

# Ekran

Revija za film in televizijo

16/25

FOKUS

**Sam Peckinpah**

FESTIVALI

**Rotterdam, Berlinale**

BLIŽNJI POSNETEK

**Céline Sciamma  
Aleksej German, ml.**

ESEJ

**Ceylan in Čehov  
»White Trash« film**

EKRANOV IZBOR

**Ida in subverzivnost svetega**

TELEVIZIJA

**TV modrih ovratnikov  
Premislek o Kaliforniciranju**





od  
18. marca

## Citizenfour

Laura Poitras  
*Oskar za najboljši dokumentarni film!*



od  
19. marca

## Timbuktu

Abderrahmane Sissako  
*Sedem nagrad cezar, tudi za film in režijo!*



od  
25. marca

## Ljubezen je popolni zločin

Arnaud Larrieu, Jean-Marie Larrieu  
*Premiera na Festivalu frankofonskega filma.*



je cherche de la pauvreté dans le langage

Samo  
31. marca in  
2. aprila!

## Zbogom jeziku 3D

Jean-Luc Godard  
*Nagrada žirije, Cannes.*

## Kinodvor. Mestni kino.

[www.kinodvor.org](http://www.kinodvor.org)

tickets & programme: → from March 11<sup>th</sup>  
[www.diagonale.at/tickets](http://www.diagonale.at/tickets)  
Infoline 0316 - 822 81 822  
Festivalzentrum Kunsthaus Graz  
Restaurant-Café Sperl & Frühwirth  
from March 18<sup>th</sup> at the festival cinemas

[www.diagonale.at](http://www.diagonale.at)



# Diagonale 2015

Festival of Austrian Film  
Austria, Graz, March 17 – 22



UVODNIK	2	<b>Gorazd Trušnovec:</b> Pod črto
RAZGLEDNICA	3	<b>Bojana Bregar:</b> Kino duhov
BLIŽNJI POSNETEK	4	<b>Tina Poglajen:</b> Céline Sciamma
	8	<b>Matic Majcen:</b> Aleksej German mlajši
FESTIVALI	12	<b>Simon Popek:</b> 44. Rotterdam
	15	<b>Tina Poglajen:</b> 44. Rotterdam: Filmi in feminizem
	18	<b>Simon Popek:</b> 65. Berlinale
	21	<b>Peter M. Jarh:</b> 65. Berlinale: Forum in perspektive
	24	<b>Nika Gričar:</b> 26. Tržaški filmski festival
FOKUS: Sam Peckinpah	26	<b>Zoran Smiljanič:</b> Režiser drugega poskusa
	34	<b>Dušan Rebolj:</b> O morilskih opicah in drugih elegijah
	40	<b>Andrej Gustinčič:</b> Se zgodi, stari
	42	<b>Peter Zobec:</b> Beg iz nasilja v lepoto in čistost
ESEJ	46	<b>Jernej Kaluža:</b> »White Trash« film
	51	<b>Matic Majcen:</b> Nuri Bilge Ceylan in Anton Pavlovič Čehov
EKRANOV IZBOR: Ida	54	<b>Gašper Jakovac:</b> Subverzivnost svetega
IN MEMORIAM	57	<b>Andrej Gustinčič:</b> Mike Nichols
	60	<b>Jože Dolmark:</b> Francesco Rosi
	62	<b>Tina Poglajen:</b> Stoletnica rojstva Hedy Lamarr
MALA RUBRIKA GROZE	64	<b>Dejan Ognjanović:</b> Horror v letu 2014
	68	<b>Tina Bernik:</b> Intervju z Michaelom Sarnom
VIDEO	72	<b>Anja Banko:</b> Megaforce
TELEVIZIJA	74	<b>Davorin Lenko:</b> Razmislek o Kaliforniciranju
	78	<b>Žiga Oset:</b> Resničnostna TV modrih ovratnikov
	82	<b>Matjaž Juren:</b> Marko Polo
ZFS POGLED	83	<b>Darko Herič:</b> Birdman
KRITIKA	84	<b>Anže Okorn:</b> Birdman
	86	<b>Matic Majcen:</b> Petdeset odtenkov sive
	88	<b>Anže Okorn:</b> Slepa
	90	<b>Maša Pelko:</b> Nightcrawler
	91	<b>Igor Kernel:</b> Ritem norosti
	92	<b>Špela Barlič:</b> Oblaki nad Sils Mario
	93	<b>Petra Meterc:</b> Žurerka
	94	<b>Bojana Bregar:</b> Višja sila
	95	<b>Tina Poglajen:</b> Igra imitacije
	96	<b>Andrej Gustinčič:</b> Ostrostrelec
	97	<b>Gorazd Trušnovec:</b> Ostrostrelec
	98	<b>Nina Cvar:</b> V kleti
NA SPOREDU	99	<b>Erik Toth:</b> Velike oči
	99	<b>Ana Jurc:</b> Mraz v juliju
NAJBOLJ BRANA STRAN	100	Ekran 2009–2015



