

161251
revija za film in televizijo

ekran

letnik LIII
april - maj



4,90 €

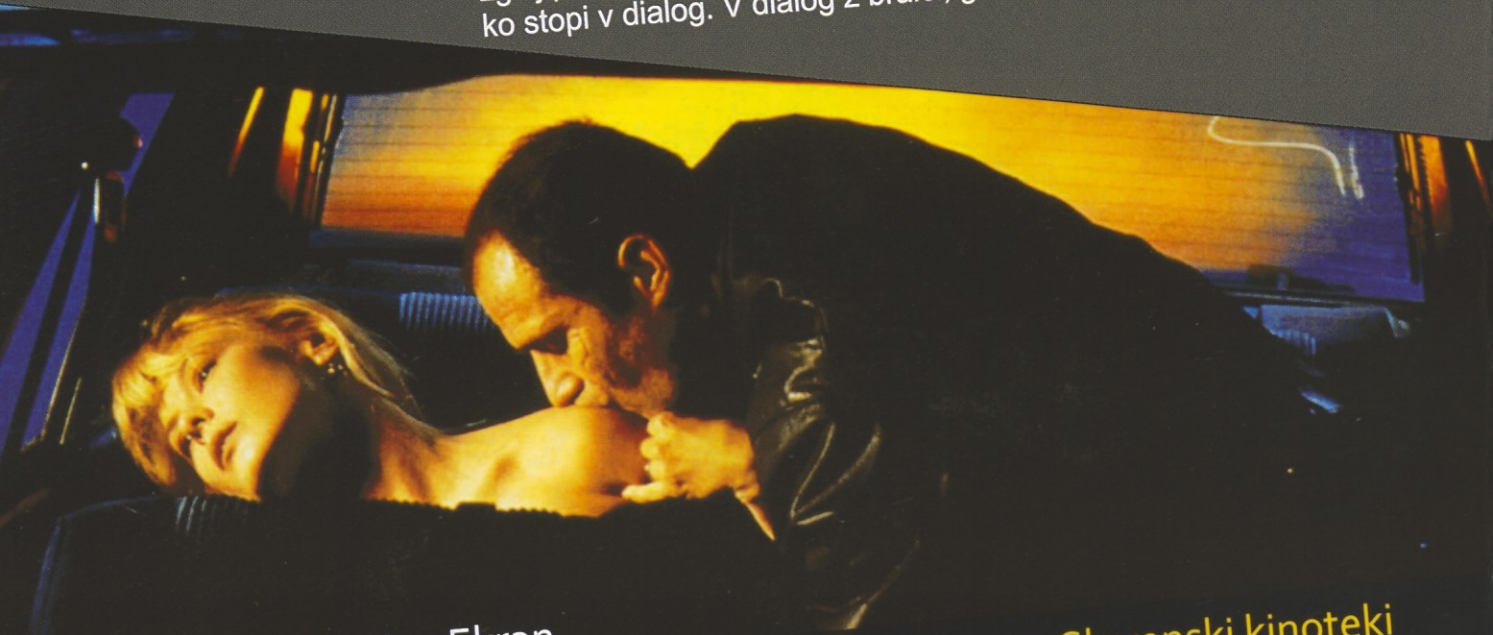


tema filmski podkasti

Anomalisa resničnost iz silikona in pene
portret Jacques Rivette
samomor pred kamero Christine Chubbuck
obraz in film veliki plan
ton, kamera, akcija! na snemanju filma Cimre

Kino ekran

Nova kinotečna rubrika *Kino Ekran* je tu zato, da filmska kritika ne bi bila zgolj pisanje, ampak tudi živa filmska misel. Misel pa je najbolj živa takrat, ko stopi v dialog. V dialog z bralci, gledalci, s filmom in s kinom.

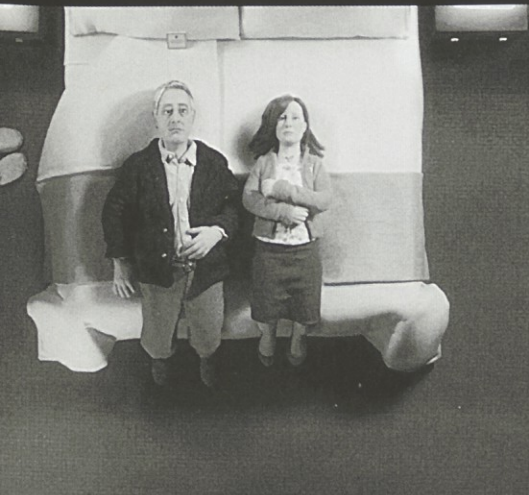


V naslednji izvedbi Kina Ekran, ki bo na sporedu v četrtek, 28. aprila, ob 20.00, si bomo v Slovenski kinoteki ogledali film Davida Cronenberga *Trk* (Crash, 1996). O filmu se bosta po projekciji pogovarjala Ekranova sodelavca Marko Bauer in Primož Krašovec.

Vstop na projekcije v okviru nove kinotečne rubrike Kino Ekran je prost za vse **naročnike revije Ekran**. Več o tem in podobnih projektih revije Ekran lahko sproti izveste v Ekranovem obvestilniku. Prijave sprejemamo na info@ekran.si.

revija za film in televizijo

ekran



slika na naslovnici
Anomalisa
(Duke Johnson, Charlie Kaufman)

Ekran letnik LIII, april - maj 2016
Ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije
izdajatelj Slovenska Kinoteka, zanjo Ivan Nedoh
sofinancira Ministrstvo za kulturo
glavni in odgovorni urednik Ciril Oberstar,
uredništvo Špela Barlič, Marko Bauer, Tina Bernik,
Bojana Bregar, Andrej Gustinčič, Matic Majcen,
Ivana Novak, Maša Peče, Tina Poglajen, Zoran
Smiljanič, Ana Šturm;
Mnenja avtorjev so neodvisna od uredništva
lektura Mojca Hudolin
svet revije Zdenko Vrdlovec (predsednik),
Aleš Blatnik, Klemen Dvornik, Janez Lapajne,
Polona Petek, Peter Stanković
oblikovanje Tomaž Perme, Kinetik
tisk Tiskarna Oman, Kranj
marketing info@ekran.si
naročnina celoletna naročnina 25 € + poštnina
transakcijski račun 01100-6030377513,
Slovenska kinoteka, Miklošičeva 28, Ljubljana.
Naročnina velja do pisnega preklica
naslov Metelkova 6, 1000 Ljubljana,
tel.: 01/43 42 510, info@ekran.si
splet www.ekran.si
facebook Revija Ekran

cena 4,90 €

ISSN 0013-3302

Uvodnik

2 **Poslušati filme** Ciril Oberstar

Intervjuji

- 4 **Anomalisa: resničnost iz silikona in pene**
(Charlie Kaufman in Duke Johnson) Matic Majcen
8 »Ideja, da je vse, kar ženska naredi, seksualno, je zelo nevarna.«
(Deniz Gamze Ergüven) Tina Poglajen

Festivali

- 12 **44. mednarodni filmski festival v Rotterdamu** Simon Popek, Tina Poglajen
17 **66. mednarodni filmski festival v Berlinu** Simon Popek, Tina Poglajen
22 **Festival avstrijskega filma Diagonala** Anja Naglič

In memoriam

- 24 **V spomin Jožetu Pogačniku** Peter Stanković
27 **Branko Vučičević. Siva eminenca jugoslovenskega filma** Jože Dolmark
30 **Andrzej Żuławski: Love Will Tear Us Apart** Dejan Ognjanović

Samomor pred kamerami

- 33 **Christine Chubbuck: iz pozabe v večnost** Matic Majcen

Filmski podkasti

- 36 **Umirjena evolucija podkastov in ponovni izum novinarstva** Lenart J. Kučič
39 **Štoparski vodnik po filmskih podkastih** Ana Šturm
43 **Peterica ožigosanih**
45 **Najboljši filmski podkast pod soncem** Bojana Bregar

Portret

- 47 **Jacques Rivette. Film gre v gledališče** Zdenko Vrdlovec

Ton, kamera, akcija!

- 50 **Na snemanju filma Cimre** Ana Šturm

HBO dokumentarci

- 52 **»Pri nas ni prostora za slabe filme«** Tina Bernik

Skratka

- 56 **Na meji med sanjami in onostranstvom** Peter Cerovšek

Kritika

- 57 **Cenzurirani glasovi (Mor Loushy)** Žiga Brdnik
58 **Anomalisa (Duke Johnson, Charlie Kaufman)** Anže Okorn
61 **Ave, Cezar! (Ethan Coen, Joel Coen)** Bojana Bregar
64 **Velika poteza (Adam McKay)** Nina Cvar
66 **Družinski film (Olmo Omerzu)** Denis Valič
68 **Demon (Marcin Wron)** Daniel Bird
70 **Bone Tomahawk (S. Craig Zahler)** Varja Močnik

Podoba glasbe

- 71 **Preveč znani vudu** Matic Majcen

Obraz v filmu

- 73 **Veliki plan** Nejc Pohar

Atlas filmskih lokacij Slovenije

- 79 **Škofjeloški Manifesto** Gregor Bauman





uvodnik
Ciril Oberstar

Poslušati filme

Filmski podkasti, ki v vse večjem številu naseljujejo eter spleta, se v svojem govoru o filmih zdijo prikrajšani, vsaj v primerjavi z drugimi sodobnimi medijskimi platformami. Nikakor ni samo po sebi umevno, da so filmi postali tako priljubljena tema podkastov in njihovih avtorjev ter tako popularni v mediju, ki je za njih slep. Po drugi strani ni presenetljivo, da na mestih za deljenje video vsebin, kakršni sta YouTube ali Vimeo, o filmih zelo veliko govorijo, razmišljajo in jih komentirajo na vse mogoče zamisljive načine. Video ima namreč to veliko prednost, da lahko prikaže odlomek iz filma ali vsaj filmu iztrgano fotografijo, prav kakor recimo revija. Filmski podkasti, nasprotno, filmskih podob,

nititistih zamrznjenih, ne morejo prikazovati. V svojem pripovedovanju o filmih se zanašajo le na glas brez slike; filmsko podobo morajo obkrožiti s toliko več besedami, kolikor manj jo poslušalci lahko vidijo. A morda svojo privlačnost črpajo prav iz te odrezanosti od pogleda, v kateri so na milost in nemilost prepuščeni ušesom poslušalcev. In ušesa za razliko od oči, ki imajo veke, nimajo nobene zaščite, sluhovod je odprtina, ki pred zvočno zunanostjo ni zavarovana drugače kot z blago ukrivljenostjo. Odnos med govorcem in poslušalcem je zato že v izhodišču bolj intimen.

In kakor se glas prav dobro znajde brez slike, tako se je nekoč, v nemem filmu,

morala znajti tudi slika brez glasu. Kljub zapoznelemu srečanju sta film in glas stara znanca, prekaljena družabnika, čeprav je bil film ob rojstvu in vse do svojih poznih tridesetih – nem. Ko pa je vanj leta 1927 prodril glas, je prišel kot nepovabljeni gost na gostijo, kjer ga nihče ni pogrešal, kjer so celo čisto dobro shajali brez njega, kakor se je nekje lepo izrazil Michel Chion.

Od svoje naselitve na filmskem traku je glas nenehno zapeljeval podobe, sam film pa je bil pogosto glavna priča tega zapeljevanja in hkrati osrednji pričevalec. Filmi so nemalokrat poskušali ujeti izjemnost tega glasu, ga udomačiti v svetu podob in o njem povedati edinstveno zgodbo. Vsako

obdobje vedno znova prinese nekaj takšnih filmov, ki skušajo izdati njegovo skrivnost, in aktualno filmsko prizorišče pri tem ni izjema. Tak je preprost eksperiment z glasom v animiranem filmu **Anomalisa** (2015, Charlie Kaufman, Duke Johnson). V najnovešem delu scenarista in režiserja Charlieja Kaufmana je uprizorjen nekakšen zvočni ekvivalent barvnega poudarjanja enega samega lika (deklince v rdečem plašču v sicer črno-belem **Schindlerjevem seznamu**) ali negativ vizualno neizostrenega Harryja iz filma Woodyja Allena **Razstavljanje Harryja**, kjer se izkaže, da problem neizostrenosti glavnega lika ni v nastavitvi ostrine kamere, ampak je ontološke narave. Podoben pristop ubere **Anomalisa**, le da tukaj Lisa (**Anomalisa**) ni neizostrena, prav nasprotno: edino ona ima od vseh drugih razlikujoč se glas, preko katerega izstopa, medtem ko ostali govorijo z istim monotonim glasom in so v zvočni pokrajini glavnega lika nekako glasovno neizostreni. Na eni strani torej slišimo edinstveni glas **Anomalise**, na drugi vse ostale like, ki govorijo z istim nezapomnljivim in rahlo odtujenim glasom. Glas **Anomalise** – v resnici glasovne anomalije, ki ji je ime Lisa – že ob prvem slišanju zapelje Michaela Stona, zdolgočasnega protagonista animacije, in ju dobesedno ponese med rjuhe.

Temu diametralno nasprotno sublimacijo glasu je mogoče najti v dokumentarcu, predvajanem na letošnjem Festivalu dokumentarnega filma, **Chuck Norris proti komunizmu** (Chuck Norris vs Communism, 2015, Ilinca Călugăreanu). V Romuniji osemdesetih let so različni liki tujih filmov govorili z istim glasom, z glasom Romunke Irine Nistor, ki je v prostem času sinhronizirala zlasti ameriške filme. Pri tem je zanimivo, da je v svojem delovnem času delala za cenzurni urad, kjer je v odmaknjeni sobici simultano prevajala tuje filme za dva ali tri cenzorje, ki so odločali, kaj se bo gledalo v državi. Hkrati pa je bilo mogoče njeno pristočasno sinhronizacijo tujih filmov slišati na

nezakonitih projekcijah VHS kaset v tisoč romunskih stanovanjih.

Njen glas se je postopoma naselil v življenja gledalcev. Z njim so zaradi pomanjkanja sredstev in tehnike govorili vsi različni igralci, tako tisti, ki so imeli v filmu glavno vlogo, kot drugi, ki so igrali stranske, tako moški kot ženske, tako temnopolti kot beli, tako odrasli kot otroci ... Irina Nistor je bila glas vseh; svoj glas je posodila brez izjeme vsem filmskim likom in neštetim filmom črnega trga z uvoženimi VHS kasetami. Od sredine osemdesetih pa do leta 1989 je prevedla in sinhronizirala okoli 3000 naslovov. Ko so zaradi razcveta črnega trga zaposlili dodatnega prevajalca, so bili ljudje sprva prepričani, da so kasete z njegovim glasom ponarejene. Glas Irine Nistor je bil na črnem trgu filmskih kopij porok za originalnost. Bila je hrbtna stran dolgočasnih televizijskih govorov Nicolaeja Ceaușescuja, ki pa je menda, prav kakor ona, ljubil ameriške policijske filme. Ljudje so si Irino predstavljali kot svetlolasko, drugi spet kot temnolaso, eni kot manekenko, drugi kot angelsko bitje ..., vsi pa so o njej sanjarili. »Bila je breztelesna, zavest. Bila je glas. Ja, glas,« sta o njej povedala dva takratna gledalca. Morda največji paradoks je v tem, da je imela zelo poseben glas: »piskav«, kakor ga je opisal neki nastopajoči v dokumentarcu, a kot da bi se pregrešil zoper njo, je takoj dodal, da je bil »zelo topel«. Mlajši gledalci ga znajo z blago norčavostjo oponašati še danes.

Na letošnjem festivalu dokumentarnega filma si je bilo mogoče ogledati še en film o glasu, izraelski dokumentarec **Cenzurirani glasovi** (Censored Voices, 2015, Mor Loushy), za katerega se je najprej zdelo, da pripoveduje zgodbo o pričevalcih. Tako se tudi začne: s preprostim opisom, kako je potekalo snemanje pogovorov z vojaki, ki so sodelovali v šestdnevni vojni leta 1967; v njej je izraelska vojska bliskovito porazila sosede in zasedla velik del ozemlja, ki Izraelu pripada še danes. Izpovedi, zsnete le nekaj dni po vojaškem zmagoslavju – praznovale je ves Izrael – so pretresljive, ne le

zaradi poročanja o brutalnem nasilju izraelskih vojakov, pač pa predvsem zaradi njihovih pričevanj o lastnih dvomih, etičnih zlomih in občutku prevaranosti, ko so ugotovili, da so se iz obrambne vojske prelevili v okupacijsko.

Potem ko se film začne kot zgodba o pripovedovalcih, se postopoma, skoraj neopazno spreminja v film o poslušalcih. Ostareli gospodje poslušajo lastne pripovedi izpred več kot pol stoletja. Pred njimi se vrtili trak magnetofona; ne smejejo se, ko se na posnetkih šalijo; niso ganjeni, ko poslušajo svoje izpovedi o surovosti lastne vojske; le enkrat ali dvakrat se kdo izmed njih ob lastnem glasu zmede in medlo prikima svojemu nekdanjemu mnenju; a to se zgodi redko. In to je vse. Njihovi obrazi so okameneli in hladni, skoraj brez izraza. Kot da bi se na njih pretekli svet srečal s sedanjim, a se ne bi prepoznala.

Zdi se celo, kot da je film preprost akt poslušanja lastnega govora zamaknil za petdeset let, da bi lahko v filmsko podobo ujel izraz na obrazu govorca, katerega glas je po petdesetih letih končno prispel do njegovih ušes, ki pa niso bila več ušesa človeka, ki je govoril.



Anomalisa: resničnost iz silikona in pene

intervju Charlie Kaufman in Duke Johnson
Matic Majcen

Duke Johnson in Charlie Kaufman, režiserja animiranega celovečerca *Anomalisa* (2015), si delita odnos, ki v marsičem spominja na tistega med vajencem in učiteljem. Medtem ko je prvi lani v Benetkah pri 37 letih sploh prvič stopil po rdeči preprogi katerega izmed večjih festivalov, je drugi v starosti 57 let že dolgo prekaljen režiser in scenarist, ki se lahko pohvali

z avtorstvom sodobnih klasikov, kot so *Biti John Malkovich* (1999), *Prilaganje* (2002), *Prispodoba* (2008), v svoji omari pa ima tudi oskarja za *Večno sonce brezmadežnega uma* (2004). Ta odnos seveda močno izžareva tudi iz njune komunikacije z mediji: medtem ko bo Johnson brez težav na dolgo in podrobno razlagal vsak najmanjši detajl nastajanja njunega

filma, bo Kaufman v tipični newyorški maniri nekoliko naveličano in brez naprežanja odgovoril na vprašanje – ali pa sploh ne.

A takšno dojetje odnosa je zgolj ena plat. Kot se izkaže, Johnson in Kaufman namreč ne bi mogla dokončati tega filma drug brez drugega, saj sta si dala točno tisto, česar sama ne premoreta –

na eni strani praktične animacijske sposobnosti, na drugi pa briljanten scenaristični um. V času opravljanja intervjuja neposredno po svetovni premieri v Benetkah lani še ni bilo povsem gotovo, kako uspešen film bo *Anomalisa*, a že nekaj dni kasneje, po veliki nagradi žirije, je postalo jasno, da lahko ta skupni projekt pogleduje tudi proti oskarjem, kar se je nato z nominacijo za najboljši animirani film na nedavni podelitvi v Los Angelesu zgolj potrdilo.

Kako je prišlo do tega, da sta tako različna ustvarjalca združila moči, in kako dolgo sta ustvarjala *Anomaliso*?

Charlie Kaufman: *Anomaliso* sem najprej napisal kot gledališko igro, ki smo jo izvajali leta 2005. Moj prijatelj si je oglel to predstavo, nato pa ustanovil studio za animacijo, kjer je bil Duke

solastnik in režiser. Vprašali so me, ali bi lahko predstavo uprizorili v obliki animiranega filma. Dal sem jim kopijo scenarija in jim rekel, da lahko, če bodo uspeli zbrati denar za projekt. Nastajanje filma je nato trajalo 3 leta, od tega kakšno leto predprodukcije in 2 leti animacije. In zdaj smo tu.

Kako sta si razdelila delo?

Duke Johnson: Ker je Charlie rekel, da nam bo dal dovoljenje za adaptacijo samo v primeru, če nam uspe zbrati denar zanj, smo se najprej lotili zbiranja denarja. Ko je potem že kazalo, da bo film res nastal, se še sploh nismo začeli pogovarjati, kako bo film izgledal, kakšne bodo lutke, kakšen bo slog animacije. Dobili smo se in se na široko pogovorili o stvareh, ki so nam všeč, o različnih referencah. Na ta način smo začeli razvijati slog filma. Začeli smo z

lutkami, z liki, nato pa še vse ostalo, slog animacije, glasu. Na vsakem koraku smo delali skupaj.

Je bilo glede na vajina različna poklicna profila med vama kaj konfliktov?

Duke Johnson: Konflikt je morda premočna beseda. Zagotovo sva imela med ustvarjanjem različna mnenja o določenih stvareh. Večino časa se je vseeno zdelo, da imava zelo podobno senzibilnost. Všeč so nama iste stvari, vsi smo imeli isti cilj. Tudi scenarij nam je bil vsem zelo všeč.

Ali lahko določite konkretne vplive, ki so navdihnili slog filma?

Charlie Kaufman: Ni bilo nobenega vpliva, lahko vam pa povem nekaj drugega. Neki beneški časopis je dal vsem režiserjem izpolniti vprašalnik in zadnje vprašanje na njem je bilo, kateri glasbeniki, slikarji in drugi umetniki so imeli vpliv na nas pri ustvarjanju filma. Ko sem začel malo razmišljati, kaj mi je všeč, je bilo prvo ime, ki mi je padlo na pamet, Edward Hopper. Ne bi pa rekel, da sem ob ustvarjanju filma razmišljal o njem.

Ali je bilo sprva v igri več različnih slogov animacije?

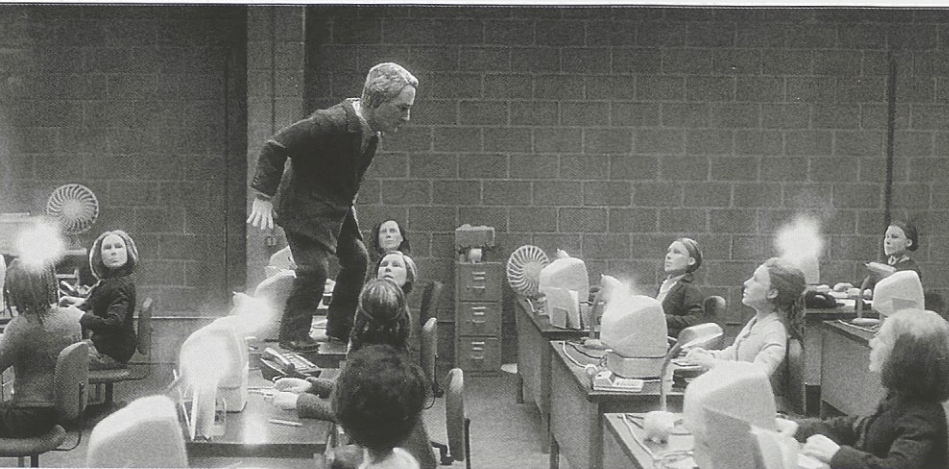
Charlie Kaufman: Dukovo podjetje se v glavnem ukvarja s *stop motion* animacijo in v času začetka našega sodelovanja je to preprosto bila glavna dejavnost njihovega studia. Ko smo se zadeve dejansko lotili, smo dokončno spoznali, da je *stop motion* prava izbira. Po številnih pogovorih smo tudi v film uspeli prenesti slog, vzdušje in teme izvirne gledališke igre.

Lutke so bile prisotne že v filmu *Biti John Malkovich*. Se s tem filmom vendarle razkriva kakšna globlja želja po ustvarjanju z lutkami?

Charlie Kaufman: Mislim, da gre bolj za naključje. Izkazalo se je pač, da gre za tematsko podobnost.

Ste tudi sicer ljubitelj animiranega filma?

Charlie Kaufman: Vsekakor mi je všeč. Tudi jaz sem kot otrok gledal risanke v soboto zjutraj. Vseeno pa je *Anomalisa* postala animirani film po naključju. Film je tak samo zato, ker so ga ti ljudje hoteli narediti takšnega. Ko smo



zares začeli delati na njem, je postalo očitno, da mora biti animiran. Sicer pa iz *Anomalise* sploh nisem nameraval narediti filma.

Iz kakšnih materialov so narejene lutke v filmu?

Duke Johnson: Telesa so iz silikona ter imajo armature s kroglastimi sklepi. Pravzaprav smo na tem projektu razvili novo tehniko izdelave kože na lutkah, ki smo jo poimenovali »dragging skin«, gre pa za tanek sloj silikona, pod katerim je pena. Silikon je ponavadi precej trd in ga ne moreš kaj dosti tanjšati. S to peno pa je silikon videti kot koža in se tudi guba kot človeška koža. Obrazi so bili natisnjeni s 3D tiskalnikom. Lasje so bili en po eden vstavljeni v glave lutk. Zanje smo uporabili dlako jaka (vrsta azijskega goveda op. a.), ker je zelo drobna. Človeški lasje bi bili v tem pomanjšanem merilu videti predebeli. Veliko raziskav smo opravili glede materialov. Lutke so se med nastajanjem filma od prvih posnetkov – ne bom vam povedal, kateri so to – do tistih zadnjih drastično spremenile. Snemanje smo zaključili s povsem predruženimi lutkami v primerjavi z začetkom. Veliko animiranih filmov porabi cela leta za raziskovanje in razvoj. Mi nismo imeli tega časa. Vedeli smo, da smo omejeni z denarjem, zato smo morali začeti kar delati. Denar smo najprej porabili za izdelavo lutk, ki niso bile preveč dobre, potem pa smo dobili še več denarja in smo jih z njim naredili boljše.

Posebej obrazi so zelo zanimivi in drugačni od tistega, kar smo vajeni gledati v animiranih filmih.

Kako ste jih naredili?

Charlie Kaufman: Imeli smo dve obrazni maski in v toku filma se izmenjavata, medtem ko liki govorijo in izražajo različna čustva. V večini primerov bi obrazno mimiko naredili z računalnikom, nam pa se je zdelo, da bi ravno s tem izgubili ta občutek, da je bilo vse narejeno ročno in da v nekem trenutku ne veš, kaj pravzaprav gledaš. Všeč nam je bilo, da se med gledanjem vseskozi zavedaš, da so to lutke, in kakšen je postopek, s katerim so te lutke oživele. Od tu naprej smo se spraševali, kako to dejstvo, da gledamo lutke, komunicira s temami same pripovedi. Vse mora služiti filmu kot celoti, sicer tega ne bi počeli.

Kdaj ste vedeli, da je prizor končan in ga ni mogoče posneti bolje?

Duke Johnson: Ena izmed omejitev animiranega medija je, da ne moreš snemati vedno znova. Bolj ali manj imaš na voljo en posnetek za vsak prizor. To pa zato, ker traja mesece, da ga sploh posnameš. Animatorji dokončajo približno 2 sekundi animacije na dan. Spolni prizor v *Anomalisi* je bil eden najbolj zahtevnih primerov animacije, pri katerem sem kadarkoli sodeloval. Toliko elementov je, zaradi katerih je bil zelo zapleten: fizična interakcija, obleke, rjuhe, različni materiali in druge teksture. Samo za akt spolnosti smo potrebovali 6 mesecev, da smo ga posneli. Še več

časa smo porabili pred snemanjem, ko smo se dogovarjali, kako bo vse skupaj potekalo. Bili smo zelo natančni. Charlie Kaufman: Že od začetka smo imeli dolge diskusije o tem, kako bodo izgledala gola telesa lutk v tem prizoru.

Kakšna je vaša razlaga, zakaj ta spolni prizor tako dobro učinkuje?

Charlie Kaufman: To je res ključen trenutek filma. Poskušali smo ga predvsem narediti čim bolj resničnega. Nikakor si nismo želeli, da bi vse skupaj izpadlo kot šala, češ, poglej lutke, ki seksajo. Želeli smo ju prikazati kot dve osebi, ki se ne poznata, kot ranljiva lika, ki postaneta živčna v taki situaciji in ki nato seksata, da bi bilo res. Film nas pelje od njunega srečanja do spolnega odnosa v realnem času, kar je precej nenavadna stvar za celovečerec. Mislim, da filmu to daje tisto potrebno intimnost.

Še en nesporni vrhunec filma je Lisino prepevanje pesmi *Girls Just Want To Have Fun*. Zakaj ste izbrali ravno to pesem?

Charlie Kaufman: Lisa zapoje pesem že v izvirni gledališki igri, a ne to, temveč *My Heart Will Go On* iz *Titanika*. Za film nam nato ni uspelo dobiti pravic zanjo. Morali smo poiskati nekaj drugega in uspelo nam je dobiti pravice za *Girls Just Wanna Have Fun*. Izkazalo se je, da je popolna za Jennifer oziroma Liso.

Ste morali spreminjati filmski jezik samo zaradi tega, ker gre za animacijo? Na prvi pogled se zdi predvsem, da je naracija počasnejša kot v vaših ostalih filmih.

Charlie Kaufman: Takšna je bila že v izvirniku. Ni bil namen narediti jo počasnejšo, predvsem smo skušali poustvariti ta občutek ustavljenega časa, ko bivaš v hotelu na službenem potovanju.

V *Anomalisi* pa je vendarle veliko več realizma kot v vaših prejšnjih scenarijih – bi se strinjali?

Charlie Kaufman: Ne čisto. V *Anomalisi* imajo vsi liki isti glas, to je neke vrste fantastični element. Pa še lutke so. Menim, da nič od tega, kar sem do zdaj napisal, ne spada v polje fantazije. Gre le za to, da z različnimi pristopi poskušam doseči nekaj, kar je resnično, pri tem pa rad uporabljam elemente, ki so zunaj

obroč racionalnega razmišljanja, ker se mi to zdi zanimivo.

V vaših filmih scenografija igra še posebej pomembno vlogo. Ali bi lahko rekli, da temu vidiku ustvarjanja namenjate posebno pozornost?

Charlie Kaufman: Upam, da ne bolj kot preostalim aspektom filma. Ves film mora biti organsko povezan. Ne zanima me ustvarjati nekaj, kar je primarno namenjeno razkazovanju scenografije. Vsekakor so v scenariju prisotni elementi, ki že sami po sebi ustvarjajo del scenografije. Recimo tla, razklana na pol. A takšne stvari napišem zato, ker so mi smešne ali zanimive, ker bi rad videl, kako bi to izgledalo v realnosti. Vseeno pa upam, da to predvsem ustvari del zgodbe, ki jo pripovedujem.

Ali ste za ta film posebej raziskovali področje podpore kupcem v različnih podjetjih, s katerim se ukvarjajo liki v filmu?

Charlie Kaufman: Ne. Kakšno desetletje svojega življenja sem tudi sam preživel v telefonski kabini in se oglašal na klice strank. Delal sem pri časopisu Minneapolis Star Tribune. Ponavadi so ljudje klicali ob pol šestih zjutraj in se pritoževali, da jim niso dostavili časopisa. Ali pa da je bil moker. Ali pa da kakšen del časopisa manjka, takšne stvari. Delal sem tudi pri Metropolitananski operi, kjer sem preko telefona prodajal vstopnice. Tudi pri Roundabout gledališču v New Yorku, kjer sem prav tako prodajal vstopnice in se pogovarjal z naročniki. Svojo prvo zaposlitev kot pisec sem dobil šele 11 let po diplomi na kolidžu. V življenju sem opravil veliko slabo plačanega dela. Oddelal sem veliko telefonskih pogovorov s strankami in tu sem verjetno dobil idejo za *Anomaliso*.

Kdaj so igralci začeli sodelovati pri nastanku filma – že med izdelovanjem lutk ali samo pri glasovni sinhronizaciji na koncu snemanja?

Charlie Kaufman: Že mnogo prej. Najprej smo jih posneli na video zaradi posnetkov njihovih glasov. Potem smo pri snemanju uporabili njihove geste s teh posnetkov. Sicer so med



snemanjem glasov vseskozi sedeli, a različne gestikulacije rok in izrazi na obrazu so nam kasneje pomagali pri gradnji likov, ki so jih igrali.

Pri *Anomalisi* ste v določeni meri zbrali enako igralsko ekipo kot pri *Prispodobni* – ali je bilo kdaj mišljeno, da bi Philip Seymour Hoffman sodeloval pri tem filmu?

Charlie Kaufman: Nočem odgovarjati na takšna vprašanja.

Pa si danes lahko predstavljate, da bi *Anomalisa* nastala v obliki igranega, ne animiranega filma?

Charlie Kaufman: Ne. Mislim, da smo ga posneli tako, kot je prav. Lahko bi ga posneli tudi z igralci, a bi bil povsem drug film. Vesel sem zaradi tega, kar je nastalo.

Vaši glavni liki so si zelo podobni, čeprav se filmi, ki ste jih napisali ali režirali, precej razlikujejo. Ali lahko rečemo, da so avtobiografski?

Charlie Kaufman: Mislim, da če pišeš in je v tvojem pisanju kaj dobrega, to prihaja iz tebe. Opazka, da so med različnimi scenariji, ki sem jih napisal, podobnosti, me ne preseneča. Vseeno pa ne razmišljam na način, češ, v *Večnem soncu* sem ustvaril tak lik, zdaj ga bom pa prenesel še v ta film. Te stvari se razvijajo same od sebe in postanejo, kar pač postanejo. Če mi nekdo reče, »tole je pa podobno«, mu jaz rečem samo, da je verjetno res. Sem ena oseba, razmišljam na en način, verjetno to izhaja iz tega.

Kako pa se zdaj po mnogih letih scenarističnega dela počutite za režiserskim krmilom?

Charlie Kaufman: Z vsemi režiserji, s katerimi sem sodeloval, sem se dobro razumel. Vedno se mi je tudi zdelo, da sem dal svoj prispevek na samem snemanju. Nikoli nisem bil odrezan iz faze nastanka filma. Po drugi strani pa sem vedno hotel režirati. To rad počnem. Rad imam nadzor, ki mi ga to početje nudi, a rad tudi delam z igralci in razmišljam o scenografiji. To mi predstavlja užitek in srečen sem, da lahko zdaj to dejansko počnem.

Ali je oskar zelo spremenil vašo kariero?

Charlie Kaufman: Ne preveč. Pri scenaristih je to malce drugače kot pri igralcih. Slednjim oskar zelo pomaga in jim omogoča, da dobijo več denarja pri nadaljnjih projektih. Predvsem je bilo prijetno. Lepo je imeti trofejo. Všeč mi je.

Že veste, kaj boste delali po *Anomalisi*?

Charlie Kaufman: Ne. Imam nekaj scenarijev, ki so že pripravljeni. Tako da, če ste jih pripravljeni producirati ... (smeh)

Ste kdaj razmišljali, da bi snemali TV-serijo?

Charlie Kaufman: Sem. V preteklosti sem napisal 3 pilote. Enega so nato že posneli, a ga niso podaljšali v serijo. V glavnem, vsi so pozabljeni. (smeh) Če pa bi iz njih nastala serija, bi jo vsekakor režiral. V bistvu bi si želel to početi.



intervju Deniz Gamze Ergüven

Tina Poglajen

»Ideja, da je vse, kar ženska naredi, seksualno, je zelo nevarna.«

Deniz Gamze Ergüven je turška režiserka, ki živi in dela v Franciji. Lani je svoj prvenec *Mustang* (2015) predstavila na festivalu v Cannesu, od tam pa je izjemno uspešno pot nadaljeval po številnih drugih festivalih – tudi na LIFFu, kjer je tekmoval za vodomca – in prejel celo oskarjevske nominacije za najboljši tujejezični film. Gre za sproščeno komedijo, ki pa se kljub vsemu loteva še kako resne problematike – položaja in usode mladih žensk na konservativnem turškem podeželju.

Pet sester v filmu namreč drugo za drugo oddajo v bolj ali manj dogovorjene zakone, pri katerih same skorajda nimajo besede. Njihova vloga blaga je v družini bolj ali manj odkrito definirana – pred poroko ne smejo biti omadeževane na noben način, babica jih izmenično varuje pred moškimi pogledi in načrtno razkazuje, da bi zanje našla potencialne snubce, moževa družina pa jih lahko, če na poročno noč rjuha na postelji ni krvava, tudi »reklamira«. Ob psihološkem in telesnem nasilju, ki ga nad njimi izvaja okolica, se zgodba za nekatere konča bolj, za druge manj srečno; a v *Mustangu* je bistven vpogled v intimna življenja deklet, ki so v filmih običajno zavita v (delno celo erotizirane) tančice skrivnostnosti. Kljub temu da je cilj filma prav toliko kot resen sociološki komentar tudi zabava, včasih razposajena, drugič prostaška, romantična, ranjena in obupana, tudi neuklonljiva dekleta vzpostavi kot like z lastno pripovedjo, ne zgolj kot različice arhetipov skozi prizmo vladajoče ideologije.

S scenaristko in režiserko Deniz Gamze Ergüven, ki je film delno napisala po lastnih izkušnjah, smo se o vlogi žensk v Turčiji in političnih razmerah, ki vplivajo tudi na filmsko ustvarjanje, pogovarjali januarja na dnevih francoskega filma v Parizu.

Lahko poveste kaj več o težavah, ki ste jih imeli s filmom v Turčiji?

Najprej nismo vedeli, ali bo sploh prišel v distribucijo ali ne, vendar nazadnje je. Tako pri medijih kot gledalcih sem opazila zelo razdvojen, a vedno ognjevit odziv. Bodisi so ljudje film videli in ga takoj vzljubili, ker se je skladal z njihovimi lastnimi izkušnjami, ali pa so do njega zavzeli zares antagonistično držo. Težava je bila tudi v tem, da sem javno glede trenutne turške politike zavzela zelo jasno držo. Ker pogosto komentiram AKP [konservativna Stranka za pravičnost in razvoj, ki jo je ustanovil in jo vodi turški predsednik Recep Tayyip Erdoğan, op. avt.] in politiko, ki jo vodijo, so to lahko izkoristili za napad na film, vendar na način, ki se mi ni zdel iskren. Tudi če so se naslovnice takšnih člankov na primer glasile, da sem dolgočasna režiserka,

je njihova vsebina govorila le o mojem odnosu do AKP. Vedno se mi je zdelo, da gre za napade, ki niso osnovani na tematiki, s katero se film ukvarja, temveč pogojeni z negativno podobo, ki jo imajo ti ljudje o meni na splošno.

To, da so me ljudje, ki jim film ni bil všeč, poskušali diskreditirati, predvsem s komentarji, da nisem ena izmed njih, sem torej doživela precej nasilno; kaj podobnega se mi doslej še ni zgodilo. Ljudje so me zmerjali, da nisem Turkinja – niti v Franciji mi ni nihče rekel, da nisem Francozinja! V Turčiji, od koder prihajam, me je to zato še toliko bolj pretreslo. Poleg tega sem dobivala zelo agresivna sporočila na družabnih omrežjih, kar me je zelo prizadelo. Vem, da gre morda za nekaj običajnega, a me je vseeno vsak dan znova šokiralo.

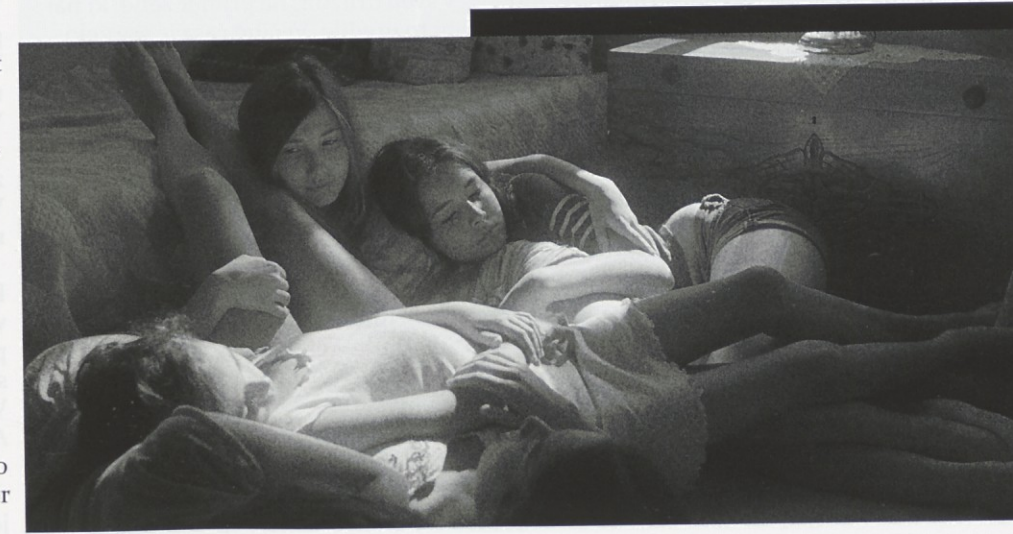
Z nominacijo za oskarja se je to nekoliko spremenilo. Ko sem se pogovarjala s turško publicistko za film, mi je rekla, da tisti, ki so ga najbolj nasilno napadali, zdaj počasi postajajo tišji. Ljudje imajo vsaj nekaj, zaradi česar se lahko počutijo ponosne, saj je Turčija trenutno v zelo, zelo mračnem obdobju. Vojna je. Ne vem, ali ste slišali, ampak petnajst akademikov, ki so podpisali petico za mir, so prišli iskat na dom, jih odpeljali in pridržali. Z oznako terorizma ravna zelo svobodno: vsak novinar je terorist, vsak, ki razmišlja po svoje, je terorist. V zelo grozljivih časih živimo.

Torej ste ob nominaciji za oskarja občutili vsaj malo zmagoslavja?

To sem vzela kot drugo mnenje. Ko sem vsak dan brala, da sem napisala usran scenarij, da so igralke slabe – vse, kar se tiče filma, je bilo očrnjeno – je bila to potrditev, da mogoče pa vseeno nekaj vem o filmu, da morda moja usposobljenost celo sploh ni več predmet razprave, in da film vsaj med gledalci vsaj malo odmeva tudi na pozitiven način. Tudi Cannes je tak, a oskarjevska nominacija je še posebej močna tribuna. Gre za položaj, na katerem lahko govoriš, kjer si slišan. V tem je velika moč. Zato sem to uporabila kot svoj ščit in vojsko.

Letos ste [bili] med vsemi oskarjevskimi nominiranci ena izmed dveh nominiranih režiserk.

Tako je. Druga režiserka je [bila] nominirana za dokumentarni film. To ni nič novega. Že ko sem filmsko režijo študirala, pa tudi v vsakem izobraževalnem programu, ki sem se ga udeležila, nas je bilo vedno zelo malo. Vedno imaš eno dekle, največ dve, ali pa nobene, vsako leto je tako. Poleg tega delaš v skupinah, ki so bolj podobne ragbijevekim ekipam, toliko testosterona je v zraku. Po mojih izkušnjah je ljudi najtežje prepričati, da bi ti zaupali: mislijo, da nisi ustvarjena za to, da bi lahko prestala težke preizkušnje, kar film je. Mislijo, da ne boš zmogla. Celo pri *Mustangu* se mi je zdelo, da moram producente kar naprej siliti, da z menoj sodelujejo. Zdi se mi,





da sem morala film iz njih dobesedno iztrgati.

Je bilo snemanje v Turčiji težavno tudi iz tega vidika?

Tam ni bila glavna težava, da sem ženska, saj sem se takrat že naučila, da moram postaviti igro, ki jo igrajo nekateri. Bilo je ogromno pravil, ki jih nisem hotela sprejeti – preprosto jih nisem upoštevala. Ko smo snemali, so ženske na primer jedle v prvem nadstropju restavracije, jaz pa sem jedla spodaj, z moškimi, in še ogromno podobnih stvari je bilo. Šlo je za šahovsko igro, poteze je bilo treba vleči zelo premišljeno, četudi večino časa nisem vedela, kaj me čaka za naslednjim vogalom.

