgejo nazaj

Med nekaterimi filmarji prevladuje mnenje, da mora biti vsak posneti frejm kot vrhunska fotografija, ki jo lahko natisneš in obesiš na steno. Sam stvari vidim drugače; gibanje in transformacija kadra sta bistveni komponenti, ko razmišljam o vizualizaciji zgodbe. Fluidnost filma je težko ujeti v en frejm, pa čeprav je lahko ta vizualna poslastica. In ravno zato mi je bilo težko izbrati najljubšega, najbolj vsečnega, ker si res težko predstavljam film kot statično sliko.

S tem v mislih sem začel tudi priprave na snemanje kratkega filma **Strah** režiserja Dejana Baboska. Film govori o tem, kako hitro lahko strah in propaganda vplivata na mišljenje mladega fanta, ki se v svoji jezi in obupu obrne k neonacizmu. Odločila sva se, da bo imel film momente dolgih dinamično gibajočih neprekinjenih kadrov, s čimer bi dosegli občutek, da gledalec ne more pogledati stran od grozot na ekranu. Ker smo film ustvarjali z majhnim proračunom, je bilo potrebnih veliko razmislekov, kako doseči to dinamiko kljub omejitvam.

Ker sem začel in nato večino kariere preživel v nizkoprorračunski filmih, so mi te omejitve vedno zabaven izziv, odprejo mi neke nove ravni kreativnosti, ki me preprosto osrečujejo.

Frejm, ki sem ga izbral, je zadnji pred nenačrtovano dvosekundno trdo temo v dolgem in kompleksnem kadru. Snemali smo nočni prizor za film **Strah** v podhodu v Šiški, in ker se kader premakne iz bližnjega plana na širokega, ki pokriva ves podhod, sem se odločil, da uporabim samo obstoječe neonske luči na stropu. Ker je bil to zadnji kader nočnega snemanja, se nam je že mudilo, saj so luči v podhodu programirane tako, da se prižgejo ob določeni uri. Vedeli smo, da tvegamo: mogoče imamo čas še za en poskus, da nam uspe posneti ta dolgi, dinamični in kompleksni kader. In seveda se je zgodilo; glavni junak odpre cigaretnico, vzame cigareto, si jo da v usta in ... tema. Še danes ne vem, kako to, da nihče ni zakričal stop, da noben igralec ni prekinil igre, da noben član ekipe ni glasno preklel luči. In da sem jaz ostal za kamero popolnoma neprizadet in snemal dalje, kot da se ni zgodilo nič.

Čez dve sekundi so se luči prižgale nazaj, ker je malo pred našim zadnjim poskusom začelo deževati in je senzor svetlobe v podhodu povozil odločitev časovnika istih luči. Ko so se luči prižgale nazaj, smo kot v transu kader izpeljali do konca. In ta kader je danes v filmu.

Zaradi tega je to verjetno moj najljubši frejm, ker je vse kazalo, da bo zadnji pred katastrofo, a je po nekem magičnem naključju to postal frejm pred mojstrsko postavljenno temo, ki v resnici naredi kader nadpovprečen. Ampak te teme nisem postavil jaz, zgodila se je, poslana od bogov me danes opominja, da sem lahko ponižno hvaležen za naključne momente, ki prinesejo filmsko magijo. Obožujem te male trenutke.

Tiste teme ne moreš natisniti in obesiti na steno kot vrhunske fotografije. Ampak jaz jo nosim s seboj kot opomin, da se delčki filma včasih preprosto zgodijo, kljub vsemu načrtovanju, vsem pripravam, previdnostim in kontroli. In opominja me na to, da je včasih preprosto samo treba počakati, da se luči prižgejo nazaj.



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



EKRAN | revija za film in televizijo

letnik LX, julij | avgust 2023

ustanoviteljica Zveza kulturnih organizacij Slovenije

izdajateljica Slovenska kinoteka

zanjo Ženja Leiler Kos

sofinancira Ministrstvo za kulturo RS

glavna in odgovorna urednica Ana Šturm

sourednica tematskega sklopa »Kdo se boji romantičnih komedij?« Anja Banko

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*),
Love (*Violaine & Jérémy*), Sharp Grotesk (*Sharp Type*)

natisnjeno na papirjih Fedrigoni Arena Natural Bulk 90g/m²,
Fedrigoni Arena Natural Smooth 250g/m²

tisk Mat-Format, Ljubljana

naklada 500 izvodov

naslov uredništva

Ekran, revija za film in televizijo

Metelkova 2a, 1000 Ljubljana

telefon +386 (0)1 43 42 510

e-pošta info@ekran.si

spletna stran kinoteka.si/revija-ekran

cena pozamezne številke 6 €

letna naročnina (6 številke) 30 € + poštšina

| *naročnina velja do pisnega preklica* |

transakcijski račun SI56 0110 0603 0377 513

ISSN 0013-3302