Anja Banko,
Vitja Dominkuš Dreu
& Ana Šturm

Ali je bilo kaj avantgardnega?

EKRANOV FILMSKO-KRITIŠKI KROŽEK – ČETRTIČ

Od začetka marca do sredine maja letos je potekala 4. edicija Ekranovega filmsko-kritiškega krožka *Do zadnje besede*, na katerem se enkrat tedensko srečujejo mladi cinefili. Krožek je namenjen spoznavanju z raznolikimi vidiki filmske umetnosti, kritike in teorije, brušenju kritiškega pogleda, izmenjavanju mnenj ter spodbujanju ljubiteljev filma k vstopu v polje filmske kritike.

Na četrti izdaji krožka, ki je obsegal uvodno in zaključno srečanje, šest filmskih projekcij, štiri gostujoča predavanja in štiri praktična srečanja, smo se podrobneje posvetili filmski scenografiji, eksperimentalnemu filmu in ekološki grozljivki, pobližje pa smo spoznali tudi koncept kronotopa. Tematska predavanja so pospremile projekcije izbranih filmov, na praktičnih srečanjih pa smo brali različne tekste, debatirali o ogledanih filmih in zagatah praktičnih nalog ter pisali filmske kritike.

Na uvodnem srečanju v začetku marca smo si ogledali film **Memento** (2000, Christopher Nolan), žanrsko klasiko z začetka drugega tisočletja, ki s spretno zastavljeno pripovedno strukturo napeto prepleta vprašanja časa, spomina in identitete. Sredi marca je sledilo predavanje dr. Natalije Majsove, izredne profesorice in raziskovalke na Oddelku in katedri za kulturologijo Fakultete za družbene vede. V njenem predavanju smo povezave med časom, prostorom in liki spoznavali prek koncepta kronotopa, ki ga je vpeljal kulturni kritik in literarni teoretik Mihail Bahtin.

Konec marca nam je filmska kuratorka, kritičarka, urednica in prevajalka ter programska direktorica festivala žanrskega filma *Kurja polt*, Maša Peče, predstavila žanr ekološke grozljivke (*eco-horror*), ki velja za enega od najbolj dolgoživih, plodovitih in raznolikih podžanrov filmske grozljivke. Predavanje smo pospremili kar z dvema projekcijama, kultno **Hellstromovo kroniko** (The Hellstrom Chronicle, 1971, Walon Green in Ed Spiegel), ki si je z izjemno fotografijo žuželčjega sveta in nelagodno mešanico dejstev, daljnovidnosti in paranoje prislužila oskarja za najboljši dokumentarni film, ter s še bolj kultno horror komedijo **Toksični maščevalec** (The Toxic Avenger, 1984, Lloyd Kaufman in Michael Herz) iz studiev legendarne B-filmske produkcije Troma.

V april nas je s predavanjem o filmski scenografiji, predvsem o scenskih prostorih ženskih režiserk, uvedla Barbara Kapelj, diplomirana arhitektka, režiserka in scenografinja, ki deluje tako v gledališču kot na filmu. Ob njenem predavanju smo si ogledali film Jane Campion **Angel za mojo mizo** (An Angel at My Table, 1990), ki obravnava življenjsko zgodbo najbolj znane novozelandske pisateljice Janet Frame. Tematska predavanja smo konec aprila zaključili s predavanjem režiserja, filmskega kuratorja in programskega direktorja *Festivala kratkega filma v Ljubljani* (*FeKK*), Matevža Jermana, ki nam je iz prve roke ponudil vpogled v mnoštvo avtorskih poetik domače eksperimentalne ustvarjalnosti v obdobju Socialistične republike Slovenije. Ob tem smo si ogledali še film **Ali je bilo kaj avantgardnega?** (2024, Matevž Jerman in Jurij Meden), ki odstira pogled na pomemben, a pozabljen del slovenske filmske dediščine.

Organizatorji in mentorji ter mentorice se za sodelovanje in angažma najlepše zahvaljujemo vsem predavateljem in predavateljicam ter aktivnim udeležencem in udeleženkam. Hvala za zanimanje in zaupanje, številne dobre debate in prijetno družbo. Na naslednjih straneh pa lepo vabljeni še k branju izbranih treh tekstov, ki so nastali na letošnjem filmsko-kritiškem krožku *Do zadnje besede*.

Ela Božič

Idealizem v travi

ČAST VITEZOV | 2006

Poletni večer. Zvok čričkov. Med posušenimi travnimi bilkami opazujemo mršavo moško figuro, kako se skloni, s tal pobere kose zarjavelega oklepa in z njimi odrožlja do drugega, okroglega moškega, ki lenobno dvigne pogled. Mršavi moški sede v travo. Opazuje, kako drugi počasi, skoraj brezbrižno, malo prestavlja oklep pred seboj. »Je popravljen?« vpraša čez nekaj časa. »Je,« odgovori okrogli moški. »Me zdaj ne bo več bolelo?« Okrogli moški ne odgovori. Črički še naprej enakomerno cvrčijo, medtem ko se v šumu digitalne kamere moški postavi vse bolj stapljata z okolico.