Na splošno pri vprašanju žensk in filma mislim, da ne gre za golo enakost; ne gre le za to, da bi bili izenačeni v številkah zaradi nekakšne razporednice. Zares verjamem, da imajo filmi, ki jih gledamo, močan učinek na to, kako vidimo svet in nato oblikujemo družbo. Filmski jezik je glede tega izredno sugestivni. Ženske so bile v vlogah objektov skozi vso zgodovino umetnosti in filma, skoraj nikoli pa v vlogah avtoric, kar pomeni, da na svet gledamo skozi moške oči. In če izvzamemo zorni kot polovice svetovnega prebivalstva, to naše videnje

sveta bistveno osiromaši – kar seveda vpliva tudi na naša dejanja.

Mustang v tem smislu ponudi redke uvid v življenje mladih deklet. Te na samem še malo ne ustrezajo podobi, ki jo od njih pričakuje javnost – nekatere stvari, o katerih se pogovarjajo, težko izrečejo celo junakinje v zahodnih filmih.

V Turčiji je vse v zvezi z življenji žensk v javnosti tabu tema. O tem se ne govori, razen včasih, zgolj med materjo in njenimi otroki, in še to zelo diskretno. Moški se o tem večino časa sploh ne pogovarjajo, temveč zadolžijo ženske v svoji družini, na primer žene, ki naj bi to uredile. Večino časa je vse zelo kriptično in poteka za zaprtimi vrati. A kljub vsemu vsi o vsem vse vemo, tudi o alternativnih spolnih praksah. V tem smislu šale deklet o sodomiji niso nič nenavadnega, četudi jih pri tem ne sme ujeti njihova družina.

Kako ste zasnovali moške like v filmu? Stric petih deklet je zelo avtoritativna figura, za katero se zdi, da kot človek nima niti ene pozitivne osebnostne lastnosti.

Pri njegovem liku je bistveno, da ga vidimo izključno skozi oči Lale in drugih deklet. Ta zorni kot mi je zelo blizu – tako iz prve roke kot posredno, od ljudi, ki jih dobro poznam. Figure

avtoritete so od tu videti zavite v oblak skrivnostnosti. Razmišljala sem, ali naj ga upodobim kot arhetipskega antagonista. Pri takem liku so stvari bolj zapletene kot na primer pri babici, pri kateri vseeno zlahka vidimo, da se kljub antagonistični vlogi trudi narediti tako, da bo za dekleta najbolje. Tako sem zanj napisala obširno ozadje, a to gledalca seveda ne more doseči v celoti. Nič zato – preprosto ne čutim potrebe, da bi vsakdo v filmu imel svoj trenutek, ki bi ga na neki način odkupil. Iz zornega kota deklet to pač ne gre.

Po drugi strani *Mustang* prihaja z ozemlja, od koder verjetno vidite bolj malo filmov. Na vsakem je zato še večja odgovornost glede upodabljanja ljudi. To je bilo očitno pri filmu, kot je *Polnočni ekspres* (*Midnight Express*, 1978, Alan Parker), ki je Turke in Turčijo predstavil naravnost katastrofalno; v filmu na primer sploh ne govorijo turško, ampak nekaj, kar naj bi zvenelo kot turščina, a vsakič, ko komu povem, da sem iz Turčije, reče, da je ta film videl. Za Turke je bilo to zelo boleče. A kljub vsemu se mi zdi, da je pred *Mustangom* že več kot stoletje filmskega ustvarjanja, in da moj film ne bo del kapsule, ki bi jo poslali v vesolje kot del ključnih upodobitev človeštva. To je zgodba petih deklet, in ne zdi se mi, da bi morala poleg nje v filmu povedati še vse ostale zgodbe.

Se vam zdi, da se v Turčiji za najmlajšo generacijo stvari vseeno spreminjajo?

Turčija je tako raznolika, da bi težko govorili o generacijskih značilnostih. Težko bi govorili celo o jasni delitvi na mestno in podeželsko prebivalstvo. Veliko ljudi živi zelo sodobna, svobodna življenja, drugi pa upoštevaajo zelo konservativne kodekse vedenja. Vse skrajnosti obstajajo. Celo velika mesta so zmes vseh vrst prebivalstva.

Res je, da je podeželje – vasi in mesteca, v kakršnih smo snemali mi – pogosto prazno: dva ali trije starci posedajo v središču vasi, trgovine pa so zapuščene. Vaško življenje je pobegnilo v mesto. A to ne pomeni, da se za ljudi stvari nujno izboljšajo. Neki zdravnik, ki dela v javni bolnišnici v Ankari, mi je povedal zgodbo, ki sem jo nato

uporabila tudi v filmu: govorim o prizoru, v katerem eno izmed deklet sredi noči odpeljejo v bolnišnico, ker na poročno noč ni krvavela. Rekel je, da je to nekaj, česar ni doživel le enkrat, temveč to doživi štiridesetkrat ali petdesetkrat na leto, takrat, ko je sezona porok. Tako kot policija na primer za novo leto že vnaprej ve, da bo prišla veliko pijanih razgrajačev, te bolnišnice vedo, da bodo v sezoni porok dobile veliko nevest v poročnih oblekah. Ta dekleta pripeljejo kot na servis, ker je z njimi – kot z robo – nekaj narobe.

Zakaj ste se odločili, da v film religije ne vpletete eksplicitno?

V filmu zelo težke tematike obravnavamo na zelo lahkoten način, četudi so v resnici izjemno pretresljive – spolna zloraba je že tak primer. Ni se mi zdelo, da bi morala na ta seznam dodati še religijo. Tega, da gre za islam, mi ni treba izgovoriti – religijo lahko v filmu vidite v zakritih ženskah, v mošejah. Prvič, trenutnih razprav se nisem hotela udeleževati. Dlje kot grem v filmu, v zvezi s tem ne želim iti. Drugič, ustroj turške družbe ni zgolj vprašanje religije. Gre tudi za kodekse časti in druge stvari, ki so lastne tamkajšnji kulturi in tradiciji.

Neločljive so od patriarhata, ki smo ga leta in leta reproducirali brez pomisleka.

Osebno se mi zdi, da je v turški kulturi tudi veliko pozitivnega; nekaj nežnega je v tej družbi, kar se običajno izrazi skozi skrb za sočloveka. Skupnost ima prednost pred posameznikom. Po drugi strani pa se nihče ne vpraša o položaju, ki ga imajo v tej družbi ženske – niti ženske same. Včasih so celo prve, ki ta položaj reproducirajo! Zato je zame v filmu bistveno nekaj zelo specifičnega: prizma seksualizacije, skozi katero se na ženske gleda. To pomeni, da se jim pripisuje inherentno krivdo; tak pogled omogoča, da njihovo družbeno vlogo omejijo na zelo strogo določen del. Ideja, da je vse, kar ženska naredi – vsaka kretnja, vsak centimeter kože – seksualno, je zelo nevarna. Zelo omejujoča je. Ko to prevprašujemo, seveda moramo pripoznati, da ženska seksualnost obstaja – a vendarle tudi, da gre le za določen del njenega življenja. Včasih pač samo kuhaš! A zdi se mi, da pri nas že s takimi pripombami prestopiš nevidno mejo. Gre za prepričanja, ki se jih ljudje niti ne zavedajo. Domneve o seksualnosti žensk se zdijo tako samoumevne, da le redko komu pade na pamet, da bi bilo z njimi lahko kaj narobe. V filmu sem jih hotela vsaj malo postaviti pod vprašaj.





The Love Witch

festivali

Simon Popek

44. mednarodni filmski festival v Rotterdamu, 27. januar – 7. februar

Rotterdam 2016: Kozmetični popravki, vse po starem

Rotterdamski festival je nujno treba obravnavati na več ravneh oziroma iz različnih zornih kotov, sicer se obiskovalec dobesedno izgubi. Tradicionalna fešta filmov iz pretežno tretjega sveta je namreč prevelika in preveč neobvladljiva, da bi posamični obiskovalec lahko relevantno pisal o vseh vidikih festivala, ki je že zdavnaj združil oziroma brezupno zameglil mejo med umetnostjo in poslom. Približno štiristo filmov vseh dolžin in formatov je v grobem razdeljenih na aktualne in retrospektivne sekcije, na tekmovalne in netekmovalne

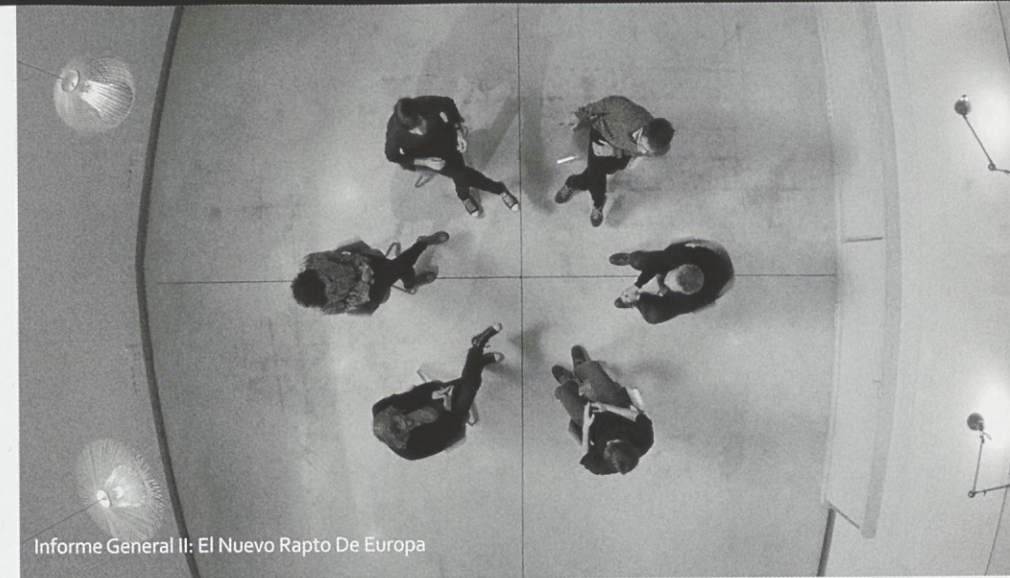
naslove, pa na sekcije, ki avdiovizualni medij pojmujejo bodisi tradicionalno bodisi v kontekstu novih medijev, eksperimenta, galerijske instalacije ali različnih televizijskih formatov. Vse skupaj je razdeljeno še na revijalni program filmov, ki so jih pred tem predvajali že drugi festivali (na primer Locarno, Cannes, Toronto, Benetke), in premierni program, s katerim si festival z 11-milijonskim evrskim proračunom dela imidž ter v konkurenci s slovitějšími (Berlinale) ali razvpitějšími festivali (Sundance), ki potekajo v istem času, išče svoj prostor pod soncem.

Letos se je predstavil novi direktor festivala Bero Beyer in v artikulacijo nepreglednega programa, ki smo si jo vsi tako želeli, vnesel nekaj kozmetičnih popravkov; na videz je strnil programske smernice, čeprav »skrčenje« na štiri sekcije v principu ni prineslo zelenih učinkov, saj ima vsak programski sklop še vedno številne podsekcije (od pet do osem!), kar pod črto pomeni enako izmuzljivost in neoprijemljivost kot v preteklih letih.

Za gledalca, ki išče predvsem novo produkcijo in je že obiskal festivale

preteklega koledarskega leta, velja vsaj ena olajševalna okoliščina; bazen filmov, ki ga profesionalno morajo zanimati, lahko skrči vsaj za polovico. In v tej polovici se je med kopico podpovprečnih, posiljeno eksotičnih ali preprosto nepomembnih filmov našlo tudi nekaj presenečenj, med katerimi je treba v prvi vrsti omeniti novi film Whita Stillmana **Love & Friendship**, svobodno adaptacijo epistolarnih novelic *Lady Susan*, manj znane in ne najbolj uspele miniature Jane Austen, ki v režiserjevi radoživi komiki tradicionalno britansko literarno romanco postavi v povsem nov kontekst. Angleško podeželje dobesedno pretrese prihod rahlo obubožane vdove Lady Susan Vernon (Kate Beckinsale), znane po flirtanju in spretnih manipulacijah. Vsi so prepričani, da si želi najti bogatega moškega, no, sama pa ima v načrtu najprej snubca za svojo hčer. Število likov in razmerij je tolikšno, da jih je na tem mestu nesmiselno navajati, poudariti pa je treba Stillmanovo večšo in ironično nadgradnjo novele za okuse (in cinizem) 21. stoletja, saj je v odločnem kontrastu z rahlo sentimentalnimi britanskimi adaptacijami, ki so sredi devetdesetih let prvič popularizirale avtoričine romane tudi onstran televizijskih serij.

Drugo kičasto in kostumsko razkošno bravuro je podpisala Anna Biller, tavžentmojstrica filmske obrti, ki je svojo romantično komedijo **The Love Witch** znova podpisala tako rekoč sama; nastopila je kot kompletna avtorica, saj je film zrežirala, producirala, zanj spisala scenarij in glasbo, oblikovala kostume in scenografijo, posnela zvok in ga zmontirala! Billerjeva je fetišistka bujnih barvnih spektrov hollywoodske melodrame petdesetih let, erotičnih fantazij Russa Meyerja in camp estetike (in poetike!) kakšne Doris Wishman. *The Love Witch*, posnet in predvajan na 35 mm, vsebuje sicer malce dvoumno feministično agendo, kar pa je povsem v kontekstu režiserkinih rahlo zmešanih fantazij o romantičnih in fatalnih ženskah – tudi zato, ker so namenoma anahronistične. *The Love Witch* scenografsko in kostumografsko denimo sugerira čas zgodnjih šestdesetih let (z vmesnimi izleti v



Informe General II: El Nuevo Rapto De Europa

viktorski kič), v kader pa se občasno (in komaj opazno) prikrajuje sodobni avtomobilski park ali retro mobilne naprave. Kakor koli, film je očarljiva zgodba o kultu erotično zapeljivih čarovnic iz okolice San Francisca, med katerimi Elaine (sijajna Samantha Robinson) išče moškega, zmožnega popolne, brezpogojne ljubezni.

Še en film, ki se odvija v okolici San Francisca, nosi naslov **Radio Dreams** in je letos pobral edinega zlatega tigra, uradno festivalsko nagrado, ki so jo prvič podelili samo enemu filmu. Tradicionalna logika nagrajevanja, po kateri je žirija izbrala tri enakovredne zmagovalce, se je pod novim direktorjem poslovala, zdaj zmagovalca izberejo med osmimi (prej petnajstimi) filmi v konkurenci. **Radio Dreams** iranskega režiserja Babaka Jalalija je zanimiva, a le deloma uspela iransko-ameriška koprodukcija, postavljena v t. i. Bay Area, kjer oddaja lokalni perzijski radio. Tam naj bi nastopili prvi afganistanski rokerji, še več, *jammali* naj bi skupaj z Metallico, kar spravlja ob razum ekstravagantnega programskega vodjo postaje, ki je neprestano v konfliktu z lastnikom in vodjo marketinga. *Radio Dreams* je produkcijska minimalka, prepojena s komaj zaznavnim suhim humorjem, obenem pa melanholična meditacija na temo izseljenstva in razmerij med kulturo in trgom.

Kot običajno so bili v Rotterdamu prepričljivejši dokumentarci, med katerimi je treba omeniti zlasti zadnji film katalonskega maestra Pera Portabelle **Informe General II: El Nuevo Rapto De Europa**. Označili so ga za »filmski simpozij« na temo sodobne, z neoliberalizmom prepojene Evrope in še posebej Španije. Portabella je dal v življenju skozi svoj delež politične aktivnosti; sedel je tako v španskem kot katalonskem parlamentu, predvsem pa je leta 1976 objavil prelomni dokumentarec **Informe general**, v katerem je popisal politično in družbeno stanje v post-Francovi Španiji. Zdaj je situacija precej drugačna, Španija je še vedno v primežu ekonomske krize in varčevalnih ukrepov, politična desnica je v porastu, brezposelnost rekordna. In v tem duhu, ki ga otežujejo še mlahavi ukrepi proti globalnemu segrevanju, je Portabella posnel nadaljevanje, v katerem kot vedno ne ponuja odgovorov, pač pa vrže na mizo kopico konkretnih predlogov za spremembe, od urgentnih ukrepov v smislu človekove manjše materialne porabe do nujnosti ohranjanja zavesti o kulturi in zgodovini. Mikrofonov v (precej obsežnih) skupinskih pogovorih si ne podajajo le politika, sociologi in politični analitiki, pač pa tudi kulturniki, muzealci (med njimi za hip tudi Zdenka Badovinac) in filozofi ter znanstveniki.

Drugi radikalni cineast zadnjega pol stoletja, Masao Adachi, prihaja z drugega konca sveta. Najbolj militanten med tradicionalno militantnimi avtorji japonske filmske levice, pred leti obsojeni in še vedno nadzorovani aktivist (oblasti ga niso spustile v Rotterdam, čeprav mu je festival priredil retrospektivo), je v igranem filmu **Artist of Fasting** presenetil z družbeno satiro, kakršne še nismo videli, trpko »komedijo« o temnopoltem japonskem staroselcu, ki se nekega dne usede pred zaprto trgovino sredi nakupovalnega središča in prične gladovno stavkati. Ves čas ne izusti niti besede, ljudje ga imajo sprva za klateža, potem za čudaka, nato pa postane medijska atrakcija; zanj se pričnejo zanimati šarlatani, ambiciozni entrepreneurji ter seveda jakuze, ki z njim »podpišejo« ekskluzivno pogodbo za upravljanje z avtorskimi pravicami! Medtem ko čas teče in nemi gladovalec kot neke vrste scenski umetnik podre svetovni rekord (za kar mu priredijo razkošno zabavo), se odnos javnosti nenadoma začne spreminjati. Čeprav je film za svoje dobro malce predolg, prinaša zgovorno (in obešenjaško)


kritiko aktualne japonske družbe, sploh ker postopoma preraste v karikaturu ljudskega odnosa do medijev, instantne slave in nezavednih afinitet do teatra absurda.

Naj končam z dokumentarcem, ki v času vsesplošne digitalizacije nastopa kot sedmina za klasičnim filmskim trakom in tradicionalno filmsko projekcijo. **The Dying of The Light** Petra Flynna je izvrstno zasnovan in topel, mestoma melanholičen film, posvečen izginjajočemu poklicu in obrtniškim spretnostim filmskega operaterja, ki po letu 2010 postaja kolateralna škoda »modernizacije«. Flynn se s kamero poda predvsem v ameriško provinco, kjer snema propadajoče in že zdavnaj zaprte dvorane, drive-in kine in nekoč razkošne filmske palače, ki danes denimo služijo za parkirne hiše (kot je pokazal že Jarmuschev **Only Lovers Left Alive**). Hkrati ponuja prepričljiv in informativen pregled razvoja gibljivih slik, od *camere obscure* in *zoopraxographa* s sredine 19. stoletja, preko Edisonovih poskusov

in prve komercialne predstave bratov Lumière, do razvoja reproduktivne kinematografije, ki se je začela kot cirkuška zabava, postavljena v šotore, pojavov prvih »kinov za grošč« (t. i. nicleodeons) in razkošnih filmskih palač na vrhuncu nemega obdobja, ki so se med pohodom zvoka in ekonomsko depresijo počasi pričele zapirati. Racionalizacija spektakelskega vidika kino izkušnje je bila konec tridesetih let v polnem zamahu; tradicionalni večurni programi, ki so vsebovali glasbene točke in posebne dodatke, so s pojavom televizije in padcem obiska izginili, prišli so *drive-in* kinematografi na prostem, ki so v drugi polovici petdesetih sovpadali s selitvijo ljudi v predmestja, kar je prineslo neizbežni kakovostni padec projekcij (tako v sliki kot zvoku), dokončni propad podeželskih dvoran pa je nastopil konec sedemdesetih let; botrovala sta mu, jasno, tako porajajoča multipleks logika kot tržišče, preplavljeno z videokasetami. Skratka, za otožen pogled v svet, ki smo mu pripadali in ki ga definitivno ni več, ni primernejšega filma.



Artist of Fasting



The Daughter

festivali

Tina Poglajen

44. mednarodni filmski festival v Rotterdamu, 27. januar – 7. februar

Alternativni pogled Rotterdamu

Rotterdamski festival, ki že vsa leta slovi po svojem alternativnem izboru filmov in kontrakulturnih načelih netekmovalnosti in solidarnosti, je letos doživel korenito prenovu. Na račun vodstva, ki naj ne bi poskrbelo za dovolj učinkovito programiranje, je bilo v minulih letih slišati veliko kritik: program naj bi bil preobsežen, predvsem pa naj bi bilo pri nepreglednem morju filmov problematično, da je med njimi ogromno podpovprečnih. Z zamjenjavo vodstva se je festival, ki je bil najprej netekmovalen, nato pa je enakovredne nagrade dolgo podeljeval trem zmagovalcem, uklonil bolj uveljavljeni festivalski formuli: tekmovalni program je z osemnajstih skrčil na osem filmov, izmed katerih je nagrado dobil le eden;

poleg tega pa je bil program razdeljen v sklope tudi glede na to, ali je šlo za nove, še ne videne avtorje, ali za bolj uveljavljene ustvarjalce in poglobljene perspektive.

Mnenja o tem, ali je bila prenova učinkovita ali pa je šlo za pretežno kozmetične popravke, so bila različna; dejstvo pa je, da je z manjšim tekmovalnim programom (ki je bil v Rotterdamu zaradi opisanih pomanjkljivosti vedno delno tarča posmeha) vsak izmed filmov dobil precej več pozornosti, kot bi je sicer; tudi nagrada za zmagovalca je bila precej večja kot v preteklih letih – in morda bi lahko sklepali, da tako zmagovalni filmski ekipi (te v Rotterdamu pogosto prihajajo iz

tretjega sveta, Latinske Amerike ali Azije) zares spremeni možnosti za nadaljnje ustvarjanje.

Vendar je bilo kljub vsemu v sklopu Svetla prihodnost (Bright Future) najzanimivejše filme najti zunaj glavnega tekmovalnega programa. Med njimi je bil zagotovo **The Daughter** (2015), prvi celovečerec avstralskega (sicer gledališkega) režiserja Simona Stona, ki je scenarij za film (in pred tem gledališko igro) napisal po Ibsenovi *Divji rački*. Dramo o razrednih napetostih v majhnih mestecih Stone postavi v sodobni čas, v avstralsko divjino, in glede na naturalizem, ki prežema vse elemente filma, od igre do fotografije, skoraj ne bi verjeli, da gre za predelavo gledališke

igre. Kljub nevsiljivosti dramatičnih elementov filma, ki postajajo bolj in bolj intenzivni skoraj neopazno, ti sčasoma dosežejo silovit, magnetičen in čustveno izžemajoč učinek, pri tem pa Stone ohrani neokrnjena tudi spolna in razredna razmerja iz izvirnega dela.

Ob bok filmu *The Daughter* je bila postavljena **Mama** (2016) slovenskega režiserja Vlada Škafarja, ki je v Rotterdamu – čeprav ni prejel nagrade – doživel lep sprejem; Daniel Kasman je v kritiki za vplivni filmski portal Mubi celo napisal, da gre za »najboljše novo igrano delo«¹ izmed filmov, ki jih je videl na festivalu. *Mama* je zaključni del Škafarjeve ohlapno začrtane trilogije, ki jo sestavljata še filma **Otroci** (2009) in **Oča** (2010); gotovo pa gre za delo, ki se mojstrsko izraža skozi vizualno poetiko in simbolizem, ne da bi pri tem kdaj delovalo narejeno.

Med uveljavljenimi filmskimi ustvarjalci je bila predstavljena **Anomalisa** (2015), animirani film »scenarističnega genija«

Charlieja Kaufmana, ki ga je ta posnel skupaj z Dukom Johnsonom. A težko bi trdili, da gre za še eno izjemno Kaufmanovo delo: čeprav ustvarjalno zasnovani stop-motion (vsi moški in ženske v filmu, razen ene, imajo isti obraz in isti glas) o puščobnem hotelu za poslovneže, kjer pisatelj motivacijskih knjig za uspeh v poslu obupano išče nekoga drugačnega (drugačno), nekje na polovici čaka tipična kaufmanovska dekonstrukcija samega zapleta, gre za film, ki je še bolj egocentričen, do te mere, da pri prizadevnem potapljanju v stiske belega, premožnega Zahodnjaka vse druge like – njegove ženske kolegice, zaposlene v hotelu, ženo in otroke – vidi kot sredstva za ustvarjanje in razreševanje lastnih težav. In če gre za nekaj, kar je storjeno delno namerno (da bi film kritično ilustriral stanje protagonista), se *Anomalisa* ujame v lastno past, saj tega ne počne le na ravni protagonista, temveč predvsem na ravni pripovedi.

Četudi predstavljen v nekoliko manj prestižnem delu programskega sklopa, je bil zato film, veliko vrednejši oglada, zagotovo **Love & Friendship** (2016), peti film ameriškega neodvisnega režiserja Whita Stillmana, za katerega so vedno radi trdili, da je zelo austenovski – a *Love & Friendship* je šele prva (uradna²) priredba kakšnega dela angleške pisateljice Jane Austen. Gre za režiserja, ki filme snema veliko bolj sporadično, kot bi si želeli privrženci njegovega dela; to je na splošno zelo književno, pretkano z blago ironičnimi, gostobesednimi in zapletenimi dialogi. *Love & Friendship* s svojo neposredno, sodobno komiko predstavlja jasen odmik od teh lastnosti – a navsezadnje je tudi *Lady Susan*, izvirno delo Jane Austen, za pisateljico zelo netipično. Gre za priredbo ljubitelja in poznavalca – ki pa je kljub vsemu dostopno širšemu občinstvu – in vsekakor za dobrodošel, četudi morda ne najbolj tipičen dodatek filmom na festivalu, kakršen je rotterdamski.



Mama

1 Kasman, Daniel, »Rotterdam 2016. Portraits«, *Mubi*, 6. 2. 2016. Dostopno na spletu.

2 Njegov prvenec, **Metropolitan** (1990), je ohlapno zasnovan po njenem romanu *Mansfield Park*.



A Lullaby to the Sorrowful Mystery

festivali

Simon Popek

66. mednarodni filmski festival v Berlinu, 11. – 21. februar 2016

66. Berlinale

Berlinale se je vrnil v stare tirnice; po lanskoletnem neverjetno kakovostnem programu, ko smo celo v tekmovalni sekciji gledali nadpovprečno produkcijo in izvrstne filme, se je uradni program 66. Berlinale znova usedel v dobro utrjene žlebove politične korektnosti in všečnega ameriškega in evro *mainstreama*. V tem kontekstu lahko osemurni film Lava Diaza **A Lullaby to the Sorrowful Mystery** (2016), še eno režiserjevo meditacijo na temo Marcosove preteklosti in trpljenja filipinskega naroda, dojemamo bodisi kot neznani leteči predmet bodisi kot provociranje uradne žirije na čelu z Meryl Streep. Glede na to, da so Diazu nazadnje podelili nagrado Alfreda Bauerja, jim je osemurni šihl kot kaže ugajal, čeprav drži, da je

nagrada običajno rezervirana za najbolj ekstremen film v formalni, tematski ali dolžinski obliki. V festivalskem pravilniku namreč žirantom nalagajo, naj jo podelijo filmu, ki v največji meri »odpira nove perspektive filmske umetnosti«.

Ko je po nekaj dneh postalo jasno, da se lanskoletna letina ne bo ponovila, je bilo kmalu po projekciji dokumentarca **Fuocoammare** (2016) očitno tudi to, da novo delo Gianfranca Rosija, ki je pred tem z dokumentarcem **Sacro GRA** (2013) zmagal že v Benetkah, preprosto mora dobiti eno najvišjih nagrad. Begunska tematika nas vse skupaj preveč obkroža in zaznamuje, povrh vsega je tik pred začetkom festivala fasado ene izmed berlinskih galerij »obdelal« kontroverzni kitajski

umetnik Ai Weiwei, ki mu medijski spektakel ni tuj; objekt je oblekel v več tisoč rešilnih jopičev, ki so jih (baje) nosili resnični begunci, ko so v zadnjih letih prečkali Mediteran. Kdo je te rešilne jopiče zbiral po Sredozemlju, ni jasno, treba pa je dodati, da je oblečena hiša za svoje dobro izpadla pretirano estetsko, barvno in teksturno usklajeno, skratka, Aijeva umetniška ekshibicija je spominjala na dobro pripravljen *fashion show* ... s sporočilom. Ampak verjetno se ne smemo pretirano pritoževati; dokler sodobna galerijska umetnost poraja moralnega mačka zahodne družbe, so sprejemljive tudi populistične urbane akcije, primerljive s kakšnim Michaelom Moorom. A to tem kasneje.

Nazadnje je pričakovano zmagal **Fuocoammare**; Gianfranco Rosi je

kot mnogi dokumentaristi pred njim obiskal Lampeduso, italijanski otoček, ki je bližje afriški obali kot Siciliji. V zadnjih dvajsetih letih je tja prispelo približno 400.000 migrantov, vsaj še 15.000 pa jih je utonilo na morju, pravijo uvodni napisi. Filmov o Lampedusi je že toliko, da bodo morali režiserji poiskati kakšen svež prijem, čeprav so ob tragični tematiki izčrpanih ljudi, ki živi prispejo tja, vsakršni prijemi odveč. Kakor koli, *Fuocoammare* se v enaki meri posveča migrantom kot lokalni skupnosti, predvsem dvema devetletnima fantičema, ki ju kamera spremlja ob vsakdanjih dogodivščinah v divjini. Če se zdi večina filma nekako »mehka«, nefokusirana, pa konec s posnetki totalno izčrpanih, dehidriranih ali mrtvih beguncev zadane kot redko kaj. *Fuocoammare* ni ne boljši ne slabši od kopice filmov na perečo tematiko, pač pa se je gledljiv, ravno prav oster in angažiran film uglednega cineasta znašel na pravem mestu v pravem času. Zaslužen nagradjeni film, česar ne bi mogel trditi (z izjemo Mie Hansen-Love za film *L'Avenir*) za ostale dobitnike medvedov.

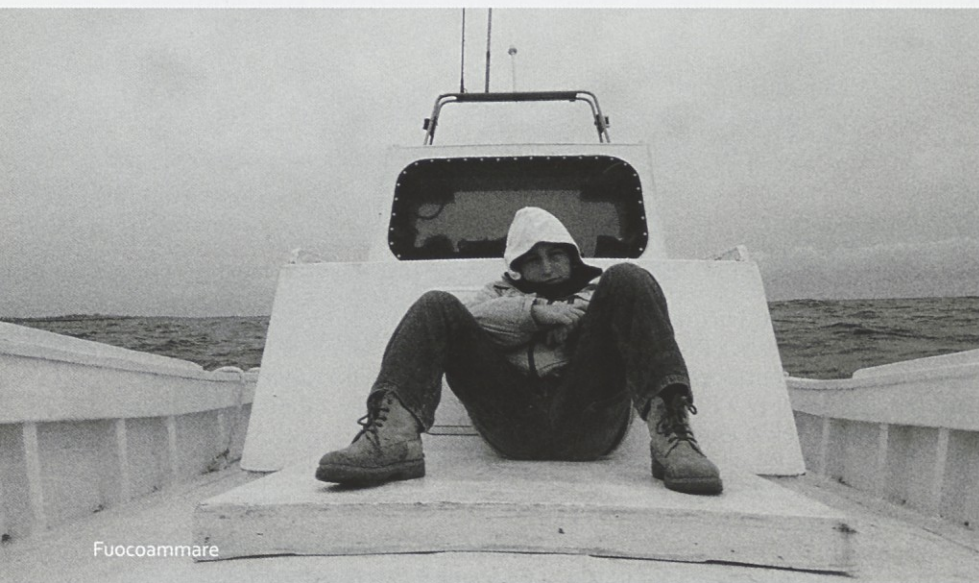
Treba je poudariti, da letos ne bi bil rad v koži žirantov; med štirinajstimi videnimi filmi v tekmovalnem sporedu (od osemnajstih) bi bil pripravljen diskutirati o štirih ali največ petih

naslovih. Denimo o filmu **Boris sans Beatrice** (2016) Denisa Cotéja. Kanadski maestro suhega humorja in analiziranja družinskih anomalij je znova posnel nevsakdanjo minimalko, ki težko imponira okusu množic; tudi vsega vajenemu festivalskemu občinstvu, ki je na Berlinalu film sprejelo ... z molkom. Ljudje so se po koncu preprosto pobrali iz dvorane, zgodba o zelo uspešnem, neskončno samozavestnem in arogantnem poslovnežu Borisu, ki se ob hudo depresivni ženi, nekdanji ministrici, znajde na življenjski prelomnici, pač ni za vsakogar. Sploh ko Coté vpelje nadnaravne elemente, manifestirane v podobi Denisa Lavanta, vseprisotnega in vsevednega maga (spominja na Skrivnostnega moža iz Lyncheve **Izguljene ceste**), ki arogantnemu in promiskuitetnemu Borisu ob srečanju na skrivnem mestu v gozdu zabiča, da Beatrice ne bo ozdravela, dokler ga bo sral naokrog in dokler ne bo izboljšal svojega vedenja. To ni kakšna moralka na temo zakonske nezvestobe, temveč duhovita variacija na temo »ukročenega trmoglavca«, kjer se v vlogi ministrskega predsednika pojavi ikona radikalne gejevske kinematografije Bruce La Bruce.

Drugi film v konkurenci, **Midnight Special** (2016) Jeffa Nicholisa, bi si prav tako zaslužil več pozornosti,

čeprav drži, da v principu ne spada v festivalsko okolje, nevajeno žanrskih hibridov in spogledovanja s poetiko ameriške komercialne kinematografije osemdesetih let. Nicholsov najambicioznejši film doslej se brez posebnega sramu spogleduje s celo vrsto ameriških klasikov, ki so se od sedemdesetih let dalje ukvarjali s fantazijskim žanrom in motivi nadnaravnega, od Spielbergovih **Bližnjih srečanj tretje vrste** (1977) do Carpenterjevega **Zvezdnega človeka** (1984). Ne gre toliko za žanr znanstvene fantastike kot za spoj ruralnega vsakdanjika in izoliranega nadnaravnega dogodka, za verzijo magično realistične amerike v formi suspenzivnega filma ceste. Nichols jo zmodelira v pripoved o skrivnostnem devetletnem dečku, ki ga oče (Michael Shannon) s pomočjo prijatelja (Joel Egerton) »ukrade« neidentificiranemu kultu in odpelje proti skrivnostnemu zbirnemu mestu. Nichols dolgo časa prikriva informacijo o značaju dečkovih moči in očetovih motivih, dokler (prezgodaj?) ne razkrije nekaterih ključnih podatkov, vse skupaj pa zaključi v rahlo abotni in spektakelsko navdahnjeni lo-fi sklepni sekvenci, ki so se ji mnogi smejali. Sploh pa se zdi, da poanta Nicholsovega filma ni v tehnikalijah, temveč v pesimistični nočni misiji, naslonjeni na svetopisemske motive (Beg iz Egipta), ter – kot je pri dobri znanstveni fantastiki navada – naravi medčloveških odnosov.

Pri Michaelu Mooru že dolgo ni več nobenih presenečenj; izbere si atraktivno temo, sebe postavi v vlogo arbitra in komičnega *sidekicka*, nato pa s serijo populističnih prijemov prepričane gledalce utrjuje v njihovem prepričanju. Ob filmu **Where to Invade Next** (2015) pa je vendarle moč najti nekaj »novosti«, Američanom o stanju stvari v ZDA pridiga z geografske distance. S kamero je namreč obiskal kopico evropskih in severnoafriških držav, in prav ta distanca mu omogoča elegantno in zgovorno poantiranje, prvič, da v ZDA »ameriški sen« že dolgo časa ni več mogoč, in drugič, da si evropske države, ki nekaj od »ameriškega sna« še premorejo (socialna država, zagotovljeno izobraževanje, pravica do subvencioniranega splava, učinkovitost sodstva ...), tega sna niso



Fuocoammare

izmisle same. Moore običe številne države in jih primerja s svojo domovino: Italijo (plačani dopust in prosti čas), Francijo (osnovnošolska prehrana), Slovenijo (zastonj univerzitetni študij), Nemčijo (36-urni delavnik in pomen zgodovinskega spomina), Portugalsko (dekriminalizacija drog), Tunizijo (legalni in državno financirani splav), Norveško (zaporniški sistem in sistem izrekanja zapornih kazni) in Islandijo (pregon bančnega kriminala). Ob vseh obiskih »državniški sprejem« mu priredi samo Slovenija) se seveda zdi, da evropske države pretirano idealizira, vse v službi komičnega učinka in evforične retorike, toda ob koncu vendarle prevlada občutek, da Moore kljub zganjanju populizma prepričljivo zaokroži svojo poanto: socialna politika evropskih držav v skoraj vseh primerih izhaja iz vrednot, ki so jih od zgodnjega 19. stoletja dalje prve propagirale ZDA. Slednje so potem razprodale socialno državo in iz nje naredile dober posel.



Dubina dva



Midnight Special

Drugačne vrste politični dokumentarec nam je pripravil srbski režiser Ognjen Glavonić s filmom **Dubina dva** (2016), v podobah simboličnim, v besedah pa brutalno eksaktnim in pretresljivim filmom na temo pobojev albanskega civilnega prebivalstva med nemiri na Kosovu spomladi 1999. Glavonić s povečini dolgimi statičnimi kadri ilustrira izpovedi številnih ljudi, ki so bili vpleteni v poboje, pa tistih, ki so trupla po ukazu oblasti in policije s hladilnimi tovarnjaki za meso (!) prevažali na odročne konce po vsej Srbiji, pa sorodnike žrtev, ki so po čudežu preživele klavnico, vse do naključnih pričevalcev, ki so odkrivali odvržena trupla v Donavi. Z enim takšnih pričevanj se film tudi prične, možakar v Donavi ob romunski meji odkrije prevrnjeni kamion, kjer nato najde več kot petdeset trupel. Naracija se vzvratno giblje do pobojev civilistov na Kosovu in sklene s pričevanjem forenzikov, ki so potrdili, da je šlo v 99 % za poboje civiliste. Skratka, pretresljiv dokument in potrditev krutega dejstva, da se v osrčju Evrope genocid ni ponovil le s Srebrenico. Mimogrede, naslov filma pomeni šifro političnega vrha za akcijo transporta trupel, ki so jih med drugim zakopavali celo v širšem okolju Beograda.

Končajmo s še eno aktualno tematiko, ki jo nagovarja švedski film **Yarden** (2016). Film Månsa Månssona je potentna in zelo zgovorna drama o brezdušnosti v manipuliranju in izkoriščanju (imigrantske) delovne sile ter razčlovečenju delavskega razreda. Manssonov komentar sodobnih delovnih razmerij je še toliko bolj pomenljiv, ker v osrednjo vlogo ne postavi priseljence, temveč domačina, neuspešnega in ločenega švedskega pesnika, ki se je prisiljen zaposliti kot delavec v pristaniški nakladalnici avtomobilov, da bi lahko

preživel pubertetnega sina. Nihče od delavcev nima imena, šefi jih evidentirajo s številkami (junakovo »ime« je 11811), kar sugerira logiko lagerjev. Vsaka najmanjša napaka je kaznovana, spodbujajo nadzorovanje sodelavcev in ovadništvo ..., kar spet vsebuje zgodovinsko vzporednico z gulagi in vzhodnoevropskimi represivnimi sistemi. Manssonov *forte* je predvsem zavračanje kakršne koli histerije ali (nasilnih) ekscesov, vse je zreducirano na najbolj elementarno raven človeške komunikacije.



Things to come

festivali

Tina Poglajen

66. mednarodni filmski festival v Berlinu, 11. – 21. februar 2016

Štirje krasni z letošnjega, 66. Berlinala

Things to come (L'avenir, 2016, Mia Hansen-Løve)

Mia Hansen-Løve se z vsakim filmom bolj uveljavlja kot filmska avtorica z jasnimi in idiosinkratičnimi lastnimi izrazom in *Things to come* je njeno najbolj dovršeno delo doslej. Gre za nežno, ganljivo zgodbo o profesorici filozofije (Isabelle Huppert), ki ji iluzija urejenega, umirjenega življenja – v katerem največje razburjenje izzove preveč kričeča naslovnica, ki jo njenemu zborniku filozofije dodeli založba, da bi dosegla boljšo prodajo – naenkrat začne

razpadati, ko jo zapusti mož in ji umre mama. Mia Hansen-Løve se filma loti s svojim značilno realistično-poetičnim scenarističnim in režijskim pristopom, ki ne dopušča lahkih rešitev iz bolj politično korektnih filmov, ki so do svojih junakinj prijaznejši od dejanskosti: Nathalie lahko reši le minevanje časa, ki je zanjo hkrati blagoslov in prekletstvo. Film, ki bi ga ob površnem ogledu zlahka odpisali kot intelektualiziranje zaradi intelektualiziranja samega, svojo zasnovo preseže s preprosto iskrenostjo. In če je Claude Lelouch v filmu **Moški in ženska** (Un homme

et un femme, 1966) na svoj tipično pretenciozen način spraševal, ali bi iz goreče hiše rešili Rembrandta ali mačko, v *Things to come* vidimo, da to sploh nikoli ni bilo resno vprašanje.

A Quiet Passion (2016, Terence Davies)

Terence Davies je za biografski film o ameriški pesnici Emily Dickinson izbral zanimivi glavni igralki: vsaka ima za seboj ikonično vlogo – in to na televiziji! –, ki je na neki način zaznamovala njeno kariero. Cynthia



Nixon (Emily Dickinson) je kljub številnim filmskim vlogam zaslovela predvsem z vlogo Mirande v **Seksu v mestu**, Jennifer Ehle (pesničina sestra Vinnie Dickinson) pa kot Elizabeth Bennet v legendarni BBC-jevi priredbi **Prezvetnosti in pristranosti** (četudi je bil od nje morda še bolj ikoničen Colin Firth kot Mr. Darcy v mokri srjaci ...). Nenavadna izbira je simptomatična za ves film: *A Quiet Passion* je komedija o Emily Dickinson, in to postmoderna! Junakinje v njej s povsem sodobnimi kretnjami in intonacijami dialoga razbijajo mitologijo svečanosti tipične zgodovinske kostumske drame in Emily Dickinson kot pesnice, ki jo obdaja predvsem resnoba in zadržanost. Kakšna škoda, da filmu *A Quiet Passion* vsega tega čudovitega zagona zmanjka nekje na polovici, ko izgubi vso svojo ironičnost in cinizem in se namesto tega postopoma prelevi v povsem običajno zgodovinsko dramo s skoraj sadističnim poudarkom na podaljšanju trpljenja in umiranja njenih junakov in junakinj.

Baden Baden (2016, Rachel Lang)

Odličen prvenec francosko-belgijske režiserke Rachel Lang, ki je nekonvencionalno protagonistko zasnovala že v svojih (večkrat nagrajenih) kratkih filmih: **For You I Will Fight** (Pour toi je ferai bataille, 2010) in **White Turnips Make It Hard To Sleep** (Les navets blancs empêchent de dormir, 2011). Ana je po poklicu voznica dirkaških avtomobilov, a ko se v službi nekaj zalomi, se odloči, da bo preprosto

odšla – z avtom vred. Medtem ko jo (bivši) delodajalci besno kličejo po telefonu, Ana prenavlja kopalnico za svojo babico, ki bi namesto kopalne kadi bolj potrebovala kabino za tuširanje. *Baden Baden* – ironična referenca na njeno udejstvovanje (ki nima nič skupnega z mestom istega imena) – je izvirna, sveža komična drama, ki navduši tudi z vizualnim: živahnimi barvami in simetrično kompozicijo, na kateri pretežno temelji komika v filmu. O režiserki, ki je poleg filmskega ustvarjanja tudi častnica francoske vojske, bomo zaradi njenega inovativnega in nadvse zabavnega scenarističnega in režijskega pristopa k ustvarjanju filmov zagotovo še veliko slišali.