# Pod črto

Gorazd Trušnovec

»Hang on tightly, let go lightly.«

Clive Owen v filmu *Krupje* (1998)

Po šestih letih je to zadnja številka *Ekra-  
na*, pod katero se podpisujem kot urednik.  
»We had a nice run,« je zadevo komentiral  
kolega Gustinčič, in pod ta kratek zaključni  
komentar bi se podpisal tudi sam.

V šestih letih smo realizirali skoraj petdeset  
tiskanih števil *Ekрана* in pri tem postavili  
nekaj rekordov – recimo v trajanju meseč-  
nega izhajanja. Kar nekaj posameznih števil  
smo razprodali in jih je še v arhivu zgolj za  
vzorec. Uspešno smo se borili s sočasnimi  
padanjem relevantnosti tiskanih medijev  
in z domačo gospodarsko recesijo, s katero  
smo bili soočeni praktično ves mandat in  
nas je iz nekih začetnih obetov po postopni  
profesionalizaciji delovanja porinila pod rob  
prekernih razmer. Tudi po razpolovitvi prora-  
čuna smo še vedno uspeli vsaka dva meseca  
izdati sveženj strokovno sila raznolikih teks-  
tov o filmu, televiziji in vizualnih medijih, po  
obsegu primerljiv s spodobnim romanom,  
kar smo bralcem ponudili za ceno, nižjo od  
vstopnice za kino. Približno tretjino tekstov  
smo z zamikom objavili na spletni strani  
in število posameznih ogledov in delitev  
člankov kaže, da zanimanje za poglobljeno  
obravnavo filma še vedno obstaja.

Vsa ta leta se nismo zlizali z institucijami,  
ki imajo na razpolago sredstva in moč odlo-  
čanja, kar se je posledično kazalo v stopnje-  
vanju naklona strmine, v katero smo rinili  
s svojim delom, in v opuščanju načrtov na  
zgolj osnovno preživetje. V kakšnih težjih  
trenutkih ob soočanju z vrženimi poleni,  
onemogočanjem, ignoriranjem, omalova-  
ževanjem in s šikaniranjem – *last but not  
least*, s skrajno mačehovskim odnosom  
izdajatelja do lastne revije, ki smo ga bili  
deležni v zadnjih par letih – sem se spo-  
mnil samo številke 28: toliko je bilo skupaj  
prodanih izvodov *Ekрана* v letu pred mojim  
prevzemom urednikovanja. Ta podatek bo  
pač malce težko izbrisati, kot tudi dejstvo,  
da je teh nekaj let *Ekran*, ob tem, da drži  
primat v kontinuiteti, obstajal kot edina  
filmska revija v širši regiji, ki ne izhaja zgolj  
kot poljuben občasnik, ampak kot redna,  
resna in zanesljiva periodika.