Čast vitezov (Honor de Cavalleria, 2006, Albert Serra), ki se navdihuje pri prvem modernem romanu Miguela de Cervantesa, ***Bistroumnem plemiču Don Kihotu iz Manče*** (*El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605), na prvi pogled deluje kot observacijski dokumentarec. Don Kihot in Sančo Pansa tu nista tradicionalna mitološka junaka, kot ju poznamo iz knjige, temveč ju spremljamo preprosto kot dva moška, ki tavata skozi pokrajino, se ustavljata, počivata, kramljata – sta. Režiser predvideva, da je gledalec seznanjen z njunim legendarnim ozadjem, in si tako privošči radikalno minimalistično režijo. Kamera ne posega v njun prostor, temveč ju nevpadljivo opazuje. Ne organizira čustveno nabitih ali življenjsko pomembnih trenutkov; zamisli si, kako bi bil videti njun vsakdan, in se jima skuša približati v trenutkih, ko posedata in čakata; trenutkih, ki bi jih manj potrpežljiv režiser v montaži najverjetneje izrezal. Don Kihotova znamenita misija tako ni več shizofrena junaška pustolovščina, temveč postane nekaj bolj notranjega, tihega, kontemplativnega. Mit postane – meditacija.

Čast vitezov je avtorjev drugi celovečerec in prvi, ki je vzbudil večjo mednarodno pozornost. Svetovno premiero je doživel v sekciji Directors' Fortnight v *Cannesu*, pri nas pa je bil prikazan na *19. LIFFU*, v sklopu fokusa na katalonski film. Posnet je bil z uporabo naravne svetlobe in za Serro zdaj že značilne digitalne kamere globoko v katalonskem podeželju. S svojim kontemplativnim tempom, z majhnimi liki v velikih, izpraznjenih prostorih in dolgimi, statičnimi kadri že nakazuje estetiko, ki jo je Serra kasneje izpopolnil v filmih, kot sta **Pesem ptic** (El cant dels ocells, 2008) in **Zgodba moje smrti** (Història de la meva mort, 2013), ravno tako izhajajočih iz znanih zgodb, ki jih Serra postavi v skoraj brezčasen, duhovno nasičen filmski svet.

Don Kihot in Sančo potujeta skozi pokrajino, ki deluje kot izpraznjen oder. Brez gradov, brez mlinov na veter, brez sovražnikov. Ostajajo le griči, trava in nebo. Prostor deluje brezčasen, skoraj sanjski. Mit, ki ju obdaja, je že razpadel, a vera vanj vztraja. Oba lika igrata naturščika. Lluís Carbó kot Don Kihot je potopljen v svoje blodnje, ki se ob njegovih sivih kodrih, suhljati, izčrpani postavi in momljajočem govoru zdijo prej simptom demence kot romantične norosti. Lluís Serrat kot Sančo Pansa, njegov zvesti oproda, pa na nenavaden način skoraj deluje, kot da bi se zavedal očesa kamere, ki je sicer nikoli ne pogleda; zdi pa se, da čuti, da je opazovan, in da mu je ob tem rahlo nelagodno. Oba lika se zdita ujeta v nekem drugem času, kot da bi ju nekdo naključno našel med njunim pohajkovanjem po poljih in gozdovih zaprašene katalonske pokrajine.

Vizualno Serra vtis dokumentarnosti gradi z dolgimi, statičnimi kadri in redkimi premiki kamere. Kamera čaka – ne vodi. Gledalec ne dobi nobene usmeritve, kam naj se zastrmi, temveč ima dovolj časa, da se zadrži v podobi in znotraj nje poišče mali figuri protagonistov, ki si utirata pot skozi visoko, šelestečo travo. Vendar tudi ko ju najde, iz tega ne pridobi nobenih namigov o njuni predzgodbi. Te informacije

niso suspendirane z namenom, da bi tvorile napetost – kot v kakem bolj klasično narativno usmerjenem filmu –, temveč preprosto niso pomembne. Gledalec vstopi s predznanjem o mitu Don Kihota in skozi film o njem ne izve ničesar novega. Preprosto opazuje drobne rituale in posluša tihe dialoge, ki se gibljejo nekje med popolnoma banalnimi in vsakdanje filozofskimi, če se ne utopijo v zvoku čričkov. Posebno težo nosi že sam način, kako Don Kihot izgovori ime »Sančo« – z mehko odločnostjo, kot vitez, ki verjame v svoj svet, četudi je ta že razpadel.