P. S. Jerusalem (2015, Danae Elon)

P. S. Jerusalem je intimističen dokumentarec o izraelsko-ameriški filmski režiserki in njeni družini –

možu Francozu in dveh otrocih –, ki se odločijo, da bodo poskusili živeti v Izraelu. V družini, kjer so vsi člani navajeni zrele medsebojne komunikacije, se kljub vsemu začnejo počasi, a nezadržno plaziti mednje zunanje, družbene in kulturne napetosti: liberalni Francoz se v novo okolje ne more in ne more vklopiti, niti se ne more sprijazniti z rasizmom, ki ga srečuje vsakodnevno; njun sin se v edini šoli, kjer se šolajo tako arabski kot židovski otroci, tesno spoprijatelji z napačnim sošolcem – z Arabcem; avtorica sama pa mora izbirati med življenjem v mestu svojih staršev in tem, da bi lastno družino ohranila celo. Pritisk kulturno razdvojene okolice se nazadnje izkaže za prehudega in družina se od Jeruzalema poslovila (pri tem je še posebej ganljivo slovo dveh otrok, ki sta v svojem prijateljstvu presešla omejitve okolice, a se njuni življenji vseeno na silo ločita). Odlični *P. S. Jerusalem* osebno, intimno zgodbo neločljivo poveže s širšo družbeno problematiko, ki jo tako občutimo še posebej intenzivno.





Gozd odmevov

Festival avstrijskega filma Diagonala, 8. – 13. marec 2016

festivali

Anja Naglič

Nova letina avstrijskega filma

Festival avstrijskega filma Diagonala, ki je tokrat že devetnajstič potekal v Gradcu, in sicer od 8. do 13. marca, po novem vodita mlada Sebastian Höglinger in Peter Schernhuber, ki sta se v vlogi vodij pred leti že preizkusila pri mednarodnem mladinskem filmskem festivalu YOUKI. In čeprav je Diagonala tako prvič dobila povsem moško vodstvo, so ji letos vse od odprtja na mednarodni dan žena dajale pečat predvsem filmske ustvarjalke.

Za otvoritveni film je bil izbran igrani celovečerec **Leti, majski hrošč** (Maikäfer flieg, 2016), ki ga je po avtobiografskem romanu priljubljene mladinske pisateljice Christine Nöstlinger posnela Mirjam Unger. Veliko festivalsko nagrado za igralske

dosežke je dobila 89-letna avstrijska gledališka in filmska igralka Erni Mangold, ki je zunaj domovine verjetno najbolj znana po vlogi vedeževalke v Linklaterjevem filmu **Pred zoro** (Before Sunrise, 1995). Tudi druge nagrade so večinoma odšle v ženske roke. In ne nazadnje – ena od treh retrospektiv spremljevalnega programa je bila posvečena producentki in filmski mentorici Gabriele Kranzelbinder, ki se že dvajset let ukvarja zlasti z mednarodnimi koprodukcijami evropskih avtoric in avtorjev in je kot koproducentka sodelovala, denimo, pri filmih **Taksidermija** (Taxidermia, 2006) Györgyja Pálfiya, **Ljubzen in drugi zločini** (Ljubav i drugi zločini, 2008) Stefana Arsenijevića, **Shirley – Vizije realnosti** (Shirley – Visions of

Reality, 2013) Gustava Deutscha, **Grand Central** (2013) Rebecce Zlotowsky, **Prihajamo v miru** (We Come as Friends, 2014) Huberta Sauperja in tudi pri že omenjenem **Leti, majski hrošč**. Sicer pa festival že vrsto let vztrajno opozarja na neenakopravno obravnavo žensk in moških v avstrijski, še izraziteje pa v svetovni filmski industriji in aktivno nastopa proti vsakovrstni diskriminaciji.

Na tokratni Diagonali so bili v večjem številu kakor prejšnja leta prisotni tudi mladi, še neuveljavljeni filmski ustvarjalci in ustvarjalke, v osrednjem programu pa se je znašlo nenavadno veliko filmov o problematiki otrok in mladostnikov. Festival je z novima vodjema dobil tudi bolj mladostno celostno podobo, nekaj novih sponzorjev

in festivalskih lokacij, doživel je manjše programske spremembe, poleg tega pa je bil po dolgem obdobju izrazite družbenokritične drže in ne vključevanja politikov v festivalsko dogajanje letos med govorce na odprtju presenetljivo povabljen tudi avstrijski predsednik.

Za osrednji program je bilo izmed 512 prijavljenih filmov z letnico 2015 oziroma 2016 izbranih 41 dolgo- in 66 kratkometražnih avstrijskih (ko) produkcij. Med njimi so blesteli zlasti kratki igrani filmi in eden najbolj navdušujočih filmov festivala je bil prav zmagovalec v tej kategoriji – polurni **Gozd odmevov** (Wald der Echos, 2016) v Argentini rojene, zdaj pa že več let na Dunaju živeče Marie Luz Olivares Capelle. Izviren, igriv, duhovit, hkrati pa tudi skrivnosten, mestoma rahlo grozljiv in s številnimi umetnostnozgodovinskimi referencami posejan film o nenavadnem srečanju mladenke in treh deklic ob jezeru na robu gozda. Kaj je v zgodbi resnično in kaj privid oziroma sanje, kdo tu sanja in kdo je sanjan, ni mogoče z gotovostjo reči. **Gozd odmevov** je režiserkin diplomski film in je nastal pod mentorstvom Michaela Hanekeja. Duhovit je bil tudi 20-minutni igrani film **Breme spomina** (Die Last der Erinnerung, 2016) Alberta Meisla – satira o živčnem, asocialnem muzikologu, ki živi v popolnem neredu in ni sposoben končati nobene stvari, ki se je loti. **Vse bo dobro** (Alles wird gut, 2015) Patricka Vollratha pa je navdušil zlasti z izjemno igro Julie Pointner v vlogi osemletne protagonistke in z domišljenim scenarijem. V filmu, ki je prejel že številne nagrade in bil celo letošnji avstrijski kandidat za oskarja v kategoriji kratkega filma, spremljamo zgodbo očeta, ki poskuša ugrabiti hčerko, s katero sme po ločitvi preživljati le konce tednov. Ker je Vollrath tako kot Marie Luz Olivares Capelle študiral pri Hanekeju, mojstru tehnike vodenja tako profesionalnih igralcev kot tudi naturščikov vseh starosti, izjemen dosežek pri vodenju rosno mlade igralke pravzaprav niti ne preseneča.

Od letošnjih igranih celovečercerjev je vredno izpostaviti vsaj dva. **Agonija** (Agonie, 2016) Davida Claya Diaza prikazuje življenje impulzivnega najstnika Alexa, ki prihaja iz delavskega okolja ter se navdušuje nad rapanjem

in fitnesom, in urejenega, zadržanega študenta prava Christiana iz premožne meščanske družine. Oba živita na Dunaju, vendar se njune poti nikoli ne križajo, in v obeh se zaradi številnih frustracij, nenehnega potlačevanja čustev in brezbriznega ali vsaj nerazumevajočega (družinskega) okolja nabira vse več agresije, kar Christiana nazadnje pripelje do brutalnega umora. Tudi ob **Agoniji** ne moremo mimo Hanekeja, saj v njej najdemo številne paralele z zadnjima deloma znamenite trilogije o »čustveni poledenitvi« – **Bennyjev video** (Benny's Video, 1992) in **71 fragmentov iz kronologije naključja** (71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls, 1994). Povsem nehanekjevski pa je dobitnik nagrade za najboljši igrani celovečerec na letošnji Diagonali – film **Sanjana** (Die Geträumten, 2016) Ruth Beckerman, ki izvirno in poetično, mestoma v poldokumentarni maniri predstavi ljubezensko dopisovanje med Ingeborg Bachmann in Paulom Celanom. V tonskem studiu sodobne radijske postaje mlada igralca Anja Plaschg in Laurence Rupp prebirata ljubezenska pisma, ki sta si jih sredi 20. stoletja pisala velika literata. Vzporedno z razvojem tega težavnega ljubezenskega razmerja spremljamo tudi razvoj odnosa med igralcema ter njune odzive in razmišljanja ob prebiranju korespondence. Dramatično spreminjanje čustvenih stanj v pismih – od vznese zaljubljenosti, očaranosti, pogrešanja in strahu pred izgubo pa do prizadetosti, jeze in občutka tujosti – se prenaša tudi na bralca, ki Bachmannovi in Celanu v studiju posojata glas.

V sekciji celovečernih dokumentarnih filmov, od katerih smo kar tri videli tudi na letošnjem ljubljanskem Festivalu dokumentarnega filma – **Dobri državljani** (A Good American, 2015) Friedricha Moserja, **Lampedusa pozimi** (Lampedusa im Winter, 2015) Jakoba Brossmanna in **Helmut Berger, igralec** (Helmut Berger, Actor, 2015) Andreasa Horvatha –, je zmagal film **Les zemlja meso** (Holz Erde Fleisch, 2016) Sigmunda Steinerja, otožno-kontemplativen dokumentarni esej o delu z naravo, ciklusu življenja in smrti, menjavanju generacij in odnosu med starši in otroki.

Zgodovinsko in politično zelo poučna je bila najboljše retrospektiva letošnjega spremljevalnega programa, naslovljena **Avstrija: pozabiti**. Filmarchiv Austria, Österreichisches Filmmuseum in SYNEMA so pripravili program filmov, ki bolj ali manj neposredno zadevajo vlogo Avstrije med drugo svetovno vojno ter t. i. Waldheimova leta in z njimi povezano afero, ki je izbruhnila leta 1986, ko je med predvolilno kampanjo začelo prihajati na dan, da je predsedniški kandidat Kurt Waldheim javnosti zamolčal glavino svojih aktivnosti v vermahtu. To leto je bilo prelomnica v avstrijski povojni zgodovini, saj se je v državi šele takrat začelo javno in kritično razpravljati o resnični vlogi Avstrije med drugo svetovno vojno. V prvem sklopu retrospektive smo lahko videli avstrijske filme iz druge polovice 40. let, ki so aktivno prispevali k mitu o Avstriji kot nedolžni prvi žrtvi nacistične Nemčije in kot državi odpora proti Hitlerju. V drugem sklopu so bili predvajani vzhodnonemški filmi iz 50. in 60. let. V njih so nastopali tisti avstrijski igralci in igralke, ki so zaradi antifašistične drže v 30. letih zbežali iz domovine in se večinoma zatekli v Zürich, se po vojni vrnili na Dunaj, kjer so v sovjetski zasedbeni coni skupaj z enako mislečimi režiserji ustanovili levičarsko-revolucionarno gledališče Neues Theater in der Scala, a so ga po odhodu Sovjetov leta 1956 zaradi številnih političnih nasprotnikov in posledičnega pomanjkanja finančnih sredstev morali zapreti, sami pa so se znova izselili – tokrat v Vzhodni Berlin. Tretji sklop retrospektive je na ogled ponudil avstrijske filme iz 80. let, ki so razkrivali fašistično naravo tako medvojne kot tudi povojne Avstrije ter kulturo pozabljanja in potlačevanja, ki je omogočala to kontinuiteto. Retrospektiva se je končala s projekcijo **Sedmega kontinenta** (Der siebente Kontinent, 1989) – prvega dela že omenjene trilogije Michaela Hanekeja, ki je prvič po letu 2001, ko je Diagonalo odprla njegova **Neznana koda** (Code inconnu, 2000), festival znova obiskal.

Za konec še nekaj statistike: v šestih dneh so v Gradcu prikazali 158 filmov in videov (68 jih je tam doživelo premiero), podelili so 24 nagrad v skupni vrednosti okoli 165.000 evrov in zabeležili rekordnih 30.200 obiskovalcev.



fotografije: arhiv Slovenske Kinoteke

V spomin Jožetu Pogačniku

Peter Stanković

in memoriam

Privilegiran status celovečernega igranega filma med različnimi filmskimi formati je problematičen iz več vidikov. Eden od ključnih je, da avtorji, ki se ne udeležujejo pretežno na tem področju, pogosto ostajajo spregledani oziroma jih prepoznavamo po delih, ki morda sploh niso njihova najpomembnejša. V zgodovini slovenskega filma je eden od takšnih avtorjev Jože Pogačnik, ki je sicer posnel tri pomembne celovečerice, a imajo v njegovem filmskem

opusu še posebej veliko vlogo kratki dokumentarni filmi.

Pogačnik se je rodil leta 1932 v Mariboru. Po študiju režije na ljubljanski AGRFT se je najprej udeleževal kot filmski kritik, potem pa je začel snemati kratke dokumentarce. Vsega skupaj je posnel več kot šestdeset filmov te vrste. Vsebinsko so njegovi dokumentarci različni in segajo od športnih do propagandnih filmov,

vseeno pa so najpomembnejši tisti, ki jih je snemal na začetku svoje režiserske poti na temo različnih marginaliziranih družbenih skupin oziroma posameznikov. Med najbolj znanimi deli te vrste so **Na stranskem tiru** (1964) o sezonskih delavcih iz Bosne, ki gradijo moderne stanovanjske stolpnice, sami pa stanujejo v tesnih barakah in vagonih; **Jutrišnje Delo** (1965) o mladem sinu samohranilke, ki mora ponoči raznašati časopise; **Snaga je pol zdravja** (1967)



Jože Pogačnik na snemanju filma *Grajski biki*



Jože Pogačnik na snemanju filma *Grajski biki*

o ljubljanskih smetarjih in ljudeh z roba, ki brskajo po smeteh; **Ko sem majhen bil, sem bil zdrav, vesel** (1969) o svetu duševnih bolnikov¹; in **Cukrarna** o življenju v nekdanji ljubljanski tovarni sladkorja, ki se od časov, ko sta tam živetarila velika pesnika slovenske moderne, Dragotin Kette in Josip Murn, ni veliko spremenilo.

Za Pogačnikove družbenokritične dokumentarce je značilen surov filmski jezik, ki nekoliko spominja na estetiko italijanskega neorealizma oziroma takrat aktualnega srbskega novega filma. V tem duhu je posnel tudi svoj prvi igrani celovečerec, **Grajski biki** (1967). Gre za delo, ki obravnava usodo mladih sirot v od sveta pozabljenem dijaškem vzgojnem domu v starem gradu. Nastalo je po istoimenskemu avtobiografskemu romanu Petra Kavalarija (scenarij je z močnimi vsebinskimi intervencijami pripravil Primož Kozak), njegovi ključni kvaliteti pa sta vsaj dve. Prva je prepričljiv, a sočuten prikaz brezperspektivnosti življenja mladih gojencev, saj ureditev v vzgojnem domu njihovo odrinjenost iz družbe zgolj reproducira oziroma jo celo potencira. V tej povezavi tudi ni nepomembno, da lahko dogajanje v starem gradu razumemo kot neke vrste metafora za življenje v socializmu nasploh (gojenci so zaprti za debelimi zidovi, iz zvočnikov se razlegajo junaške pesmi o srečnem življenju v novem redu, mala elita vzgojiteljev se zabava po svoje in podobno). Kaj si je Pogačnik mislil o prisilni sreči, ki jo vzgojni dom ponuja gojencem (oziroma socialistična

oblast svojim državljanom), pove že presunljiv prizor, kjer gojenci ob zvokih optimistične pesmi »Lepo je v naši domovini biti mlad«, ki prihaja iz zvočnikov, brezvoljno poležavajo na prašnem dvorišču, eden od njih pa pri tem celo pokopava mrtvo podgano.

Druga kvaliteta *Grajskih bikov* je gibek filmski jezik. Tu je bil navdih očitno francoski novi val, konkretno pa gre za celo vrsto skrajno igrivih prijemov, kot so na primer neobičajni koti snemanja, igranje z ostrino slike, poudarjeno ekspresivna glasba, snemanje proti soncu, dramatična osvetlitev, afektirana igra in podobno. Pogačnikov celovečerni prvenec v tej povezavi sodi med izrazno najbolj prožne slovenske celovečerce šestdesetih let (pa takrat konkurenca res ni bila slaba; v tistem času sta Hladnik in Klopčič snemala svoja najboljša dela), čeprav je treba opozoriti, da so vsi ustvarjalni prijemi mestoma uporabljeni brez občutka: kot da bi Pogačnik že svojim prvim celovečercem hotel pokazati vse, kar zna, zaradi česar se filmsko platno neredko kar upogiba pod težo različnih skrajno ekspresivnih rešitev. Toda po drugi strani se takšna izrazna neučakanost lepo prilega vsebinskemu okviru filma. Gre za to, da je tudi doživljajski svet mladih gojencev skrajno napet in ekscelen. Ker fantje vedo, da pred seboj nimajo nikakršne prihodnosti, tiste nekaj malo svobode, ki si jo priborijo v opresivnem domu, vedno porabijo – tako kot film sam – za divji ekscelen zabave, dogodivščin in uporniških gest. Mimogrede: v *Grajskih Bikih* je bilo prvič v zgodovini slovenskega filma mogoče videti popolnoma golo žensko telo.

Grajski biki so naleteli na soliden gledalski in kritični odziv. Niso pa bili

njegovi neprizanesljivi prikazi temnejših plati življenja v socializmu po godu oblasti, tako da Pogačnik zaradi njega po lastnih besedah ni prišel do priložnosti za snemanje novih celovečerciev:

»Ker sem s svojim celovečernim prvencom (...) ogrozil njeno nedotakljivo popolnost, me je tedanja oblast utišala z osemnajstletnim delovnim postom«². Svoje delo je torej nadaljeval zlasti v žanru krajšega dokumentarnega filma. Tu je snemal dela vseh vrst (še posebej so mu ležali športni dokumentarci), ki so na različnih festivalih tudi pobirala vrsto nagrad. Med najpomembnejšimi so Prešernova nagrada za **Derby** (1965) in **Naročenega ženina** (1965), glavna nagrada v Oberhausnu za **Zlate fante** (1970), srebrni medved v Berlinu za **Tri etude za Cathy in Miloša** (1971) ter srebrni lev v Benetkah za **Sledim soncu** (1972).

K celovečernemu filmu se je Pogačnik lahko vrnil šele v osemdesetih letih, ko je partijski nadzor nad kulturno produkcijo popuščal. Leta 1985 je posnel svoj drugi igrani celovečerec, **Naš človek**. Tudi ta film je do oblasti kritičen, saj s prikazom kalvarije direktorja neke tovarne, ki ga je partija žrtvovala, da bi nezadovoljne delavce odvrnila od resničnih težav, spretno izpostavlja enega ključnih problemov socializma v praksi, ki je, da v svojem boju za Človeka pogosto pozablja na – človeka. Se pa *Naš človek* od *Grajskih bikov* razlikuje po formalni plati. Gre namreč za film, ki je v celoti posnet v skladu z načeli t. i. klasičnega realističnega stila in se torej odreka vsem tistim ustvarjalnim prijemom, ki so med drugim odlikovali *Grajske bike*. Da se je

1 Tršan, Lojz (2011): »Odblesk črmine: večer filmov režiserja Jožeta Pogačnika po izboru avtorja«. *Kinotečnik*, let XI, št. 6, februar.

2 <http://www.varuh-rs.si/index.php?id=1006> (dostopno 16. 3. 2016).



Naš človek



Južnišnje delo

Pogačnik kot avtor v tem času umirjal, priča tudi njegov naslednji – in hkrati zadnji – celovečerec, **Kavarna Astoria** iz leta 1989, kjer precej konvencionalno filmsko konstrukcijo spremlja še nostalgichen vsebinski okvir o usodi neke mariborske družine po koncu druge svetovne vojne (film je bil posnet po avtobiografsko obarvani literarni predlogi Žarka Petana).

Vendar pa umirjanje ne pomeni nujno izgube umetniške prepričljivosti. To velja tudi za *Kavarno Astoria*, ki je naletela na zelo lep sprejem in vse do danes velja za enega boljših slovenskih filmov iz druge polovice

osemdesetih let. Pogačnik je kasneje posnel še nekaj dokumentarcev (med njimi sta dokumentarni film o Francetu Balantiču, domobranskem pesniku, in Antonu Martinu Slomšku, narodno zavednem slovenskem škofu iz 19. stoletja), potem pa se je kot režiser upokojil.

V filmski svet je tako vstopil le še enkrat, in sicer leta 2008, ko je bil imenovan za člana razvpitega nadzornega sveta Filmskega sklada Republike Slovenije, ki ga je kmalu zatem nova vlada zaradi številnih kritik predčasno zamenjala. Po njegovem mnenju so bile razrešitve »politično motivirane«³.

Jože Pogačnik je poleg priznanj za svoje filme prejel tudi več nagrad za življenjsko delo: veliko zlato medaljo na 34. Festivalu jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma v Beogradu (leta 1987), nagrado Metoda Badjure na Festivalu slovenskega filma v Portorožu (leta 2005) in zlati red za zasluge Republike Slovenije (Tršan 2011, 11).

Jože Pogačnik, poet družbenega dna, pa tudi slovenskih športnikov in meščanov, je umrl 16. februarja 2016.



Na snemanju Kavarne Astoria

³ <http://www.demokracija.si/natisni.php?clanek=6457> (dostopno 1. 4. 2009).



in memoriam

Zgodnja dela

fotografije: arhiv Slovenske Kinoteke

Branko Vučičević. Siva eminenca jugoslovanskega filma

Jože Dolmark

Poslovil se je Branko Vučičević (1934–2016), tudi v našem prostoru znan scenarist, vpliven filmski kritik, publicist in grafični oblikovalec, tiha kulturna avtoriteta širše regije. Sodeloval je pri nekaterih najodmevnejših, tudi politično subverzivnih projektih, recimo pri filmu **Zgodnja dela** (1969) režiserja Želimirja Žilnika. Bil je nekakšna siva eminenca sedme umetnosti na prostorih bivše države; bistveno je prispeval še k filmom Dušana Makavejeva, Bate Čengića, Karpa Godine ...

Prav Dušan Makavejev je ob njegovem slovesu lepo zapisal: »Težko najdem prave besede, s katerimi bi pojasnil, kako nenadomestljiva je izguba Branka Vučičevića. Scenarist, pisatelj, prevajalec, desna roka mnogih režiserjev, oblikovalec,

kinotečni erudit z enciklopedičnim znanjem, požiralec knjig, newyorški fluksovec iz Cvijićeve ulice ... Živel je kot neprijavljen proletarec, človek presenečenj, nikoli odvisen od kogar koli in česar koli. Istočasno je bil nekakšen skener za falirance, budale in politične preračunljivce. Blagi obliž za producentske rane, čarobni napitek za igralce, nočna mora za montažerje, suho zlato za režiserje. Vse to je vedno počel neopazno in skromno. Pred nekaj dnevi mi je mladi Puriša pustil v nabiralniku ganljivo nežen film **Mala moja iz Bosanske Krupe** in me prosil, naj ga odnesem prijatelju Branku. Bil sem vesel, ko sem opazil, da se zadnja leta nanj obračajo mladi režiserji. Zdaj se bodo morali znajti sami, kakor vedo in znajo. Zame je t. i. Brankov odhod nekaj nedopustnega.«

Ko smo ga takrat rosno mladi ekranovci na začetku sedemdesetih spoznali, smo ga imeli za najboljšega kritika tistih časov. Vneto smo brali vse, kar je objavil, iskali pa smo tudi njegove stare tekste. Še posebej radi smo brali revijo »Film danas«, ki jo je izdajala Jugoslovanska kinoteka. Zanj so pisali vsi poznejši veliki režiserji, Dušan Makavejev, Živojin Pavlović, Aleksandar Petrović, pa cenjeni teoretik Dušan Stojanović. V tej ugledni družini je kraljeval Branko Vučičević s svojimi lucidnimi teksti, ki so znali biti tudi nesramni. Rad je rušil ustaljene mite in vseskozi je iskal nepredvidljive vidike filmskega ustvarjanja. S svojim pisanjem je bil nekakšen pendant takratne moderne francoske in anglosaksonske kritike. Mi, mladi pisci, smo se morali te smelosti in prodornosti šele naučiti. Vučičević se je kritičnemu



Nedolžnost brez zaščite



Ljubezenski primer ali tragedija poštne uslužbenke

pisanju kasneje posvečal bolj redko. Nekoč, med snemanjem nekega Karpovega filma, mi je zaupal, da je nekega dne prišel do spoznanja, da zgolj pisanje o filmu zanj nima več nikakršnega smisla. Res škoda. Se je pa zato začel ukvarjati s filmskim ustvarjanjem. Novovalovska odločitev pač.

Morda je ta odločitev vzknila že v petdesetih letih, ko se je družil s skupino beograjskih filmofilov, ki so po cele dneve čepeli v knjižnici Jugoslovanske kinoteke na ulici Kneza Mihailova in prebirali vse mogoče tuje filmske revije. Tam ga je knjižničarka, gospa Dobrović, seznanila z mladimi filmskimi navdušenci, med katerimi je bil tudi Dušan Makavejev. V tistem času je v

ugledni newyorški filmski reviji bratov Mekas *Film Culture* objavil znamenit članek o načrtih in željah mladega jugoslovanskega filma konec petdesetih let. Gre za tekst, ki je napovedal rojstvo novega filma, pri nas bolj znanega pod imenom črni film.

Preden se je novi film na začetku šestdesetih tudi zares udejanjil, se je Vučićević začel ukvarjati še z avantgardno umetnostjo, morda tudi zaradi naveličanosti nad klasičnim narativnim filmom. Privlačila ga je dejavnost Maciunasove legendarne mednarodne modernistične skupine *Fluxus*, ki se ji je kmalu pridružil. Po tej, drugi strani je bil po besedah Ranka Munitića potomec dadaistov. Tak je ostal do konca. Izkušnje z avantgardno umetnostjo je s pridom vnašal v svoje nadaljnje filmsko ustvarjanje.

Vučičević je bil avtor, soscenarist ali soredizer pri nekaj več kot desetih filmih, tudi pri filmih Dušana Makavejeva: **Ljubezenski primer ali tragedija poštne uslužbenke** (Ljubavni slučaj ili tragedija službenice P.T.T., 1967), **Nedolžnost brez zaščite** (Nevinost bez zaštite, 1968) in **Montenegro** (1981). Zlasti v prvencu o poštarici sta se z »Makom« dogovorila za kolažni koncept pripovedi, kjer se nesrečna zgodba junakinje meša z občasnimi razlagami seksologa Aleksandra Kostića in kriminologa Živojina Aleksića, pripravljanje hrane pa ima v filmu enak dramaturški naboj kakor drzne ljubezenske scene. Film

je prinesel povsem novo senzibilnost in je s svojim kolažnim ritmom predstavljal popolno novost v pestrem mednarodnem gibanju novovalovskih kinematografij širom po svetu. V naslednjem sodelovanju sta avtorja odšla še korak dlje in v *Nedolžnosti brez zaščite* ustvarila neobičajen filmski unikum, v katerem sta za osnovo vzela scene iz istoimenskega prvega srbskega zvočnega filma, posnetega leta 1942, mednje pa vstavila telovadne ekshibicije režiserja-performerja in takratne zvezde Dragoljuba Aleksića, ki sta jih posnela sama. Makavejev in Vučićević sta ustvarjala kolažno filmsko strukturo ter ves čas spretno in provokativno na najrazličnejše načine intervenirala v filmski material, na primer ročno barvala črno-beli filmski trak in počela podobne vragolije. Ne nazadnje pa jima je pred cenzorji uspelo skriti še eno politično »nesramnost« – precejšnjo fizično podobnost med Aleksičem in Josipom Brozom Titom. Film je bil nagrajen na številnih festivalih in je iz Makavejeva dokončno naredil mednarodno filmsko legendo. Branko je, kakor vedno, ostal malce v senci, tudi zato, ker je sam tako hotel.

Tu je še sodelovanje pri kulturnem filmu Želimirja Žilnika **Zgodnja dela** (Rani radovi, 1969) v produkciji takrat izredno liberalnega novosadskega Neoplanta filma. Ta se ni ustrašil provokativne zgodbe o štirih revolucionarjih, ki so hoteli klasično komunistično teorijo uskladiti s socialističnim vsakdanom, in film je v času razcveta radikalnega



Montenegro



Vloga moje družine v svetovni revoluciji



Slike iz življenja udarnikov

političnega filma prejel zlatega medveda na festivalu v Berlinu. Doma so ga sprejeli drugače, saj se je že začela gonja proti »črnemu valu«, ki se je končala žalostno, z brionskimi sejami poleti leta 1972.

Branko je bil tudi soavtor dveh podobnih političnih filmov bosanskega režiserja Bahrudina (Bate) Čengića **Vloga moje družine v svetovni revoluciji** (Uloga moje porodice u svjetskoj revoluciji, 1971) in **Slike iz življenja udarnikov** (Slike iz života udarnika, 1972). Svojo avantgardno artistično držo pa je ob tako ljubem dadaizmu in dizajnu avtorsko vnesel v dokumentarno-igrani film **Šumanović - komedija umetnika** (1987) Branimirja Dimitrijevića in Borisa Miljkovića ter v dva filma Karpa Godine, **Splav meduze** (1980), ki govori o Ljubomiru Mičiću in ostalih protagonistih avantgardnega umetniškega gibanja po prvi vojni z imenom Zenit, ter **Umetni raj** (1990), zgodbo o prijateljevanju med slovenskim filmskim pionirjem Karolom Grossmannom (Gatnikom) in arhitektom, vojakom na okrevanju v zaledju Ljutomera, ki je kmalu po prvi svetovni vojni postal znan kot režiser Fritz Lang.

Vučičević se je na prvi pogled vse življenje ukvarjal z malenkostmi. V drobnih opilkah je vedno znal najti velike stvari. Uporniškega duha je ohranil do zadnjega. Tako se je menda vrغل na tla, samo zato, da bi dokazal, da lahko kljub letom brez težav zopet

vstane. To zgodbo mi je pred kratkim povedal njegov prijatelj Slobodan Šijan. Še eden, ki je na stare dni film zamenjal za dizajn, kakor se je o tem vedro šalil tudi Branko sam.

Bil je pameten in fin človek, ki je vedno pomagal in bil v oporo mnogim, a je ostajal v ozadju. Veliko je napisal, tudi knjig. Pisal je v čudnih pozah, v sobah, ki so bile natrpane s knjigami. S pisalnim strojem je sedel na pručki na postelji. Ne vem, kako se mu je

z njegovimi dolgimi nogami uspelo spraviti v ta položaj.

Ne bom pozabil, kako hitro je stopal po ulici. Zverinsko kadil in posledično tudi zverinsko kašljal. Vedel je, da je moja žena zobozdravnica, zato mi je pogosto rekel: »Zaradi zobobola trpim kot pravi junak Krleževih romanov.«

Branko, Mako je rekel, da se ne strinja s tvojim odhodom. Jaz pa mislim, da te tam zgoraj vsaj zobje ne bolijo več.



Umetni raj



Diabet

Andrzej Żuławski: Love Will Tear Us Apart

Dejan Ognjanović, prevod Irena Naglič

in memoriam

Andrzej Żuławski je na filmsko sceno s svojim prvencem *Trzecia część nocy* (1971) vstopil eksplozivno, najprej na poljsko, kmalu zatem pa tudi na svetovno. Iskra njegove neukročene energije je blestela in žarela vse do njegovega zadnjega filma *Cosmos* (2015), poljske distribucije tega filma pa ni doživel, ker ga je v 75. letu življenja premagal rak. Do zadnjega je ostal vitalen, besen in mladostnega duha.

Prva stvar, ki jo opazimo v njegovih filmih je energija. Njegovi junaki so v neprestani naglici ali na begu, v neprestanem hitenju pred nečem ali k nečemu, pogosto niti ne vedo, pred čem in k čemu bežijo. Ne hodijo, temveč tečejo. To se odraža tudi v stalno gibljivi kameri, nemirni, iz roke, ki drhti celo, ko se vozi levo ali desno ter s

stalno težnjo, da se ne zadovolji samo s sledenjem junakom, temveč prodre tudi na sceno, v njihov mikrokozmos, v resnico, ki jo nezavedno nosijo s seboj. To še posebej velja za igralko (»igra je, z nekaj izjemami, v bistvu ženski poklic,« je govoril), ki jih je odkrival ali ponovno odkrival in jih včasih prignal do skrajnih meja vzdržljivosti in iz njih izsilil najboljše nastope njihovih karier. V igralkah je našel nepričakovano, do tedaj nevideno moč (Sophie Marceau v *L'amour braque*, 1985), gotovost (Valerie Kaprisky v *La femme publique*, 1984), mračnost in demonskost (Isabelle Adjani v *Obsedenost* [Possession], 1981).

Ko si je Ajdanijeva končno ogledala film (pred tem se je izogibala ogledu nemontiranega materiala), je bila

tako zgrožena, da je režiserja obtožila čustvene pornografije: »Nimaš pravice na tak način postavljati kamere, ker gleda igralko naravnost v dušo!« Žuławski si je želel doseči višjo stopnjo resnice, do katere je mogoče priti le po filmski poti. Pri tem je ovrigel zastarele postopke »realizma«, saj je menil, da so sterilni in nezmožni prodreti pod površje. Posegal je po ekscesu na vseh ravneh – v konceptu, v režiserskem postopku, v kameri in montaži, v izrazito ekspresivni igri. »Vsakdo lahko šepeta,« je govoril. »Poskušajte kričati. To je veliko težje, če ste civilizirani!«¹

¹ Andrzej Żuławski, »Cinema Superactivity« (avtorja intervjuja: Stephen Thrower in Daniel Bird), *Eyeball Compendium*, London: FAB Press, 2003, str. 64.

Konvencionalna pripoved ga ni nikoli zanimala. Sprva je moral biti v svojih poljskih filmih posreden, da bi preliščil vedno budne cenzorje. V njegovem prvencu ima »nadrealnost« podlago v »realnosti«, v zgodovinskem dejstvu, na katerem temelji *Trzecia część nocy*. Govori o okupirani Poljski v času druge svetovne vojne, kjer so nekateri posamezniki preživeli tako, da so v posebni kliniki postali gostitelji stotinam uši, ki so bile v posebnih škatlicah prisesane na njihova telesa, da bi se lahko hranile z njihovo krvjo. Iz nastalega seruma so nato izdelovali cepivo proti tifusu. Cena, ki so jo ti ljudje plačali za svoj obstanek, je bila vojna, preživeta v vročini in v stanju zamaknjenosti. V dokumentarcu **Żuławski o Żuławskem** (2000) režiser razkrije namen omenjenega filma: »Da sporočim, od kod prihajam, iz kakšne krvi sem nastal, delno iz krvi, zastrupljene z okuženimi ušmi. In naredil sem film – kar je tudi sicer značilno za moje filme – o moralnih dilemah ljudi, ki se znajdejo v situacijah, ki presegajo njihove zmožnosti, v katerih pa se trudijo delovati na najboljši možen način.«

Pri Żuławskem sta vojna in revolucija le metafori človeškega stanja: mejna situacija, v kateri padajo maske in v kateri se pokaže elementarna živalskost »človečnosti«. Režiser, ki je ugotovil, da groze ni mogoče ustrezno posredovati s poročevalskim stilom, zato absurd, iracionalnost in ogabnost vojne posreduje s svojim osebnim stilom frenetičnega *Sturm und Drang* in obsesivno ikonografijo frenetičnih človeških figur, ki neprestano bežijo skozi nepregledne hodnike, ozke prehode, vrata in okna, skozi stopnišča, labirinte ...

Apokaliptični atmosferi v prvih dveh filmih Żuławskega (torej vključno z **Diabel**, 1972) je težko najti primerjavo. Poudarja jo še religiozna simbolika, ki je prisotna v vseh njegovih filmih, čeprav je bil sam izrazito nereligiozen in antikatoliško usmerjen. V režiserjevem

komentarju filma *Obsedenost* (1981) izdanem na DVD Żuławski priznava, da njegova nagnjenost k motivu apokalipse (s katero se konča tudi ta film) izvira iz otroštva, preživetega v vojni, ko je, poleg vsega drugega, od lakote umrla njegova sestra, njegov prvi spomin pa je nemška usmrnitev civilistov, ki jo je, star tri leta, opazoval z balkona. Zanj torej apokalipsa ni oddaljena in metaforična možnost, temveč je njeno bližino občutil in jo za vedno čutil na svoji koži, tako v rodnem »komunističnem« kot tudi v kapitalističnem okolju, ki se je iz te perspektive zdelo idilično, pravzaprav pa je nudilo le druge vrste pošasti. »Ko so me iz moje ljubljene dežele pregnali na Zahod,« pravi v dokumentarcu, »se moj gnev ni omehčal. Le našel je novo področje vizije, to pa je smrtonosno dolgočasje kapitalizma, duhovna revščina, poceni seksualnost in kriminal. In moja jeza nad tem je bila večja od navdušenja nad ugodnostmi, ki jih nudi ta sistem v Franciji.«

Izgnanstvo si je »prislužil« s filmom *Diabel* (1972), ki je postavljen v čas pruske invazije na Poljsko ob koncu 18. stoletja. Impresivno uprizorjeni nemiri so bili nezadostno prikrita parabola za dogajanja leta 1968, saj zaplet v bistvu govori o tajnem agentu, vohunu (Hudič iz naslova), ki se vtihotapi v organizacijo mladih idealistov in jih spodkoplje od znotraj. Res je, da se *Diabel* bolj ukvarja z vsesplošnim moralnim zatonom, ki ga srečuje pasivni idealist, ko pohajkuje po apokaliptično opustošenih območjih, kjer je dom uničen, oče mrtev, sestra na pol nora, ženska pa seveda nezvesta, medtem ko ga »Hudič« ves čas nagovarja k zločinu in izdaji ... Zelo zgovorno je, da se je komunistični

režim (s pomočjo komisarja, ki so ga posebej za to poslali iz Moskve) v tem prepoznal. Żuławski se je komaj izognil zaprtju v psihiatrično bolnišnico, iz njegovega komentarja pa je jasno razvidno, da je bil Zahod zanj le druga oblika tovrstne ustanove.

Ko je relativno konvencionalna ljubezenska drama **L'important c'est d'aimer** (1975) prejela dobre kritike, ga je poljska oblast poklicala nazaj v državo, vendar pa jo je

Na srebrnym globie





njegov nemirni duh uspel znova izzvati tudi z naslednjim filmom, z znanstvenofantastično parabo epških razsežnosti, ki govori o veri, fanatizmu in mesijanstvu, z naslovom **Na srebrnym globie**. Ker so snemanje prekinili, ko so bile posnete že štiri petine materiala, je Żuławskemu postalo jasno, da na Poljskem zanj ni ne življenja ne dela. Svoj znanstvenofantastični ep je, z očitnimi »brazgotinami«, končal šele deset let kasneje (1986), v Franciji pa je delal vse do filma **Szamanka** (1996), s katero se je, hrupno in kontroverzno, vrnil v domovino.

Vseskozi je prebijal meje »realizma« in gradil povsem samosvoj avtorski svet. V središču tega sveta je najbolj znan zdaj že kulturni film *Obsedenost*, ki ga je navdahnil razpad njegove zakonske zveze, pri čemer so groba dejstva (igralka iz prvih dveh filmov je zapustila Żuławskega in njunega majhnega sina ter prestopila v budizem) preoblikovana v nerealno moro. Iz navideznega realizma brezčutno tone v grozo, kjer žena (Isabelle Adjani) vara moža (Sam Neill) s sluzasto pošastjo, ki se do konca filma spreminja v njegovega dvojnika. Frustrirajoče izogibanje jasnemu in logičnemu sosledju, elipse v zgodbi ter drzna, nepojasnjena simbolika te »pravljice za odrasle« upravičujejo režiserjevo prepričanje, da razpad njegove zveze korenini v sferi iracionalnega, kajti, pravi, če bi bilo mogoče problem predstaviti logično in smiselno, zveza ne bi razpadla. Nedorečenosti so prav tako razlog za večno intrigantnost filma, ki z vsakim ponovnim ogledom ponuja nove možnosti razlage: politično (dogaja se v takrat še razdeljenem Berlinu), religiozno (agresivna krščanska simbolika, soočena z budizmom), antropološko (inteligenca nasproti instinktu, razum nasproti emociji), spolno (večna vojna moškega in ženskega principa) ...

Ljubezen in strast kot gonilni sili brezumja a tudi kot edini zatočišči pred notranjo in zunanjo norostjo, sta jedro večine filmov Żuławskega. Njegov idiosinkratični pečat je v svojem bistvu poseben spoj skoraj infantilne romantičnosti in malce zrelejšega cinizma. Od prave strasti do nezavrte histerije je pri njem le korak, globoka ljubezen do filma kot izraznega sredstva in instrumenta za prodiranje do resnice pa se naravno spaja z malce ambivalentno ljubeznijo do ženske, muze in demona, ki jo je s svojo kamero slekel kot malokateri režiser, vendar pri tem z nje ni strgal pajčolana skrivnosti.

Jean-Luc Godard je nekoč dejal: »Zgodovino filma delajo fantje, ki snemajo dekleta«. Andrzej Żuławski je eden boljših primerov resničnosti te maksime in večne fascinacije, čeprav je umetniška in miselna razsežnost njegovega opusa bistveno globlja od navadnega voajerizma. Z raziskovanjem kreativnih in destruktivnih potencialov ljubezni se je Żuławski dotaknil tudi vsega ostalega, še posebej tistega metafizičnega. To je morda najbolj izrazito vidno v njegovem filmskem testamentu *Cosmos*, pa tudi v znameniti izjavi: »Delam filme o stvareh, ki me mučijo, ženska pa pri tem služi kot medij.«²



2 <http://andrzej-zulawski.com/Trivia.html>



Rebecca Hall v filmu *Christine*

Christine Chubbuck: iz pozabe v večnost

samomor pred kamerami
Matic Majcen

Filmsko leto 2016 je že takoj januarja ponudilo zgodbo, ki jo je bilo nemogoče prezreti. Na festivalu v Sundanceu sta bila premierno predstavljena dva celovečerna filma o Christine Chubbuck, ameriški televizijski voditeljici, ki se je 15. julija 1974, mesec dni pred svojim 30. rojstnim dnevom, med prebiranjem

aktualnih novic v živo pred kamerami ustrelila v glavo. Njeno ime je bilo nato 40 let praktično pozabljeno, potem pa sta se ne samo v istem letu, temveč celo na istem festivalu pojavila kar dva filma o njenem življenju. Prvi, odmevnejši, je igrani film *Christine* režiserja Antonia Camposa, v katerem Chubbuckovo igra

Rebecca Hall, ob njej pa nastopata še Michael C. Hall in Tracy Letts, drugi film pa je dokumentarec *Kate Plays Christine* režiserja Roberta Greena, v katerem se igralka Kate Lyn Sheil (*Hiša iz kart, Svoje glavi Philip, Kraljica Zemlje*) poskuša vživeti v kožo umrle novinarke ter s tem raziskuje etični vidik

prikazovanja kontroverznih podob v današnji medijski krajini. Na evropska tla je nato februarja prišel samo film *Kate Plays Christine*, mi pa smo njegov pohod po Berlinalu izkoristili za pomenek z režiserjem Robertom Greenom in igralko Kate Lyn Sheil.