Ne morem skratka ravno reči, da se kot  
urednik nisem uspel realizirati – navsezadnje  
je bil na prvi naslovnici Clint Eastwood, na  
zadnji pa Sam Peckinpah. Šalo na stran, na  
pluralnost pogledov, odprtost za sodelo-  
vanje in kakovostno raven objavljenih pri-

spevkov sem resnično ponosen, predvsem  
na račun tega, da mi je k sodelovanju uspelo  
pritegniti avtorje, ki v publicističnem smislu  
presegajo tisto, kar na kritiški ravni počnem  
sam. Vesel sem, da me tudi po šestih letih  
prenekatero besedilo miselno zaposluje in  
vznemirja, in prepričan sem, da smo v tem  
času ustvarili spodoben korpus objav s traj-  
no vrednostjo. Ob upoštevanju finančnega  
ponderja, da je trenutni letni proračun revije  
enak enemu režiserskemu honorarju, in ob  
upoštevanju tega, da sem smisel revije videl  
v prioritetenem podpiranju razvoja domače  
publicistične misli, je *Ekran* morda celo naj-  
boljša filmska revija na svetu.

Spodobi se, da zaključim z zahvalami –  
najprej vsem najožjim sodelavcem, brez nji-  
hove podpore in razumevanja vsega zgoraj  
naštete zagotovo ne bi bilo. Potem vsem  
tistim zanesljivim avtorjem, ki so se držali  
rokov in mi prihranili kakšno neprespano  
noč, pa tudi tistim drugim, na katere je bilo  
nazadnje vredno čakati v suspenzu. Zahva-  
la pa gre nenazadnje predvsem zvestim  
naročnikom in bralcem *Ekрана* – če česa v  
svojem mandatu nisem hotel, je bilo to, da  
bi bila revija sama sebi namen.

# Kino duhov

Razglednica iz okupiranega Kina Zvezda  
Bojana Bregar



V začetku decembra 2014 smo med obiskom festivala Alternative s kolegi sklenili, da pobegnemo programu eksperimentalnih filmov v center Beograda, tja, kjer se na Terazijski promenadi v eni izmed pasaž skriva Kino Zvezda. Imeli smo dober razlog za obisk že več let zapuščene kinodvorane – zanimalo nas je, kaj se dogaja v prostorih, ki so jih malo pred tem, natančneje 21. novembra, okupirali lokalni aktivisti, podporniki filma, in z akcijo poželi dobršno mero medijske pozornosti in odobravanja tako v lokalni kot tudi svetovni filmski sceni.

Naš kratki izlet je bil podporniško-izobraževalne narave. Na večer našega prihoda je v temni, ledeno mrzli dvorani okupiranega kina potekala okrogla miza, namenjena vprašanju, kako naprej. Namreč, podobno kot ljubezenske zveze imajo tudi aktivistične okupacijske akcije svoje kritične točke, še najraje takrat, ko razmere niso prav prijetne za bivanje. Po dobrem mesecu, ko so ponovno vzpostavili nekaj najnujnejše infrastrukture ter reden filmski program, se je med akterji in tudi podporniki okupacije začetni adrenalin poglel in situacija je po-

stala zrela za refleksijo. Gostje debate, med njimi tudi programska direktorja Beograjske in Slovenske kinoteke, so premotrili in ocenili nastalo situacijo in, najpomembnejše, navzočim predstavili nekaj primerov dobrih praks, ki naj bi olajšali prehod iz začetne faze k odločanju in planiranju nadaljnje zasedbene akcije in še česa več.