Čast vitezov vzpostavi posebno razmerje do pripovedi: opusti klasično dramaturgijo in razvoj dogodkov, a ne ostaja v vakuumu – predpostavlja poznavanje mita o Don Kihotu. Kljub temu pa deluje tudi samostojno; v odnosu Don Kihota in Sanča Panse je nekaj arhetipskega, saj je v osnovi to preprosto srečanje dveh sil – idealista in realista –, ki se ponavlja vedno znova, v vsakem novem stoletju. Serraja ne zanima zgodba kot zaporedje dogodkov, temveč kot notranje stanje. Film je redukcija Cervantesa na čisto esenco: Don Kihot kot ideja, kot prisotnost, kot pogled v pretekli čas, v katerem kljub vsemu še vedno slutimo nekaj svetega. Njegov nežni, utrujeni pogled v nebo nosi imanenco narave, ki jo želi prenesti na svojega manj poduhovljenega sopotnika. Zdi se, kot da Serra sprašuje: kaj ostane od zgodbe, ko ji odvzamemo vse razen likov in – vere?

REFERENCE **Aguilar, Alonso**. »Elegy for Transgression: The Anti-Period Pieces of Albert Serra«. *MUBI*, 6. 5. 2025. Dostopno na: https://mubi.com/en/notebook/posts/elegy-for-transgression-the-anti-period-pieces-of-albert-serra; pridobljeno: 6. 5. 2025. | **Lukin, Vladimir.** »Albert Serra: An Accidental Theologian«. *MUBI*, 24. 10. 2013. Dostopno na: https://mubi.com/en/notebook/posts/albert-serra-an-accidental-theologian; pridobljeno: 6. 5. 2025. | **Walker Knight, Ryland.** »Your forking: 'Birdsong' and 'Waiting for Sancho'«. *MUBI*, 25. 2. 2009. Dostopno na: https://mubi.com/en/notebook/posts/your-forking-birdsong-and-waiting-for-sancho; pridobljeno: 6. 5. 2025.

Hana Kreševič

Med eleganco in absurdom: Grand Budapest hotel kot vrhunec Andersonovega filmskega jezika

GRAND BUDAPEST HOTEL | 2014

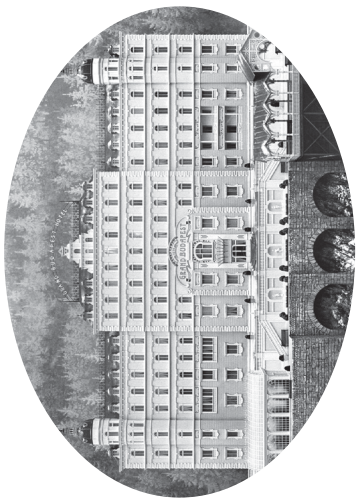
»Vonj je naznanil njegovo približevanje z velike razdalje in se je zadrževal še mnogo minut potem, ko je odšel.« S temi besedami *conciergea* Gustava H. opiše njegov postrešček Zero Moustafa. Podoben učinek ustvarjajo tudi filmi Wesa Andersona – imajo jasen estetski podpis, ki je prepoznaven že na daleč in se zadrži še dolgo po ogledu. Ta prepoznavnost je rezultat režiserjeve dosledno razvite avtorske govorice, ki v **Grand Budapest hotelu** (2014, Wes Anderson) doseže eno svojih najdovršenejših oblik.

Dogajanje obravnavanega filma je postavljeno v izmišljeno srednjeevropsko državo Zubrowka, kjer spremljamo dogodivščine hotelirja Gustava H. in njegovega zvestega vajenca Zera Moustafe. Zgodba se začne, ko Gustava – znanega po prefinjenosti, uglajenosti in neomajni predanosti hotelskemu bontonu – po krivem obtožijo umora premožne vdove. Skupaj z mladim Zerom se poda na burleskno in dinamično pustolovščino, ki vključuje dediščinske spore, krajo dragocene renesančne slike in beg pred oblastjo – vse to pred ozadjem naraščajoče grožnje fašističnega režima. Film na igriv, a hkrati melanholičen način prepleta osebno pripoved in zgodovinsko alegorijo ter razmišlja o minljivosti nekega sveta – sveta reda, bontona in estetike, ki ga brutalnost zgodovine počasi, a neizogibno izpodriva.

Film poteka v več pripovednih okvirih in na več časovnih ravneh, kar omogoča plastenje razpoloženj, perspektiv in tonov. Zgodba je razdeljena na štiri časovne ravni – od osemdesetih let 20. stoletja nazaj do leta 1932 –, pri čemer vsako obdobje spremlja drugačno razmerje stranic slike. Uporaba treh različnih formatov (1.85:1, 2.35:1 in 1.37:1) ni zgolj tehnična ali estetska odločitev, temveč izrazito pomensko sredstvo. Anderson z njim ne omogoča le orientacije gledalca v času, temveč vsak format dosledno poveže s tistim zgodovinskim obdobjem, v katerem se prizori razvijajo – in z vizualno logiko, značilno za tisti čas.