Robert Greene (r. 1976) se z dokumentarnim filmom poleg praktičnega udejstvovanja ukvarja tudi na teoretski ravni, saj redno predava na Univerzi v Missouriju. Že njegov prejšnji film *Actress* (2014) je ubral podoben pristop kot *Kate Plays Christine*. V njem je spremljal igralko Brandy Burre (spomnimo se je iz serije **Skrivna naveza**) na poti težavne vrnitve v filmski poklic, ob tem pa mešal pristope dokumentarnega in igranega filma ter na vsakem koraku brisal mejo med njima. »Vsekakor se držim oznake dokumentarni film, ker to res je, a zame so te razdelitve problematične,« pravi Greene. »Najboljši dokumentarci, vzemimo primer Cassavetesovih **Obrazov** (*Faces*, 1968), so ravno toliko nefikcija kot karkoli, kar sta kdaj posnela brata Maysles, njuni filmi pa so ravno tako skonstruirani kot karkoli, kar je kdaj posnel Cassavetes. Te razmejitve so stvar debate in sam rad odpiram prostor predvsem tej diskusiji. Film *Kate Plays Christine* smo odkrivali sproti ob snemanju, in to na način, ki je zelo lasten dokumentarcu. Vseeno pa je Kate tudi umetnica, ki ima svojo igro vseskozi pod nadzorom in se izraža skozi svoj performans. Ali to film že naredi za fikcijo? To so vprašanja, ki se nahajajo v jedru dokumentarca. To je tisto, kar ga naredi tako vznemirljivega. Razlog, da še naprej vztrajam pri nazivu dokumentarni film, je preprosto ta, da nočem delati igranih filmov. Nefikcija me vznemirja. Vznemirja me, da so takšna nasprotja tukaj vseskozi v igri. Kot če bi napisal gledališko igro, ki je komedija, a ni smešna, še vedno pa hočeš, da jo ljudje označujejo za komedijo.«

Greenova različica zgodbe o Chubbuckovi ni od včeraj. Film je skupaj nastajal kar 10 let, a ga niso toliko zadrževale produkcijske ovire kot pa režiserjevi notranji zadržki, preko katerih je vedno globlje prevpraševal svoj projekt. »Pred desetletjem sem prvič prebral zgodbo, a sem takoj vedel, da ne bom mogel posneti običajnega dokumentarca, in to spoznanje se mi je zdelo fascinirano. Nenehno sem si postavljaj določena vprašanja. Zakaj nenehno razmišljaš o teh dogodkih? In predvsem, zakaj čutiš oviro pred idejo, da bi o tem posnel dokumentarec? Ta vprašanja so desetletje rasla v meni, zraven pa tudi razmišljanje, kako bi se vsega skupaj lotil.«

Pri izboru Sheilove za glavno igralko je imel veliko manj dvomov, saj je bila že od začetka edina kandidatka za vlogo. »Kate in jaz sva prijatelja že od nekdaj in ona je bila edina oseba, ki sem si jo predstavljal v tej vlogi. Nikoli ne bi šel na agencijo in preko njih najel koga. Vedno je bilo edino vprašanje, ali se lahko tega lotiva skupaj ali pa sploh ne. Že v mojem zadnjem filmu *Actress* bi Kate morala biti ena izmed treh igralk, a je na koncu ena izmed treh pripovedi postala osrednja zgodba filma. Kate je pristala hitreje, kot sem mislil. Takoj je rekla da. Opozoril sem jo, da bo *Kate Plays Christine* čuden film.«

Sheilova, ki v zadnjih letih postaja vse bolj prepoznaven obraz ameriškega neodvisnega filma, je imela bistveno manj zadržkov. »Robert je prišel do mene in mi povedal zgodbo o Christine Chubbuck. Vsakršne zadržke, ki sem jih morda imela glede igranja resnične ženske, ki si je vzela življenje, ter kompleksne etične plati tega dejanja, je izničilo dejstvo, da zaupam Robertu in Seanu Priceu Williamsu, direktorju fotografije, kot umetnikoma in človekoma. Vedela sem, da bo Robert našel najbolj zanimiv način za raziskovanje te zgodbe.« Snemanje filma Sheilova označi za zahtevno,

čeprav se, nekoliko presenetljivo za tak tip dokumentarca, ni povsem predala svojemu liku. »Zame je bil to performans. Na eni strani je bil čas za snemanje, na drugi pa čas za zabavo, za pitje piva in za druženje. Nismo ves čas snemali. Ko me spremljate v filmu, je vse skupaj zelo zrežirano.« Igralka je že vnaprej vedela, da se Chubbuckovi nikoli ne bo mogla povsem približati. »Lahko opraviš še toliko raziskav, se svojemu subjektu približaš, a ko potegneš črto, imajo ljudje vedno svoje skrivnosti, do njihovega notranjega sveta pa se ne moreš dokopati. Še vedno me vse skupaj zelo fascinira. Del fascinacije pri razumevanju njenega značaja izhaja iz tega, da zdaj ni več nikakršnega načina, na katerega bi se lahko v tem razumevanju dokopala dlje, kajti končala je svoje življenje, ni je več.«

To Greenov pristop postavi pred paradoksalen očitek – je *Kate Plays Christine* dokumentarni film, ki oglašuje resničnost, a je v resnici vse zrežirano? Režiser potrди: »Saj je vedno tako. Dokumentarni film je zaznamovan z idejo, da snemaš resničen del osebnosti nekoga. Jaz mislim, da je to mit, ali pa je bistveno bolj kompleksno. Mislim, da snemaš performans avtentičnosti. Realnost vsekakor ni. Vendar pa bi dokumentarci vseeno naredili vse, da bi te potegnili v idejo, da gledaš pristno izkušnjo. Mislim, da se gledalci na splošno tega zavedajo. Tudi ko te potegne v dogajanje, si rečeš, 'čakaj, pa saj tole je bilo vse skupaj zmontirano zaradi mojega razumevanja dogajanja'. Kate je ves čas igrala, ampak to še ne pomeni, da je stvar manj pristna. Še vedno je pristno, četudi ona preko svoje igre vse skupaj nadzira. Zame je to že skoraj višja raven pristnosti in razumevanja. Za opisovanje te metode zelo rad uporabljam besedo 'kurirati'. To je kurirana verzija dogodkov. In ta film gledalca prisili, da se zaveda tega kuriranja. Zavedaš se, da gre za igro, za montažo, za potvarjanje, za konstrukcijo. In to je dobro.« Sheilova

mu pritrdi in poda primer filma **The Unknown Known** (2013) Errola Morrisa. »To je eden najbolj zaigranih dokumentarcev, kar jih lahko vidiš.«

Zanimiv vidik samomora Christine Chubbuck je, da ni imel absolutno nikakršne širše odmevnosti ali nadaljnega vpliva na razvoj novinarstva in medijev, čeprav je njena zgodba bežno vplivala na danes klasični film **TV mreža** (Network, 1976, Sidney Lumet), ki je nastal dve leti po novinarinem samomoru. Je bil torej Greenov namen v filmu *Kate Plays Christine* preminuli novinarki končno dati mesto v zgodovini? »Mislim, da je cilj filma bolj vprašanje, ali bi ji sploh morali dati mesto v zgodovini. Dotakne se me, ko pomislim, da sta zdajle zunaj dva filma o Christine Chubbuck. Samomor je naredila zato, da bi jo videli, da bi svetu poslala sporočilo. To je naredila, da bi svetu povedala, 'bila sem tu', kar se je potem izgubilo in utonilo v pozabo. Zdaj prihaja nazaj. To je zame čustvena stvar, ne počutim pa se udobno ob misli, da ji dajem platformo za to. Naš namen je bil vprašati se, ali bi jo sploh morala imeti, pa tudi kdorkoli drug med nami. Ali morajo te podobe postati vidne? Ali pa moramo, nasprotno, strmeti v njih, dokler ne občutimo ničesar več? Ne poznam odgovora. Kompleksno je.«

Film zato raje cilja na neki drug vidik recepcije informacij v sodobni družbi: težnjo po osmišljanju in razlaganju stvari. Igralka pravi: »Težko je preprosto sedeti z idejo, da je nekdo naredil nekaj tako samouničujočega. To je v nasprotju z našo intuicijo, je proti vsem našim instinktom. Ko vidimo nekaj tako groznega, si hočemo to takoj razložiti.« Greene: »Stvari si hočemo razložiti zato, da jih pospravimo v škatlo in jo damo na stran. Šele ko si nekaj takega razložimo, si rečemo, 'oh, hvala bogu, zdaj vemo, zakaj se je to zgodilo', in potem lahko življenje teče dalje. Ironija je seveda ta, da če si Chubbuckova ne bi

vzela življenja, danes sploh ne bi slišali zanjo. To dejstvo je brutalno, a tudi neizogibno. To postavlja vprašanje, kako sploh slišimo za usode ljudi. Tudi če bi jaz, denimo, nenadoma storil samomor, bi moje dejanje hoteli narativizirati.«

Okej, ampak odkrito: kako je sploh mogoče, da sta dva različna filma po 40 letih pozabe prišla ven v razmaku nekaj dni? »Povsem naključno. Če bi o njej posneli francoski film, bi imel verjetno premiero v Cannesu. A gre za ameriško zgodbo, in želja režiserjev v ZDA je, da takšne ameriške zgodbe najprej predvajajo v Sundanceu. Vsekakor je za takšnim mišljenjem tudi ekonomski motiv. Jaz sem o Chubbuckovi razmišljal zadnjih 10 let, moj scenarij je krožil naokoli kakšnih 5 let. Dobra stvar je,

da če bi tisti drugi film prišel ven lani, potem mi danes našega filma sploh ne bi imeli. Ali pa obratno. Če bi *Kate Plays Christine* izšel leta 2013, potem ne bi bilo potrebe po *Christine*. Tako pa sta dva majhna filma, ki bi sicer drug drugega izrinila s prizorišča, prišla ven skupaj in se to ni zgodilo. Da sta oba izšla ob istem času, je dobro tudi zato, ker lahko preko tega zgodbo izkusiš iz različnih zornih kotov. To je zelo redek privilegij. A čeprav gre še vedno za naključje, mislim, da je njena zgodba zelo aktualna. Kako je videti depresija? Ali nam je dovoljeno strmeti v trpečo osebo? Ali bi nam moralo biti dovoljeno gledati posnetke njenega samomora? Kako družba odloča o tem, kaj lahko vidimo in kaj ne? To so danes zelo pomembna vprašanja.«



Kate Lyn Sheil v *Kate Plays Christine*



filmski podkasti
Lenart J. Kučič

Umirjena evolucija podkastov in ponovni izum novinarstva

Na internetno radijsko nadaljevanko *Serial* me je pred slabima dvema letoma opozorila nekdanja ameriška sošolka. Ne vem, kako pozorno spremljaš podkaste, ampak tale ti bo zagotovo všeč, je napisala v elektronskem pismu.

Resno preiskovalno novinarstvo so posneli kot radijsko dramo in jo razdelili na napeta nadaljevanja, polna novih likov in ugank – podobno kot priljubljene serije, ki so spremenile televizijsko pripovedništvo: **Sopranovi** (*The Sopranos*, 1999–2007, David Chase), **Skrivna naveza** (*The Wire*, 2002–2008, David Simon), **Kriva pota** (*Breaking Bad*, 2008–2013, Vince Gilligan). Predlagala je, naj z gugljanjem počakam prvih nekaj delov, da si ne bom pokvaril užitka s preveč

informacijami. Vsaj za prvi del pa si moram nujno vzeti eno uro časa in ga v miru poslušati – tako kot sva nekoč skupaj spremljala pogovorne oddaje, igre in dokumentarce na četrtem radijskem programu britanskega BBC-ja.

Sledil sem njenim navodilom. Prenesel sem si prvih nekaj epizod in počakal, da so doma vsi zaspali. Ugasnil sem luči in se udobno namestil v bralni vreči. Nadel sem si slušalke in zagnal zvočno datoteko na pametnem mobilniku. Pozdravil me je glas novinarke Sarah Koenig. Dobrodošli v nadaljevanki *Serial*, je dejala. Nato je začela razpletati zgodbo o umoru na neki ameriški srednji šoli v Marylandu, ki jo je raziskovala zadnje leto dni.

Po prvih dveh epizodah sem zelo dobro razumel, zakaj so o *Serialu* pisali, tvitali in razpravljali skoraj vsi medijski analitiki, ki jih spremljam na blogih in družabnih omrežjih.

Podkasti – nekakšni spletni radijski blogi – imajo za internetno štetje časa že dolgo zgodovino. Bili so sodobniki besedilnih blogov, le da so njihovi ustvarjalci namesto tipkovnice uporabljali mikrofone in mešalne mize. Uporabniki so jih večinoma poslušali na tedanjem priljubljenem Applovem glasbenem predvajalniku iPodu, ker jih je Apple brezplačno ponudil v spletni trgovini iTunes. Podkasti so imeli zvesto, a zelo nišno občinstvo, zato so jih kmalu zasenčili novejši spletni pojavi: video, družabna omrežja in pretočne glasbene storitve.

SERIAL



Medijski komentatorji jih v zadnjih letih niso pogosto omenjali, čeprav so imeli podkasti na radio zelo podoben vpliv kot blogi na časopisno novinarstvo. Poslušalce so navadili na bolj osebne in manj formalne oddaje, v katerih izstopa voditelj in hkrati avtor podkasta – skupaj z vsemi obrtniškim in glasovnimi pomanjkljivostmi, ki jih tradicionalne radijske oddaje niso spuščale v eter. Zato so se začeli s podkasti spogledovati tudi novinarji, igralci, glasbeniki, znanstveniki in drugi ustvarjalci, ki prej niso razmišljali o radijskem mikrofону. Ali celo radijski veterani, ki so pri delu pogrešali daljše in bolj poglobljene prispevke, ki jih ni bilo mogoče stlačiti v nekajminutne prekinitve oglasov ali glasbenih plejlist.

Med poslušanjem *Seriala* sem pomislil, da so postali podkasti po desetih letih umirjene evolucije končno zanimivi tudi za širše internetno občinstvo.

Za poslušanje ni bilo več treba sedeti za računalnikom ali ročno prenašati zvočne datoteke na glasbeni predvajalnik. Razmah pametnih mobilnikov in razvoj hitrega mobilnega

interneta sta odpravila večino nekdajšnjih tehničnih in uporabniških ovir. Uporabniki mobilnikov niso več razmišljali o internetni povezavi, saj je bila naprava ves čas priključena na mobilne storitve. Podkasti so bili samo še ena aplikacija, ki je na mobilniku preprosto – delovala. Treba se je bilo samo naročiti na izbrano vsebino in mobilna aplikacija je sama prenesla najnovejšo epizodo.

Spreminjala pa se ni samo tehnologija, ampak tudi medijske navade poslušalcev. Pred desetimi leti je še močno prevladovalo linearno spremljanje radia in televizije – gledanje in poslušanje programa, na katerega poslušalec ni mogel vplivati. Nato je storitev časovnega zamika omogočila prilagajanje programske sheme in preskakovanje oglasov. Zmogljive širokopasovne povezave so pospešile izmenjevanje datotek na piratskih spletnih straneh in prisilile založnike, da so ponudili legalne storitve za prenos in pretakanje digitalnih vsebin, saj medijski potrošniki niso bili več pripravljeni čakati na soboto zvečer, ko je bila na sporedu njihova nanizanka.

To ni veljalo samo za televizijo, ampak tudi za radijske oddaje. Poslušalci so imeli možnost odločati, kaj hočejo poslušati in kdaj. Izbrano epizodo so lahko odnesli na fitnes ali tek, se z njo odpeljali v službo ali pomili posodo.

Nelinearnost je imela pri podkastih nepričakovan stranski učinek. Običajne bloge je zamenjalo mikrobloganje na Facebooku in Twitterju. Televizijske serije in videoposnetki na YouTubeu niso bili več dovolj kratki za uporabnike mobilnikov. Analitiki medijskih statistik so pozornost spletnih uporabnikov merili v sekundah, ne več v minutah, pri čemer so velik del klikov ustvarili programski robotki. Pri podkastih je bilo ravno nasprotno. Na internetu ni bilo treba upoštevati nekdajšnjih formatov ali se držati programa. Voditelj je lahko zato poljubno podaljšal ali skrajšal pogovor, vključil nove sogovornike ali posnel nadaljevanje. Epizode številnih priljubljenih podkastov presežejo eno uro, toda dolžina ne odvrne njihovih naročnikov.

Hkrati z vsebino se je spreminjala tudi ekonomika. Medijski model podkastov

je prej spominjal na 19. kot na 21. stoletje. Glavni vir prihodka so bile donacije, podpora neprofitnih fundacij ali prispevki za javni radio (sploh v ZDA), saj zakupniki medijskega prostora niso vedeli, kako oglaševati v spletnih oddajah. Ustvarjalci zato niso nagovarjali oglaševalcev ali oglasnih algoritmov, ampak človeške poslušalce, ki so pogrešali sproščene pogovore, druženje, žive dogodke in ustvarjanje občutka skupnosti. Voditelji najbolj priljubljenih podkastov so znali ustvariti občutek, da sedijo na klepetu v dnevni sobi ali bližnjem lokalu. Čeprav so morali v resnici zelo dobro

poznati ali celo preseči radijsko obrt in niso samo postavili mikrofona na mizo, kakor si to včasih predstavljajo začetniki.

Med poslušanjem – in pozneje še ustvarjanjem podkastov – sem se nenačrtovano vrnil v svoje novinarske začetke, ko sem v osnovni šoli razmišljal o izdajanju časopisa, se snemal na stari kasetnik in režiral filme s prvo videokamero. Novinarstvo takrat ni bilo služba. Izdelkov ni bilo treba prodati naročnikom ali oglaševalcem. Niti pomislil nisem na neznane avtoritete, ki bodo nekoč odobravaljoče kimale med branjem mojih zapisov ali se zgražale nad zlonamernostjo medijev. Ni me zanimalo, kaj hočem postati: pisatelj, režiser, radijski napovedovalec ali televizijska zvezda. Pomembno je bilo samo ustvarjanje. Odkrivanje novega, učenje in iskanje zanimivega v običajnih ljudeh.

V prvem letu je postajala razlika med podkastanjem in službenim medijskim delom vse bolj očitna. Velika večina medijskih delavcev niti ne opazi učinka odtujitve, o katerem je pisal Karl Marx in je značilen za vse oblike proizvodnega dela – tudi v ustvarjalnih industrijah. Po nekaj letih dela v novinarski tovarni vsi ponotranjimo pravila medijske proizvodnje. Zelo dobro vemo, katere teme so zanimive, kateri sogovorniki primerni in v kakšni

obliki jih je treba predstaviti, da jih uredniki objavijo. Sprijaznimo se, da nimamo prav dosti vpliva na objavo in predstavitev našega izdelka – v tisku ali na spletu. Čez nekaj časa nas neha motiti, da smo izgubili vsakršno povezavo z ljudmi, za katere pišemo. Razen anonimnih komentarjev pod spletnimi objavami.

Pri podkastih je ta povezava veliko bolj neposredna. Ustvarjalec za sabo nima uveljavljene blagovne znamke, ki bi poskrbela za objavo, distribucijo in trženje njegovega dela, kar je za izkušenega medijskega profesionalca zelo velika sprememba. Ima le poslušalce, ki si prenesejo njegovo epizodo in ji kljub vsem drugim možnostim, motnjam in utrujenosti namenijo uro časa, ker jih vsebina zanima ali jim nekaj pomeni. To ne velja samo za podkaste, ampak za vse medijske oblike, ki ustvarjalcu pomagajo preseči diktaturo odtujitve in ga opomnijo, da svoje vsebine ne pripravlja zaradi urednika, oglaševalca ali javnega razpisa.

Mediji so se razvili iz pogovora. Politika z volivcem, umetnika z občinstvom, kritika z akademikom, pisatelja z bralcem in novinarja z državljanom. Podkasti so mi pomagali, da sem začel novinarstvo spet doživljati kot takšen pogovor. In ga pogrešati tam, kjer ga ni več.



Štoparski vodnik po filmskih podkastih



Avtorici podkasta She Does

filmski podkasti

Ana Šturm

Preden sem se lotila pisanja pričujočega članka, sem šla na sprehod. Z iPodom v žepu in slušalkami na ušesih. Na poti sem poslušala #76 epizodo *Glav*, podkasta za legitimno preživljanje prostega časa, z naslovom Ljudje in režiserji. V njem ustanovitelj Apparatusa, prve podkasterske mreže pri nas, Anže Tomić, režiserja Matevž Luzar in Urša Menart ter Boštjan Gorenc Pižama delijo oskarje ljudem (in režiserjem), ki jih nimajo, pa bi jih morali imeti: Alfredu Hitchcocku, Mary Zophres, Petru Sellersu, Davidu Gordonu Greenu, Rogerju Deakinsu, Edwardu Lachmanu, Toddu Haynesu,

Catherine Keener, Richardu Burtonu, Donu Hertzfeldtu, Billu Murrayju, Emirju Kusturici in Fredericku Wisemanu.

Neobvezen, zabaven, sproščen in zanimivih informacij poln pogovor med ljudmi, ki imajo res radi filme, me je še enkrat več spomnil na to, zakaj tako rada poslušam podkaste.

Podkast oziroma 'poddaja', pravi Štoparski vodnik po filmskih podkastih, je internetna radijska oddaja oziroma digitalna zvočna datoteka, naložena na splet, od koder jo lahko uporabnik zelo

enostavno, s pomočjo temu namenjenih aplikacij, prenese na svoj pametni telefon ali druge naprave, prek katerih lahko izbrane vsebine nato poslušā, medtem ko uživa ob skodelici kave, se vozi z avtom, pomiva posodo ali sprehaja psa.

Podkasti v prostranstvih internetnih galaksij obstajajo že dobro desetletje. Od leta 2014 naprej, po izjemnem uspehu *Seriala* in gostovanju Ire Glassa, voditelja enega najbolj priljubljenih podkastov, *This American Life*, v oddaji *The Tonight Show*, pa podkasti veljajo za enega bolj priljubljenih



Tusk



spremljevalcev sodobnega 'pametnega', fleksibilnega in mobilnega načina življenja ter kakovostnega preživljanja prostega časa. Hkrati predstavljajo odličen medij za ustvarjanje zanimivih, obrobni, manj dosegljivih in za večje medije nezanimivih vsebin. Večina podkastov nagovarja zelo specifične interesne skupine, in ko najdeš podkast, ki se sklada s tvojimi interesi, se zdi, kot da si končno našel skupino ljudi, ki te (skupaj z vsemi tvojimi čudnimi navadami) preprosto razume.

Zaradi svoje odprte forme, ozke specializacije in kopice pripovednih možnosti, ki jih avdio zapis ponuja, tudi filmski podkasti ponujajo obilo prostora za nekonvencionalen, zanimiv in predvsem zelo dostopen vpogled v filmsko umetnost in ustvarjanje. Prednost podkastov je tudi v tem, da pri poslušanju zelo aktivno, bolj kot pri ostalih medijih, sodelujejo naše možganske celice. Režiser in podkaster Kevin Smith, ki je sredi 90. let zaslovel s kulturnim indie filmom *Trgovci* (Clerks, 1994), pravi takole: »Ko poslušate moje

zgodbe, ste vi tisti, ki opravite največ, in najtežje delo. Kadar govorim, mi ni treba razmišljati o tem, kako vam bom neko stvar pokazal; kako moram premakniti kamero ali postaviti kader. Gre za nekakšno 'miselno gledališče'; poslušalec namesto mene sam v svoji glavi zgradi svet slik, sam je režiser svojega notranjega filma.«

Kljub uspešni filmski karieri Kevina Smitha danes skoraj bolj poznamo kot enega izmed pionirjev podkasterske scene in kot hiperproduktivnega, večkrat nagrajenega podkasterja. Uvodna epizoda njegovega prvega podkasta – *Smodcasta* – je bila na spletu dostopna 5. februarja 2007. V *Smodcastu* Smith in njegov dolgoletni sodelavec, producent Scott Mosier, govorita o vsem in ničemer, največkrat pa o stvareh, ki so povezane z njuno filmsko potjo. Dejstvo, da rad govori, je Smith spretno pretvoril v uspešno kariero: od razprodanih oddaj v živo, prek prvega podkasterskega gledališča, do tega, da je po #259 epizodi *Smodcasta: The Walrus and The Carpenter* posnel bizarno komično grozljivko *Tusk* (2014), ki je letos dobila nadaljevanje s filmom *Yoga Hosers* (2016). Trilogijo naj bi kmalu dopolnil še film *Moose Jaws*.

Na Smithovi medijski mreži *SModcast Internet Radio* trenutno gostuje 33 različnih podkastov, med katerimi poleg *Smodcasta* sam soustvarja še oddaje *Jay and Silent Bob Get Old*, *Hollywood Babble-On* in *Fatman on Batman*.

Filmski navdušenci radi o slabih filmih govorimo skoraj tako pogosto kot o

dobrih. *The Flop House* je najbolj znan podkast o slabih filmih. Soustvarjajo ga bivši pisec *The Daily Showa*, Elliott Kalan, trenutni pisec *The Daily Showa*, Dan McCoy, in komik Stuart Wellington. A naj vas to ne zavede, za številnimi šalami se skriva hudo cinefilsko znanje. Za pokušino vam v poslušanje priporočamo #100 epizodo, v kateri se lotijo filma *Tango & Cash* (1989, Randy Feldman).

»Ste kdaj videli film, ki je tako slab, da je pravzaprav že popolnoma fascinanten?« je vprašanje, ki si ga Paul Scheer, June Diane Raphael in Jason Mantzoukas vsak teden postavijo v zabavnem podkastu *How Did This Get Made?* in skušajo ugotoviti, kako so nastali filmi *Sharknado* (2013, Anthony C. Ferrante), *Sharknado 2: The Second One* (2014, Anthony C. Ferrante) in *Sharknado 3: Oh Hell No!* (2015, Anthony C. Ferrante). Zabavne filmske debate najdete tudi v podkastu *Fighting In The War Room*. Kot pravi Urša Menart, gre za »podkast s štirimi voditelji: Katey Rich piše za Vanity Fair in obvlada oskarje, med drugim je med prvimi napovedala, da bo Channing Tatum legitimen filmski zvezdnik; David Ehrlich piše za Rolling Stone in vsako leto naredi super video lestvico svojih najljubših filmov, Dave Gonzalez obožuje Marvel, Star Wars in podobne stvari, Matt Patches pa je nepredvidljiv faktor – rad se zapleta v dolge debate in včasih zaide s teme pogovora, ampak vedno postavlja zanimiva vprašanja.«

Urša sicer prisega na podkast *Battleship Pretension*, kjer se David Bax in Tyler Smith vsak teden pogovarjata o vnaprej določeni tematiki v povezavi s filmom,



Ekipe podkasta The Flop House



vsakih nekaj tednov pa naredita pregled kariere določenega filmarja. Karkoli že vas zanima o filmu, lahko skoraj zagotovo najdete v eni izmed njenih trenutnih #471 epizod. Menartova pa priporoča tudi odlični BBC-jev filmski podkast *Kermode and Mayo's Film Review* z legendarnim kritikom Markom Kermodeom, »velikim oboževalcem Kena Russla in Lyanne Ramsay, zagovornikom kino bontona in sovražnikom 3D-tehnologije«. 'Wittertainment', ki je sestavljen iz filmskih recenzij in intervjujev, je super poslušati tudi zaradi izjemne dinamike med glavnima voditeljema.

Med najboljše podkaste o filmu zagotovo spada *Filmspotting*, o katerem si lahko več preberete v članku Bojane Bregar na sledečih straneh Ekрана. Iz iste mreže kot *Filmspotting* prihajata tudi podkasta *Filmspotting: Streaming Video Unit* in pred kratkim ustanovljeni *The Next Picture Show*. *Filmspotting SVU* soustvarjata Mat Singer in Alison Willmore, podkast pa je posvečen filmom, ki so na voljo na zahtevo na različnih koncih interneta.

The Next Picture Show, po mojem mnenju enega najboljših (novih) podkastov o filmu, soustvarjajo filmski kritiki in publicisti Scott Tobias, Keith Phipps, Tasha Robinson in Rachel Handler – ekipa, ki je od leta 2013 skupaj urejala eno najboljših spletnih postaj za ljubitelje filma *The Dissolve*. Spletna publikacija, ki je imela lepo število bralcev, je pred kratkim zaradi prenehanja financiranja zamrla, njeni pisci pa so se odločili, da bodo svojo ljubezen in znanje o filmih še naprej

delili skozi medij podkasta, pri čemer so se tudi njihovi bralci prelevili v zveste poslušalce.

Za zahtevnejše, bolj teoretske in akademske filmske pogovore lahko poslušate *The Cinematologists*, ki je hkrati tudi filmski klub. Podkast vodita dr. Dario Llinares z Univerze v Brightonu in dr. Neil Fox z oddelka za film in televizijo na Univerzi v Falmouthu. Za pokušino priporočamo poslušanje epizode #3, ki se posveča podcenjenemu filmu *Divje mrhe* (*Whip it*, 2009), režijskem debiju igralke Drew Barrymore.

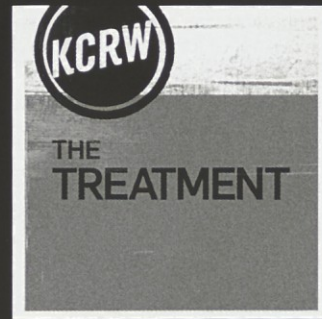
Če vas zanimajo filmska zgodovina in neznani, obskurni filmi, se lahko lotite poslušanja podkasta *The Projection Booth*. Gre za pogobljene, triurne pogovore oziroma bolj rečeno predavanja o kulturnih filmih. Rob St. Mary in Mike White si vsak

teden izbereta en film, pri čemer se osredotočita na njegovo produkcijo, na odnos gledalcev do filma v času nastanka ter na to, kako na film gledamo danes. Če vas zanimajo samo filmi iz 80. let, pa v poslušanje priporočamo podkast *Defocused*.

Na lestvicah najbolj priljubljenih podkastov se v zadnjem času pogosto znajde oddaja *You Must Remember This*, v kateri se filmska kritičarka in publicistka Karina Longworth potaplja v globine zamolčanih in pozabljenih obdobij hollywoodske zgodovine. Zadnjih nekaj epizod je posvetila igralcem, režiserjem in scenaristom, ki so se po 2. svetovni vojni zaradi domnevnega simpatiziranja s komunisti znašli na hollywoodski črni listi.

Številni podkasti so specializirani tudi za posamezne filmske poklice. Med množico podkastov o scenaristiki





Matevž Luzar priporoča *Scriptnotes*, podkast scenaristov Johna Augusta (*Go, Big Fish*) in Craiga Mazina (*Hangover 2,3*), režiser in scenarist Klemen Dvornik pa podkast *Screenwriters' Lecture Series*. V podkastu *American Cinematographer Podcasts* izveste zanimive stvari o poklicu in delu direktorjev fotografije. V epizodi #52 se na primer z direktorjem fotografije Phedomom Papamichaelom pogovarjajo o filmu *Nebraska* (2013, Alexander Payne). Če vas zanima montaža, lahko poslušate podkast *The Cutting Room*, *The VFX show* pa ponuja vpogled v svet posebnih učinkov. Ljubitelji filmske glasbe lahko poslušajo BBC-jev podkast *Sound of Cinema*. Celovit vpogled v filmsko industrijo ponuja KCRW-jev podkast *The Business*, ki ga vodi ena glavnih sodelavk revije *The Hollywood Reporter*, Kim Masters.

Med opazne in zelo priljubljene podkaste spadajo tudi tisti v obliki intervjujev: *Q & A with Jeff Goldsmith*, *The Treatment* z Elvisom Mitchellom, *WTF with Marc Maron* in *She Does*.

Jeff Goldsmith se s scenaristi in režiserji pogovarja na odru pred občinstvom, takoj zatem, ko so pogledali film. »WTF With Marc Maron ni filmski podkast per se, je pa Maron eden najbolj slavni podkasterjev, ki je v svojem studiu/garaži gostil vse, ki karkoli veljajo v svetu showbiznisa in širše,« pravi Bojana Bregar. Maronovi pogovori slovijo tudi kot najboljša garažna terapija. Podkast *She Does* soustvarjata avtorici dokumentarnih filmov Elaine Sheldon in Sarah Ginsburg, v njem pa gostita ustvarjalne ženske z različnih

umetniških področij. V epizodi #23 sta se pogovarjali z Mo Scarpelli in Alexandrio Bombach, avtoricama odličnega dokumentarnega filma *Frame by Frame* (2015) o štirih afganistanskih fotografih, ki se borijo za svobodo tiska v svoji državi.

Nekaj filmskih podkastov lahko poslušate tudi v slovenskem jeziku. Podkast *Filmstart* je del istoimenske spletne platforme, kjer najdete recenzije in novice iz aktualne in večinoma mainstreamovske filmske produkcije. Za podkast so se nedavno odločili tudi pri reviji *Vikend*. V *Popkulturnih pogovorih* sodelavci revije komentirajo filme, televizijske oddaje, glasbene dogodke in splošne trende. V eni izmed zadnjih epizod so se Igor Harb, Tina Lešničar in Miha Hočevar pogovarjali o promociji slovenskih filmov. Tri s filmom povezane podkaste najdete tudi na mreži *Apparatus*. *Opazovalnica* je še čisto sveža oddaja, kjer Jure Godler in Anže Tomić opazujeta *Star Trek*. »Glave, oddajo za legitimno preživljanje prostega časa, kjer Boštjan Gorenc Pižama in Anže Tomić z rednimi gosti enkrat na štirinajst dni pametujeta o dobrih filmih, dobrih serijah in odličnem Billu Pullmanu,« pa smo omenili že na začetku.

Tretji podkast, ki ga najdete na mreži *Apparatus*, je *FilmFlow*. *FilmFlow* soustvarjamo štiri filmofilke; Bojana Bregar, Maja Peharc, Maja Zupanc in avtorica članka, ki ga ravnokar berete. Pogovor teče »o najboljših filmih, ki jih (ni)ste videli, pa o popkulturi, pa o lajfu«. *FilmFlow* izhaja dvakrat mesečno. Vsakega 15. v mesecu izide epizoda, ki je

narejena v obliki intervjuja in posvečena izključno slovenski filmski sceni, vsakega 30. v mesecu pa se pogovarjamo o enem ali dveh filmih iz aktualne produkcije.

Kot je v svojem tekstu omenil že Lenart J. Kučič, se forma podkasta vrača k nekaterim osnovam; k sproščnemu, asociativnemu prijateljskemu pogovoru, k umetnosti pripovedovanja zgodb in usmerjenosti na poslušalca. Podkast je intimen medij, tako za ustvarjalce kot za poslušalce. Obojim je zato zelo pomembna skupnost, ki se ustvari okrog posameznega podkasta. Podkasti imajo zvesto in aktivno poslušalstvo, ki razume interne šale in pozna vse (p)osebnosti voditeljev.

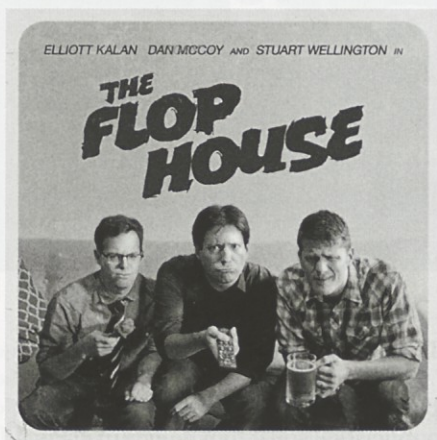
Podkasti so postali priljubljeni prav zaradi dostopnosti; dostopnosti v smislu večinoma brezplačnih in lahko dostopnih vsebin, kot v smislu tega, da so se znova približali poslušalcu, ga direktno nagovorili na prijateljski način in z vsebinami, ki so mu blizu, ter ga (inter) aktivno vključili v debato. Poleg tega, da podkasti (tudi zaradi relativno nizkih produkcijskih stroškov) zapolnjujejo nekatere vrzeli, nastale s prenehanjem izhajanja filmskih revij ter ukinjanjem televizijskih in radijskih filmskih oddaj, hkrati njihovi ustvarjalci, med katerimi prevladujejo cinefili, iščejo tudi vedno nove načine, da bi film in svoj odnos do filmske umetnosti še bolj približali gledalcem in poslušalcem. Filmi in serije so vseeno trenutno tista medijska oblika, ki doseže največje število ljudi. In prav pogovor o filmu in serijah je, tudi zaradi razcveta družabnih omrežij, danes tisto nekaj, kar nas vse – hočeš nočeš – povezuje.

Peterica ožigosanih

filmski podkasti

Ana Šturm

Svoje najljubše filmske oddaje vam v poslušanje priporočajo posebni dopisniki *Štoparskega vodnika po podkastih*



Anže Tomić, ustanovitelj mreže Apparatus in (so)ustvarjalec podkastov *Apparatus*, *Glave*, *Podrobnosti* in *Opazovalnica*.

The Flop House (2007–)

»Kar se mene tiče, najboljši (meni v bistvu edini zares dober) bad movie podkast. Na začetku je malo čudno za poslušati, ker ne poznaš internih šal, a čez čas se vse poklopi. Je eden tistih podkastov, na katere vsakič nestrpno čakam, da izidejo. Delajo ga bivši head writer Daily Showa, writer Daily Showa in en mudel, ki ima bar. Težko je najti bolj smešen podkast.«

Najljubša epizoda: The Flop House #133: Bullet to the Head

Urša Menart, režiserka in scenaristka (*Nekoč je bila dežela pridnih, Kaj pa Mojca?*) in dežurna dopisnica za režijo in avantgardno glasbo ljudi, ki po glavi nosijo kitke v podkastu *Glave*.

Battleship pretension (2007–)

»David Bax in Tyler Smith se vsak teden pogovarjata o vnaprej določeni tematiki v povezavi s filmom, vsakih nekaj tednov pa naredita pregled kariere določenega filmarja (lotita se režiserjev, producentov, igralcev, kostumografov, ni da ni). David je liberalec in Tyler konzervativec, zato se včasih ne strinjata, ampak njune debate so vedno produktivne, intrigantne, prijateljske, spoštljive in v marsikaterem pogledu diametralno nasprotje Gorea Vidala in Williama F. Buckleya.«

Najljubša epizoda: Battleship Pretension #248: Sentimentality



JOHN AUGUST
CRAIG MAZIN



SCRIPTNOTES

Matevž Luzar, režiser in scenarist (*Srečen za umret, Dekleta ne jočejo*) in dežurni dopisnik za režijo in nalezljive otroške bolezni v podkastu *Glave*.

Scriptnotes (2011–)

»Podkast scenaristov Johna Augusta (*Go, Big Fish*) in Craiga Mazina (*Hangover 2, 3*), ki je v zadnjem mesecu postal bolj znan kot cimer Teda Cruza, republikanskega wannabe predsednika. Fokus podkasta je izključno na scenaristiki in vsemu kar je povezano z njo. Od obrti do Writers Guilda Amerike, do analize scenarijev. Definitivno eden najboljših specializiranih filmskih podkastov.«

Najljubša epizoda: Scriptnotes #99: Psychotherapy for screenwriters

Ana Šturm, filmska kritičarka in publicistka, programska vodja festivala FilmMixer in soustanoviteljica ter članica podkasta *FilmFlow*.

The Next Picture Show (2015–)

»The Next Picture Show je podkast, v katerega so se po prenehanju delovanja spletne revije za filmske sladokusce *The Dissolve* zatekli filmski *mastermindi* Scott Tobias, Keith Phipps, Tasha Robinson in Rachel Handler. Podkast ima zanimiv koncept, saj v njem enkrat tedensko primerjajo in kontekstualizirajo dva filma. Izbran, aktualen film, naprimer *V žarišču* (Spotlight, 2015, Tom McCarthy) tematsko povežejo s podobnim, starejšim filmom, v tem primeru s klasiko *Vsi predsednikovi možje* (All the President's Men, 1976, Allan J. Pakula).«

Najljubša epizoda: The Next Picture Show #17: The Wicker Man &



The Witch

Bojana Bregar, filmska kritičarka in publicistka, soustanoviteljica in članica Društva za uveljavljanje kratkega filma Kraken in soustanoviteljica ter članica podkasta *FilmFlow*.

She Does Podcast (2015–)

»Elaine Sheldon in Sarah Ginsburg sta avtorici dokumentarnih filmov in tega odličnega podkasta, ki nastaja pod okriljem spletne revije Slate. Fokus je na ženskah, ki ustvarjajo ne zgolj na filmskem področju, temveč tudi v glasbi, novinarstvu in drugje, vse skupaj pa nam Elaine in Sarah zapakirata v polurne avdio dokumentarce, v katerih je skoncentrirano toliko ustvarjalne energije in navdiha kot v treh skodelicah espressa skupaj.«

Najljubša epizoda: She Does #1: Katja Blichfeld: I'm a Functional Stoner With a Vimeo Deal

Najboljši filmski podkast pod soncem

filmski podkasti

Bojana Bregar

»Bi se radi pogovarjali o umetnosti?«

»Ne.«

»No, poslušajte vendar, gospa Robinson, točno to bova storila – pogovarjala se bova!«

S posnetkom nesmrtnega post-koitalnega trenutka med gospo Robinson (Anne Bancroft) in Benjaminom Braddockom (Dustin Hoffman) iz **Diplomiranca** (The Graduate, 1967, Mike Nichols) se začne podkast z imenom **Filmspotting**. Ko se je pred enajstimi leti prvič pojavil v svetu pod imenom **Cinecast**, sta pred mikrofonom sedela Adam Kempenaar in Sam Van Hallgren. Adam je bil napol faliran študent filmske režije, Sam se je ukvarjal z gledališčem. Najprej sta pisala filmski blog, potem ju je fascinacija s potencialom svobodnega internetnega založništva malce zapustila. Nekje na obronkih zgodnjih iTunesov se je ravno takrat pričevalo svetlikati novo upanje za nadobudne neodvisne medijske mogule – podkasti. Aka radio z drugimi sredstvi.

»Kakšna dva tedna sem se ubadal s tehničnimi stvarmi, kupil sem dva solidna mikrofona, par kablov v RadioShacku in tako se je vse začelo,« v enem od intervjujev razlaga Adam.

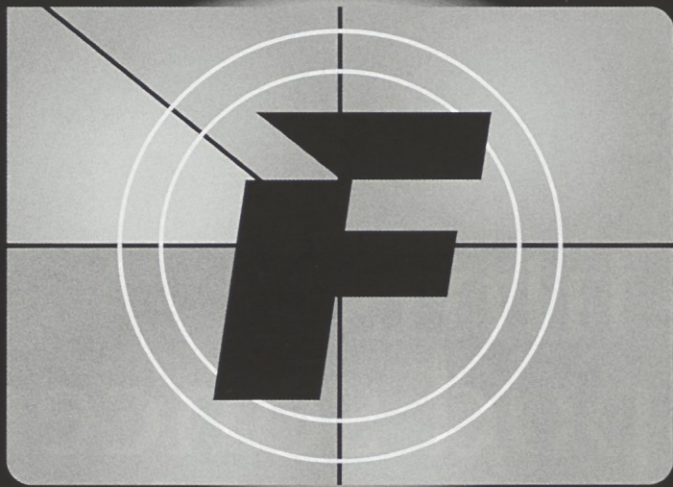
Moja zgodba o Filmspottingu pa se je začela iz obratne smeri. Za vse je bil kriv kapitalizem. Kajpak. Proti koncu srednje šole sem se nesmrtno zaljubila v idejo iPoda. Sprva le v idejo, kajti perspektive nabavljanja iPodov v Sloveniji leta 2005 so bile približno tako vzpodbudne, kot če bi si kakšnih trideset let prej v Jugoslaviji zaželela originalne plošče Sex Pistolsov (si vsaj predstavljam). Nič kaj veliko si ni bilo obetati od te perspektive torej. Ampak k sreči sva ljubezen do tega novega »must-have« objekta poželenja delila s sošolcem Samom, ki je bil ponosen računalniški geek in ki je naposled poskrbel, da sva se dokopala do svojih primerkov. Po kakšnem letu poslušanja glasbe sem odkrila, da trgovina iTunes ponuja brezplačen prenos oddaj, ki se jim reče podkasti. Prebrskala sem seznam naslovov in brez

posebnega premisleka po nekaj sekundah kliknila na prvega, ki se je oglaševal kot filmski. Imenoval se je **Cinecast**.

Od takrat je minilo deset let in vmes se je **Cinecast** zaradi legalnih razlogov preimenoval v **Filmspotting**, Sam Van Hallgren se je s pozicije Adamovega sovoditelja umaknil na producerski stolček, nadomestil ga je Matty Robinson in končno, leta 2012, Josh Larsen, filmski kritik, ki je del trenutne sanjske dvojice **Filmspottinga**.

Zakaj torej **Filmspotting**? Kakšen čar ima zame eden najstarejših filmskih podkastov, da ga drugi ne premorejo?

Odgovor je dokaj preprost in nujno pogojen z mojim osebnim okusom ter pogledom na film, pa tudi z določeno mero zvestobe. Ali lenobe. Ampak mislim, da vseeno raje zvestobe. Namreč, poslušanje **Filmspottinga** je zame v ideji povsem isto kot gledanje TV-serije; ne pogledaš samo enega dela prve sezone Twin Peaksa in nato nadaljuješ pri petem



Filmspotting

F I L M S P O T T I N G . N E T

delu druge. To nima nobenega smisla. Uživaš samo, če veš, kaj se je zgodilo vmes, in kot v Twin Peaksu se tudi v *Filmspottingu* ves čas nekaj odvija (naj poudarim, da so, onkraj dejstva določene frekvence izhajanja, podobnosti med Twin Peaksom in *Filmspottingom* povečini neobstoječe, razen ko se voditelja lotita oponašanja filmskih likov, a o tem malce kasneje).