Po precej resnobni in malce napeti okrogli mizi smo se z ekipo Novega kina Zvezda odpravili na ogled po prostorih, ki se kot nekakšen art deco labirint vijajo po več nadstropjih. Nekdanji blišč »Kina Koloseum«, kot so ga krstili ob rojstvu leta 1911, je še vedno moč zaznati, ko se po postapokaliptično temačnih podzemnih hodnikih z zasilnimi stranišči in improviziranimi umivalniki vzpenjamo po stopnišču, ki se vijaje v višave mimo ogromnih prašnih vitražev do vrha, kjer so pisarne, ki so se za čas zavzetja kinodovrane prelevile v multifunkcionalne prostore, spalnice, kuhinje, obedovalnice.

Posedemo se v eni od bivših pisarn. Ivan Velisavljević, kritik, režiser in okupator, na kratko razloži, kako je potekala zasedba Zvezde. Na vprašanje, kdo je med zasedbeniki, odgovori, da gre v prvi vrsti za skupino posameznikov, ki se vsi na tak ali drugačen način gibljejo v beograjskem filmskem krogu – od mladih, neodvisnih in avantgardnih režiserjev, katerih dela v trenutni situaciji nimajo biti kje predvajanja, do filmskih teoretikov in kritikov – kot tudi za manjše skupine političnih aktivistov, ki v zasedbi vidijo priložnost, da javni diskurz obrnejo v smer kritičnega prepričevanja praks kulturne politike države, ki umetnikom ne izkazuje podpore in jih postavlja v potencirano prekerni položaj. Ignorantski odnos države je eden od problemov, toda aktiviste najbolj frustrira odkriti cinizem novih lastni-

kov kompleksa dvoran »Beograd Filma«. 14 dvoran, ki so leta 2007 prešle prek javno-zasebnega partnerstva v roke podjetnika, je tako država v pomanjkanju ustreznih politike prostorov obsodila na propad in ponovno rojstvo v obliki trgovskih centrov. Okupirana Zvezda je tako za podpornike pomemben simbol v boju proti valu privatizacije javnih prostorov, in to ne le v Srbiji, temveč tudi širše. Kako je pomemben, so z nastopi, teksti in izkazano podporo pokazali prominentni gostje: filozofa Žižek in Badieu, slednji je ob obisku Srbije v Zvezdi govoril z novinarji, režiser Gondry, ki jim je posvetil kratki animirani film, Marko Breclj, celo prvak Syrize Cipras, čigar nastop v Zvezdi je v večji meri polariziral zasedbenike, ki naj bi v tem trenutku bili razdeljeni v dve frakciji: »politično«, ki si prizadeva za rešitev v okviru državne politike in ponovne nacionalizacije, ter »apolitično«, ki sredstva za obnovo in delovanje Novega kina Zvezda išče drugje. 11. januarja se je pričela akcija zbiranja denarja na platformi Kickstarter, ki pa se ni obnesla (cilj: 30.000 evrov, zbrali so jih 5.000), pred kratkim so kampanjo znova lansirali na drugi platformi, Indiegogo, kjer zbirajo tretjino prvotne vsote.

Trenutna situacija Kina Zvezda z vprašanji, ki jih odpira – nenazadnje tudi o usodi kinematografov nasploh – transcendirajo zasedbo. V očeh (za zdaj še) zainteresirane javnosti se je prelevila v poligon, na katerem se odvija neke vrste hladna vojna med politiko in kulturo. Kako se bo končala, lahko v tem trenutku zgolj ugibamo. V najboljšem primeru se lahko odvije situacija, v kateri si roke podata kolektivna zavest in kulturni kapital, v najslabšem lahko gibanje postane žrtev tenzije med hipsterskim oportunitizmom ter aktivistično patetiko.