Akademijsko razmerje 1.37:1, uporabljeno za leto 1932, neposredno korespondira s formatom, značilnim za klasični hollywoodski film, in tako vizualno vpelje občutek preteklosti. Cinemascope format 2.35:1, razvit v petdesetih in pogosto uporabljen v šestdesetih letih, s svojo izjemno širino ustvarja občutek razkošja, spektakla in odprtosti pogleda. Sodobni format 1.85:1 pa film uokviri v najbolj nevtralno in trenutno prevladujoče razmerje v sodobni kinematografiji, kar dodatno poudari njegovo funkcijo zunanjega pripovednega okvira. Poleg zgodovinske referenčnosti vsak format nosi tudi specifičen emocionalni naboj: kvadratni kader ustvarja občutek bližine in rahle utesnjenosti, cinemascope deluje skoraj operno razkošno, medtem ko sodobni format ustvarja rahlo distanco in hladnost. Anderson torej s prehajanjem med formati ne upravlja le časa in prostora, temveč tudi gledalčevo doživljanje in afektivni odnos do pripovedi.

Takšne formalne odločitve v Andersonovem opusu niso nekaj novega – njihovi zametki so razvidni že v njegovih prvih dveh celovečercih, kot sta **Bottle Rocket** (1996) in zlasti **Rushmore** (1998), kjer se že pojavljajo značilne simetrične kompozicije, strogo centralni kadri in premišljena uporaba glasbe kot ritmičnega elementa pripovedi – denimo v počasnih posnetkih z rockovsko glasbeno podlago, ki poudarjajo razpoloženje namesto dogajanja. A šele z **Veličastnimi Tenenbaumi** (The Royal Tenenbaums, 2001) ta formalna poetika dobi barvno in kompozicijsko razkošje, ki že napoveduje estetiko **Grand Budapest hotela**. V slednjem režiserjevi formalni postopki dosežejo novo raven integracije in dovršenosti. Oblika tu ni več zgolj spremljevalka vsebine, temveč njena srčika in glavno izrazno sredstvo. Andersonov režijski pristop je skoraj arhitekturne narave: kadri so strogo simetrični, gibanje kamere natančno koreografirano, montaža ritmična, mizanscena pa prepolna vizualnih detajlov in pomenov. Vsaka odločitev je premišljena – vse služijo oblikovanju sveta, ki je hkrati domišljijski, popolnoma stiliziran in znotraj svojih pravil povsem sklenjen. Film tako deluje kot precizno sestavljen mehanizem, v katerem estetika ni zgolj zunanja plast, temveč način mišljenja in pripovedovanja.



Barvne palete sledijo dramaturškemu loku: mehki, topli toni uvodnih prizorov se prelivajo v intenzivne zasičene barve, ki se proti koncu umirijo v hladnejše, bolj prazne odtenke. Tudi to ni zgolj estetski učinek, temveč del razvoja atmosfere in emocionalnega loka zgodbe. Hitrost dogajanja, ki je za Andersona značilna, v tem filmu deluje kot gonilna sila: prizori si sledijo z visoko dinamiko, dialogi so ritmizirani, montaža deluje kot mehanski tempo, ki hkrati ustvarja občutek napetosti in natančnosti.

Grand Budapest hotel zavzema osrednje mesto v Andersonovem opusu, saj predstavlja vrhunec njegove formalne estetike in hkrati pomemben preobrat v obsegu ter tonu pripovedovanja. Prvič ne ustvarja več le estetsko zaprtih svetov posameznikov

ali družin, temveč vzpostavi celotno fiktivno državo z jasno historično resonanco. Zubrowka je več kot kulisa – je refleksija Evrope tik pred zlomom, kjer lik Gustava H. uteleša vrednote reda, bontona in kulturnega ideala, ki v svetu okoli njega postopoma izgubljajo svoj pomen. Zgodovinske reference, natančno strukturirana forma in premišljena barvna dramaturgija delujejo kot odziv na to razpadajočo realnost, s čimer film preseže čisto estetiko in postane strategija spomina, odpora in melanholične refleksije. V tem pogledu ne združuje le Andersonovih preteklih režijskih prijemov, temveč jih smiselno zaokroži in nadgradi v najbolj kompleksni obliki doslej.

Film predstavlja trenutek, ko se vsi ključni elementi Andersonovega filmskega jezika – razmerje slike, kompozicija, barvna dramaturgija, montaža in tempo – zlijejo v popolnoma usklajen sistem. Film ne prinaša radikalno novih režijskih prijemov, temveč do popolnosti izpelje in izostri že uveljavljene. Če so prejšnja dela raziskovala možnosti Andersonovega sloga, potem **Grand Budapest hotel** pokaže, kaj se zgodi, ko ta slog doseže svojo polno zrelost in postane njegov najprepoznavnejši ustvarjalni podpis.