Če se iz teh popolnoma hermetičnih referenčnih točk premaknem v malce širši in objektivnejši pregled lastnosti tega podkasta, najbrž velja izgubiti nekaj besed na temo njegove strukture. Že od samega začetka je bil namen prvotnega para voditeljev, da se tako po vsebini kot po ravni produkcije podkast približa profesionalni radijski oddaji. Ne preseneča, da sta se, preden sta postala podkasterska pionirja, tako Adam kot Sam že preizkusila kot voditelja radijskih oddaj, *Filmspotting* pa se že od začetka sliši tudi na valovih lokalnega javnega radia WBEZ v Chicagu, zato ga odlikuje poslušalcu prijazna zasnova. Prvi je

na vrsti kratek uvod, v katerem Adam in Josh napovevata vsebino oddaje, nato debata o filmu, ki je tisti teden prišel v kinematografe blizu njih in sta ga pogledala prek vikenda. Petnajstminutni blok se nadaljuje po glasbenem premoru, temu pa običajno sledi najbolj zabavna rubrika, ljubeče poimenovana »Massaker Theater«, v kateri voditelja odigrata bolj ali manj slaven filmski prizor, poslušalci pa nato skušajo uganiti, v kateri film ta spada. Sledi nova krajša razprava na temo drugega filma, morda starejšega, ki je bil ponovno izdan na DVD-ju, morda novega, neodvisnega, ki ima omejeno distribucijo po državi, zato zanj skušata navdušiti čim več ljudi. Oddajo zaključita s pismi poslušalcev ter z obvezno lestvico Top 5: top 5 filmov o nostalgiji, top 5 parov režiser-igralcev, top 5 filmskih lokacij, ki bi ju obiskala, Top 5 filmskih posterjev ... Izbira je impresivna, tako kot število oddaj, ki so na voljo poslušalcem povsem brezplačno že več kot desetletje.

Najpomembnejšega pa se še nismo dotaknili. Način, kako pogovor o filmu

poteka, je rezultat urjenja v dialogu, ki je srce in jedro oddaje. Raven diskurza o filmu je srečna poroka teoretskih veščin in smisla za ritem in humor (kar je najbrž isto), to pa pomeni, da posvetita pozornost vsem aspektom filma, ki jih velja izpostaviti – od kamere in montaže do morebitnih referenc na francoski novi val – ves čas pa ohranjata osebno pristop do vsebine, kar oddaji daje tipično »upbeat« živahnost. Lahko bi rekla, da oba po svoje odlikuje nekakšna staromodna ameriška gracioznost, umirjenost in umerjenost. Adam, ki sicer poučuje filmsko teorijo in zgodovino na Univerzi v Chicagu, skrbi, da pogovor teče, ter zastopa barve klasičnega akademsko izobraženega cinefila s posebno afiniteto do poetike Tarkovskega in pedantnosti Kubricka. Josh pa je po drugi strani tisti s širšim, kanček bolj populističnim okusom, ki zna v Disneyjevih in Pixarjevih animiranih filmih ter megalomanskih Marvelovih franšizah najti tisto nekaj nostalgичnega in človeškega, ki najde pot do naših čustev, in nihče ne zna tega efekta opisati bolje od Josha.

Čeprav nista pikolovska, se zdi, da svoje besede vedno pretehtata, preden jih izgovorita. In čeprav se morda to v teoriji sliši suhoparno, je rezultat zelo nasproten, zlasti v tistih dragocenih trenutkih, ko se o čem ne strinjata. V eni od oddaj pred novim letom sta se tako postavila na povsem nasprotna bregova glede filmov **Povratnik** (ekipa Josh) in **Podlih osem** (ekipa Adam), kar je pripeljalo do besednega dvoboja epskih razsežnosti, tako da sta na koncu naredila posebno oddajo le za ta namen. Prava filmska geeka torej. In *Filmspotting* je, brez dvoma, oddaja za takšne sorte ljudi.



Céline et Julie vont en bateau

portret

Jacques Rivette (1928–2016)

Zdenko Vrdlovec

Film gre v gledališče

»Če vzamemo za siže gledališče, smo v resnici filma. Ker je to siže, v katerem gre za resnico in laž, film pa ni nič drugega kot prav to – spraševanje o resnici z lažnivimi sredstvi,« je v nekem intervjuju dejal Jacques Rivette. In dodal, da je to sicer stara renoirovska lekcija: povedati resnico prek videza, krink, zvijač.

Že zato teater seveda ni zgolj siže, marveč kar »trdo jedro« rivettovskega filma, ki se je v *Nori ljubezni* (*L'Amour fou*, 1968) razvil kot Moebiusov

trak s pentljama – ena bi bila gledališko življenje igralcev in druga ne toliko njihovo zasebno kot prav »zunajgledališko« življenje – ki se zvijata in preobračata druga v drugo. Takšen Moebiusov trak je celo bolj kot sam filmski trak pravi material rivettovskega filma, kar predvsem pomeni, da to prepletanje, prežemanje gledališča in življenja, kjer sta gledališki in zunajgledališki prostor drug drugemu zunanost polja, ni zgolj snov, siže filma, marveč prav stvar, iz katere je film narejen. In vse kaže, da se prav zato,

ker to prežemanje ni kakšna zgodba, ki se začne in konča, temveč je proces, ki vztraja, Rivettovi filmi tako težko končajo (izvirna verzija *Nore ljubezni* je bila dolga kar pet ur, *Out 1: Noli me tangere* pa celo 13 ur).

Jacques Rivette je nekoč svoje filme označil kot dokumentarce o igralcih, v katerih se kdaj nameša tudi nekaj »metaforične solate«. V tej »formuli« dokumentarca-o-igralcih bi lahko videli tudi rivettovsko rešitev »kompleksa mumije« kot ontologije filmske podobe.



»Kompleks mumije« od Andréja Bazina naprej pomeni, da je filmska podoba »prisotnost odsotnosti«, se pravi, da je v njej realnost tisto, kar tako lepo zveni v naslovih nekaterih Leonejevih filmov: *c'era una volta*, »bilo je nekoč«. Nasprotno pa je gledališče, in v Rivettovem primeru še posebej gledališka vaja, tisto, kar poteka v živo, *hic et nunc*, tukaj in zdaj. Rivette nikoli ne pokaže gledališke vaje kot finalnega produkta – oziroma je vsaj do **Va savoir** ni –, marveč samo gledališke vaje kot tisti proces, v katerem igralci svoja realna telesa predelujejo v nosilce imaginarnih oseb, ko so torej dejansko na meji med realnim in imaginarnim. Pri tem pa film skrbi, da bi z nenehnim gibanjem med odrom in domom, med škatlo iluzij in prostorom domnevno realnih razmerij (domnevno zato, ker tudi t. i. realna razmerja niso brez iluzij), to mejo ohranil docela prepustno, tako da se nekaj teatra naseli tudi v stanovanje – v **Razbitem amorju** (*L'Amour par terre*, 1984) gre celo dobesedno za to: za gledališče v hiši.

V tem bi bil torej rivettovski »ekorcizem« ontološkega kompleksa mumije, namreč v uprizarjanju metamorfoze realnega v imaginarno in imaginarnega v realno, kakor se dogaja »tukaj in zdaj«, v procesu nastajanja gledališke predstave in teatralizacije zunajgledališkega življenja igralcev. Rivettovski film tako ni toliko podoba, ki poteka v času, niti ne podoba, ki razvija čas zgodbe, temveč je podoba, ki je sama čas, čas kot razsežnost postajanja: pri tem gre tako za postajanje, nastajanje predstave, kot za to, kaj postane iz

igralcev tudi zunaj nje. In postajanje je vselej enigmatično, nikoli se ne ve, kaj bo nastalo, pri Rivettu še toliko manj, ker je vselej, že od njegovega prvega filma **Pariz je naš** (*Paris nous appartient*, 1961) naprej, navzoča tudi neka zarota, neki skrivni dogovor. Kakršen je na primer tisti med trgovcem s slikami in starim slikarjem v **Lepi norici** (*La Belle noiseuse*, 1991), kjer je gledališko sceno zamenjal slikarski atelje; in kakor v gledališču pri Rivettu nikoli ni pokazana predstava, za katero igralci vadijo, tako tukaj ni vidna končana slika, pač pa je prikazan proces nastajanja slike in tega, kaj postane iz slikarjevega modela.

V **Tolpi štirih** (*La Bande des quatre*, 1988) je ta »gledališka konstanta« rivettovskega filma indicirana v samem imenu režiserke in vodje gledališke skupine – Constance. Igra jo Bulle Ogier, ki je v *Nori ljubezni* že prestala ta proces prepletanja dveh zank in je dodobra spoznala njegovo skrivnost, tako da je zdaj sama lahko skrivnost: o Constance ničesar ne vemo, ona je kot brez preteklosti, nikoli ni pokazana zunaj gledališča, obstaja samo kot blaga in zagonetna navzočnost na gledaliških vajah. A prav z njo je povezana še druga rivettovska konstanta – zarota. Zarota je sicer politično-policijske narave, toda nekakšni »konspiratorji« in »intriganti« so tudi Rivettovi scenaristični sodelavci, ki pletejo sistem ujemanj, medsebojnih implikacij, neznan in lažnih sledi ter dajejo premišljenemu načrtu videz naključja in zvijači vtis avtentičnega. Tako je prav eden izmed Rivettovih scenaristov, Pascal Bonitzer, tisti,

ki stopi na sceno v vlogi policijskega inšpektorja, razkrije Constance kot zapleteno v zaroto in jo odpelje iz gledališča.

Va savoir (2000) je videti, kot da bi rivettovski film dosegel lastni »klasicizem«, v katerem so zajete vse njegove »konstante«, toda v estetsko kristalizirani in »igrivi« obliki – igrivi pač v tem smislu, da je Rivette tukaj »preigral« film, kakršnega je vse življenje delal (od tod najbrž tudi ton nostalgije). Italijanska gledališka skupina Uga Bassanija (Sergio Castellitto) pride v Pariz gostovat s predstavo Pirandellove drame *Come tu mi vuoi*, v kateri ima glavno vlogo žena režiserja in vodje gledališča, Camille Renard (Jeanne Balibar). Predstava ni najbolje obiskana in tudi njeni zvezdi Camille ne gre najbolje, vendar ne zaradi kakšnih igralskih težav, marveč le zaradi njenih spominov, ki jo vlečejo iz gledališča in od moža tja, *wo es war*, kjer je nekoč že bila in od koder je ravno ušla v Bassanijevo gledališče. Toda tudi Ugo Bassani ima svojo skrivnost, ki ga vleče iz teatra – iskanje Goldonijevega teksta *Il destino veneziano*, pri katerem mu ljubeznivo pomaga očarljiva Dominique. Tako je ena predstava povod za drugo, toda zunaj gledališča, ki nastaja kot iz igre naključij in razmerij, v kateri se Camille in Ugo zapleteta ter se v njih učita novih vlog, ki pa so odigrane še z veliko večjo suverenostjo, briljanco, šarmom in domiselnostjo kot tiste v teatru; kot da bi bilo najboljšo gledališče doma tostran odra, v življenjskih situacijah, in kot da bi bila najboljša igra tista, ki ne uteleša imaginarnih in že napisanih likov, marveč v kateri realna oseba iztisne nekaj svoje resnice. Ves film poteka kot izmenjava gledaliških prizorov z zunajgledališkimi, vse do trenutka, ko se slednji zamenjajo s prvimi oziroma se razrešijo v gledališču. Ta trenutek je pravi *coup de théâtre*, saj nastopi tedaj, ko se neka situacija z nevarnostjo smrtnega izida razreši s padcem v cirkuško mrežo. Cirkuško? Mar ne prej v ekscentno filmsko mrežo fiktivnega in realnega, iluzornega in resničnega?

Jacques Rivette, eden najbolj inventivnih in originalnih, vendar tudi najmanj »slavnih« avtorjev francoskega novega vala, je imel še največ uspeha z *Lepo norico*, za katero je v Cannesu prejel



Lepa norica



Out 1: Noli me tangere

grand prix, Mélièsovo nagrado društva francoskih filmskih kritikov in nagrado zveze filmskih kritikov Los Angelesa. Tudi ta film pozna majhen *coup de théâtre*, in to že ne začetku, ko mlad zakonski par, slikar Julien in njegova žena Marianne, pred angleškima hotelskima gostoma na vrtu igrata spoznavno srečanje. Toda potem gre zares, tj. za slikarstvo in izgubo ženske. Pojavi se bogat kolekcionar Balthazar, nekakšen hudičev advokat, ki doseže, da se pripoved zasnjuje kot pogodba v imenu »nedokončane umetnine«. Nedokončana umetnina – takšen je tudi naslov Balzacove novele, ki je bila podlaga za scenarij – je tiho prekletstvo te graščine, ki jo naseljujeta slikar Frenhofer in njegova žena Liz. Zaradi nje, tj. nedokončane umetnine, je Frenhofer prenehal slikati, in zaradi nje sta z Liz videti kot prijazna živa mrliča; zaradi nedokončane umetnine sta slikar in njegova žena-model na neki način prišla do konca.

Mar to ne pomeni, da je bila ta umetnina, portret slikarjeve žene, pravzaprav končana? Dovršena z nemožnostjo slikanja in izgubo modela. Ta slika bo navsezadnje tudi vidna in Frenhofer se k njej vrne le in prav zato, da bi zabrisal oziroma prebarval ženin obraz, povsem nedotaknjen pa pusti rdeč madež: ptičjo taco namesto ženske roke. Slika je pokazana prav zaradi tega rdečega madeža, ki kaže na magično moč portreta, da svojemu modelu upleni dušo (Liz se giblje neslišno in bosa kot ptič in preživlja dneve z nagačevanjem ptičev). Ta umetnina pravzaprav ni toliko nedokončana, kot je »nesmrtna«, nesmrtna kot vampir, ki se hrani z zmeraj novimi dušami slikarskih modelov. In Balthazarjeva mešetarska vloga je prav v tem, da

Frenhoferju priskrbi nov model, in mladi slikar Julien, Frenhoferjev občudovalec, je dovolj naiven, da za dokončanje nedokončane umetnine zastavi svojo ženo.

Zdaj torej nastopi tisto, zaradi česar je film dolg štiri ure. To je slikanje, realni čas slikanja, v katerem se izgubi občutek za čas. Slikarjev atelje postane prizorišče dvojne scene: sadovske scene, v kateri Frenhofer (Michel Picolli) gnete model, Marianne (Emmanuelle Béart), ki kot zgledna sadovska žrtev vse raje sprejema naporne poze golega akta; in slikarske scene, ki jo vodi roka realnega slikarja Bernarda Dufourja. Ta roka, ki nadomešča Picollija pri platnu, torej zagotavlja realni čas slikanja, ki pa ni navzoče toliko prek ustvarjanja podobe, kot prek proizvajanja skoraj neznosnega zvoka, škripanja peresa po risalnem listu oziroma krede in oglja po slikarskem platnu. To je slikanje, ki se ga bolj sliši kot vidi, kakor da bi z morečim praskanjem po platnu prevajalo tihe muke svojega modela, petrificiranega v pozah čistega erotizma. Toda Marianne bo okamenela in skoraj smrtno prebledela, tudi ko ji bo Frenhofer pokazal njeno podobo: skoraj umre od tega, da se vidi upodobljeno, zato bo ta podoba kot kakšno truplo zazidana v steno. Frenhofer pa svojim gostom in filmskemu gledalcu pokaže neko drugo podobo, na hitro naslikan ženski akt brez glave. S to slabo sliko je popolnoma pogorel v očeh svojega občudovalca Julienu, slikarja, ki slika portrete po fotografijah in ki ne bo nikoli doumel, zakaj je njegova žena Marianne od njega tako neskončno daleč, odkar je bila Frenhoferju za model.

Glede Rivettove »gledališke konstante« je treba dodati, da ne zaseda njegovega

celotnega opusa – praviloma je ni v filmih, ki niso ravno med najboljšimi, kot je na primer **Viharni vrh** (Hurlevent, 1985). Nedvomna izjema pa je **Céline et Julie vont en bateau** (1974), kjer res ni nobenega gledališča, zato pa se naslovni junakinji znajdeti v magični hiši, ki spreminja ali izmenjuje njuni identiteti, ju premetava v času in prostoru, ponavlja iste dogodke z drugih zornih kotov, toda tudi dekleti zmoreta popraviti nepopravljivo, ukiniti dogodek (umorjeno deklico obudita od mrtvih) ali zavrteti film nazaj. Tu se torej film ne sreča z gledališčem, marveč s samim sabo kot s čisto fantazmagorijo.

»Jacques Rivette je živel samo za film,« so ob njegovi smrti v Le Mondu in Libérationu pripovedovali sodelavci in sodelavke ter prijatelji, s čimer so tudi hoteli povedati, da o njem samem, njegovem zasebnem življenju, niso veliko vedeli. »O tem ni maral govoriti.« Znal pa je neutrudno in enciklopedično pripovedovati o filmih, kot smo lahko videli tudi v portretu **Jacques Rivette, le veilleur** (1990), ki sta ga posnela Claire Denis in Serge Daney. Imeniten vzdevek, ta »veilleur«, tisti, ki bedi, a ne le ponoči, ko ga v tem filmu vidimo s knjigami v kavarni, marveč bedi nad tem, da »avtorski film«, ki ga je spočel kot novovalovec (čeprav je imel sam raje pojem »omrežja sodelavcev«, avtor pa naj v filmu izgine, se je strinjal z Blanchotom), ostane vreden svojega imena, kar je Rivettu pomenilo, da gledalca »sooči z drugačnim načinom razmišljanja ali drugačnimi načini življenja«. Kakor je že kot urednik revije *Cahiers du cinéma* na začetku 60. let bedel nad tem, da se je revija odprla drugim glasovom ter kritiško in cinefilsko vednost dopolnjevala z Barthesovo semiologijo, Althusserjevim marksizmom in Boulezovo serialno glasbo.



foto: Klemen Dvornik

Na snemanju filma Cimre

ton, kamera, akcija!

Ana Šturm

Brazilski režiser Walter Salles (**Motoristov dnevnik**, 2004) je na lanskem 65. Berlinalu v pogovoru s Sebastianom Schipperjem (**Victoria**, 2015) in filmskim zgodovinarjem Petrom Cowiejem povedal naslednjo anekdoto.

Nadobudni študent filmske režije naj bi na predavanju Jeana Pierra Melvilla,

enega ključnih *auteurjev* francoskega novega vala in režiserja filmov **Bledolični ubijalec** (*Le samouraï*, 1967) in **Rdeči krog** (*Le cercle rouge*, 1970), vprašal, kaj naredi dober film. Melvilla je prosil, naj mu pove, kaj je tisto, kar je res najpomembnejše, da posnameš dober film, in če mu stopnjo pomembnosti lahko ponazori z odstotki.

Melville je, rahlo nejevoljno, odgovoril takole: 50 odstotkov pri filmu predstavlja izbira prave zgodbe, 50 odstotkov to, kako zgodbo prevedeš v scenarij, 50 odstotkov predstavlja izbira pravih igralcev, ki bodo tvoji zgodbi vdihnili življenje, 50 odstotkov so luči, 50 zvok, pa glasba ... In če ti samo ena od teh stvari spodleti, si uničil polovico filma.

Omenjena anekdota na najboljši možen način ilustrira pomen posameznih elementov pri nastajanju filma, in s tem vsakega posameznika v filmski ekipi, pa tudi to, da film ni le skupek delov, ampak tisto nekaj, kar vse te dele (in delo) v nekem trenutku poveže v celoto.

Vsa filmska ekipa, ki je zaslužna za končno podobo filmskega dela, se le redko znajde v soju žarometov; ti so ponavadi rezervirani za režiserja in igralce. O ljudeh, katerih imena se pred našimi očmi (če sploh ostanemo v dvorani) odvirtijo v zaključni špici filma in ki so vsak s svojim specifičnim znanjem pripomogli, da je film sploh lahko ugledal luč projektorja, običajno ne izvemo skoraj ničesar. Ničesar ne izvemo o scenografih, asistentih kamere, ali o prostovoljcih iz potapljaškega društva Nova sub iz Kamnika, ki so 28. novembra (!) pol dneva preživeli v mrzli vodi jezer blizu Vrhnike in brez katerih ene najpomembnejših scen v filmu *Cimre* sploh ne bi mogli posneti.

Pri Ekranu smo se zato odločili, da bomo v novi rubriki »Ton, kamera, akcija!« občasno naredili krajšo reportažo oziroma objavili tak ali drugačen zapis s snemanja slovenskih kratkih ali celovečernih filmov. Stopili bomo na »temno stran« in radovedno pogledali v zakulisje nastajanja filmov, v proces dela, ki gibljive slike od kratkega začetnega sinopsisa pa vse tja do končnega izdelka pripelje v kinodvorano, pred gledalca. Novembra in decembra smo tako nekaj dni preživeli na snemanju filma *Cimre*.

Kriminalna drama *Cimre* nastaja pod budnim očesom režiserja Klemna Dvornika, v okviru igranega programa RTV Slovenija, ki ga trenutno vodi odgovorni urednik Jani Virk. Kljub občasnemu negativnemu vzdušju, zmanjševanju števila filmov in namigom o ukinitvi je v okviru omenjenega programa v zadnjih letih nastalo kar nekaj uspešnih slovenskih filmov, med njimi zelo lepo sprejeta celovečerna prvenca **Zapelji me** (2013) Marka Šantića in **Panika** (2013) Barbare Zemljič. Zato je še toliko pomembnejše, da se tovrstni programi in prakse ohranijo, saj RTV poleg skrbi za financiranje in uveljavljanje kronično podhranjenega slovenskega



foto: Klemen Dvornik

avdiovizualnega ustvarjanja mladim režiserjem omogoča tudi razmeroma stabilno in varno okolje, brez velikih tveganj.

Pod scenarij, ki je nastal po motivih istoimenske knjige Maje Novak, se je podpisala Barbara Zemljič. »Ko smo se odločili, da bomo snemali kriminalko, smo začeli na veliko brati slovenske kriminalne romane,« je dejal Klemen Dvornik. »Barbara je na koncu prebrala okoli 37 romanov.« Izbira prave zgodbe ni bila enostavna, saj so imeli na eni strani zanimive zgodbe, postavljene v različna zgodovinska obdobja, ki bi jih bilo z odobrenim proračunom težko prepričljivo prenesti na platno, na drugi strani pa so bile dobre zgodbe v stilu *whodunnit*, ki za filmske adaptacije morda niso najbolj zanimive. »Na koncu so se nam *Cimre* Maje Novak zdele praktično edina knjiga, ki bi jo znotraj naših produkcijskih okvirov lahko prevedli v film.« Seveda tudi ta naloga ni bila lahka, saj so zgodbo, ki se odvija na začetku 90. let, morali prenesti v današnji čas. In v teh 25 letih se je življenje drastično spremenilo.

V scenariju so od knjige ostali liki in osnovni zaplet, vse drugo (kako se zaplet razreši, kaj se zgodi in kdo je kriv) pa je praktično napisano na novo. Zgodba govori o mladi odvetniici Rebeki (Nika Rozman), ki ji je dodeljen primer umora scenografa Valterja (Vladimir Vlaškalič). Glavna osumljenka v primeru je Jana (Nina Ivanišin), Rebekina prijateljica iz otroštva. Na prvi pogled enostaven primer razkrije temne plasti, skrivnostne

globine in stranpoti človeške narave. Od prve ideje za film je do začetka pisanja scenarija preteklo kakšno leto in pol, scenarij je nastajal slabo leto.

Pomemben del v procesu nastajanja filma predstavljata predprodukcija in priprava na snemanje. »V predprodukciji in pripravah se najprej določi vse kreativne sodelavce, direktorja fotografije (op. a. Miloš Srdić), scenografa (op. a. Dušan Milavec), kostumografa (op. a. Marko Jenko), oblikovalca maske (op. a. Anže Košir) ... Ko imaš asistenta režije 1 in asistenta režije 2 ter šefe posameznih sektorjev, potem filmski vlak lahko počasi spelje,« pravi Dvornik. Vsak sektor nato na podlagi scenarija začne opravljati svoje naloge. Skice in izdelava setov ter scenskih elementov, iskanje lokacij, zasnova in izdelava maske, zasnova kostumov in kostumska preverjanja, režiser in direktor fotografije začneta delati na vizualni podobi filma, razmišljata o planih in premikih kamere, o barvni shemi ...

Za snemalno lokacijo je bilo določeno tudi eno izmed ljubljanskih sodišč, kjer pa so jim snemanje skoraj prepovedali. Kot argument za prepoved snemanja v njihovih prostorih zaradi varnostnih razlogov so na sodišču navedli teroristične napade, ki so tudi pri nas (očitno) postali realna grožnja. »Če snemaš film, ki se dogaja v sodni dvorani, imaš dve možnosti – ali snemaš na realni lokaciji ali pa sodno dvorano zgradiš; glede na to, da izgradnja sodne dvorane v našem proračunu ni



foto: Klemen Dvornik



foto: Klemen Dvornik

bila predvidena in zanjo torej nismo imeli denarja, smo z veliko pogajanja in prilagajanja na koncu vseeno uspeli posneti prizore na sodišču. Snemanje na sodišču je bilo s strani produkcije zelo velik izziv; odpreti lokacijo, ki je bila popolnoma zaprta,« je povedala Barbara Daljavec, direktorica filma *Cimre*.

Pomemben del predpriprav je tudi postopek izbora igralcev. »Sam nisem pristaš castinga, raje imam vaje, kamor za določene vloge povabim ljudi, za katere mislim, da bi jih lahko igrali. Potem jih na vajah izberem,« pravi Dvornik. Pri igralcih zelo pomemben element predstavljata dinamika in kemija med njimi, pa tudi to, kako to kemijo uspejo prenesti na film. »Pri *Cimrah* sem imel tri kroge za glavni igralki oziroma za glavni ženski vlogi, ostale vloge pa sem nato podelil glede na njiju.« V igralski zasedbi so se tako znašli še Matej Puc, Gašper Tič, Ksenija Mišič, Peter Musevski in Jernej Šugman. Za režiserja so v nadaljevanju procesa zelo pomembne vaje z igralci.

Prvi snemalni dan je bil 7. novembra, zadnji pa tik pred božičem, 23. decembra, skupaj 32 snemalnih dni. Ekipi sem se na snemanju prvič pridružila v drugi polovici novembra. 11. snemalni dan je potekal v pisarnah Modre hiše v Šiški. To je bil tudi dan, ko je prvič v letu zapadel sneg. Sneg ni povzročil zmede in zastojev le na cesti, pač pa tudi pri takrat sicer že dobro uigrani ekipi: z metlami in škafi vroče vode se je borila proti beli snežni preprogi, ki je vztrajno prekrivala balkon in okna odvetniške pisarne, v kateri

so snemali. Prizor bi se moral namreč odviti v lepem sončnem vremenu, podobno kot scene, vezane na ta prizor, ki so bile posnete že prej. Zaradi snega so rahlo zaostajali za urnikom snemanja, poleg tega pa je morala zaradi nepredvidljivih razmer na cesti prej na pot tudi glavna igralka, ki je zvečer v Celju nastopala v predstavi. Zaradi snega so morali kasneje najbolj težavne kadre znova posneti.

Nekaj dni pozneje, 24. novembra, so snemali prizor preiskave avtomobila v podhodu na Kolodvorski ulici. Umazan in zaprašen siv BMW, na katerem je bilo s prstom napisano »svinjski kot lastnik«, je bil parkiran nasproti gostilne Tišler. Za ta prizor so imeli delno zaporo Kolodvorske, kar pomeni, da so cesto lahko zaprli samo za kratek čas in da so morali mimo spuščati ljudi, pri tem pa paziti, da jim kdo od mimooidočih ne zaide v kader. Zabavno je bilo, da se je skoraj vsakič, ko so zaporo odprli, našel nekdo, ki je na vsak način hotel parkirati na prostem parkirišču zraven omenjenega BMW-ja. Na snemanju je bilo tudi nekaj statistov. V slovenskih filmih statisti ponavadi na set pridejo v svojih oblačilih. Kostumograf jim samo doda ali odvzame kak kos: nahrbtnik, šal, klobuk.

28. novembra me je direktorica filma Barbara Daljavec praktično sredi noči s sumljivim terencem pobrala pred stavbo RTV. Na odročno snemalno lokacijo blizu Vrhniko sva prispeli med prvimi. Skrivnostno megleni in goli nočni gozd ob jezerih se je postopoma spremenil v živahno mravljniško kombijev,

avtomobilov in drugih štirikolesnikov, čolnov, najrazličnejše snemalne opreme, množice kablov in ljudi, ki so vsak s svojo svetilko na glavi in glavnim komunikacijskim orodjem – *motorolo* – za pasom ponikali v temo. Hladni nočni zrak, prijeten delovni kaos, kakofonija zvokov in gasilci, ki so spuščali čoln v vodo, so me dobesedno prestavili v eno izmed epizod serije **Na kraju zločina** (CSI, Anthony E. Zuiker, 2005–2015). Mojo iluzijo sta potrdila tudi dva statista, zamaskirana v uniformirana policista, ki sta se v nekem trenutku sprehodila mimo.

Ko se je začelo daniti, je bilo vse pripravljeno za snemanje. »Truplo pripravljeno ... Kuki, daj še malo listja po špici ... Dim, kje je dim? ... Premakni avto na drugo stran ...« je odmevalo v zgodnje jutro, ki se je počasi prevešalo v lep sončen dan. 16. snemalni dan je bil namenjen prizoru dviga utopljenca iz vode. Pri snemanju so ekipi pomagali prostovoljni gasilci in potapljači. Eden od potapljačev, ki je igral truplo, je ves dan preživel v razpadajoči maski. Pomemben element prizora na jezeru so bile tudi meglice, ki jih je bilo treba v lepem sončnem vremenu nenehno poustvarjati. Od petih zjutraj do enih popoldan so posneli minuto in dvajset sekund prizora, v povprečju pa v enem snemalnem dnevu posnamejo za približno 5 minut filmskega gradiva.

V začetku decembra sem se znašla na Viču, kjer so v praznem skladišču za potrebe filma *iz nule* postavili policijsko postajo. Da za snemanje zgradijo ves set, je za slovenski film precej nenavadno.



foto: Ana Šturm



foto: Ana Šturm

»Najprej smo mislili, da bomo imeli policijsko postajo na drugi lokaciji, ki je bila delno že opremljena, ampak je bila uporaba teh prostorov precej omejena. Zato smo se odločili, da bomo set zgradili. To je bil največji produkcijski zalogaj pri filmu,« pravi Barbara Daljavec. Pohišstvo, s katerim so opremili policijsko postajo, so si izposodili, prav tako ves pisarniški material.

Prav pri izgradnji policijske postaje se najbolj vidi, kako pomemben je vsak član ekipe in kolikšen je v resnici njegov prispevek h končnemu izdelku. »Tu so se res pokazale izkušnje in kreativnost Dušana Milavca, scenografa, ki je zmožen iz nič narediti neverjetne stvari,« pravi Dvornik. Za videz in osnovni *mood*, ki so ga želeli imeti na policijski postaji, so si za primer vzeli filme **Sedem** (Se7en, 1995, David Fincher), **Vsi predsednikovi možje** (All the President's Men, 1976, Alan J. Pakula) in serijo **Luther** (2010–2015, Neil Cross). »Glede scenografije mislim, da smo pri tem filmu res naredili presežek. Kot režiser se nisem počutil prikrajšanega, ker delam v Sloveniji, saj sem dobil takšno scenografijo, kot bi jo želel, tudi če bi delal v Ameriki.« Ko si stopil v prostor, namreč res nisi imel občutka, da gre za zgrajen set, vsi detajli, od barvnih fasciklov, časopisnih izrezkov do pisarniškega materiala, vključno z aero-selotejpom, so bili na svojem mestu.

V drugi polovici decembra se je snemanje počasi bližalo koncu. 20. decembra so na Vilharjevi ulici snemali enega zadnjih prizorov, Janino

rojstnodnevno zabavo. Na izjemno razgibanem in domišljenem setu je v ritmični glasbe migala in posedala kopica hipsterskih statistov, vse skupaj pa je bilo ovito v nenavadno roza svetlobo in razsvetljeno z množico božičnih lučk. »Roza barva je vizualna rdeča nit filma. Z Milošem (op. a. direktorjem fotografije) sva se malo poigravala z barvno shemo. Želela sva izločiti barve in potem poudariti samo eno, bodisi z lučjo, kostumom ali scenskim elementom. Ta roza/vijolična barva, ki se pojavlja v vseh nočnih prizorih, je pravzaprav Milošev podpis; najdeš jo tudi v njegovih drugih filmih.« Tovrstna uporaba barve pomeni tudi nekakšen odmik od realnosti, s čimer so želeli ustvariti nekaj več filmskega prostora, fikcije.

Omenjeni vizualni stil ni naključen, saj sta ga režiser in direktor fotografije razvijala že v kratkem filmu **Luči mesta** (Klemen Dvornik, 2015), ki je bil prikazan na 18. Festivalu slovenskega filma. »Film smo snemali z mislijo, da nam čez eno leto, ko bomo delali celovečerec, ta izkušnja in to znanje lahko prideta prav.« V filmu *Luči mesta* so se tako poigravali z nočnimi prizori, lučmi, odsevi in zanimivim kadriranjem. »Začetna ideja za Cimre je sicer bila, da bi delali nekakšen *nordijski noir*, »nordijski krimič«. Danes pa je vse skupaj videti bolj kot neka hongkonška drama o odnosih; skratka, drugačen film, kot sem ga imel v mislih na začetku. Film se v teku snemanja pač spreminja, vse skupaj je en tak val in ti poskušaš iti z njim.«

Zgodba *Cimer* na tem mestu seveda še ni končana. Film do njegove končne postaje čaka še kar nekaj preobrazb in popravkov. Od februarja dalje je v montaži (montira ga Ivana Fumić). Montaža v povprečju traja 3–4 mesece, kar pomeni, da bodo Cimre zmontirane do junija. Takrat se začne tudi postprodukcija slike in tona. Končan naj bi bil do septembra 2016 in premierno prikazan na 19. Festivalu slovenskega filma v Portorožu. Dejstvo, da se obeta nov slovenski žanrski film, natančneje kriminalna drama z dvema glavnima ženskima vlogama, odlično scenografijo in domišljenim vizualnim stilom, pa vsekakor zveni kot nekaj, česar se lahko samo veselimo.



foto: Ana Šturm



HBO dokumentarci

Tina Bernik

»Pri nas ni prostora za slabe filme«

Bliža se newyorški filmski festival Tribeca, ki bo letos še posebej zanimiv za Slovenijo, saj se bo v uradnem programu predstavil tudi mladi slovenski avtor Žiga Virč s svojim dokumentarno-igranim filmom **Houston, imamo problem!**. Gre za prvi film z območja bivše Jugoslavije, ki ga koproducira HBO Europe, zasluge za to pa brez dvoma lahko pripišemo tudi izvršni producentki za dokumentarce na HBO Europe Hanki Kastelicovi. Kastelicova je potencial filma zaznala že na RTV Slovenija, kjer je delala kot dokumentaristka; ko je prestopila na HBO Europe, pa je k filmu pritegnila še HBO. Pa ne zaradi nacionalnega nepotizma, ampak zato, ker je vedela, da je film lahko uspešnica. »Želeli smo, da bi bil prvi film s tega območja res bomba. Ko

začneš produkcijo v neki državi oziroma državah, resnično hočeš, da se to vidi, da je odmevno, da naredi bum, saj pri HBO filmov ne delamo le zato, da imamo program, ampak da se za nas ve in da smo sprejeti kot pomembni igralci v lokalnih industrijah.«

12 dokumentarcev na leto, prvič tudi slovenski

V zadnjih štirih letih, odkar je na HBO Europe Kastelicova, je njihova evropska dokumentarna produkcija vzcvetela in pobira tudi vedno več festivalskih priznanj, pridruženih pa je tudi vse več držav. V HBO Europe tako zdaj spadajo Poljska, Češka, Slovaška, Romunija, Madžarska, Moldavija, Bolgarija, države nekdanje Jugoslavije in Nizozemska,

konec lanskega leta se je pridružil še HBO Nordic, letos pa se širijo naprej. Najaktivnejši državi sta Romunija in Poljska, ki sta HBO-jeva največja trga, v Romuniji pa je doma tudi eden njihovih najbolj nadarjenih režiserjev Alexander Nanau. Njegov prvi film **Svet po Ionu B** (World According to Ion B, 2009) je med drugim dobil emmyja, naslednji **Toto in njegovi sestri** (Toto and His Sisters, 2014) pa poleg nominacije za evropsko filmsko nagrado še več kot 30 nagrad, med katerimi je bilo lani tudi srce Sarajeva za najboljši dokumentarec na Sarajevskem filmskem festivalu. V Romuniji je lani nastal tudi večkrat nagrajeni dokumentarni film **Chuck Norris proti komunizmu** (Chuck Norris vs. Communism, 2015, Ilinca Calugareanu), ki se je uvrstil

tudi v uradni program na *Sundanceu* in na filmski festival v Rotterdamu, odlično pa sta sprejeta tudi najnovejša romunska dokumentarca **The Network** (Rețeaua, 2015) Claudiuja Mitcuja in **Cinema, mon amour** (2015) Alexandruja Belca, ki prav tako potujeta od enega festivala do drugega. Romunija, od koder na HBO pridejo po trije dokumentarni filmi na leto, seveda ni edina država, iz katere redno prihajajo dokumentarna dela v sodelovanju s HBO Europe. Ta ima namreč redno dokumentarno produkcijo v štirih evropskih državah, poleg Romunije še na Poljskem, kjer na leto posnamejo štiri dokumentarce, na Češkem oziroma Slovaškem, kjer naredijo po tri, na Madžarskem, od koder pridejo dva do trije filmi, zdaj pa je na vrsti tudi območje nekdanje Jugoslavije, kjer bi si vsako leto želeli posneti po en film. Letos tako prihaja *Houston*, naslednje leto pa film Mile Turajlić **The Other Side of Everything**.

HBO Europe pri dokumentarcih, trenutno jih imajo v različnih stopnjah produkcije kar 30, večinoma sodeluje kot producent, v redkejših primerih pa film financira v celoti, in sicer kadar gre za film z manjšim proračunom, medtem ko pri večjih proračunih iščejo financiranje iz drugih virov. Na Poljskem in Češkem veliko sodelujejo z državnimi filmskimi centri, enako pa je bilo tudi v slovenskem primeru, torej pri filmu *Houston, imamo problem!*, ki sta ga financirala predvsem Slovenski filmski center in RTV Slovenija. V Romuniji zaradi pravil, ki se krešejo s pravili HBO, nikoli ne sodelujejo s filmskim centrom, zato ponavadi iščejo partnerje iz neodvisne produkcije. »Kjer je sodelovanje mogoče, je to super, saj naše delo pomaga tudi pri razvoju kinematografij in dokumentarnega žanra v teh državah, tako da želimo najti poti in sodelovati v vseh regijah. Ne delamo veliko, ampak tisto, kar delamo, je v teh posameznih državah najboljše.«

Čedalje večje ambicije in vedno večji stik z lokalnimi filmarji

Preboj, ki je prerodil dokumentarno produkcijo HBO Europe, se je, če kot

izjemo izvzamemo izredno uspešni Nanaujev film iz leta 2009 *Svet po Ionu B*, zgodil z madžarskim filmom **Tok ljubezni** (Szerlempatak, 2013) režiserke Ágnes Sós leta 2013, torej leto po tistem, ko je tja prišla Kastelicova. »Vedno sem si želela delati filme na najvišji ravni. Tukaj so bile neke produkcijske možnosti. Pred začetkom snemanja ogromno delamo s filmarji. Pripravljalno obdobje včasih traja tudi leto ali več, s čimer neodvisnim filmarjem omogočimo, da filme razvijajo,« pojasnjuje Kastelicova, edina oseba v HBO, ki skrbi izključno za dokumentarce, kmalu po prihodu pa je poskrbela še za to, da so pri HBO začeli financirati tudi razvoj filmov: »Če so ljudje dobro pripravljene, so dobri tudi rezultati. Pri nas nimamo prostora, da bi delali slabe filme. Smo kot butik in vsak obešalnik mora nositi nekaj posebnega. Če včasih kaj ne uspe, pa smo potem veliko dlje v montaži – dokler ne dosežemo standardov, ki jih poskušamo uveljavljati.«

Ker veliko pozornosti posvečajo razvoju, imajo v vsaki od štirih držav, kjer nastajajo njihovi filmi, producente, ki skrbijo za originalno produkcijo, in sicer tako igrano kot dokumentarno. Ker so njihove ambicije čedalje večje in ker postaja vse pomembnejši stik z lokalnimi filmarji, pa imajo v treh državah tudi dokumentarne svetovalce – zunanje sodelavce, ki dobro poznajo lokalno filmsko industrijo na eni strani in HBO filozofijo na drugi. V filmu morata biti primarno zelo jasna dežela nastanka in kontekst, da bo film zanimiv tudi za druge gledalce, pri tem pa ne sme posredovati preveč informacij. Če hočeš film prikazati v 20 državah v Evropi, od Nizozemske do Moldavije, to po besedah izvršne producentke na HBO Europe zahteva ogromno naporov.

Dolgotrajni razvoj scenarija in montaža

Dokumentarci morajo biti vsi sprejeti mednarodno, zato se pri HBO filmarjem trudijo pomagati in jih pošiljati na festivalska srečanja, kar ima več pozitivnih učinkov; na njih pridobijo koproducente, pa tudi pomembne povratne informacije tujih urednikov, kar avtorjem zelo pomaga, da lažje

najdejo svoj fokus. Je pa s festivali, kot poudarja Kastelicova, vedno loterija, pri kateri dejstvo, da za filmom stoji tako velika TV-mreža, kot je HBO, ne igra velike vloge. Pomembno je predvsem, kakšni so drugi prijavljeni filmi in kakšen je okus selektorjev. Za dober film sta poleg talenta in volje filmske ekipe, ki je pripravljena poslušati nasvete in sodelovati, pomembna ambiciozno zastavljen projekt ter razmišljanje, kako film približati gledalcem. Vloga HBO ni samo v denarju, ki ga investira, ampak zlasti v času, ki v nastanek filma vložijo tudi veliko osebnega znanja, energije in podpore, da bi za zgodbo in posneto gradivo ustvarili kar največ možnosti za uspeh.

»Snemanje dokumentarcev je zelo težko delo. Kolegi, ki delajo na igranih filmih, ogromno časa posvetijo razvoju scenarijev, je pa pri teh delih v trenutku, ko so scenariji gotovi, rezultat zelo hiter, medtem ko pri dokumentarcu nikoli ne veš. Moraš narediti razvoj, moraš biti osredotočen; ker delaš z resničnim življenjem, pa se stvari velikokrat spremenijo. Pogosto se kaj ne izide tako, kot smo pričakovali, in marsikdaj je dramaturgija dodelana v montaži. Montaža je izjemno pomembna in v številnih primerih tudi zelo dolgotrajna. Če v montaži vidimo, da je kaj mogoče narediti drugače, se poskušamo znajti in dati filmarjem več časa, da najdejo najboljšo formo. Uspehi so rezultat truda, da bi filmi dosegli svoj največji potencial, kar pa pomeni, da so mnogi eno leto ali dlje v montaži. Poti so zahtevne in včasih pridejo težki trenutki, ko stvari ne gredo, kot je treba, vendar je na koncu vsa vložena energija poplačana.« Tako je bilo tudi pri Virčevem *Houstonu*, kjer se je po snemanju izkazalo, da bo potrebnega še veliko selektivnega in dolgotrajnega dela v montaži, ko je bila ta končana, pa je po prvi različici sledila še ena montaža. Šele takrat je film končno dosegel svoj najboljši možni potencial, da je bila odločitev pravilna, pa dokazuje tudi, da je bil *Houston* izbran v uradni program filmskega festivala Tribeca, in to med 6626 prijavljenimi deli z vsega sveta.