Lina Horvat

Iz bika v državljana

SOCIALIZACIJA BIKA? | 1998

Prehod iz poznih osemdesetih v zgodnja devetdeseta leta je bil čas, ko so tovarne ugašale, parole bledele, Jugoslavija pa razpadala. V tej razpoki, med poslavljanjem od starega in vstopanjem v nekaj novega, je nastajal film, ki ne sodi zares nikamor, a govori o vsem. **Socializacija bika?** (1998, Zvonko Čoh in Milan Erič) je filmski podvig, ki ga ni mogoče primerjati z ničemer drugim v domači produkciji. In to ne samo zato, ker še vedno ostaja edini animirani celovečerec v zgodovini slovenskega filma – temveč predvsem zaradi drznosti, s katero se v času menjave političnega sistema loti našega skupnega zmedenega kolektivnega spomina. Je eksperiment. Je basen. Je cinična pesem o udomačevanju. Je parodija in groteska ter ljubezensko pismo norosti evolucije in bolečini tranzicije.

Socializacija bika? je nastajala več kot desetletje. V času, ko je Slovenija iz socialistične republike vstopala v novo državo, v novo ideološko, politično in kulturno realnost. Avtorja Zvonko Čoh in Milan Erič, sicer akademska slikarja, sta kljubovala logiki časa, ki je zahteval hitrost, učinkovitost, produkcijsko racionalnost. Projekt je namreč nastal »na roko«, s klasično, analogno animacijo: s svinčnikom in papirjem. Avtorja sta skupaj narisala več kot 20.000 sličic, večinoma v svojem prostem času, brez institucionalne podpore. Film ni nastal iz natančno začrtanega scenarija ali produkcijskega načrta. Rasel je počasi, organsko, kot nekakšen dnevnik upanja in ustvarjalnega zanosa, ki ga ni mogel ustaviti niti razpad sistema. Je produkt duha nekega zgodovinskega trenutka, v katerem so tudi najbolj utopične zamisli našle svoj prostor. Nastal je iz trme, strasti in potrebe po izrazu. Kot dokument odpora proti normam in pravilom, ki so šele prihajala. Prav zato nosi v sebi nekaj neponovljivega – redko iskrenost in anarhično svobodo, na katero danes naletimo le še redko.

Na kratko: v daljnem galaktičnem kraljestvu princ Alfred poskusi prepovedano cigareto, ki pri pripadnikih njegove rase povzroča antievolucijo vse do stopnje amebe. Tako prestolonaslednik postane navaden bik. Da bi ga kaznoval, ga oče za sedem let pošlje na Zemljo, kjer raste najslabša trava v galaksiji. Tam postane predmet raziskav

ekscentričnega profesorja Rozine, ki ga bo »(re)socializiral«. Ročna risba z neukročenimi gibi ustvarja svet, ki se zdi domač in tuj hkrati. Stilsko se v filmu stapljata risarska pristopa obeh avtorjev: Eričev ekspresivni, neenakomerni gib in Čohova bolj mirna poteza ustvarjata vizualno dinamiko, v kateri so figure popačene, gibanje karikirano, ozadja pogosto stilizirana ali nedokončana. Barve so pridušene. Zvok je nadležen, ponavljajoč, včasih utesnjujoč. In vendar je prav ta nelagodnost tista, ki pusti pečat. Alfred se ne more vrniti, Rozina ni odrešitelj, sistem ne funkcionira. Vsaj ne takšen, ki bi znal »iz bika narediti človeka«. Morda je najpomembnejše sporočilo filma prav to: verjetno so vsi naši sistemi – naj bodo socialistični ali kapitalistični – le različne oblike krotenja.

Dejstvo, da **Socializacija bika?** še vedno ostaja edini slovenski animirani celovečerec, pove veliko. Ne le o umetniški nepopustljivosti njegovih avtorjev, temveč tudi o razmerah, v katerih je film nastal. Gre za izjemen podvig, edinstven v zgodovini slovenske kinematografije. Projekt je nastajal v neponovljivem zgodovinskem trenutku, ko se je naša država šele rojevala; v prostoru, kjer se je rušil en sistem in se drugi šele oblikoval. Prav zato film nosi s seboj neulovljivo energijo prehoda – zmedo, evforijo, strah in svobodo. Tak film bi danes težko nastal. Pa ne zato, ker ne bi bilo talenta ali volje, temveč ker ni več časa, tišine in vztrajnosti, ki bi jih tak podvig terjal.

Ajda Cimperman

Še enkrat po isti poti

VEČNO SONCE BREZMADEŽNEGA UMA | 2004

Po koncu romantičnih odnosov mnogi želimo njihovo zgodovino izbrisati, jo potlačiti, se od nje odmakniti na čim večjo razdaljo. Včasih želimo pred spomini pobegniti na potovanje v daljne kraje, med ljudi ali pa z radirko izbrisati določene dele naše zgodbe. Najbližje popolni pozabi pridemo, ko spimo, če le naše sanje niso nočna mora spominov na romanco.