Houston, imamo problem! bo v slovenskih kinematografijah že 24. aprila, takoj po Tribeci.



The Living Need Light, The Dead Need Music, 2014, The Propeller Group

skratka
Peter Cerovšek

Na meji med sanjami in onostranstvom

The Living Need Light, The Dead Need Music (2014) je sanjavo glasbeno potovanje po pogrebnih običajih južnega Vietnama, ki so v bližnjem sorodstvu s podobnimi običaji globalnega juga, zlasti pa z ameriškim jugom in s tradicijo *second line* godb New Orleansa, svetovne prestolnice glasbe.

Steady cam – slow motion, pisane stene – glasbeniki, pisane stene – performerji, človek – performer, človek – fantazija, rez – tema. Dialektično popotovanje med dvema svetovoma, med svetom živih in svetom tistih, ki niso več živi, se začne v ritmu tradicionalne vietnamske glasbe na neznanih ulicah neznanega mesta. Kot da bi se gibali po drobovju sveta, sledimo poti, ki nas pelje vse bližje bistvu filma, minljivosti človeka. Minljivi človek se preobrazi v požiralca ognja, uličnega umetnika, ki kroti neukrotljivo in ki kot nekakšen polbog vlada v radiju nekaj metrov okoli svojega performansa. Obdaja ga nešteto parov oči, ki so se kot planeti ujeli v tirnico najsvetlejših zvezde noči. Z ulic se preselimo na pogrebne slovesnosti in rituale pokopa južnega Vietnama, ki so v primerjavi s krščanskim pogrebnim protokolom »eksotični« in v zahodnem kulturnem kontekstu skorajda neprepoznavni kot pogrebi. V središču pozornosti ni umrli in tudi ne njegovi bližnji, temveč ulični umetniki, kaskaderji, ki stopajo po tanki meji med živimi

in mrtvimi, kot nekakšni mediji med dvema svetovoma. Bruhalce ognja, požiralce mečev, dreserje kač, ki ob spremljavi pogrebne godbe pospremi umrle na zadnjo pot, film predstavi v osupljivem psihedeličnem tonu, v popolni odsotnosti realizma, v neke vrste fantaziji, ki pritiče takšni tematiki. Iz mesta se selimo na podeželje in v močvirja, na kraje, ki jih v kulturni geografiji ni mogoče opredeliti drugače kot področja, ki niso občutila plugov kultiviranja divjine. Neopredeljive pokrajine, ki kličejo v zavest globalni aspekt filma in vabijo h kolektivni fantaziji, so lahko za faktografski pogled gledalca tudi problematične ter zastavljajo vprašanje o verodostojnosti videnega. A namen avtorjev filma, posnetega na dejanskih pogrebi, najverjetneje ni reprezentacija realnosti, ampak vizualizacija duhovnosti tega področja sveta.

Umetniški kolektiv *The Propeller Group* je na svetovnem vizualnem področju prisoten natanko desetletje in združuje tri umetnike. Tuan Andrew Nguyen in Matt Lucero sta se spoznala med študijem na kalifornijskem inštitutu za umetnost in skupaj s Phunamom Tuc Hajem, lokalnim umetnikom iz Mesta Hošiminh, ustanovila kolektiv, ki svoje delovanje usmerja predvsem v intermedijsko umetnost in raziskovanje sodobne vietnamske družbe, oboje

v kontekstu širše globalne sfere. Med njihovimi najbolj prepoznavnimi projekti je bila video inštalacija z naslovom *Television Commercial for Communism* (2011), pri kateri so za oglaševanje novega komunizma najeli pet vodilnih svetovnih marketinških agencij, da bi z najbolj radikalnimi sredstvi kapitalističnega marketinga propagirali novi komunizem.

S kratkim filmom *The Living Need light, the dead need music* (2014) so ubrali drugačne, bolj konvencionalne strune. Film se multikulturne vsebine loteva z eksperimentalno dokumentarnim pristopom in s skorajda videospotovski, *high end* estetiko. Zveni kot scenarij za visokopotezni *flop*, kot plitko kičasto delo, ki mora staviti predvsem na vizualno podobo. A čeprav je vizualna komponenta v ospredju, se film pretkano izogne vsem čerem komercialne enoplastnosti podobe. Brez jasne pripovedne linije, s hitro montažo zelo kratkih, impresivnih in ponavljajočih se kadrov, pogosto v tehniki počasnega posnetka, se dvigne v nadrealistično fantazijo *par excellence*. Da gre za izjemno delo, potrujeta tudi nagradi *grand prix* na dveh verjetno najpomembnejših festivalih kratkega filma ta hip, v švicarskem Winterthurju in v Tampereju na Finskem. Slednja mu je prinesla tudi nominacijo za oskarja, zato je zelo verjetno, da bo film transcendiral tudi v katero od slovenskih kinodvoran.



V vrzeli med resnico in resničnostjo

kritika

Žiga Brdnik

Cenzurirani glasovi / Censored Voices, 2015, Mor Loushy

»Ne nameravamo ustvariti še ene hvalnice zmagi ali zbirke zgodb, kako smo zavzemali, nadvladali, postrelili, osvajali. Ne želimo, da bi se ljudje spominjali, kaj so storili med vojno, želimo, da bi govorili o tem, kaj so med njo doživeli. Ne, kaj so počeli, ampak kako so se počutili. Drug drugemu bomo skušali pojasniti in razumeti, kaj se nam je po tej vojni zgodilo. Težko se je to spraševati, ko trak snema in vsi obrazi niso poznani. A če lahko povemo samim sebi in morda tudi drugim, kaj je za nas v teh veličastnih časih tako boleče, mogoče ne bomo služili tako imenovani 'narodovi morali', bomo pa prispevali delček k resnici.«

Tako se začne izraelski film **Cenzurirani glasovi** (Censored Voices, 2015, Mor Loushy), zmagovalca letošnjega Festivala dokumentarnega filma. Amos Oz z uvodnim nagovorom ne povzame le zgodbe o razočaranih vojnih herojih, ki so leta 1967 zgolj v šestih dneh porazili številčno močnejše arabske vojske na svojih mejah, ampak tudi bistvo angažiranega dokumentarnega filma. Njegova naloga je razkrivati delčke resnice, narediti slišne cenzurirane in utišane glasove, ponujati vpogled pod površje golega videza in vsakdanje igre.

Film režiserke Mor Loushy odpira prav to vrzel med medijsko in politično pogojeno družbeno resničnostjo ter resnico, ki v absolutni obliki seveda ni dosegljiva, a jo vsaj lahko odkrivamo, plast za plastjo, seveda če imamo za to voljo in zanimanje. Kombiniranje medijskih in filmskih posnetkov zmagoslavja ter izpovedi in obrazov vojakov nekoč in danes nas postavlja v to vrzel, preklaplja nas med realnostjo in resnico, da bi lažje sprevideli razliko, razumeli, katera je zlagana, katera veljavna, kaj je igra in kaj (ne) smisel za njo.

Medtem ko je ves Izrael slavil veličastno zmago, ko se je »judovski birokrat, bankir, trgovec, zlatar« spreminil v »vojnega heroja«, ubranil tako imenovano sveto zemljo in poražene Arabce pognal v beg, se je prav med temi heroji, vojaki, ki so zmago izbojevali, razširila čudna žalost. Skupina kibucev se jo je odločila s snemalnikom v roki ovekovečiti, deliti, analizirati, a so bili glasovi, ki niso podpirali državne propagande, za pol stoletja cenzurirani, zaklenjeni v arhive. Zakaj? Kaj takšnega so vojaki občutili, povedali, delili, da jih je bilo treba utišati? Zajel jih je občutek zlaganosti, začutili so zarez med servirano »resnico« in resnico, ki se je med trupli, vojnimi ujetniki in

ruševinami prikradla vanje. Šepetala jim je, da niso več braniki obljubljene dežele, ki se upravičeno borijo za zgodovinsko pravico, ampak zavojevalci, okupatorji, morilci.

Vojaki so pod ukazom, otopeli in brezvoljni razseljevali vasi in ljudstva iz krajev, kjer so prebivala že stoletja prej, kljub začasnemu premirju in prekinitvi ognja streljali po puščavah blodeče nasprotnike, jih poniževali in zapirali. Uničenje teles, predvsem pa človeških dostojanstev, je bilo ogromno. Starci, otroci, ženske, bolni so morali zapustiti svoje domove, in ker niso sodili v sionistično vizijo, se večina vanje tudi ni mogla vrniti. Ljudje, ki so tako kot Izraelci želeli živeti zgolj v miru na svoji zemlji in niso bili agresorji, so postali žrtve. Izrael je postal okupacijska sila in že takrat se je, kot ugotavljajo 50 let kasneje, začela politika osvajanja Gaze, Jeruzalema in Zahodnega brega, ki se do danes ni končala. Izraelci, vsaj tisti, ki se s takšno politiko ne strinjajo, so še vedno talci sionističnih političnih radikalcev. Izbrano ljudstvo, nekoč izgnano in zasužnjeno, je začelo izganjati in zasužnjevat, izvajati apartheid, ki ga je toliko stoletij trpelo samo; postalo je enako svojemu sovragu. S tem je stopilo na pot, na kateri bosta rešitev in vrnitev izjemno težki, če ne že nemogoči, kot so ugotavljali mladi vojaki.

Pomenljivo je gledati odzive istih razočaranih obrazov 50 let pozneje, ko poslušajo svoje, tuje in hkrati neizmerno znane glasove, ki napovedujejo ujetost današnjosti. Kot bi se preteklost, sedanost in prihodnost zليه v en sam mučni trenutek, ne, nikakor trenutek katarze, ampak trenutek prepadenosti ob delčku resnice, ki so ga lahko le nemočno občutili in izrazili, a nanj niso imeli vpliva. Lahko bi rekli, da zmagovalca letošnjega Festivala dokumentarnega filma povzema bistvo angažiranega dokumentarca, zajetega v preprostem sporočilu, da je treba utišanim znova povrniti glas, tudi če gre le za vojaške heroje, ki naj bi bili ob veličastni zmagi ponosni in srečni, a niso. In prav v dajanju glasu je največja vrednost filma, saj takšne glasove redko zaznamo, pri tem pa tudi sami pogosto spregledamo ali preslišimo veliko vrzel med časovno in prostorsko pogojeno resničnostjo ter univerzalno človeško resnico, ki se skriva zakopana nekje v globinah brezčasa in brezprostorja.



Anomalisa, 2015, Duke Johnson, Charlie Kaufman

kritika

Anže Okorn

Okameneli

»Hej, mama, poglej, avion!« »Kaj?« »Avion.« »Oh, pa res.« Sepijasti prizor letala v daljavi spominja na lutkovno televizijsko serijo **Sokoli** (Gerry Anderson & Christopher Burr's Terrahawks, 1983-1986), ki so jo na slovenski nacionalni televiziji v devetdesetih vrteli med zimskimi počitnicami kot del otroškega jutranjega programa. Skupaj s spomini na futuristična vozila, s katerimi so v znanstvenofantastični seriji marionete malce štorasto reševale svet, smo v oblakih, ki pa niso CGI/specialni efekti – v vati smo, dobesedno! Letalo smo opazovali skozi okno drugega letala, skupaj s presunljivo realistično lutko, ki si v naslednjem trenutku še bolj realistično strese na dlan tableto, jo pogoltne, vzame iz žepa pismo bivše punce in bere:

»12. november, 1995; Dragi Michael, jebi se; preprosto jebi se; kar šel si – po vsem, kar si mi rekel; po vsem, kar sva počela; po vseh jebelih obljubah; po vsem jebenem jebanju?«

Ob povsem pristnih kapljicah kondenza na oknu letala bi gledalec lahko pozabil, da je glavni junak filma lutka, če ne

bi njegovega obraza od ušesa do ušesa preko čela tik ob meji lasišča pa še v ravni črti preko oči delila očitno namerno nezabrisana reža. Sopotnik se s prepričljivimi človeškimi gibi nagne k Michaelu:

»Oprostite, da sem vas zgrabil za roko!« »Je že v redu.« »Refleks je, običajno sedim poleg žene.« »Rekel sem, da je v redu – jo pa zdaj lahko spustite ...«

Ko se je ekipa studia za animacijo obrnila na scenarista in režiserja Charlieja Kaufmana, če bi lahko v obliki animiranega filma uprizorili njegovo gledališko igro **Anomalisa**, ki so jo leta 2005 v Theatru of the New Ear izvajali kot »zvočno predstavo«, je imel ta velike pomisleke. Kako tudi ne, gledališče skladatelja Carterja Burwella se namreč oglašuje s sloganom »Pustite svoje oči doma!«, saj so vizualni elementi njegovih produkcij minimalizirani, kolikor je le mogoče. *Anomalisa* je bila sprva le glasba, zvočni efekti in besedilo, ki pa so bili v živo odigrani pred občinstvom. Potujitvena razlika med slišanim in dogajanjem na odru je bila za Kaufmana ključna, zato je

dovoljenje za filmsko adaptacijo pogojeval z uspehom pri zbiranju sredstev za ta projekt. Animatorska ekipa se je pri slednjem poslužila *crowdfundinga*, poslovenjeno množičnega financiranja oziroma »množicanja« preko ameriške platforme Kickstarter ter bila več kot uspešna. Za Kaufmanovega brata v orožju – režiji – so izbrali specialista *stop motion* animacije Duka Johnsona, znanega po parodični seriji *Mary Shelley's Frankenhole*, ki jo predvaja ameriški kabelski program Adult Swim; funkcijo potujitvene luknje, ki jo je v zvočni verziji *Anomalise* gledljivo kopalo v poslušljivo, pa so v filmski verziji prevzele lutke. Gledalec se zaveda zamudnega postopka njihovega oživljanja, to zavedanje pa se v teku filma staplja tudi s temami zgodbe. Gledalci smo stranke scenaristov, režiserjev, animatorjev ..., pri vživljanju v filmske like – v pričujočem primeru celo lutke – nam morajo neprisiljeno nuditi čim več pomoči ... Toda pri *Anomalisi* gre ravno za to, da fantastični elementi občutek resničnosti v ključnih trenutkih zmotijo!

Kaufman je kot scenarist in režiser zvočne *Anomalise* uporabil psevdonim Francis Fregoli; priimek v zgodbi služi tudi kot ime hotela, v katerem se nastani protagonist Michael Stone in kjer se odvije večji del dogajanja. Hkrati pa je to namig na Fregolijev sindrom, redko motnjo, ob kateri je oboleli prepričan, da so različni ljudje v bistvu ena sama oseba, ki spreminja videz oziroma je zakrinkana.

Na povsem »kaufmanovski« način je tudi sama *Anomalisa* zakrinkana v scenaristova oziroma režiserjeva pretekla dela. Gledalcu, ki Kaufmana pozna, lahko marsikateri prizor *Anomalise* služi kot bežiščnica oziroma točka prešitja z vsebino nekega drugega njegovega filma. Na primer – za osnovni simptom Michaelovega Fregolijevega sindroma, se pravi za istovetnost vseh ljudi, ki jih ta že pozna ali še srečuje na življenjski poti, je tako v zvočni kot v filmski verziji poskrbel igralec Tom Noonan: sinhroniziral je namreč vse glasove razen Lisinega (Jennifer Jason Leigh) in Michaelovega (David Thewlis) – izvzeta nista bila niti njegov otrok in žena. Zanimivo je Noonan v Kaufmanovem režijskem prvencu *Prispodoba* (*Synecdoche, New York*, 2008) igral gospoda, ki vskoči v vlogo Cadena Cotarda (Philip Seymour Hoffman), gledališkega režiserja, ki v strahu, da je mrtev oziroma da ne obstaja (Cotardov sindrom), vse svoje življenje megalomansko postavlja na oder. Gledališko mešanje Cotardovih življenjskih sopotnikov in njihovih dvojnikov postaja **Bolj čudno kot fikcija** (*Stranger than Fiction*, 2006, Marc Forster); z vsakim novim Kaufmanovim scenarijem pa je bolj očitno, da je vse njegovo ustvarjanje mogoče razumeti kot dopolnjevanje njegovega filmskega dvojnika. Sinekdoha je pesniška figura, pri kateri del označuje celoto in celota del, zadeva pa problem posploševanja. Ugotovitev, da so si vsi glavni liki različnih filmov, ki jih je Kaufman napisal ali režiral, podobni, dobi resnično moč šele, ko dojamemo, da so te podobnosti **Stranski učinki** (*Collateral*, 2004, Michael Mann) njegovega mučnega iskanja oziroma ustvarjanja Razlike. Meta-tema *Anomalise* je prav to – kako prelisiti avtobiografsko; kako v množici obrazov oziroma glasov, ki so konec koncev vsi isti, saj ustrezajo scenaristovi notranjosti, najti neko posebnost –

izjemnost – anomalijo – oziroma v Michaelovem primeru: Liso – Anomaliso – Razliko ...

Slednja je pravzaprav **Večno sonce brezmadežnega uma** (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004, Michel Gondry), za doseganje katerega je potrebno avtorjevo nenehno **Prilagajanje** (*Adaptation*, 2002, Spike Jonze) drastično spreminjajočim se življenjskim okoliščinam Hollywooda – če ne pomaga nič drugega, je treba **Biti** [tudi] **John Malkovich** (*Being John Malkovich*, 1999, Spike Jonze). Ko se slednji v tem filmu končno še sam spusti skozi portal, ki vodi v njegovo glavo, in ga protagonist Craig Schwartz (John Cusack), po poklicu lutkar(!), s svojimi prijatelji trži kot turistično atrakcijo, ko se skratka podvoji, so vsi ljudje, ki jih vidi skozi podvojeni par svojih oči, njegovi dvojniki, Malkovichi. V *Anomalisi* pa se Michael Stone, avtor priročnika za pomoč strankam, ki nosi naslov »Kako vam lahko pomagam pomagati jim?«, v nekem trenutku zgrozi: »Vsi so ista oseba, ki me ljubi!« Ampak ali ni to po eni strani tudi Kaufmanova lastna zgroženost nad lastnimi strankami, svojimi fani – po drugi pa tudi zgroženost nad lastnimi filmskimi liki, zrcalnimi slikami njegovega narcizma, ki je vselej le »korak stran« od manjvrednostnega kompleksa? Če bi se podobno kot v *Biti John Malkovich* spustili po portalu, ki bi pomenil sešitje vseh Kaufmanovih dosedanjih scenarijev, bi na koncu pristali v svetu samih njegovih dvojnikov, ki na vprašanje »Kaufman?« odgovarjajo s »Kaufman!«

Gotovo pa »kaufmanovsko« ni poanta! Ta je v iskanju malenkostne Razlike znotraj enoglasja »človeškega, prečloveškega«. V *Anomalisi* je ta malenkostna Razlika posebjena. Poslovna pot. Beg. Avion. Taksist, ki Cincinnati imenuje Sin-sin-city, kot turistični zanimivosti grešnega mesta pa priporoča ZOO s programom za ogrožene živalske vrste in čili. Krasno mesto in navijaški šal, zavezan v smrtonosno zanko. Darilo za sina. Trgovina z igračami. Igrače za odrasle. Dildo kot smerokaz. Nenavadna japonska starina iz sexshopa. Hotelska soba. Dolgočasno, vse je dolgočasno. Samost ali samota. Ledomat. Sobna strežba. (Pre)glasni sosedi oziroma glas, ki čudežno izstopa. Lisa. Brazgotina. Boginja. Skok čez plot. Nočna mora. Ločitev. Preživnina. »Že leta nisem občutil česa podobnega!« Zajtrk, na katerem Lisa drgne z vilicami ob zobe, govori s polnimi usti, je control freak in vabi v ZOO s programom za ogrožene živalske vrste. Samo pripomoček za samozadovoljevanje.

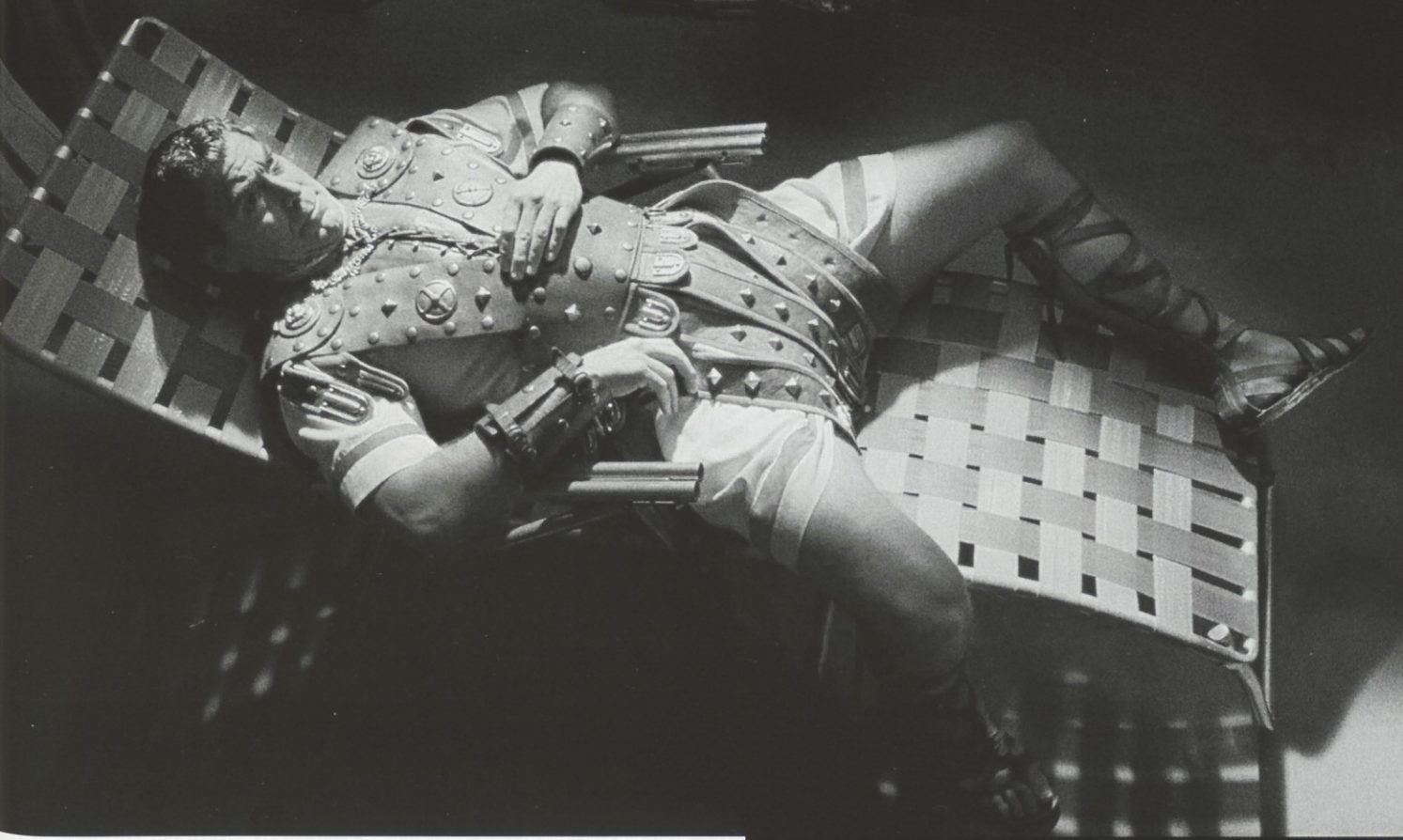




V svojem predavanju ob koncu filma se Michael Stone, strokovnjak za pomoč strankam, sprašuje, kaj pomeni biti človek, biti živ. Trpeti? Ne ve ... Izgubljen je! Ker je izgubil ljubezen! Z nikomer se ne more pogovarjati ... »Vsaka stranka mora biti vaš prijatelj ... Ne pozabite se smejati, nasmehi so zastoj.« Ne deluje! »Svet razpada! Predsednik je vojni zločinec. Namerno so uničili javni izobraževalni sistem, ker je lažje manipulirati z butastimi vojaki in delavci!« »Meša se mu, buuuu!«

Ob koncu filma ne vemo, ali ima Michael kamen le namesto priimka ali tudi namesto srca. Gre za babjeka, ki od vsake ženske slej kot prej zbeži, kot razkriva pismo njegove bivše punce na začetku filma? Morda Lisa sploh ni bila tako čudežno drugačna, kot se je prepričeval, temveč iznakažena, le lahko osvovljiva trofeja? Zakaj vse ljubezenske izpovedi njegovih bližnjih, pa tudi oboževalcev njegovega dela, naletijo le na sartrovska *Zaprta vrata*? Lisa mu v zadnjem prizoru filma v *post scriptumu* pisma, ki mu ga piše, zaupa, da japonski slovar prevaja besedo *anomalisa* kot »boginjo iz nebes« ... Težko ga bo prepričala; saj je le še ena izmed ljudi okoli njega: delček pekla!

Zanimivo se *Anomalisa* motivično večkrat prešije tudi z nedavno izdano zbirko kratkih zgodb *Ideoluzije* Jasmina B. Freliha, ki je v intervjuju z Laro Paukovič pred kratkim povedal, da je zgodbo z naslovom *Fajda* v enem zamahu napisal po neki »vročični noči« leta 2010, ko je dvakrat zapovrstjo pogledal Kaufmanovo *Prispodobo*. V zgodbi *Pritisk konca*, v katerem se Frelih vpiše v kožo atentatorja z bostonskega maratona Džoharja Carnajeva, se zdi, kot bi opisoval občutke Anomalisinega Michaela: »Pekel je povsod, globoko na dnu slehernega človeškega srca je mučilnica, kjer se vse gorje, vsa izguba, vsa nevzdržna bolečina tega smrtnega človeškega bitja, za katere se tako strašno trudimo, da bi jih zanimali, zberejo in mučijo čisto dušo, ki je bila v nas zasajena ob rojstvu, dokler je ne prepozna nihče več, niti mi sami.« Lisin pramen las je rdeče barve, najljubše barve slikarja Marka Rothka, katerega priimek služi kot naslov še eni Frelihovi zgodbi, le da je v njem izpuščena črka h, kar bi morda lahko razumeli kot metaforo manka humanizma. Ne nazadnje pa protagonista Kaufmanove *Anomalise* in Frelihove zgodbe *Literadrom* družijo priimek: Stone/Kamen. Slednjega je »ljubeče ljudstvo spoznalo za krivega prešuštva in obsodilo na smrt na grmadi«. Toda njegov sin, ki mu bo ime »Feniks, bo živel v precej drugačnem svetu«.



Ave, Cezar! / Hail, Caesar!, 2016, Ethan Coen, Joel Coen

kritika

Bojana Bregar

Ave, Hollywood!

Vera v filmsko realnost je bila v štiridesetih in petdesetih letih prejšnjega stoletja na višku svoje moči. Filmi so od vsakodnevne borbe utrujenim ljudem predstavljali predvidljivost v času, ko ni bilo predvidljivosti, upanje v času, ko vate na obzorju ni zrl obraz benevolentne prihodnosti in te vabil, da stečeš njegovemu mehkeemu objemu naproti, ampak le še en dan agonije v negotovosti, ki ga je bilo treba nekako preživeti. Filmi, prismojeni, neresni, utopični, pisani, razkošni, so ti za dve ure podali roko in te odpeljali v svet, v katerem si si od vseh teh tegob lahko malce odpočil, vsaj dokler se ni trak skoraj iztekel in postal ob napisu *The End*. Konec je bil za film vedno srečen, za gledalca pa ne. Vsaj dokler ni šel pogledat naslednjega.

Kakšen čas je to bil! Petdeseta so bila za filmske studije kljub posameznim temnim oblakom še vedno obsijana z večnim soncem na kalifornijskem nebu. Kinodvorane so obiskovale množice iz vseh družbenih slojev in zvezdniški sistem je neutrudno proizvajal vedno znova nove arhetipe nedosegljive lepote in šarma.

Toda pod površjem mirne gladine je počasi brbotalo in obzorja so se mračila: hladna vojna in posledična kubanska jedrska kriza sta naznanjali dobo revolucije, in v natanko ta trenutek Coena zapeljeta svojo rusko podmornico, imenovano Nostalgija. **Ave, Cezar!** (*Hail, Caesar!*, 2016) je tak »usual suspect« coenovske mešanice ironije, ideologije in infantilizma – trije zmagovalni 1-ji za film, ki nam hoče povedati, da to, kar gledamo, morda ni čisto tako, kot je bilo v resnici, ampak da tudi resnica ni čisto zares to, za kar se rada izdaja. Zelo primerno torej za film o filmu, in seveda film v filmu, kar *Ave, Cezar!* večinoma je. Coena nas z zanesljivim, samozavestnim korakom izkušenih večje popeljeta po svojem domačem terenu, ki ga s tolikšno mero naklonjenosti v dobrih dveh urah naslikata pred nami. To je ista naklonjenost, ki jo do svojega dela čuti Eddie Manix, šef fizične produkcije in tako imenovani »fixer«, osrednji in vseskozi po malem trpeči lik filma, ki mora skrbeti, da se kolesja in zobniki v drobovju megalomanske sanjske mašinerije, imenovane Capitol Studios, vrtijo gladko in neslišno. Eddie je za studio to, kar so za šport, imenovan curling, tisti komični možički, ki z mrzlično vnemo drgnejo



in gladijo ledeno stezo s svojimi metlicami, da se kovinski čajnik (ali karkoli že je ta zadeva) lepo in daleč pelje. Eddie obvlada to sceno. Vsak dan ob isti uri prikoraka skozi vrata studia, stopi v pisarno, sede za mizo in pokliče vrhovnega poglavarja svoje multimilijonske Cerkve, gospoda XX, ki vleče niti iz New Yorka. Vsak dan ga pričaka nekaj novega. Mlada vzhajajoča zvezda se po zabavi znajde v kočljivem položaju, napol slečena, popolnoma opita? Eddie jo bo spravil do doma in poskrbel, da njen ugled ostane brez madeža. Matinejski idol se je zapletel v afero s svojim režiserjem? Eddie ima boljše zgodbo za mrhovinarske trač novinarje. Morska deklica se ne spravi več v svoj kostum, ker ji pod srcem raste trebuh (in novo, nezakonsko življenje)? Samo pokličite Eddieja!

Nič čudnega torej, da Eddie, sicer predan vernik, dober zakonski mož in oče, približno vsakih štiriindvajset ur kleči v spovednici pred duhovnikom. Ves dan pred tem namreč nase potrpežljivo nalaga breme grehov, ki jih zagreši kolektivno telo studia Capitol. Časi so težki, ampak še težji so za tiste zunaj sistema, zunaj hollywoodskih gričev. Nekdo jim mora obljubiti zveličanje, nekdo mora biti njihov odrešenik. Bog je tam zunaj in pridno dela. Eddie samo pomaga oznanjati evangelij.

Coena sta tako znova na misiji odkrivanja vprašanj vere, in to počneta na svoj značilen, satiričen in pogosto popolnoma prismuknjen način. Če sta v **Zresni se** (Serious Man, 2009) v ospredje postavila židovstvo in iskanje identitete, je v Ave,

Cezar! oder rezerviran za troedinega boga kristjanov, ki se (ali pa ne, odvisno koga vprašaš) manifestira v mesu in krvi zgodovinske osebe po imenu Jezus Kristus. Toda ne ustavita se pri tej ravni, ampak se naravnost virtuožno, z mestoma subtilno, drugje pa povsem nedvoumno povlečenimi paralelami lotita (de)konstrukcije Hollywooda kot ideološkega aparata države, ki proizvaja in vzdržuje ideološko superstrukturo, medtem ko hkrati z lastnimi produkcijskimi silami in razmerji ohranja trdno tudi svoje ekonomsko jedro. Pravzaprav, hočeta reči Coena, Hollywood sploh ne potrebuje države, Hollywood JE država v malem. Tista dejanska, država ZDA, je kvečjemu nadloga, kamenček v zobovju velike tovarne sanj, za katero bi bilo bolje, da je sploh ne bi bilo. S svojo cenzuro in davki in neutrudnimi vojnami, v katere se nenehno zapleta – kdo jo sploh res potrebuje?

Kar je seveda prvi stavek, ki leži na jeziku vsakega polnokrvnega kapitalista, in če kaj, je Hollywood, kot tolikokrat poudarjamo, tovarna, imanentno organizirana tako, da se na njenem dnu tare voljne delovne sile, ki ji od vrha poveljuje Lastnik kapitala. In temu modelu ne sledi le filmski studio. Ko nastaja, film sam posvaja ta model kapitalistične hierarhije: bog/šef/režiser v megafon kliče ukaze (»božanski glas«) igralcem, ki izpolnjujejo njegovo vizijo, ubogljivo, v upanju na svoj košček sreče – slave. Toda kot vsak pravi kapitalistični podvig tudi hollywoodski ni bil imun na nezadovoljneže, hujskače, nevernike, ki – prepričani, da ima sistem sorazmerno nepravilne predstave o pravičnem

plačilu – sipajo sladkor v njegov tank. V tem primeru sta to dva v sandale obuta statista: zadrogirata in ugrabita glavnega igralca v epopeji o rimskem vojskovodji, ki sreča Jezusa (mislim, da lahko naslov uganete sami). Ko se omenjeni igralec, Baird Withlock (brezhibno komični George Clooney), zbudi, je na skrivni lokaciji, obkrožen z ducatom bledih mož z očali, ki mu namesto razlage ponudijo uvodni kurz v teorijo marksističnega materializma. »The Future«, prihodnost torej, kot sami sebe imenujejo, je namreč komunistična celica znotraj Hollywooda, blede možje pa so tista najbolj raz-očarana vrsta ljudi v industriji – scenaristi. »Zaradi nas so filmi uspešni, ampak od dobička nimamo nikoli nič!« tarnajo in imajo prav, do neke mere. Toda njihova usoda se ne kani bistveno spremeniti, niti po tistem, ko se njihov najbolj goreči član, sicer igralec Burt Gurney (Stalinov vizualni dvojček Channing Tatum), vkrcna na sovjetsko podmornico in krene reševati razredno vprašanje na drugo stran bodoče železne zavese. Že jih čaka goreči meč antikomunističnega križarja Josepha McCarthyja, ki jim bo še dobrih nekaj let dihal za ovratnik.

Ave, Cezar! je v svojem družbenokritičnem momentu v sorodu s filmom, ki sta ga brata posnela v svojih ranih letih. **Barton Fink** (1991) je prav tako satira, ki se osredišči na eksistencialno trpljenje naslovnega junaka. Gre za razredno ozaveščenega newyorškega scenarista (John Turturro), ki v štiridesetih letih prejšnjega stoletja odpotuje v Hollywood, da bi spisal komercialno uspešnico. V nasprotju z *Ave, Cezar!* je Barton Fink precej pesimističen portret filmske industrije (kot zanimivost: v obeh se pojavi isti izmišljeni studio Capitol), a morda to niti ni presenetljivo, saj slednji na Hollywood gleda skozi oči scenarista/intelektualca, ki ga povrh vsega pesti še pisateljska blokada. Hollywood je za večno trpečega *writerja* očitno ultimativni antagonist, in prav nič ne manjka filmov, ki bi hiteli temu pritrjevati: **Sulivanova potovanja** (Sulivan's Travels, 1941, Preston Sturges), **Sunset Boulevard** (1950, Billy Wilder), **In a Lonely Place** (1950, Nicholas Ray), **Prezir** (Le Mépris, 1963, Jean-Luc Godard), **Igralec** (The Player, 1994, Robert Altman) ter med novejšimi recimo **Trumbo** (2015, Jay Roach) – same iz prve roke nabrušene osti, ki katarzično prebadajo grešno meso te novodobne Sodome in Gomore.

A kjer je sovrašтво, tudi ljubezen ni daleč. Tako kot že Wes Anderson v **Grand Budapest hotelu** (Grand Budapest Hotel, 2014) tudi Joel in Ethan Coen skozi celoto svojega opusa izražata predanost mediju in zapuščini filma; ne le njegovi brezmejni fetišistični privlačnosti in *panacheju*, ampak tudi tisti bolj »down-to-earth« materialni, fizični plati produkcije. Dan Schrecker, vodja ekipe, ki je pri filmu skrbela za posebne učinke, v enem od intervjujev pojasnjuje, kako je bil glavni izziv pri ustvarjanju digitalnih učinkov poskrbeti, da bodo na avtentičen način dopolnili vrzeli, nastale v *production designu*, ker preprosto ni bilo več moč najti ustreznih lokacij, predmetov, materialov ali celo obrtnikov, ki bi znali poustvariti videz tistega časa. Pri tem so morali ustvariti vtis, kot da se na področju posebnih učinkov ni v 50 letih spremenilo prav nič – se pravi, moderni hiperrealistični učinki so pomagali ustvarjati videz ... ne tako zelo hiper-realističnih posebnih učinkov.

Še vedno pa je bilo zanemarljivo malo prizorov digitalno dopolnjenih in filmska prizorišča, kostumi, seti, orjaške noge rimskega božanstva so bili plod mukotrpnih in časovno zahtevnih tehnik, identičnih tistim iz petdesetih let. Posebno dragocene so bile lokacije. Bazen, v katerem se odvije vodni balet z morskno deklico Scarlett Johansson, je recimo taisti, v katerem je svoje čare razkrivala že Esther Williams, prav tako je večina zunanjih posnetkov studia Capitol posneta na zadnji od lokacij, ki so pri studiu Universal ostale nedotaknjene še iz tedanjega časa. Zato ni odveč poudariti, da se film s tem pokloni tudi obrtniškem znanju in veščinam, tako v igralskem kot v produkcijskem poklicu.

Kljub obilici povedanega na to temo pa *Ave, Cezar!* ni le film o dobrih starih časih. Coena zadnje meta-filmsko plast stekata tudi z nitmi, ki jih povlečeta med zgodovinskimi paralelami petdesetih let in pa našega razburkanega milenija z lastno finančno krizo in očitnim novim bankrotom moralnih in etičnih vrednot. Sicer morda ni povsem jasno, ali za lajšanje teh novodobnih tegob zares ponujata isto zdravilo, a po drugi strani to ni njuna naloga. Je namreč naloga tistih, ki bi se danes radi postavili na čelo skupnosti, vendar jim pri tem kronično primanjkuje bistvene lastnosti voditelja – občutka za odgovornost.

Bi jim pomagalo, če bi se zgledovali po Eddieju Manixu?

*Would that it were so simple.*¹



1 Ko bi le bilo tako preprosto.



Velika poteza | *The Big Short*, 2015, Adam McKay

kritika

Nina Cvar

Velika poteza: popularna kultura, krize kapitalizma in nastanek novega žanra

Veliko je bilo že povedanega o filmu, (popularni) kulturi, kapitalizmu in veliko še bo. Gre pač za fenomene, ki so immanentni del naših vsakdanov. Nam morebiti prav njihova poroznost otežuje razumevanje plesa, ki ga plešejo ti pojavi? Vsakdo od nas zna nekaj povedati o filmu, pa nekaj besed o kulturi in stiskah, ki jih povzročajo skorajda že vampirska nenasitnost presežne vrednosti. Kljub številnim izrečenim in spisanim besedam ter posnetim podobam pa potreba po razumevanju ostaja. Toda razumevanje ni premočrten proces – upogiba se zdaj sem, zdaj tja, iščoč odgovore na vprašanja, ki jih je kljub njihovi očitnosti (ali prav nje?) – težko osmisлити. Po drugi strani pa z vznikom popularne kulture, ki v dvajsetem stoletju tudi s pomočjo filma postane množična, poskusi po razumevanju dobijo nove platforme za razmisleke, med katerimi film zasede privilegirano vlogo. A na film ne gre gledati kot na medij, ki bi bil od družbene strukture ločen. Skozi

vse dvajseto stoletje smo lahko spremljali dialektično igro med filmom in družbo, ki je vzkli v različna filmska gibanja, filmske reprezentacije. Kljub skorajda nepregledni množici nastalih filmskih podob pa jim je vendarle skupen okvir njihovega nastanka: bližina kapitalistične družbene vezi, ki je neposredna oziroma posredna. Toda kaj se zgodi, ko si filmska podoba kapitalistični modus operandi vzame za osrednji predmet svojega vizualnega premisleka?

Filmske zgodovine so polne tovrstnih poskusov; spremljamo jih lahko v fiksijskih oziroma dokumentarističnih reprezentacijah, agitkah, pa v eksperimentalnih, umetniških in žanrskih filmih. Ne glede na izbrano strategijo se vsak pristop na sebi edinstven način loteva premišljanja o razmerju med podoba in kapitalizmom, ki je navadno pospremljeno z neko kritično agendo. A kakšno je »stanje stvari« znotraj prevladujočega

vizualnega režima, ki je imel tako velik vpliv na konstituiranje popularne kulture v okviru nečesa, čemur Noël Burch pravi institucionalni način reprezentacije?

Po velikem, toda glede na konstitutivno notranjo nestabilnost kapitalizma pričakovanem finančnemu zlomu leta 2008 se je z nekoliko zamude na ključni dogodek novega tisočletja (poleg enajstega septembra) začel odzivati Hollywood, pa tudi t. i. neodvisna produkcija. Če odštejemo presunljivo slab Stonov epilog k **Wall Streetu** iz leta 1987, **Wall Street: Denar nikoli ne spi** (Wall Street: Money Never Sleeps, 2010, Oliver Stone), v katerem ni povsem jasno, kaj je z njim Oliver Stone sploh želel povedati, je v letu 2011 pozitivno presenetila neodvisna drama **Margin Call** (2011, J. C. Chandor). Impresivna igralska zasedba z Jeremyjem Ironsom, Demi Moore in Kevinom Spaceyjem na čelu brezkompromisno razkriva drobovje kapitalizma 21. stoletja. Dogajanje v prostorih fiktivne korporacije namiguje na Levinsonovo **Razkritje** (Disclosure, 1994, Barry Levinson), a ga hkrati presega z natančno odmerjeno igro protagonistov, ki neusmiljeni ritem kapitalističnega marša držijo vse do sklepnega prizora, s katerim pa zgolj potrdijo, kar vseskozi vidi v zraku: mučno brezizhodnost. Režiser J. C. Chandor v *Margin Call* tako postreže s tistim značilnim avtorskim podpisom ameriškega filma, ki kritike ne vzpostavlja eksplicitno, temveč subtilno, najraje skozi naratološkost ter metaforični jezik, ki jima sledi brezšivna montaža.

Po drugi strani pa se drugi večji film drugega desetletja novega tisočletja, **Volk z Wall Streeta** (The Wolf of Wall Street, 2013, Martin Scorsese), v Scorsesejevi maniri osredotoči na ambivalenten lik, tokrat na zgodbo o borznem posredniku Jordanu Belfortu (Leonardo DiCaprio). Avtorsko gibanje kamere, raba skorajda že video estetike ter tipična Scorsesejeva zvočna slika skozi frenetični Belfortov portret naslikajo vso dekadentnost kapitalističnega sistema. Realizem Scorseseja reši, da z *Volkom z Wall Streeta* ne pade v ceneno moraliko, s čimer se uspe izogniti podcenjevanju gledalca, s tem pa reproduciranj prav oblastnih razmerij. Ravno na tej točki pa se je treba zaustaviti in posvetiti še tretjemu filmu, **Veliki potezi** (The Big Short, 2015, Adam McKay), ki za svojo osrednjo temo prav tako vzame finančni kapitalizem.