Film **Večno sonce brezmadežnega uma** (Eternal sunshine of the spotless mind, 2004, Michel Gondry) tovrstne impulzivne želje po izbrisu spomina dejansko realizira in pozabo uporabi kot vsakdanje soočanje s spomini na nekdaj ljubo osebo. Struktura filma posnema spomin – nelinearen, razdrobljen in kaotičen. Podobna oblika je prisotna tudi v besedilu, ki preskakuje med časovnim potekom in razmišljanjem.

Pravljična zgodba sledi nepopolnemu, a pristnemu odnosu med kaotično Clementine in tihim, zadržanim Joelom. Razvoj čustev na začetku, ob razcvetu in koncu romantičnega odnosa je ujet v glasbi in barvah vsakega prizora, kot priročna navigacija za gledalca, ki tako lažje razlikuje med realnostjo in spomini v Joelovi glavi. Nenehno preskakujemo med hladno modro obarvano atmosfero z melanholično glasbo sedanjosti po koncu zveze ter bolj živimi, toplimi oranžo-rdečimi odtenki Joelovih spominov, ki jih spremlja hitrejša, bolj razigrana glasba.

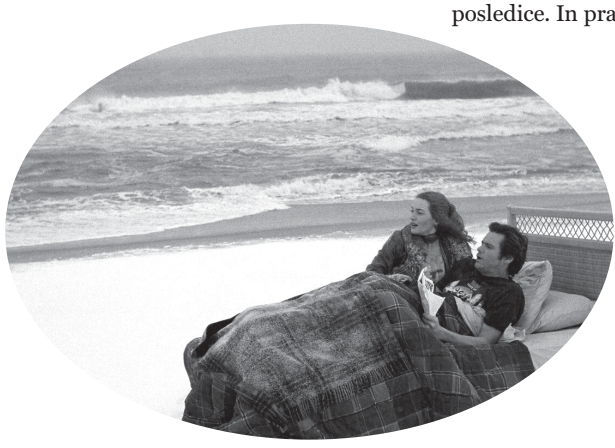
Clementine in Joel prebivata v svetu, kjer je izbris spomina povsem običajen zdravniški poseg za vsakega, ki je utrpel boleč razhod. Proces izbrisa poteka v spanju, medtem ko se še zadnjič sprehajaš skozi spomine na osebo, ki je z jutrom zate ne bo več. Gledalec vidi razplet zgodbe skozi subjektivno prizmo Joelovih spominov, mešanico lepih in grenkih trenutkov.

A Joelu se spomini izmikajo, gledalcem pa vzporedno uhaja in se megli slika. Bližje ko je Joel celotnemu izbrisu spomina, bolj kaotično in hitrejše postane preskakovanje med spomini, trenutki so pomešani, gledalec pa je brez opozorila prepuščen mešanici čustev. Ko spomini izginejo, se Joel za trenutek znajde v praznih temno modrih hodnikih, ki prikazujejo odsotnost spominov v njegovih mislih. Gledalec se skupaj z njim počuti tesnobno in izgubljeno. Joel v teku noči ob obujanju spominov ugotovi, kako zelo si želi Clementine ohraniti, če ne v življenju pa vsaj kot spomin. V enem izmed zadnjih spominov tako zašepeta Clementine: »*It would be different, if we could just give it another go-round*« … Po izbrisu spomina se mu želja izpolni na obali. Cikel se lahko spet začne znova.

Ta prizor gledalce pripelje nazaj na začetek filma, ko Clementine ni več del njegovega spomina in ga na obalo vleče nekaj neznanega. Odločno se odpravi proti kraju, kjer sta se s Clementine spoznala pred letom dni. Tam se počuti pomirjeno in radovedno, vendar ne ve, zakaj. Ne glede na to, da se Clementine ne spomni, si je njegova podzavest zapomnila, kje se je njuna zgodba začela. Tja se je prav tako zatekla Clementine, za katero je Joel neznanec.

Ko dobita stare posnetke razlogov, zakaj sta želela pozabiti drug drugega, ki sta jih posnela vsak zase pred izbrisom spomina v zdravniški ambulanti, slišita vse, kar si bosta v prihodnosti morda spet mislila drug o drugem. Vseeno se zelo optimistično odločita, da poskusita znova. Njuni življenji se lahko ponovno prepleteta, brez težav, ki pridejo s časom. Morda se bo tokrat razpletlo drugače. Za njiju je srečen konec – nov začetek. Gledalcu, ki film gleda po lastnih razhodih in težkih obdobjih, s tem morda dajeta kanček upanja za nov začetek z isto osebo, tisto, ki je še niso zares spoznali.

Film je čustven vlak vzponov in padcev na poti romantičnega odnosa. Razmerju, ki morda nima več možnosti vrnitve v »zlato obdobje«, ponudi možnost začeti znova. S tem uresniči tisto, o čemer mnogi sanjajo, obenem pa nas z melanholičnim obujanjem spominov opominja, kako dragoceni so lahko. V naše srce in podzavest se vtisnejo za vedno in ne glede na to, kolikokrat jih bomo skušali potlačiti ali pozabiti. Gondry svoja junaka na koncu postavi pred večno vprašanje: bosta zgodbo ponovila in se zopet ujela v iste vzorce ali bosta spremenila smer zgodbe in dobila svoj pravi pravljični konec? V vsakem primeru film daje ljubezni drugo možnost, ne glede na posledice. In prav o tem včasih sanjamo tudi mi.



Ajša Podgornik

Premoščanje prepadov med svetovi

KONKLAVE | 2024

Tiho stopicljanje damskih čevljev po belih marmornih stopnicah. Gladko drsenje od mize do mize med deljenjem ročno zavitih tortelinov. Nevidne, kot duhovi, se poleg kardinalov vedno gibljejo nune, zaradi katerih volitve novega papeža potekajo tako, kot morajo. Katoliška cerkev je ena izmed matric globoko patriarhalnega reda, kjer spola ločujejo stroga pravila. Čeprav ženske v Cerkvi lahko pomagajo pri obredju, se med drugim ne smejo povzpeti v vlogo kardinala, kaj šele papeža. V filmu **Konklave** (Conclave, 2024, Edward Berger) to danost pod vprašaj postavi novo izvoljeni papež Inocenc. V zadnjem dejanju se namreč izkaže, da je bil rojen z maternico in jajčniki. Končni preobrat se je marsikateremu gledalcu zdel nenavaden in preveč liberalen za film o Katoliški cerkvi, a v tem zadnjem dejanju se zaključi tudi relativno obroben, a še vedno zanimiv aspekt filma, ki Vatikan proučuje skozi oči razmerij med spoloma.

Tako kot v nedavnem konklavu, ki je izvolil novega papeža Leona XIV., se v filmu oblikujeta dve struji. Bolj liberalna z ameriškim kardinalom Bellinijem (Stanley Tucci) na čelu se med drugim zavzema tudi za večjo vključenost žensk v Rimski kuriji, čemur njihovi konservativni kolegi, ki jih vodi italijanski kardinal Tedesco (Sergio Castellitto), nasprotujejo. Obema stranema pa so najbolj pomembne debate o prestopkih potencialnih kandidatov za novega papeža. Med drugimi tematikami, kot je na primer tudi verska toleranca, ženske vedno ostajajo na stranskem tiru.

Nune v filmu, tako kot marsikatera ženska v posvetnem življenju, neutrudno opravljajo nevidna dela. Vedno so na nogah, kadri, ki njihovo delo prikazujejo, pa so dinamični, rezi hitri. Pripravljajo pribor, kuhajo, skrbijo za organizacijo. Namesto po veličastnih dvoranah z belimi stebri in čudovitimi freskami se gibljejo po skromnih kuhinjah in utesnjenih pisarnah. Tiho se uklanjajo kapricam kardinalov, dokler ne vznikne informacija o nekdanjem razmerju med nigerijskim kardinalom Adeyemijem in sestro Shanumi. Sledi priložnost zanjo, da spregovori in ga izloči iz igre za sveti sedež. A njeno zgodbo namesto nje občinstvu zaupa osrednji lik, dekan kardinalskega zbora, kardinal Lawrence (Ralph Fiennes). Tudi kamera je v prizoru, kjer iz redovnice želi izvleči Adeyemijevo skrivnost, bolj osredotočena na Lawrencea, kot na sestro samo; kardinal je bliže kameri, na koncu pa je celo edini, ki ostane v njem. Prave subverzije moči tu ni, saj je sestra le orodje v spletki nadrejenih.

Ženske so tako za večino moških na visokih položajih le šahovske figure, s pomočjo katerih lahko dosežejo svoj cilj: izločitev konkurence. Poleg prej omenjenega prizora je to videti tudi v sekvenci, v kateri sestra Agnes (Isabella Rosellini), ki ji film edini nameni lastne besede, ignorira Lawrenceove kršitve protokola in mu celo pomaga fotokopirati dokumente, ki kanadskega kardinala Tremblaya stanejo papeštva. Sestra Agnes za razliko od depresivnih dvomov Lawrenecea, Bellinijeve prikrite hinavskosti in Tremblayeve vzkipljivosti stoji trdno kot steber. Nastopi s samozavestjo in se ne pusti motiti, tudi ko so zasluge za razkritje škandala pripisane le Lawrenceu. Jasno je, da kljub tem vrlinam nima prave moči, igra za izbor papeža ni njena.

Edini, ki ne sodeluje v spletkah kolegov, je kabulski kardinal Vincent Benitez (Carlos Diehz). Benitez je poleg Lawrencea tudi edini, ki redovnice opazi, se obrača nanje in se jim zahvali za njihovo delo. Je neobremenjen z ambicijami drugih, temveč ravna v skladu s svojo moralo, ki jo narekujejo njegove življenjske izkušnje. Končni preobrat, ki ga razkriva kot interspolno osebo, je res šokanten, a je glede na teme, ki jih film odpira,

tudi povsem smiseln. Njegov lik zaznamuje službovanje na vojnih območjih v pretežno muslimanskih državah, kar ga vzpostavi kot nekakšen most med verami, njegova dejanja v času konklava kot most med strujama, njegovo telo pa kot most med spoloma. Vse omenjeno naj bi mu omogočilo uspešen pontifikat pod imenom Inocenc. Razkritje tako jasno sporoča: enega brez drugega ni, naj bodo to moški in ženske, različne vere ali politične usmeritve. In vse je na koncu potrebno, da stvari tečejo, kakor morajo.