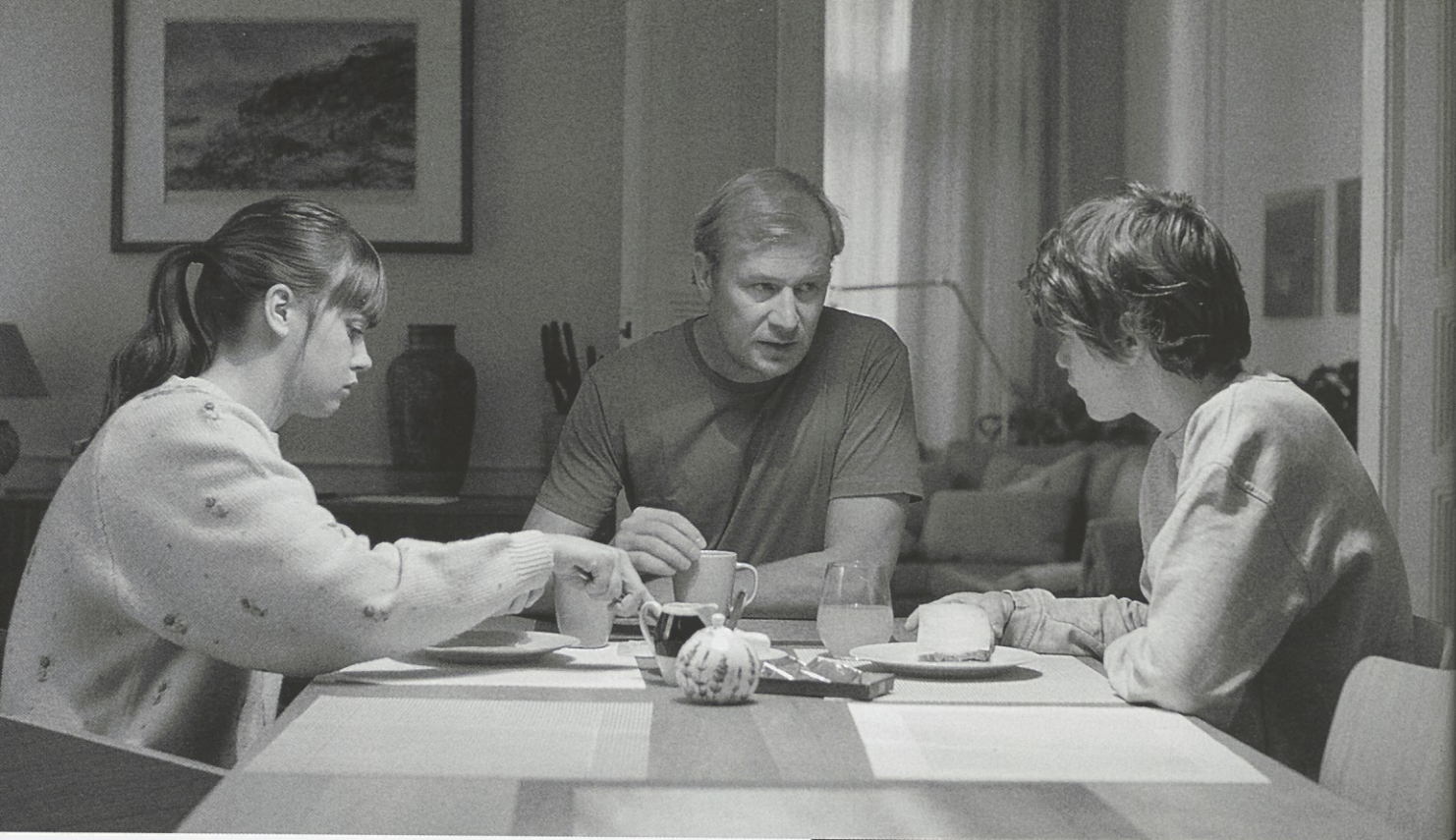
Velika poteza se za razliko od filma *Margin Call*, ki se osredotoča na zadnjih dvanajst ur pred velikim padcem vrednostnih papirjev leta 2008, odvija v daljšem časovnem obdobju. Letošnji oskarjevski nominiraneec za najboljši film seže v čas debelih krav, v katerem nepremičninski trg cveti, kot tak pa po poku mehurčka IKT in z njim povezanih mehurčkov delniških trgov na prelomu tisočletja postane nekakšen temeljni, a seveda iluzorni označevalec, na katerem se gradi nov cikel kapitalizma 21. stoletja. Če je treba McKayevi *Veliki potezi* kaj priznati, je to prav poskus prediranja te kolektivne iluzije. Z apropiacijo »doku-estetike«, pogostim prediranjem četrte stene z nagovori enega od bankirjev (Ryan Gosling), prekinjanjem linearnega toka z vstavljanjem komentarjev zvezdniških imen, v katerih slednji prek razbijanja četrte stene spet skušajo gledalca objasniti ozadje krize, *Velika odločitev* ponuja veristično vivisekcijo verige dogodkov izpred osmih let.

Podobno kot v *Margin Call* se zgodba ne osredotoča na enega protagonista, temveč na več različnih akterjev, bolj ali manj dejavno vpetih sistemsko kolesje, ki v različnih časovnih obdobjih začenjajo dojemati katastrofične razsežnosti nepremičninskega balona. Faze ovedenja ustvarjajo potreben suspenz, s katerim si film zagotovi gledalčevo pozornost. Če so scenaristi želeli, da bi se gledalec začel zgražati nad vulgarnostjo špekulativnega značaja (finančnega) kapitala, ob tem pa še spremljal solidno dramo, jim je uspelo. Vendar, ali je to zares dovolj?

Velika poteza morda res bolj kot katerikoli drug film podobne tematike izriše grobe obrise finančne krize iz leta 2008, vendar pri tem ostane znotraj okvirov moralističnega diskurza, kar rezultira v problematičnem zagozdenju v t. i. reformizem. Res je, da si ustvarjalci zlasti skozi lik Marka Bauma (Steve Carell) prizadevajo problematizirati (re)produkcijske pogoje samega kapitalizma, toda prav raba sredstev, ki so za Hollywood sicer presežek, na ravni proizvedenega diskurza ne izpade dovolj ostro. A težava ni toliko v izvedbi kot v samem sentimentu, ki se bržkone bolj kot na zavestni uveljavlja na nezavedni ravni. Biti za vsako ceno razumljiv gledalcu le-tega reducira na nedoletnost in mu ne pusti, da bi si ustvaril lastno sliko o dogodkih, a tudi o sami strukturi, ki je te dogodke generirala.

Četudi skuša *Velika poteza* z aludiranjem na mokumentarne indice iti onkraj ustaljenih reprezentacijskih strategij in tako vzpostaviti nekakšen avtoreferencialni vidik, ji prav njena »izvedenska« drža prepreči, da bi te formalne strategije docela zaživele. Sprega med moraliziranjem in mestoma celo s pridigarstvom *Veliko potezo* umešča v tiste filmske izdelke, ki so kritični do ravnanj vpletenih v zlom leta 2008, a na tej točki se kritika tudi konča, čeprav se skuša s sklepnim hudomušnim alternativnim scenarijem prav temu izogniti. *Velika poteza* vsekakor potrjuje pregovorno liberalnost Hollywooda, toda sama bi si želela nekaj tiste novovalovske ostrine, ki je konec šestdesetih let tako radikalno zatresla popularno kulturo, obenem pa pljusnila tudi v hollywoodski film. V tem smislu gre vsekakor za simptom. Čeravno ustvarjali za Hollywood jemljejo netipične postopke, se igrajo z modusi realnosti, mestoma celo zapadejo v skorajda že dokumentaristični verizem, se še vedno zdi, da nekaj manjka.

Morda gre krivca za slednje iskati prav v uvodoma omenjeni poroznosti razmerij med našim vsakdanom popularne kulture, kapitalizma in filmske podobe? So mar slednji med seboj že tako močno prepleteni, da si niti filmska imaginacija ne more zamisliti drugačnega sveta in se tako znotraj hollywoodskega reprezentacijskega režima raje pusti uokviriti v nekaj, kar bi sama imenovala »Wall Street« žanr? To pa seveda ni brez posledic. Navsezadnje je žanr komunikacijska kategorija, celo eno prvih sredstev, s katerimi je filmska industrija začela organizirati svojo produkcijo, distribucijo in cirkulacijo. Tako so se od t. i. študijskega sistema dalje razvili najrazličnejši žanri. Zakaj se torej v prvih desetletjih 21. stoletja, v katerih sta tudi beseda in podoba dokončno postali blagovni formi, ne bi razvil žanr t. i. kritičnega filma o »Wall Streetu« – konec koncev se mora tudi kritiko dobro prodati, mar ne?



Družinski film / Rodinný film, 2015, Olmo Omerzu

kritika

Denis Valič

Filmsko raziskovanje ideje družine in njenih meja

Glede na navdušenje in neredko celo z domoljubjem začinjen ponos, s katerima je domače okolje spremljalo distribucijsko pot **Družinskega filma** (Rodinný film, 2015), drugega celovečerca Olma Omerzuja, bi bilo upravičeno domnevati, da imamo opraviti z avtorjem, dodobra uveljavljenim v domačem kulturnem okolju, ki se po uspešno opravljeni nalogi vrača z začasnega dela v tujini. A žal še zdaleč ni tako. Celo nasprotno: ko se z Omerzujevim dosedanjo ustvarjalno potjo podrobneje seznanimo, se omenjeno navdušenje in ponos nenadoma zazdita le še krinka za pravi spektakel sprenevedanja in licemerstva.

Da je Olmo izjemen potencial, morda celo prvi čudežni deček slovenskega filma, je bilo moč razbrati že leta 1998, ko se je kot komaj 14-letni pob totil svojega prvega filmskega projekta. Samo po sebi nič tako zelo posebnega; že mnogi pred njim so v mladih letih posneli svoje prve filmske poskuse. A v teh

primerih gre praviloma za izrazito amaterske izdelke, posnete z neprofesionalno opremo, Olmu pa so njegov filmski prvenec, kratki film **Almir** (1998), sproducirali v okviru institucionalne, profesionalne produkcije domače televizijske nacionalke. To vsekakor ni bilo naključje. Ko so ga namreč v enem izmed intervjujev vprašali, kako da v njegovem opusu ni amaterskih del, značilnih za avtorje, ki so se že tako mladi zapisali filmskemu ustvarjanju, je Olmo brez pomisleka odgovoril, da mu je bilo že takrat jasno, da amaterska produkcija ne bi mogla zadovoljiti njegovih visokih estetskih standardov. Sledil je odhod na študij v Prago, na prestižno filmsko šolo FAMU, od koder se je vrnil z diplomskim delom, srednjemetražcem **Drugo dejanje** (Druhé dějství, 2008), in nas, vsaj nekatere, znova osupnil z osebno in ustvarjalno zrelostjo ter z razkošnostjo svojega talenta. Nanj so postali pozorni tudi v mednarodnem prostoru, prav posebej v njegovi drugi domovini, na Češkem, kjer so mu takoj ponudili priložnost, da nadaljuje z delom in

se loti celovečernega prvenca. Zavedajoč se že takrat močno zaostrenih razmer v slovenski produktivni kinematografiji, kjer so bili filmski ustvarjalci prepuščeni negotovosti in večletnemu čakanju na nov projekt, je Olmo ponudbo brez pomisleka sprejel. Tako je na Češkem posnel svoj celovečerni igrani prvenec, *Mlada noč* (Příliš mladá noc, 2012), pa tudi svoje drugo celovečerno delo, tokrat predstavljeni *Družinski film*, in se z njima nesporno uveljavil kot eden najsijajnejših mladih evropskih cineastov, kar mu ne nazadnje priznavajo tudi za filmsko industrijo tako pomembne revije, kot sta Variety in Hollywood Reporter.

Res je sicer, da sta oba filma hkrati tudi slovenski manjšinski koprodukciji, a na to je le malokdo pozoren, saj ju po svetu praviloma predstavljajo kot češki produkciji režiserja slovenskih korenin. Prav tako ne gre prezreti, da sta Olma odprtih rok sprejela tako češka stroka kot najširše občinstvo. In kar je pri vsem morda še najbolj pomembno: sam Olmo je češčino proglasil za svoj »filmski jezik«. Več kot očitno je torej, da je slovenska kinematografija verjetno kar za vedno izgubila avtorja, ki že danes predstavlja enega najbolj svežih, prepričljivih in svojjskih cineastov evropskega avtorskega filma. Krivdo za to gre pripisati zgolj in samo uničujoči slovenski kulturni politiki, ki na eni strani lomasti po domači kinematografiji ter ji s svojim mačehovskim odnosom (že nekaj let zapored se javna sredstva, ki so ji namenjena, vztrajno krčijo) onemogoča ustvarjanje in ohranjanje razmer za kontinuirano in standardom ustrezno filmsko produkcijo, na drugi pa le nemo in neprizadeto gleda, kako se iz leta v leto krči medijski prostor, namenjen kritični refleksiji domače (ne samo filmske) ustvarjalnosti. Prav slednja je namreč tista, ki bi lahko in bi pravzaprav morala opozoriti na vzrok izjemnih ustvarjalcev ter pozvati k negovanju in razvoju njihovega nespornega talenta.

A vrnimo se raje k Olmu in njegovemu zadnjemu delu, *Družinskemu filmu*, ter si pogledajmo, kaj nam z njim ponuja, predvsem z vidika preteklega ustvarjanja. Brez pomislekov velja poudariti, da *Družinski film* nedvomno predstavlja vrhunec Olmovega dosedanjega dela, hkrati pa v njem lahko vidimo tudi dosledno nadaljevanje in nadgradnjo dozrajših filmskih raziskovanj.

Kakor smo videli že v predhodnih delih, od *Drugega dejanja* dalje, Olma kot cineasta veliko bolj od posameznih likov, konvencionalno razumljene hierarhije med njimi (glavni in stranski liki) ter tradicionalno pojmovane zgodbe zanimajo in vznemirjajo posamezne situacije; v njih prepoznava mehanizme, ki običajno narekujejo in oblikujejo naša družbena razmerja, pa naj gre za igre moči v vsakdanjem življenju oziroma v naših ljubezenskih zadevah ali dinamiko odnosov družinskega kroga, ki lahko celo na novo definirata samo idejo družine. Zanj so namreč ključne prav interakcije med liki ter spremembe, ki jih prinašajo v njihova razmerja, ne pa zgodba posameznega lika. Celo nasprotno! Olmo namreč pravi, da ga šele tovrstni prizori počasi pripeljejo do tistega, kar nato postane t. i. »zgodba« filma. A ta tudi takrat oziroma pri njem skoraj nikoli ni kompaktna in homogena celota, pač pa običajno deluje izrazito fragmentarno.

Spomnimo se na primer *Drugega dejanja*. Gledalec, ki je vaje konvencionalne filmske pripovedi, bo sprva v liku Martina, književnega prevajalca v boju z nedokončanim prevodom romana, videl »junaka« te ljubezenske filmske zgodbe, saj Olmo gledalčevo pozornost z zgodbe o zapoznelem poročnem potovanju Martina in njegove žene Cilie pogosto preusmerja k motivu nedokončanega prevoda. A nato Olmo, ko bi se »moral« vse intenzivneje posvečati Martinu, vedno več pozornosti namenja tudi Ciliji in njenim razmišljanjem, njenim hotenjem in željam. Zato *Drugo dejanje* ni ne študija karakterja ne hermetična intimistična študija ljubezenskega razmerja, pač pa razmislek o meji nekega odnosa. S preusmerjanjem gledalčeve pozornosti k različnim motivom, z enakovrednim obravnavanjem vseh (v tem primeru dveh) v zgodbo vpletenih likov ter s poudarjenim fragmentiranjem klasične fabule začne Olmo plesti domiselno in poglobljeno preizpraševanje teme mej v odnosu, pa naj gre za odnos do ljubljene osebe, samega sebe ali okolice.

Ena takih »situacij« je bila tudi v izhodišču *Družinskega filma*. Olmo je namreč razkril, da se je vse začelo, ko si je nekega dne zamišljal psa na samotnem otoku. Spraševati se je pričel, kako je ta pes sploh prišel na otok, kdo je bil njegov lastnik in kakšen je bil njun odnos, ali je njegova borba za preživetje na tem otoku lahko enako dramatična, kot bi bil boj za življenje neke osebe ... Tako je v svojih razmišljanjih kmalu prišel do sklepa, da bo na vsa vprašanja še najbolj učinkovito odgovoril, če psu podeli status družinskega člana in ga pri tem obravnava enakopravno z ostalimi člani. Vedeti namreč moramo, da Olmo tudi tu, tako kot je počel že v predhodnih delih, dosledno izpolnjuje svojo strategijo aktivacije gledalca, saj mu – v nasprotju z *mainstream*, konvencionalno filmsko produkcijo s pasivnim, nedejavnim gledalcem, ki brez upora sprejme »primat« zgodbe nad ostalimi elementi filmskega dela – nikakor ne dovoli »izklopa«, pač pa ga s pripovednimi strategijami vseskozi drami, išče in prebuja njegovo pozornost, ga meče iz ravnotežja in v njem celo prebuja nekakšno nelagodje. Vse z namenom, da bi si tudi gledalec pričel zastavljati vprašanja, ki so predstavljala izhodišče njegovega dela.

Elementi take pripovedne strategije so elipsa, ki v zgodbi pušča luknje in s tem odprta, neodgovorjena vprašanja (spomnimo se na primer dejstva, da pravzaprav nikoli ne pokaže, kaj se je zares zgodilo s staršema), naslonitev na stereotipne predstave in pričakovanja, ki pa jih nato v teku pripovedi zminira (v tem pogledu še posebej izstopa lik očeta: uporabil je »filmsko identiteto« Karla Rodena, ki pa jo je nato tudi brezpogojno zavrgel), enakovredno, nehierarhično obravnavanje likov (pomislimo samo na psa, ki v zgodbi dobi skoraj toliko prostora kot ostali liki), prepletanje različnih žanrskih elementov (v nekem trenutku se film zdi variacija na komedijo tipa *Sam doma*, že v naslednjem pa se spremeni v strogi, distancirano observacijski dokumentarec) in številni drugi.

Res je sicer, da je večino teh elementov Olmo vpeljal že v predhodnih delih. Pa vendar je nemogoče prezreti, da jih je nato, zdaj, v *Družinskem filmu*, prek svojega suverenega pristopa nadgradil in jih postavil na popolnoma novo raven. In prav zaradi tega je *Družinski film* nesporni vrhunec njegove dosedanje ustvarjalne poti, delo, v katerem se jasno izriše in izčisti njegova domiselna avtorska vizija.



Demon, 2015, Marcin Wron

kritika

Daniel Bird, prevod Tea Hvala

Začne se kot Izžarevanje in konča kot Festen ...

V *soundtracku* slišimo disonantne tone Krzysztofa Pendereckega, glasbo, ki je postala nesmrtna s filmom **Izžarevanje** (The Shining, 1980) Stanleyja Kubricka. **Demon** (2015) Marcina Wrona se prične s Piotrovim (Italy Tiran) prihodom iz Anglije na poljsko podeželje, kjer se poroči z Žaneto (Agnieszka Żulewska). Pod temelji hiše, kjer naj bi živel, odkrijeta okostje. Med poroko Piotra obsede duh umorjene judovske deklice ...

Dibuke ali ogorčene blodeče duhove poznamo iz tako različnih filmov, kot sta značilno čudaški **Zresni se** (A Serious Man, 2009) bratov Coen in bolj preprosta izganjalska grozljivka Oleja Boredala **The Possession** (2012). **Demon**, Wronova grozljivka/družbena satira govori o posledicah povojnih poljsko-judovskih odnosov povsem drugače kot z oskarjem nagrajena **Ida** (2013) Pawla Pawlikowskega. Čeprav je njegova kombinacija grozljivke in komedije na trenutke okorna, **Demon** velja za eno redkih poljskih grozljivk (kar je

bizarno, saj gre za katoliško deželo s koreninami v poganskem vraževerju in folklori). Da bi raziskal napete odnose med Poljaki in Judi v sodobni zgodovini, Wrona ambiciozno seže po metafori. Pri tem se ozira k predvojni zgodovini poljskega filma v jidišu.

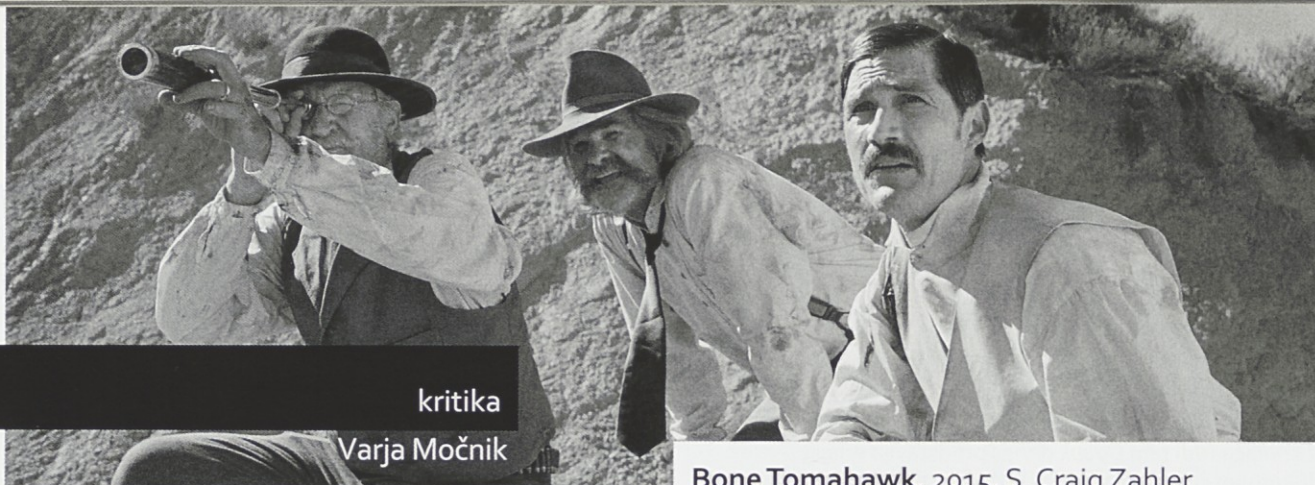
Če ste se s poljskim filmom prvič srečali na nedavni turneji poljskih klasikov, vam je odpuščeno, v kolikor mislite, da se je poljska kinematografija začela leta 1945 in končala leta 1989. Obžalovanja vredno je, da je turneja zanemarila zelo bogato tradicijo predvojnega poljskega filma v jidišu. Začnši z **Der wilder fater** (1911) Mareka Arnsztyna je poljski film v jidišu (podobno kot njegova gledališka različica) v tradicionalne družbene teme vnesel eksotiko in fantastiko, vključno s problemom asimilacije. Mojstrovina poljskega filma v jidišu je nedvomno **Dybuk** (1937) ali **Der Dibbuk** (v jidišu) Michala Waszyńskiego, posnet po istoimenski drami S. Anskega iz leta 1905. **Dybuk** črpa iz tradicij vzhodnoevropske judovske

folklora in nemškega ekspresionizma. Odlikuje ga izjemna kinematografija Alberta Wywerka, zato odkrijte, da je bil Waszyński na začetku kariere, med svojim vajeništvom v Nemčiji, asistent F.W. Murnaua, ni presenetljivo. Igra je nastala po seriji ekspedicij, na katerih so za znanorce dokumentirali življenje v štetlih. Čeprav naj bi drama Anskega v Moskovskem umetniškem gledališču najprej režiral slavni ruski gledališki režiser Konstantin Stanislavski, jo je prvič uprizorila znamenita igralska družina iz Vilne. Po holokavstu sta drama in film Waszyńskega seveda dobila nov pomen. Podobno kot fotografije Romana Vishniaca tudi film *Dybuk* danes predstavlja edinstven dokument izginulega sveta. In čeprav filmska različica vključuje prolog, ki je v drami zgolj nakazan, ji ni le zvesta, temveč upošteva tudi ostre zasuke v tonaliteti štirih igralcev. Joachim Neugroschel, ki je za dramatika Tonyja Kushnerja znova prevedel *Dybuk*, pravi, da se igra prične melodramatično, nato se spremeni v muzikal, zdrsi v zgodbo o duhovih in se zaključi s sodniško dramo. Vrhunec filma pa je drugo, glasbeno dejanje, ekspresionistični *tour de force*, ki združi temačnejše trenutke Powellovega in Pressburgerjevega **Rdeči čevlji** (*The Red Shoes*, 1948) s fantazmagorično **Wesele** (1972) Andrzeja Wajde.

Wronov *Demon* poje na povsem drugačno vižo. V poljskem filmu smo poroko kot srž družbenih tegob nazadnje videli v filmu **Wesele** (2004) Wojciecha Smarzowskega. A če že, potem nas Wronova obravnava temačnih skrivnosti, ki pridejo na dan na tem družabnem srečanju, spomni na **Festen** (1998) Thomasa Vinterberga. Wrona je pred prerano smrtjo septembra 2015 posnel tri dolgometražce: **Moja krew** (2009), **Chrzest** (2010) in *Demon* (2015). Odmeven je bil že njegov nagrajeni kratki film **Magnet Man**, s katerim je diplomiral na Filmski šoli Kiesłowski v šlezjskih Katovicah. Zanimivo je, da je bil povezan z varšavskim gledališčem Rozmaitości ali TR v času, ko ga je vodil Grzegorz Jarzyno in ko je bil zvezdniški režiser TR-ja Warlikowski. Jarzynova strategija je vsebovala tri elemente: kozmopolitski, sodobni repertoar (Wrona je režiral televizijske drame po scenariju *Bedbounda* Enda Walsha in po Almodovarjevi *Patty Diphusi*), radikalne predelave starih klasik (Warlikowski je prebadal *Dybuka* Anskega z anti-gledališkimi besedili Hannah Krall) in naročena dela novih avtorjev (Masłowski: igra *A Couple of Poor*, *Polish Speaking Romanians* ali *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku*). Podobno kot Katie Mitchell v Veliki Britaniji je Jarzyno v gledaliških delih privlačil film. *Festen*, njegova prva odmevna predstava, je izhajala iz filma, naslednjo pa je režiral po *Drakuli*, ne *Nosferatju*. Wrona je bil razpet med filmskim svetom in gledališčem. Med sodelovanjem z gledališčem TR v Varšavi je režiral gledališke igre za televizijo, med katerimi najbolj izstopa Almodovarjeva *Patty Diphusa*. Na šoli Wajda, kjer je zaključil podiplomski študij režije, je posnel kratki film **Telefono**, v katerem prav tako nastopa *Patty Diphusa*. Kamera v *Demonu* je vizualno disciplinirana in širokozaslonska, luč je podosvetljena, barvna paleta pridušena. Lahko bi rekli, da je Wroni v *Demonu* uspelo združiti, kar je bilo zanimivega pri TR, z njegovo posebno filmsko občutljivostjo.

PISF (Poljski filmski inštitut) običajno podpira projekte z omejenimi tržnimi možnostmi. Toda skupaj z **Czerwony Pajak** (2015) Marcina Koszałke in **Na granicy** (2016) Wojciecha Kasperskega spada *Demon* v peščico sodobnih poljskih filmov, ki eksperimentirajo z žanrom. Z mednarodnega vidika bi Wronov film lahko umestili v val 'višjih' žanrskih filmov. Režiserji, kot so Nicholas Winding Refn (**Drive**, 2011), Ben Wheatley (**Kill List**, 2011) in Peter Strickland (**The Berberian Sound Studio**, 2012) so vztrajno brisali meje med tistim, kar danes zaznamuje tako umetniško kot *grindhouse* produkcijo. *Demonov* problem je paradoksalno v tem, da ni ne tič ne miš. Zdi se, da je na presečišču dveh žanrov, zgodbe o duhovih in družbene satire, toda v tem primeru se grozljivka in komedija izpodbijata, namesto da bi se nadgrajevali. Drama Anskega trikrat zamenja prestavo (od »pogubne ljubezni« in »muzikla« v »zgodbo o duhovih« in končno v »sodniško dramo«), toda zasuki v tonaliteti potekajo logično. Wronov film – nasprotno – niha med dvema tonoma: grozo in farso. Čeprav izhodišče zastavi učinkovito, ta film ne ve, kako dalje. Drama se razplete, ko svatje kolektivno zanikajo, da je do poroke sploh prišlo. Širše implikacije so očitne: drama predstavlja mikrokozmos poljskega zanikanja preteklih vojnih zarot glede poboja Judov. Wrona je pogumno izbral snov, čeprav je njegova obravnava v primerjavi z *Ido* Pawlikowskega manj očitna, v primerjavi z **Pokłosie** (2012) Władysława Pasikowskega pa bolj prefinjena. Kljub temu je zaključek (če mu sploh lahko tako rečemo) *Demona* godrnjaje nezadovoljiv. To velja tudi za Wheatleyjev in Stricklandov film, čeprav ne gre zanemariti njunega zanimanja za mešanje žanrskih pravil z družbeno kritiko. Wronov *Demon* ne izpolni pričakovanj, ki se porajajo ob njegovih dražljivih nastavkih, a ne glede na to predstavlja več kot dobrodošlo vrnitev fantastičnega v poljski film.





kritika

Varja Močnik

Bone Tomahawk, 2015, S. Craig Zahler

Nabrušena bojna sekira na prostranstvih žanra

Letos pozimi smo gledalci iz prestolnice na platnih razvpito neobiskanega in pregovorno nevzdrževanega kinocentra na robu mesta zlahka prezrli pomemben film, ki je postal takojšen kult in v isti sapi klasika, ko je startal svoje sicer tudi borno svetovno kinematografsko životarjenje, a živahno festivalsko in piratsko življenje. **Bojna sekira** (Bone Tomahawk, 2015, S. Craig Zahler) se je s statusom kulta bržkone spogledoval že pred svojim nastankom, po zaslugi težko ločljivih iznajdljive promocije in radovednosti filmskih zanesenjakov, ki svoja raziskovanja živahno sejejo po svetovnem medmrežju. In tudi zato, prav zaradi takih alarmov, ki glasno opozarjajo na nastajajoče filme, je toliko bolj boleče, da trgovci – prikazovalci in njihovi (pogosto nezainteresirani, praviloma pa nepoučeni in trdoglavo nevesči) dobavitelji – distributerji prepogosto poskrbijo, da pomembni filmi komaj opazno ošvrknejo platna ali pa jih sploh ne osvetlijo. A pustimo za seboj bolečo izkušnjo »nevidenja« in se poveselimo možnosti ogleda tega nenavadnega žanrskega hibrida na 3. ediciji festivala žanrskega filma Kurja polt.

Vajeti tega napetega, grozljivega in zabavnega vesterna v rokah trdno drži avtor-režiser, scenarist, soavtor glasbe S. Craig Zahler. Zahler je relativno mlad (triinštirideset let) in uspešen pisatelj, avtor štirih romanov različnih žanrov (med njimi vestern, kriminalka, znanstvena fantastika), glasbenik (bobnar, pisec besedil in pevec v *heavy metal* bendu), direktor fotografije, pisec vsaj pol ducata scenarijev, za katere že leta napovedujejo, da jih bodo realizirali priznani hollywoodski režiserji in igralci, in avtor enega scenarija, ki je dejansko postal film – grozljivka **Asylum Blackout** (2011, Alexandre Courtès). Kakor pravi v intervjujih, se je kot deček bal celo napovednika **Aliena**, a pri trinajstih spoznal grozljivke, postal otrok revije **Fangoria** in filmov Daria Argenta, Lucia Fulcija, Sama Raimija ... Njegova najljubša grozljivka je in bo za vedno **Noč živih mrtvecev** (Night of the Living Dead, 1968, George A. Romero), **Gremline** (Gremlins, 1984, Joe Dante) je gledal spet in spet in spet v kinu, risal svoje gremlinske stripe in napisal kar nekaj verzij nadaljevanja – Gremlini so edina franšiza, ki bi se je z veseljem lotil.

Do filma *Bojna sekira* je prišlo zaradi frustracije, ker njegov scenarij niso doživeli realizacije in ker je pač hotel posneti film. Vedel je, kolikšen proračun bo imel in v teh okvirih je napisal scenarij. Imel je res res zelo malo sredstev – 1,8 milijona dolarjev (kar je, mimogrede, približno dvakrat ali celo trikrat toliko, kolikor je danes proračun slovenskega filma, ki nastane s podporo Filmskega centra) – in film je posnel v enaindvajsetih dneh. Pa kljub temu *Bojna sekira* ni videti nizkoproročni film, prav nasprotno – precizen je v izdelavi in izrazu.

Zapisati, da je *Bojna sekira* kult in klasika obenem, ni mlatenje prazne slame in ta izjemni status si zasluži z inovativno, inteligentno in duhovito obravnavo in uporabo klasičnih prvov: z nepredvidljivim dramaturškim lokom sunkovitih preobratov, a počasnega toka; z nekonvencionalnim (in nebahaškim) združevanjem žanrov, zlasti vesterna in grozljivke, a tudi fantastike, komedije in nenazadnje drame; s sprevačanjem klasičnih žanrskih elementov, na primer obravnave junaka in junaškosti ali na videz klasične vesternovske fotografije ameriških prostranstev, ki kljub širjavam neredko postanejo utesnjujoča in klavstrofobično preteča; z nepozabnimi – klasičnimi, a spet nadgrajenimi, poglobljenimi – liki (in mojstrskimi igralskimi stvaritvami *All-star* zasedbe: Kurt Russell, Richard Jenkins, Patrick Wilson, Matthew Fox, Lili Simmons, David Arquette ...) in iskrevimi dialogi; z obilico mojstrsko izvedene »analogne« grozljivosti in nazornega nasilja ...

In tako kult postane klasika, ki se ozira po zgodovini filma, a se ne zateče v parodijo, ki govori veliko in pomembno zgodbo o človeku (no, o moških), o junaku, junaštvu, o zgodovini Amerike in zgodovini filma.

Po ogledu *Bojne sekire* smo zadovoljno siti, želimo si le še to, da bi Zahler – poseben, neposreden in brezkompromisen – filme po svojih scenarijih še naprej snemal sam.



podoba glasbe
Matic Majcen

Preveč znani vudu

Britanski režiser Ringan Ledwidge je meseca februarja na svoji koži nazorno izkusil, kako tanka je linija med poklonom in plagiatom. 44-letni avtor, ki se je do zdaj večinoma uveljavljal v oglaševalski industriji, se je znašel na tla ljubiteljev glasbe, ko je skupina Massive Attack na YouTube objavila njegov videospot za pesem *Voodoo in My Blood*. V videospotu igralka Rosamund Pike v praznih hodnikih podzemne železnice uprizori divji performans, pri katerem ji poteze diktira lebdeča kovinska krogla. Izdelek je takoj požel ogromno pozornosti predvsem zaradi izvrstne, energične izvedbe Pikove, ki se je tega mini

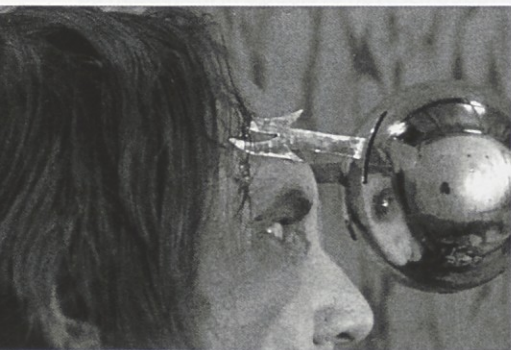
projekta več kot očitno lotila z enako vnemo kot svojih celovečernih filmov. Za vlogo se je več dni pripravljala s koreografkinjo Scarlett Mackmin, sicer zaposlena v britanskem Narodnem gledališču, a znano tudi po delu na filmih, kot so *Chocolat* (2000, Lasse Hallström), *Kraljev govor* (The King's Speech, 2010, Tom Hooper) in *Igra imitacije* (The Imitation Game, 2014, Morten Tyldum). Ledwidge je igralki za vsak primer dal postaviti lažne stene iz pene, da bi lahko brez zadržkov udarjala po njih, a je snemalni dan bojda vseeno končala polna odrgnin. Njen performans je navdušil in presenetil vse, tako snemalno ekipo kot poznejše gledalce.

»Imel si občutek, da gledaš nekaj, česar ne bi zares smel gledati,« je rekel Ledwidge o snemanju te 5-minutne sekvence.

Problem pa je bil, da so se motivi iz videospota mnogim gledalcem zdeli vse preveč znani. Kot prvo, tista zlovešča krogla se v zelo podobni obliki izvirno pojavlja v nizkoproračunski grozljivki *Phantasm* Dona Coscarellija iz leta 1979, ki je z leti postala kulturna in je porodila 4 nadaljevanja, zadnje prav letos. Kot drugo, in toliko očitneje, pa performans v misli takoj priključijo zelo podoben prizor iz filma *Obsedenost* (Possession), kulturne klasike lani



preminulega Andrzeja Żuławskiego iz leta 1981. Ta briljantno režirani film, metaforično umeščen v zidom ločeni Berlin, spremlja vsakdan Anne (Isabelle Adjani) in Marka (Sam Neill) ob njenem soočanju s travmatičnim razpadom zakona. Potem ko se zakonca prvo uro filma na robu nasilja obmetavata z verbalnimi očitki, Annina psihološka stiska doseže vrhunec v prizoru v podzemni železnici, kjer doživi živčni zlom in ob kričanju ter telesnih krčih razbija špecerijo po stenah hodnikov. Vloga je Adjanijevi prinesla nagrado za najboljšo igralko v Cannesu, prizor pa zaradi izvrstne kombinacije absurda in genialnosti ostaja eden izstopajočih trenutkov zgodovine evropskega filma.



Razlog, zakaj je tako očitno naslanjanje na ti referenci postalo breme, je tudi glasbeni kontekst, v katerem je nastal video. *Voodoo In My Blood* je drugi videospot z E.P.-ja *Ritual Spirit*, ki ga je Robert Del Naja na pol samostojno, a še vseeno pod imenom Massive Attack izdal v sodelovanju z vrsto izvrstnih britanskih izvajalcev, kot so Tricky, Young Fathers, Roots Manuva in Azekel. *A Ritual Spirit* ni samo običajen E.P., temveč ena najboljših izdaj kolektiva Massive Attack, ki sodi v isti kakovostni razred kot njihovi najboljši albumi *Blue Lines* (1991), *Mezzanine* (1998) in *Heligoland* (2010). Poleg tega je bil *Ritual Spirit* izdan kot umetniški projekt v obliki ročno popleskanih vinilnih plošč, pospremljen z razstavo Del Najevih vizualnih del v Londonu in Berlinu. Ker je Ledwidge z *Voodoo In My Blood* delal pod pečatom



kolektiva, katerega videospoti so močno zaznamovali sodobno popularno kulturo v zadnjih 25 letih in od katerega oboževalci še naprej pričakujejo nič manj kot prelomne vizualne spremljave, so očitki o plagiatorstvu toliko bolj neprijetni.

Je torej Ledwidge z *Voodoo In My Blood* uspešno stopil v svet skupine Massive Attack ali pa so mu ti čevlji vendarle za številko ali dve preveliki? Če videospot gledamo brez razmišljanja o njegovih referencah, je treba takoj priznati, da gre za izjemen izdelek. Performans Rosamund Pike se bo kljub kratki formi zapisal v igralkin opus kot ena njenih izstopajočih vlog, ki jo je mogoče interpretirati kot nekakšno potencirano izpeljavo njenega izprijenega lika iz Fincherjevega **Ni je več** (*Gone Girl*, 2014). Hkrati je Ledwidge s svojo mešanico erotike in tehnološkega distopizma izvrstno zadel tisto točko podajanja vizualnega gradiva, kjer umetnost deluje na subtilni, neverbalni in izrazito čustveni ravni ter interpretacijo v popolnosti prepusti gledalčevi domišljiji. Konec koncev pa je *Voodoo In My Blood* tudi daleč najboljši izmed treh videospotov, ki so nastali pod okriljem E.P.-ja *Ritual Spirit*. Glede na to, da je enega izmed njih, tistega za naslovno skladbo, posnel kar Robert Del Naja sam in z njim ni dosegel vizualne karizme spota *Voodoo In My Blood*, se je glasbenik bržkone tudi sam prepričal, da najboljši glasbeni videi, ne glede na njihove morebitne spodrsrljaje, še vedno nastajajo po starem receptu – glasba glasbenikom, videospoti režiserjem.



Oči brez obraza

obraz v filmu
Nejc Pohar

Veliki plan

Mar velja Hamletu, medtem ko nagovarja Ofelijo – »Bog vam je dal en obraz in ve si delate drugega« – odgovoriti z Normo iz Wilderjeve klasike **Bulvar somraka** (*Sunset Boulevard*, 1950, Billy Wilder) – »Gospod De Mille, pripravljena sem za veliki plan ...«¹? Kakšno je razmerje med

»obrazom« in »dušo«, med zunanostjo in notranostjo, ju je mogoče ločiti, kaj se zgodi z notranostjo, če zamenjamo zunanost, mar izgubimo eno, če ukinemo drugo? Je obraz že jaz? So oči okna v dušo ali solze tečejo iz clunnybrownovsko zamašenih kloak? Nam film v 21. stoletju, v času hkratnega

pomnoževanja in pomanjševanja podob, neskončne verige podob in samopodob na zaslonih televizorjev, tablic, telefonov in Facebooka – kot knjige obrazov – sploh še lahko pomaga pri iskanju pravilno zastavljenih vprašanj o obrazu kot zagotovilu identičnosti-samega-s-seboj? Je mogoče

¹ V filmu *Sunset Boulevard*, postavimo ga lahko na mejo obrazov nemih filmov in obrazov zvezdniškega sistema, bivša filmska zvezda Norma Desmond najetemu scenaristu Joeju Gillisu v domačem kinu predvaja svoj zgodnji film. Odišavljena z vonjem tuberoz ga prime pod roko, pri tem pozabi, da ga je najela ona sama, v *offu* slišimo njegov glas, sekvenca gledanja filma v filmu se zgosti v dva velika plana mlade

Norme, predvajana na platnu, prekinjena z mednapisom: »Cast out this wicked dream which has seized my heart ...« In kar naenkrat je vse že tu. Zvok projektorja, veliki plan, projiciran na platno znotraj platna, ki ga prekriva cigaretni dim, znamenita Normina definicija nemega filma: »Še vedno prekrasno, mar ne? In nobenega dialoga. Nismo potrebovali dialogov. Imeli smo obraze.« Zadnji kader filma je statičen. Norma

prihaja proti kameri; tik preden bi jo videli v velikem planu, se slika razostri. Norma se v toku filma pripravlja na ponoven vzlet kariere s filmom *Salome*, ki bi jo seveda igrala sama – ki jo ob koncu filma igra sama in zase, a je pri tem ne moremo več videti. Od tovrstnega položaja obraza, obraza morilke, obraza igralke, igralstva, do živih mrtvecev in odsekanih glav ni več daleč.



Nekateri so za vroče

veliki plan, v določenih pogojih ga lahko enačimo z obrazom, prej kot z zgodovinsko klasifikacijo razmisliti v tistih situacijah, kjer ni več identičen s samim seboj, kjer ga je preveč ali premalo, kjer izginja, kjer se lušči od tistega, kar razkriva, zakriva, prekriva? Ker slutimo, da so za vsakim obrazom le žile in mišice, tkiva in tekočine, če že ne elektronska vezja in mikroprocesorji, se bomo osredotočili na pripovedna mesta zamenjanih, zatajevanih in zamegljenih identitet, preobrazb in podvajanj. Zato bi tokrat namesto z Deleuzevo definicijo obraza kot »živčne ploščice, organonosilke, ki je žrtvovala bistveni del svoje gibljivosti in ki svobodno sprejema ali izraža najraznovrstnejša drobna lokalna gibanja, ki jih preostalo telo poskuša prikriti«² morda morali začeti s kitajskimi obrazbralci, plastičnimi kirurgi, maskerji, finomehaniki in računalniškimi animatorji, ljudmi torej, ki skozi obraze berejo prihodnosti, brišejo preteklosti, jih krpajo, zakrivajo in prekrivajo.

Obraz in čas

A začnimo sentimentalno, s Chrisom Markerjem, ki se spominja trenutka, ko je kot sedemletnik videl veliki plan Simone Genevois v filmu *La Merveilleuse Vie De Jeanne D'Arc* (1929, Marco de Gastyne): »Ta podoba je sedemletnega otroka naučila, kako obraz, ki napolni platno, kar naenkrat postane najbolj dragocena stvar na svetu, nekaj, kar se ni prenehalo vračati, kar je vstopilo v vse trenutke življenja; ponavljati si njeno ime in opisovati

njene lastnosti je postalo najnujnejše in najslajše opravilo, z eno besedo, opisovati, kaj je ljubezen. Razvozlanje teh čudnih simptomov se je zgodilo kasneje, ob istem času kot odkritje kina ... Bil sem popolnoma nepripravljen na šokantnost tega obraza, ki je bil povečan do velikosti hiše ... Zagotovo sem zato nekoliko jezen ob uporabi imena 'kino', ko govorimo o filmih, ki jih gledamo na televiziji. Godard je to lepo pojasnil: kino je tisto, kar je večje od nas, kar gledamo navzgor. Če kino prenesemo na manjši objekt, ki ga gledamo navzdol, izgubi svoje bistvo. Človek je lahko še vedno ganjen ob prepoznavanju sledi, ki jih (kino) pušča za seboj, s spominom-portretom, ko ga gleda kot fotografijo ljubljene osebe; na televiziji lahko vidimo senco filma, obžalovanje, nostalgijo, odmev filma, a nikdar filma samega.«³

Zgodovino filma bi lahko napisali kot zgodovino prizadevanj za vzpostavitev velikega plana⁴. A naš namen ni poskus vzpostavitve zgodovinskega pregleda

ali obnavljanje klasičnih tekstov o velikem planu⁵, ampak poskus premisleka o velikem planu v situacijah, kjer obraz ni več identičen-s-samim-seboj. Če si dovolimo zgolj namig, ne pa izpeljave – razvoju velikega plana skozi zgodovino filma bi bilo moč slediti prav preko vprašanja, če in v kakšnih pogojih – zapisano z Deleuzom – »lahko veliki plan dvigne objekt na raven Entitete, ga abstrahira od vseh prostorsko-časovnih entitet, da bi omogočil vznik izraženega čistega afekta«⁶.

v intervjuju iz leta 1986 spominja: «Ljudje iz pisarne so bili zelo vznemirjeni. Prišli so dol in nekdo je rekel: 'Občinstvo ne plača za glavo ali roke ali ramena igralcev. Občinstvo hoče celo telo. Dajmo jim to, za kar plačajo.'« Griffith je stopil čisto blizu in vprašal: »Ali lahko vidite moje noge?« Ko so rekli, da jih ne morejo, je odgovoril: «Točno to počnem. Uporabljam to, kar lahko vidijo oči.»

⁵ Obvezno berilo bi lahko kronološko razvrstili približno takole:

Jean Epstein: »Magnification«, v *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939. Volume 1: 1907-1929* (ur. Richard Abel), Princeton: Princeton University Press, 1988 (prvič objavljeno 1921 v Jean Epstein: *Bonjour Cinema*).

Bela Balázs: »The Close-up«, v *Béla Balázs: Early Film Theory: Visible Man and The Spirit of Film*, New York: Berghahn Books, 2010 (prvič objavljeno v *Der Geist des Films*, 1930).

Sergej Eisenstein: »Dickens, Griffith, and film today«, v Sergej Eisenstein: *Film form*, New York: Harcourt, 1949 (prvič objavljeno v *Materialy po istorii mirovogo kinoiskusstva*, Moskva, 1944).

Roland Barthes: »Obraz Grete Garbo«, v Roland Barthes: *Mitologike*, Ljubljana: Krtina, 2015 (prvič objavljeno v Roland Barthes: *Mythologies*, Editions du Seuil, 1957).

Pascal Bonitzer: »Zvitki: labirint in vprašanje obraza«, v Bonitzer, Pascal: *Slepo polje*, Ljubljana: Studia humanitatis, 1985; (prvič objavljeno v Bonitzer, Pascal: *Le Champ Aveugle*, Paris: Gallimard, 1982).

Gilles Deleuze: »Podoba-afekcija: obraz in veliki plan«, v Gilles Deleuze: *Podoba-gibanje*, Ljubljana: Studia humanitatis, 1991 (prvič objavljeno v Gilles Deleuze: *Cinema 1, L'image-mouvement*, Paris: Minuit, 1983).

Zdenko Vrdlovec: »Pogled v...«, v Zdenko Vrdlovec: *Lepota prevare*, Ljubljana: Analecta, 1987.

Jacques Aumont: »Vprašanje portreta«, v *Filmske figure, sodobna francoska teorija in analiza filma*, Ljubljana: SGFM, 1991.

Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1992.

⁶ Gilles Deleuze: *Podoba-gibanje*, Ljubljana: Studia humanitatis, 1991, str. 130.

³ Chris Marker: *Immemory*, Paris: Centre Pompidou, 1997.

⁴ Edison, brata Lumière in Méliès so se velikemu planu izogibali in zgodovinarji si niso enotni, kdo je veliki plan uporabil prvi. V času prve izdaje Freudove Interpretacije sanj James Williamson posname enominutni film *Veliko požiranje* (*The Big Swallow*, 1901), kjer vidimo moškega srednjih let, ki iz doprsnega plana stopa proti kameri, se ustavi v velikem planu, zatem pa stopi še bliže, tako da vidimo le del njegovega obraza, brado, del nosu in usta, ki jih odpre in sliki dobesedno požre, v temo njegovih ust padeta tudi kamera in snemalec. Ko se kamera oddalji, vidimo, da moški vse požrto prežvekuje ter se ob koncu, gledajoč v kamero, zareži. Veliki plan sprva ni deloval, Lillian Gish se

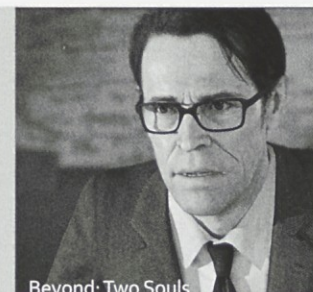
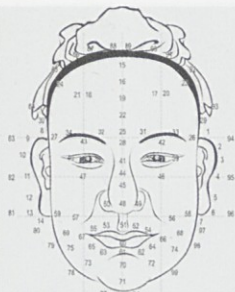
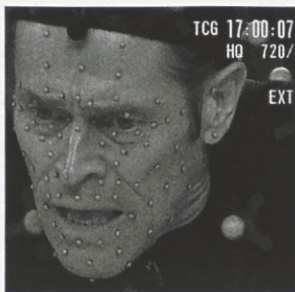
² Gilles Deleuze: *Podoba-gibanje*, Ljubljana: Studia humanitatis, 1991, str. 121.

Namesto podrobnega zgodovinskega pregleda uporabimo Aumontovo klasifikacijo⁷ velikih planov:

1. »primitiven« obraz je v zgodnji kinematografiji pritrjen k telesu kodificiranih pantomimskih signalov,
2. »obraz v velikem planu« se pojavi vzporedno z nemim igranim filmom v teku 20. let 20. stoletja,
3. »običajen obraz« se vzpostavi v 30. in 40. letih v hollywoodskem sistemu, kjer je primitiven jezik telesa zamenjan z naravnim jezikom jezika,
4. »človeški portret« resnične človeške narave vzpostavi italijanski neorealizem, ki je vplival na 50. in 60. leta. Ta smer, ki ji na primer pripada **Persona** (1966, Ingmar Bergman), začne vzpostavljati neizravne ali instrumentalizirane obraze brez notranjosti in kot rezultat se v 70. letih pojavi nova paradigma,
5. »dekonstruiran obraz« (de-visage), ki ga je moč fetišizirati ali namenoma transformirati. Širše, izguba človeškega obraza je pospešena v substrukturah umetnosti, kjer banalne podobe obrazne tipologije, anonimnosti, komercializacije krožijo v konfliktu in zlitju druge z drugo.

Aumontovi klasifikaciji si bomo upali dodati novo kategorijo, poimenujmo jo (6.) »računalniški obraz«. Gre za način »proizvajanja« obraza preko novodobnih tehnik obraznega zajemanja gibanja (*facial motion capture*, krajše *facial mocap*). Postopek je zanimiv, saj je človeški obraz dobesedno de-konstruiran v »prazno« tridimenzionalno mrežo, v nosilec gibanja, kamor lahko napenjamo poljubne površine.

Obrazno zajemanje gibanja je proces, v katerem gibanje človeškega obraza zajemamo s kamerami ali laserskimi skenerji ter ga zatem elektronsko pretvorimo v digitalno bazo podatkov. S tako ustvarjeno bazo podatkov lahko proizvedemo računalniško animacijo, ki jo uporabljamo v filmih, igratih ali realnočasovnih avatarjih. Ker gibanje tako ustvarjenih likov temelji na gibih resničnih ljudi, so rezultati v primerjavi z ročno ustvarjeno



proizvedeno animacijo bližje gibanju realnega človeškega obraza. V praksi to pomeni, da na človeški obraz pritrđimo določeno število drobnih čepkov (markerjev), ponavadi med 40 in 80, ki služijo kot osnova za izdelavo mreže gibanja človeškega obraza, čigar površino v postprodukciji odstranimo ter zamenjamo s poljubno površino, torej s katerimkoli obrazom. V grobem obstajata dva načina zajemanja gibanja, dvodimenzionalni, kjer lahko uporabljamo samo eno kamero, in tridimenzionalni, kjer uporabljamo več kamer. Na tak način je nastal Golum v **Gospodarju prstanov** (The Lord of the Rings, 2001, 2002, 2003, Peter Jackson), sprevednik v **Polarnem vlakcu** (Polar Express, 2004, Robert Zemeckis), **Beowulf** (2004, Robert Zemeckis), opice v **Vzponu Planeta opic** (Rise of the Planet of the Apes, 2011, Rupert Wyatt) ... Med računalniškimi igrami velja izpostaviti **Beyond: Two Souls**, kjer so Willema Dafoeja in Ellen Page s tovrstnim postopkom digitalizirali, na njuna obraza torej nalepili digitalna obraza, ki pa sta njunima »realnima« obrazoma podobna do te mere, da ju lahko z njima istovetimo.

Obraz in jaz

Sami bomo veliki plan skušali pogledati v pripovednih pozicijah, kjer izgublja identičnost-s-samim seboj, da bi ob koncu morda lahko preverili, ali tovrstna identičnost sploh obstaja. Ne-identičnosti obraza bomo skušali razvrstiti glede na prisotnost oziroma odsotnost gibljivosti, ob tem pa zasledovati razmerje med tovrstnimi pripovednimi in formalnimi postopki. Osnovna shema ima to dobro stran, da

lahko z njo zajamemo osnovno logiko razvoja obraza znotraj filma ter jo ob določenih pogojih uporabimo tako v formalnem kot pripovednem smislu, v kolikor ju je sploh mogoče ločevati.

Gibljivost

obrazi

negibnost

maske

iz gibljivega v gibljiv obraz

zamenjana identiteta

začasna

trajna

vzporedna identiteta

dvojčki

dvojniki

iz gibljivega obraza v negibnega

natikanje maske

luščenje obraza

obglavljenje

iz negibnega v negiben obraz

iz negibnega v gibljiv obraz

snemanje maske

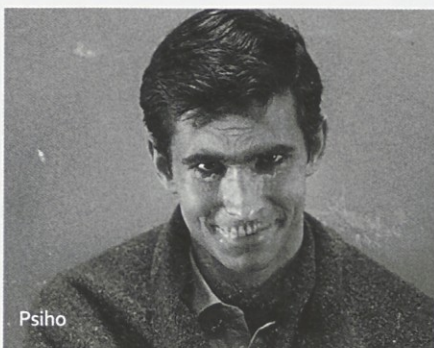
kreiranje obraza

V prvi kategoriji gibanje (gibljivost obraza) omenimo le mikrogibanje obraza Kevina Spaceyja v **Osumljenih pet** (The Usual Suspects, 1995, Bryan Singer). Poziciji začasnega prehajanja iz gibljivega v gibljiv obraz bi lahko pripisali žanr komedije (od znamenitega trgovanja z brado v **Biti ali ne biti** [To Be or Not to Be, 1942, Ernst Lubitsch] do lišpanja v **Nekateri so za vroče** [Some Like It Hot, 1959, B. Wilder], **Tootsie** [1982, Sydney Pollack], **Gospa Doubtfire - Očka v krilu** (Mrs. Doubtfire, 1993, Chris Columbus]). Trajnemu prehodu gibljivega obraza v gibljiv obraz ustreza žanr grozljivke in filma noir: od noirovskih izpeljav do filmov

⁷ Jacques Aumont: *Du visage au cinéma*, Paris: Cahiers du cinema, 1992.



Persona



Psiho



Vitez teme

Človek slon (The Elephant Man, 1980, David Lynch), **Tuljenje** (The Howling, 1981, Joe Dante), **Muha** (The Fly, 1986, David Cronenberg). Podkategoriji vzporedne identitete (dvojčki in dvojniki) v grobem ustrezajo vse situacije, kjer isti obraz zavzema več vlog, in jo lahko povežemo z igalskimi serijami (serije Lona Chaneyja, Mike Myersa, Eddieja Murphyja, Busterja Keatona), med dvojniki bi lahko izpostavili **Dvojno Veronikino življenje** (La double vie de Véronique, 1991, Krzysztof Kieslowski) in Bergmanov film **Persona** (1966, Ingmar Bergman), slednjega tudi v smislu spajanja dveh obrazov v en veliki plan.

Med pozicijami negibnosti velja slediti serijam superjunakov in serijskim morilcem (na eni strani Batman, Darth Vader, Fantom iz opere, na drugi Hannibal Lecter, Jason, morilec iz serije **Krik** [Scream]) in opozoriti na različne maske, od «klasičnih», ki obraz prekrivajo v celoti, do poveljev ter obrazne paralize kot delnih mask. Kjer gibljiv obraz prehaja v negibnega, naj izpostavimo le primere, ko znotraj enega obraza zasledujemo oboje, negibnost in gibljivost; kot klasični primer spomnimo na Harveyja Denta iz filma **Vitez teme** (The Dark Knight, 2008, Christopher Nolan), čigar desna, »združen« polovica obraza, zapisano kičasto, je polovica duha, leva, »odrt« polovica obraza, pa polovica materije. V tem smislu gre tovrstno združevanje dveh obrazov znotraj enega gledati kot inverzno podobo dvojne ekspozicije. Ob koncu predzadnjega kadra Hitchcockovega filma **Psiho** (Psycho, 1960, Alfred Hitchcock) tudi ne moremo več razlikovati med tem, ali

gledamo Normana Batesa, njegovo mamo ali celo oba, torej nekoga, ki ga imenujemo mama Norman⁸.

V nadaljni obravnavi prehajanja gibljivega obraza v negibni obraz bi se lahko podrobneje lotili še smrti kot totalne, nepovratne odsotnosti gibljivosti oziroma kot nepovratno obrazno negibnost, ki bi postala še posebej zanimiva v specifično filmski razsežnosti, kjer smrt še ni povsem smrt.⁹

8 Temeljno razliko med Hitchcockovim *Psihom* in Van Santovim *remakom* je treba iskati prav v kadriranju zadnje sekvence – Hitchcock se z vožnjo ustavi pri Normanovem doprsem velikem planu, Van Sant se zapelje precej bližje, v kadru, ki sledi detajlu muhe, Hitchcock ohrani spodobnost širšega velikega plana in vztraja na poziciji kamere v višini Normanovih oči, Van Sant pa veliki plan zgosti tako, da Normana kadrira od brade do čela, pozicijo kamere pa, kot da bi hotel vzpostaviti božji pogled, dvigne in zaključiti z zgornjim rakurzom.

9 Tu bi se slejkoprej soočili z odsekanimi, slepimi glavami, vse od Mélièsovega *Un Homme de Têtes* (1898), kjer si človek sname glavo in jo postavi na mizo predse, preko Griffithove *Judita iz Betulije* (Judith of Bethulia, 1914, David Wark Griffith), ki glavo odseka Nebukadnezarju, Hitchcockovega *V znamenju kozoroga* (Under Capricorn, 1949, Alfred Hitchcock), kjer Ingrid Bergman v postelji zagleda mumificirano glavo, do Herzogovega *Aguirre, srd božji* (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972, Werner Herzog), kjer Perucho izdajalcu odseka glavo, ki se zvali stran od telesa, a še vedno govori, pa vse do filma *Osmi potnik* (Alien, 1979, Ridley Scott), kjer se Asheva glava loči od telesa, a ne preneha govoriti, s čimer izvemo, da je Ash robot, pa vse do Fincherjevega filma *Sedem* (Seven, 1995, David Fincher), kjer odsekane glave nikdar ne vidimo.

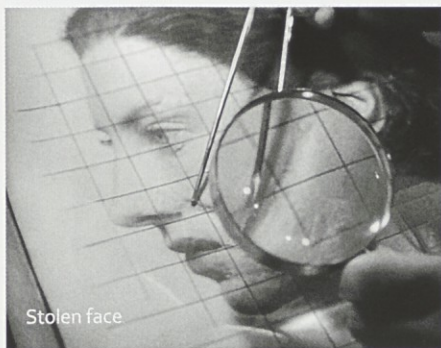
Glave brez teles znotraj filma v določenih situacijah delujejo kot inverzne podobe dvojnikov, vsaj v

V splošnem bi lahko opozorili še na dva tipa slepote, povezana z razmerjem med očmi in preostalim obrazom – obrazno in očesno slepoto. Obrazna slepota je kombinacija negibnega obraza in premikajočih se oči, očesna slepota je kombinacija premikajočega se obraza in negibnih oči. Takoj zatem bi veljalo podati nekaj splošnih opomb. Velikih planov je v sodobnem filmu vedno manj, zlasti v primerjavi z aumontovskim »povojnim filmom, to nenavadno kinematografsko 'moderno' s svojo posebno povezanostjo z realizmom, edinim trenutkom v vsej zgodovini filma, ki je resnično avtoriziral portret«. Velike plane sodobnega filma lahko do neke mere povežujemo z žanri, upamo si celo trditi, da jih je v grozljivkah in potomcih *filma noir* več kot v komedijah.

Obraz in stas

Poskusa razumevanja velikega plana smo se lotili tako, da smo si pri filmih izbrali enega izmed postopkov obdelave obraza, ki gibljiv obraz preko negibnosti prevaja zopet v gibljiv obraz – to je plastična operacija. Zazdelo se nam je namreč, da

razsežnosti, ko mrtvi, slepi obrazi počnejo več (govorijo, se premikajo ...), kot bi od njih lahko pričakovali (Herzog, Scott). Pri tem velja seveda spomniti, kaj je Hitchcocka, kot je zaupal Truffautu, navdihnilo med pripravami na Dvoriščno okno: »Patrick Mahon je dekletovo glavo dal v kamin in ga prižgal. Potem se je zgodilo nekaj, kar zveni izmišljeno, a je popolnoma resnično. Takoj za tem, ko je dal glavo v kamin, se je začela nevihta, polna strel in grmenja. Vročina je povzročila, da so se oči na goreči glavi široko odprle, kot da bi strmele v Mahona. Zbežal je na obalo in se vrnil čez nekaj ur. V tem času je glava že zgorela v ognju.«



Stolen face



Faceless

se lahko obrazu približamo tako, da ga snamemo.

V filmu **Nora Prentiss** (1947, Vincent Sherman) se plastični kirurg Talbot zaljubi v barsko pevko Nora Prentiss, z njo pobegne iz San Franciscu v New York, zamenja ime, začne piti in se med bežanjem pred policijo zaleti z avtom. Po operaciji, ko mu odvijajo obraz, je obtožen umora samega sebe, policija ga odvede v San Francisco, kjer je spoznan za krivega. V formalnem smislu sta ključni dve sekvenci. Prva je tista, kjer so z njegovega obraza odstranjeni povoji, a njegovega obraza ne vidimo oziroma ga vidimo samo preko velikega plana Nore Prentiss, druga je obravnava na sodišču, kjer ga vidimo v srednjih planih, a je njegov obraz negiben, blokiran, zacementiran. Njegova bivša žena, gospa Talbot, na primer nastopi kot pričica in na vprašanje, ali prepozna ta obraz, odgovori z ne. Takrat prvič vidimo Talbota v velikem planu, njegov obraz je negiben.

Potem ko je obsojen za umor, sledita dva velika plana, presvetljena z novinarskimi bliskavicami. Ob koncu, ko ga v zaporu obišče Nora, je sekvenca kadrirana v profilnih srednjih planih, vedno iz profila, vse do trenutka, ko vidimo njegov veliki plan iz za zaporniške mreže. Ves finale filma je v formalnem smislu počasno približevanje velikemu planu preko velikih planov vseh ostalih vpletenih, večkrat se mu približamo, a ga ne dosežemo vse do konca; ko se pojavi prvič in edinkrat, je med njim in nami gosta zaporniška mreža.

Ko se Anna Holm v filmu **Njen obraz** (*A Woman's Face*, 1941, George Cukor) prvič po plastični operaciji vidi v

ogledalu, je njen veliki plan kadriran s hrbtne strani ogledala, torej delen, nedovršen. V filmu **Mračen prehod** (*Dark Passage*, 1946, Delmer Daves) se prvi del filma, v celoti posnet kot subjektivni kader, konča tako, da plastični kirurg na obraz Vincenta Parryja položi krpo, prepojeno z anestetiki. Sledi »sanjska« sekvenca, kjer so veliki plani multiplicirani, posneti v dvojnih ekspozicijah. V filmu **Stolen face** (1952, Terence Fisher) se doktor Ritter zaljubi v pianistko Alice, vendar je ta že zaročena, a ker doktorju Ritterju tega ne upa povedati, ga brez pojasnil zapusti. Ritter se pripravlja na novo operacijo, ko ga pokliče Alice in mu pove, da se bo poročila. Ritter operira pacientko Lily tako, da njen obraz po operaciji spominja na Alice. Ko se pripravlja na operacijo, sledimo sekvenci fotografiranja Lily; fotografija je stiskana na papir z rasterjem, doktor jo pregleduje in v tistem trenutku ga kliče Alice. Doktor je v šoku, v srednjem planu vidimo, kako čez fotografijo polije črnilo, sledi veliki plan fotografije, čez njo se preliva črnilo.

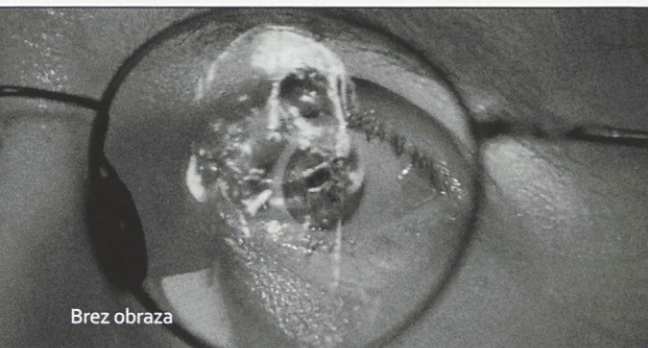
Ko Ritter Lily prvič pokaže njen novi obraz, je kadrirana iz za hrbta, z vožnjo naprej se ji približamo vse do velikega plana, a je kadrirana tako, da jo vidimo v odsevu ogledala.

V **Očeh brez obraza** (*Les yeux sans visage*, 1960, Georges Franju) poskuša doktor Genessier popraviti obraz svoje hčerke Christiane tako, da nanjo presadi obraz druge mlade ženske, Edne. Operacija ne uspe, telo zavrača novo tkivo in obraz Christiane je iz dneva v dan bolj deformiran. V prizoru presajanja se do obraza Edne

dokoplujemo preko velikih planov doktorja in njegove asistentke. Ob koncu, ko je obraz končno odstranjen z Edne, v velikem planu vidimo Ednin obraz, snet z glave, kot mrtvo gnetljivo masko. Drugi ključni prizor je tisti, v katerem doktor opazuje svojo hčerko z Edninim obrazom. Vidimo jo brez maske, v velikem planu, vendar se veliki plan zamrzne v fotogram, v nekakšnem *flashforwardu* sledijo tri fotografije, posnete v razmaku sedmih dni, na vsaki izmed njih je Christianin obraz bolj iznakažen.

V **Faceless** (*Les prédateurs de la nuit*, 1988, Jesús Franco) smo pred koncem filma soočeni z velikim planom obrazarane, torej obraza, ki mu je bila v procesu operacije odvzeta površina, koža. Kader je preveč direkten, pokaže preveč, obrazarana se zdi mrtev obraz vse do trenutka, ko se začnejo na njem premikati oči.

V **Brez obraza** (*Face/Off*, 1997, John Woo) je situacija iz *Oči brez obraza* radikalizirana. Obraza agenta Archerja in psihopatskega morilca Troya, ki je pred šestimi leti ubil Archerjevega sina, sta zamenjana med plastično operacijo. Zapletene pripovedne strukture ne obnavljamo v celoti, četudi je za razumevanje identitetnega položaja, torej razmerja med notranjostjo in zunanostjo, ključna. V grobem smo po presaditvi obeh obrazov soočeni z obrazom agenta Archerja, pripetim na notranjost oziroma telo morilca Troya, in obrazom morilca Troya, pripetim na notranjost agenta Archerja. Tu si pogledimo sekvenco, kjer je na Troyevo telo pripet Archerjev obraz. Plastičnega kirurga Walshja Troyeva pajdaša pod prisilo pripeljeta v operacijsko dvorano, kjer v srednjih planih vidimo Troya,



Brez obraza



Lahko noč, mamica

ki si na zaslonih ogleduje priprave na operacijo. Sledi vožnja naprej na veliki plan doktorja Walsha, ki se konča z velikim planom njegovih oči, prekritih s stekli očal, v njih pa se izostril veliki plan Troya brez obraza. V nekem smislu lahko govorimo o nekakšni dvojni ekspoziciji, vzpostavljeni preko odseva, o velikem planu v velikem planu. Upali bi si celo pomisliti, da je pogled na obraz brez obraza, na to, kar se skriva pod obrazom, preveč direkten, da bi ga lahko videli drugače kot v odsevu.

V **Lahko noč, mamica** (Ich seh, Ich seh, 2014, Veronika Franz, Severin Fiala) se mama, poškodovana v prometni nesreči, vrne v podeželsko hišo, kjer jo čaka/ta otrok/a. Njen obraz je zavrt v povoje, ki si jih odvijte dvakrat. Prvič, ko si ponoči v kopalnici neguje obraz. Sin jo pride pogledat, vidimo jo izza hrbta, najprej v srednjem, zatem v bližnjem planu, v kadru je ogledalo; v nekem trenutku se mama obrne proti sinu tako, da v ogledalu v velikem planu vidimo njeno oko. Drugič v sanjski sekvenci, kjer jo v srednjem planu vidimo izza hrbta, kako se slači, si odvijta povoje, zatem se kamera obrne in vidimo jo v obraz, vendar se začne ta nenadzorovano premikati v *fastmotionu*, razmazano, spominjajoč na Baconove portrete.

Zdaj se jasna dva poudarka, najprej da se v tovrstnih situacijah do velikega plana, če sploh, dokopljemo preko serije drugih velikih planov, da velikega plana torej ni brez drugega velikega plana, a da to ne pomeni, da veliki plan, v nasprotju z obrazom, ki je vedno obraz v odnosu do drugih obrazov, ni veliki plan v odnosu do drugih velikih planov. Takoj zatem, da obraza, ki postaja drug obraz, ne moremo videti neposredno, ampak

se med njega in gledalca nekaj vriva, ga nekaj prekriva, zakriva, da je torej pogled praviloma vzpostavljen s pomočjo optičnega pripomočka (ogledala, povečevalnega stekla, skenerja, fotografije ...). Da bi sploh lahko videli, kako se vidi junak (z novim obrazom), moramo videti skozi odsev ogledala, razostritev, optično situacijo, ki razmaže, zabriše pogled, s tem pa že napotuje na združevanje klasične pozicije kadra/protikadra znotraj enega kadra. Zapisano drugače, formalna vpeljava tovrstnega vmesnika je način, kako upodobiti travmo prehoda od starega k novemu obrazu, kako se spopasti s pripovedno »ne-identičnostjo« obraza. A bolj ključno vprašanje je, ali lahko iz tovrstnih situacij preidemo tudi do položajev, kjer je obraz identičen-s-samim-seboj. Odgovor lahko nakažemo preko računalniško proizvedenega obraza, torej gibljive mreže, na katero lahko napenjamo poljubne površine. Zdi se namreč, da lahko preko obraza definiramo realnost znotraj fikcije. Računalniška igra *Beyond: Two Souls* (2013, D. Cage) temelji na dveh fiktivnih likih, ki sta proizvedena na podlagi dveh resničnih igralcev, Willema Dafoeja in Ellen Page. Njuna obraza so digitalizirali in čeznju napeli površino njiju samih. Povedano drugače, preko postopkov zajemanja gibanja so analogni obraz Willema Dafoeja digitalizirali, ga spremenili v tridimenzionalno mrežo gibanja in čezenj napeli digitalni obraz Willema Dafoeja. V tem smislu gre Dafojev obraz razumeti kot obraz, kjer »identičnost-s-samim-sabo« ves čas prehaja v »ne-identičnost-s-samim-sabo«, kot obraz, ki ne vsebuje samo samega sebe in značaja, ki ga uteleša, temveč celo kot obraz, ki mu to uspe navkljub vmesni operaciji »brisanja«

samega sebe, lastne redukcije na nevtralnno gibljivo mrežo.

Film danes v mnogočem postaja podoben gibljivim slikanicam, torej podobam, pod katerimi piše, kaj upodablja. V tem smislu paralizira cinefilijo prav v razsežnosti ljubezni do podob, še enkrat z Markerjem, večjih od hiš.¹⁰ A film, to je veliki plan, veliki plan na velikem platnu. Film je veliki plan Anne Karine, prešite z velikim planom Ivane Orleanske, sta Bibi Andersson in Liv Ullmann v enem obrazu, poslednji kader Normana Batesa v dvojni ekspoziciji z mamo, Rutger Hauer v solzah in dežju, Harry Dean Stanton v odsevu Nastasje Kinski, Veronika in Veronique v kristalni krogli, Snežana Nikšić na papirnatih avionih, Ingrid Bergman, vedno in povsod ... V Markerjevem filmu **Mesto slovesa** (La Jetée, 1962, Chris Marker), v celoti sestavljenem iz fotogramov, se prvi niz eksperimentov konča kot izhodišče za zaporedje eksperimentov, kjer bo moški žensko srečeval v različnih časih. Nekajkrat jo »sreča pred njenimi znamenji na stenah, preprosto ga pozdravi, kliče ga moj duh, nekega dne je prestrašena, nekega dne se čezenj nagne. On nikdar ne ve, ali se k njej spet premika ali je tja porinjen, ali si je vse izmislil ali samo sanja.« Sledi serija fotogramov nje, ki se prebujata, zadnji v seriji teh fotogramov pa ni fotogram, ampak posnetek v velikem planu; ona odpre oči, se drobno nasmehne, vdihne in izdihne. Kot da se ne bi nikdar končalo.

¹⁰ Tovrstni postopki hkrati potekajo v obliki poskusov restavracije filmskih podob, ki spominjajo na plastične operacije v smislu odprave znakov staranja, prekrivanja in odpravljanja gub, materialnih in narativnih vrzeli, bledenja barv.



atlas filmskih lokacij Slovenije

Gregor Baurnat

film arhiv Slovenske kinoteke

Škofjeloški Manifesto

Škofja Loka kot malo nevarno mesto nedoločljive srednjeevropske države

Ne morem z gotovostjo trditi, kako je drugod po domovini, a v Škofji Loki ni mogoče prav ničesar skriti. Vsak, še tako majhen ali povsem nepomemben dogodek se zelo hitro razve naokoli. Tako je bilo tudi »tisto« zgodnje jesen leta *gospodovega* 1987, ko je v mestno jedro prišla vsega spoštovanja vredna filmska produkcija pod taktirko srbskega režiserja Dušana Makavejeva in posnela črnoerotično krimi politično satiro **Manifesto** (1988, Dušan Makavejev). Glavni žrebec na filmu, Rade Šerbedžija, si je med snemanjem vzela celo čas za intervju za potrebe tamkajšnjega osnovnošolskega časopisa *Loška medla*. Škofja Loka je v tistem času dobesedno živela za film. Škofja Loka je bila film.

Lokacija: Škofja Loka

Prepričan sem, da Škofje Loke ni treba posebej predstavljati. Mestno jedro in bližnja okolica že od daleč dišita po preteklosti, kar je v njenem primeru lokacijska prednost. Na njenem

»osrednjem« poligonu namreč nikakor – no, vsaj ne brez rabe nekaj deset ton filmskih kulis – ni mogoče posneti filma iz prihodnosti. Ne pozabimo, **Vojna zvezd** se dogaja »a long, long, time ago«. Ulice in arhitektura škofjeloškega mestnega jedra so *naravna* urbana kulisa za različne zgodovinske filme z viteškimi ali vojaškimi vsebinami, melodrame s srednjeveškimi dovtipi ali celo grozljivke, s čimer se nikakor ne želim dotakniti tam posnetega neokusnega reklamnega spota *za pijāčo naše in vaše mladosti*. Semkaj seveda sodijo tudi razni religijski filmi in nabožne vsebine; ne nazadnje v Škofji Loki že od leta 1721 domuje poulična procesija v trinajstih podobah: Škofjeloški pasijon. Privlačnost (filmskega) mesta poudarjajo tudi rečne terase ter okoliški kraški svet, prepoln vrtač in kraških jam. Da o nekaj legendah, ki bi si že davno zaslužile filmsko adaptacijo, niti ne izgovorimo besed.

Kot mesto se Škofja Loka prvič javno oznani leta 1274. Istega leta loško gospostvo od nadrejenih (s)prejme tudi sodno in izvršilno oblast, s čimer se začne zelo krvavo obdobje, saj mestni knežji sodnik ni prizanašal nikomur. V 14. stoletju je bilo mesto obdano z

obzidjem, s petimi obrambnimi stolpi in petimi mestnimi vrati. Četudi dobro utrjeno, je težko kljubovalo zunanjim močem: najprej je mesto zavzel in požgal (1457) vojskovodja celjskih grofov Jan Vitovec, slabih dvajset let so se nad njim znašali Turki. *Loka* seveda ni bila imuna niti na kugo in potrese. Po rušilnem iz leta 1511 je škof Filip mesto obnovil; sledila sta še katastrofalna požara (1660 in 1698), od takrat pa je tloris, glede arhitekture in stavb, ostal približno takšen, kot ga vidimo in doživljamo danes. V srednjem veku je mesto postalo tudi pomembno trgovsko in obrtno središče (peki, krojači, kovači, čevljarji), kar je seveda pustilo ogromen pečat na zunanosti stavb in njihovem poimenovanju. Ne nazadnje ima pek v izbranem filmu pomembno vlogo pri zaroti. Leta 1673 so v Škofji loki naštel petindevetdeset rokodelcev, dobro leto, preden se film *Manifesto* odvije, pa je bila zagnana proizvodnja v »fabrki« klobukov Šešir (1919).

Sinopsis: Manifesto

Dušanu Makavejevu ni bilo treba dvakrat razmišljati, kam bi umestil svojo politično erotično farso, ki se dogaja takoj po



prvi svetovni vojni. Škofja Loka je v osemdesetih – in z nekaj kozmetike tudi še danes – delovala kot od boga pozabljeno in na videz mirno mesto. Mesto muzej ali mesto za v muzej, kot so se nedavno pridušali mladi ob tamkajšnjem nedogajanju. Hkrati so prebivalci vedno imeli radi film; celo na takratni Srednji družboslovni jezikovni šoli Borisa Ziherla (danes Gimnazija Škofja Loka) se je včasih z vednostjo, pogosto pa celo ilegalno (torej med poukom) gledalo ali razpravljalo o filmih. Skratka, mestna skupnost je filmsko ekipo pričakala z neponarejenim navdušenjem in odprtimi rokami ter dejavno sodelovala pri snemanju filma. Zato tudi ne preseneča zahvala ustvarjalcev v odjavni špici – prebivalcem in mestu Škofja Loka (*To the people and town of Škofja Loka*), kar pa se ni zgodilo prvič.

Makavejev je zelo po svoje, kar omeni tudi v uverturi po zabavni najavni špici, priredil igro Émila Zolaja *Pour une nuit d'amour* in se lotil snemanja na različnih mestnih lokacijah. Mestu vseeno ni pripadla ekskluziva, saj so uvodni (in zaključni) kadri posneti na vlaku, ki potuje nekje po zgornjesavski dolini, se ustavi na železniški postaji Bled Jezero, da bi iz njega izstopila osrednja junaka Svetlana Vargas (Camilla Söeberg) in Avanti (Alfred Molina), prva predstavnica buržoazije z revolucionarnimi nameni, drugi policist pod krinko, ki mora sondirati in preveriti varnostne ukrepe ob prihodu tiranskega despota. Škofja Loka na film tako vstopi (še)le okoli desete minute, ko se – po izjemnem štrikanju lokacij – karavana v avtu in na konjih, ki se je prej zadrževala na kopališču v blejskem okraju pri penzionu Mlino, znajde na »špancirju« čez Kapucinski most v Škofji Loki. Da je stvar spretno

nevsiljivo kolažirana, gre zasluga mojstru Tomislavu Pinterju, direktorju fotografije z veliko začetnico. Vse to je uvertura v farsično anarhijo, ki jo Makavejev prekinja z nekaterimi osvobajajočimi erotičnimi medklici različnih spolnih praks, tudi takšnimi, ki jih zakon ne dovoljuje. Skorajda vsako dekle, zlasti pa Svetlana, je neskriti objekt poželenja pretežno neotesane moške populacije, in Makavejev je bil dovolj pogumen, da je do potankosti sledil svojemu provokativnemu scenariju. To sicer ne bi bilo nič nenavadnega, če loško okolje že v genih ne bilo zmerno do pretežno konservativno, ogled filma v domačem kinu pa del tamkajšnjega kurikulumu in lokalne kulture. No, ne pozabimo, da je šlo za konec osemdesetih, ko je na platno po Sori navzgor prineslo tudi že sproščen program kina Sloga. So pa gledalci na delu – tako in drugače – lahko videli spoštovanja vredno in eklektično mednarodno zasedbo: poleg že omenjenih Alfreda Moline, Radeta Šerbedžije in Camille Söeberg je nerodno predanega šefa policije odigral Simon Callow, histerično učiteljico priznana »šeksploriranka« Lindsay Duncan, norega psihiatra Patrick Godfrey, zaljubljenega idealista Eric Stoltz, nesojeni »Marty McFly« iz trilogije *Vrnitev v prihodnost*, prvič pa se na filmu kot osirotela prodajalka sladoleda pojavi tudi Gabrielle Anwar, ki je svoj največji zvezdniški trenutek doživela nekaj let kasneje, ko je s slepim mizantropom Alom Pacinom odplesala znameniti tango v filmu *Vonj po ženski*.

Odjavna špica

Po nekaj tednih je filmska ekipa pospravila kulise in mesto vrnila v prvotno stanje. S tem je povezana danes že ponarodela anekdota: priznani alpinist Damjan Vidmar – ne vedoč, da je mestni trg preurejen za potrebe filma – se je po nekajmesečnem pohajkovanju po Himalaji sredi noči vrnil domov in zjutraj, ko je odprl polkna, doživel pravi šok, ko ga je namesto gostinskega vrta pod Homanovo lipo pričakal pogled na pokopališče. Snemanje je bilo velik dogodek za mesto, tudi za najmlajše, ki so nastopili kot statisti. Eden izmed njih mi je zaupal, da je sicer nastopil v nekaj kadrih, a se je na koncu v filmu pojavil

samo v dveh sekundah, s katerimi pa je zaslužil za novo kolo, smučarsko opremo, in še nekaj drobiža je ostalo za sproti. Dokaj nerazumljivo se je zataknila kariera Camille Söeberg, ki je pred *Manifestom* posnela odmeven film *Twist & Shout* (1984), kasneje pa – če odštejemo, da je kar dvakrat odigrala vlogo Eve Braun – ostala bolj ali manj pozabljena od sedme umetnosti. Nasprotno velja za kariero Alfreda Moline (*Spider-Man 2*, 2004, *Šola za življenje*, 2009, *Frida*, 2002, *Magnolija*, 1999, *Identiteta*, 2003), ki se je razmahnila v vseh smereh, in kajpak Radeta Šerbedžijo, dežurnega Rusa v Hollywoodu. Podobno velja za polno zaposlenega Simona Callowa (*Zaljubljeni Shakespeare*, 1998, *Doktor Who*, 2005 in 2011, *Nikogaršnja zemlja*, 2001), ki mu je bila dodeljena vloga, zaradi katere so poleg starih porok morali izpeljati še edini pogreb. Veliki plesni met Gabrielle Anwar (*Tatovi teles*, 1993, *Trije mušketirji*, 1993) smo že omenili, Patrick Godfrey pa je v lepo izpolnjenem življenjepisu zapustil sledi zlasti v lavreatih *Ostanki dneva* (1993) in *Vojvodinja* (2008). Impresivna je bila tudi poznejša kariera Erica Stoltza (*Spi z menoj*, 1994, *Šund*, 1994, *Ne meč te se stran*, 1992), ki je verjetno najbolj prepričljiv v filmih *Zoe do groba* (1993) in *Fort McCoy* (2011), četudi mu kake velike »označevalne« vloge do danes ni uspelo oblikovati. Za razliko od Ronalda Laceyja, ki se je v filmsko antologijo za vedno zapisal kot zlovešči nacist v »blockbusterju« *Indiana Jones in lov za izgubljenim zakladom* (1981). Na koncu ne smemo preslišati, da je partituro za film zložil mojster Nicola Piovani, ki je dobro desetletje kasneje prejel oskarja za glasbo filma *Življenje je lepo* (1997). Škofja Loka pa od takrat čaka na svoj naslednji veliki filmski podvig.

Izbrani podatki:

Naslov filma: Manifesto

Letnica filma: 1988

Premiera: 29. januar 1989

Dolžina: 96 minut

Režija: Dušan Makavejev

Scenarij: Dušan Makavejev

(po predlogi Émila Zolaja)

Glasba: Nicola Piovani

Produkcija: Cannon Group

Glavni igralci: Camilla Söeberg, Alfred

Molina, Rade Šerbedžija, Simon Callow,

Eric Stoltz, Lindsay Duncan,

Ronald Lacey, Gabrielle Anwar

revija za film in televizijo

ekran



Naslednja številka Ekran izide 15. junija

Ekran lahko kupite na izbranih prodajnih mestih po Sloveniji ali se na revijo preprosto naročite. Cena za 6 dvojnih številk znaša 25 EUR + poština (4 EUR za 6 številk, 12 EUR za tujino) Naročite se zdaj! Pošljite izpolnjeno naročilnico na naslov: EKRAN, Metelkova 6, 1000 Ljubljana. Naročila sprejemamo tudi na info@ekran.si ali po telefonu na 01/43 42 510.

Naročilnica

Na dom želim prejemati revijo Ekran.
Letna naročnina znaša 25 EUR in ne vključuje poštne. Naročnina velja do preklica.

Fizične osebe

Ime in priimek
naslov
pošta in kraj
elektronski naslov
telefon

datum in podpis

Pravne osebe

Naziv
kontaktna oseba
naslov
pošta in kraj
elektronski naslov
telefon
datum in podpis
davčna številka
davčni zavezanec (obkrožite) DA NE

Odprodaja starih letnikov Ekran: revije letnikov 2006-2010 vam na dom pošljemo po ceni 10 EUR / letnik s poštino vred, letnik 2011-2015 pa za ceno 20 EUR. Naročnina na info@ekran.si.

POSEBNA IZDAJA

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS

186 642 2016



920162665,2

COBISS

Monitor

NAJBOLJŠE IZ SVETOVNEGA TISKA

MAREC 2016 CENA: 4,90 EUR



FAKTOR X

Vesoljska dvigala, teleportacija, lebdeča deska, samovozeči avtomobili: vpogled v Googlov skrivni laboratorij X

INTERVJU

MARC ANDREESSEN

ustanovitelj Netscapa

PETER THIEL

soustanovitelj PayPal

IZ VSEBINE

- ▶ Kdo bo lastnik robotov?
- ▶ Navidezna resničnost
- ▶ Kako Youtube premaguje TV
- ▶ Krč samovozečih avtomobilov
- ▶ Kako naučiti stroje, da bi nas razumeli
- ▶ Zakaj nimamo zmogljivejših akumulatorjev