Tina Karner

Cena uspeha

TEKLA BO KRI | 2007

Film **Tekla bo kri** (There Will be Blood, 2007, Paul Thomas Anderson) se dogaja v mrzlici zasledovanja sanj o bogastvu na prelomu 20. stoletja. V ospredju je ambivalentni junak, samooklicani ljudomrznež Daniel Plainview, polarizirajoča osebnost, ki za marsikoga uteleša bodisi najboljše ali najslabše lastnosti, potrebne za osebni uspeh. Celovečerec je študija tako specifičnega človeškega značaja kot kritika arhetipskega ameriškega sna, ki je na prelomu stoletij preplavil Združene države, kjer še danes igra pomembno vlogo.

Film velja za revizionistični vestern, saj povzema klasične motive žanra – osamljenega borca, surovo naravo in širitev civilizacije (skozi industrializacijo), a to obrne v mračno študijo pohlepa in razkroja. Plainview je junak, ki osvaja »divjino«, a je prikazan kot uničevalec. Namesto revolverjev in konjev uporablja poslovne pogodbe in naftne vrtine, nasilje in samovolja pa ostajata temeljna motiva, ki sta vseskozi prisotna v filmu. S tem Anderson vesterna kot žanra ne oživlja in ga ne romantizira, temveč ga razgradi – kot alegorijo kapitalistične mitologije.

Na začetku filma spremljamo osrednjega protagonista, ki ga odlično upodobi igralec Daniel Day-Lewis, kako nekje sredi pustinje v Kaliforniji neutrudno koplje in išče srebrno ali zlato rudo. Ne vemo, koliko časa je že tam, vemo pa, da je popolnoma sam. Njegova neučakanost v iskanju zaslužka ga pripelje do hude poškodbe, a to ga prav nič ne ustavi v njegovi nameri. Že v naslednjem prizoru vidimo, kako mu z zlomljeno nogo uspe priti milje daleč s hribov do najbližje menjalnice rude. Kljub svoji fanatičnosti uteleša izjemen pogum.

Anderson s pomočjo protagonistovih (lažnih) obljub, da bo revnim in neizobraženim kmetom, s katerimi je sklenil svoj najnovejši naftni posel, prinesel infrastrukturo, obnovo cerkve in predvsem šolo, fokus filma razširi na prikaz delovanja osnovnih temeljev kapitalističnega sistema v določeni skupnosti. V takem sistemu lahko uživaš v sadovih svojega dela in izpolniš svoje sanje le, če si za to ustrezno strokovno podkovan in poznaš logiko trga.

Še bolj pa režiserju uspe izrisati konflikt med vero in kapitalom. V zgodbo vpelje lik mladega duhovnika Elija Sundaya, najstarejšega sina družine, ki jo naftni podjetnik spretno prepriča, da mu proda svoje zemljišče z nafto za »ceno jerebic«. Eli sicer nastopa kot ideološki nasprotnik naftnega mogotca, a se izkaže, da je le njegova zrcalna, čeprav neizmerno šibkejša podoba, saj tudi on izrablja svojo vero kot sredstvo vpliva in si v resnici prav tako želi uspeha kot naftni poslovnež. Oba predstavljata različni obliki manipulacije množic. Prizor, v katerem Daniel fizično napade

in podre Elija v blato, lahko po eni strani simbolizira, kako »malega in preprostega človeka« podjarmi kapitalistični sistem, po drugi strani pa lahko deluje kot zadušitev duhovnih vrednot s kapitalom.

Med njima pa vlada temeljna razlika, saj Eli ne bi mogel nikoli biti kos Danielu. Plainview je utelešenje samoniklega podjetnika z jekleno voljo, ki prezira kogarkoli, ki se v svojem boju ne zanaša na nič drugega kot izključno nase. Med filmom se naftni poslovnež postopoma otrese vsega, kar zanj ni koristno, pri čemer se ne ustavi niti pri družinskih vezeh; zapusti svojega oglušelega sina ter ubije moža, ki bi mu lahko bil brat.

Zgodba doseže groteskni konec, ko se goreči duhovnik in naftni mogotec še zadnjič srečata. Plainview, ki je sicer dosegel vse, kar si je želel, a je osamljen, se tako s svojim prezirom, sovraštvom in predvsem popolno razčlovečenostjo znese nad duhovnikom in ga ubije. Film se zaključi z ironično in veselo glasbo, kar le še poudari brezbrižnost sistema, ki za seboj pušča le uničenje.