Céline Sciamma

# »Žensko nasilje je tabuizirano, ker bi ženske opolnomočilo.«

Intervju s Céline Sciamma

Tina Poglajen

Francoska režiserka Céline Sciamma je lani posnela svoj tretji celovečerni film, *Banda punc* (Bande de filles, 2014). Kot eden izmed ključnih filmov lanskega leta je ta skupaj z dvema povsem drugačnima filmoma, *Razrednim sovražnikom* (2013) Roka Bička in *Ido* (2013) Pawła Pawlikowskega, tekmovala za nagrado Lux, a (pričakovano) izgubila proti *Idi*. *Banda punc* (o filmu je avtorica pisala v prejšnji številki *Ekrana*, op. ured.) zaokrožuje trilogijo Sciamminih filmov o odraščanju: medtem ko se ta ukvarja s specifičnimi, pogosto nasilnimi okoliščinami odraščanja najstnic iz črnih skupnosti pariških predmestij, so *Vodne lilije* (Naissance des pieuvres, 2007) portret zaljubljenosti deklet v svoje prijateljice, ki seže od golega vrstniškega občudovanja do prvih erotičnih občutij, *Pobalinka* (Tomboy, 2011) pa prikaz otroškega oz. mladostniškega poskusa upiranja spolni identiteti, ki jo posameznikom in posameznicam že od malega vsiljuje okolica.

Kljub zaključeni trilogiji vprašanje identitete, kot kaže, ostaja osrednje za njeno filmsko ustvarjanje tudi v prihodnje. Predstavlja

enega izmed najzanimivejših elementov Sciamminih filmov, ki jih poleg značilnega, stilizirano barvitega sloga z dolgimi kadri in s skopimi dialogi zaznamuje predvsem razumevanje identitete kot fluidne, spremenljive in večplastne. Tako *Vodne lilije* kot *Pobalinka*, v nekoliko manjši meri pa tudi *Banda punc*, na nekonvencionalen način raziskujejo specifično ženska in lezbična izkustva, katerih reprezentacije sicer v mainstreamu, pa tudi širšem umetniškem filmu težko zasledimo; (četudi le) v tem pogledu morda spominjajo na dela režiserk, kot sta Jane Campion in Sally Potter. Vsem trem filmom, ki jih je posnela doslej, je skupen občutek nerazumljenosti protagonistk s strani bližnje okolice, predvsem pa ujetost v takšne ali drugačne družbene norme. Kljub temu njeni filmi niso politični na silo: kot kaže, vse to počno intuitivno, s tovrstnimi subjektivitetami kot privzeto nastavitvijo, na podlagi katere avtorica splete bolj univerzalne pripovedi o nesrečni zaljubljenosti, želji po sprejetosti in prijateljstvu.

Če bi si ob opisu značaja njenega dela morda ustvarili takšno ali drugačno podobo tudi o filmski avtorici, naj izpostavim še neobičajno vzdušje, v katerem je intervju nastal. Če si v stereotipnem prizoru lahko predstavljamo starejše moške, ki sedijo razkrcenih nog in pripovedujejo opolzke šale, ob katerih se (četudi pogosto le iz vljudnosti) hihitajo ženske, potem je tokrat v sobi pariškega hotela, z izjemo mene, polni moških novinarjev (od katerih jih je bila večina od nje starejših), udobno, na široko sedela Céline Sciamma. Med njo in novinarji se je vzpostavila nevsakdanja dinamika – kot da bi ti med seboj začeli tekrovati, kdo se bo glasneje smejal njenim šalim. Te še malo niso bile take, kot bi morda sklepali po njenih filmih, nežnih portretih mladostniških občutenj in negotovosti: med drugim so vključevale usta, penise, Gusa van Santa in Larryja Clarka.



Banda punc

**Na kakšen odziv je Banda punc naletela v Franciji – so film šla gledat tudi dekleta, kakršna nastopajo v filmu?**

Kar se tiče kritičnega odziva, je šlo predvsem za razpravo, ali gre za resnično življenje ali ne. Bolj zlobni so pisali tudi, da gre le za mojo belsko fantazijo predmestja ... Pričakovano, pač. Sicer pa ga je videla tudi mladina, ki jo prikazujem v filmu, in to v velikem številu. Pravzaprav sem si želela točno to – da ga ne bi hodili gledat samo cinefili. In res: gledalcev *Bande punc* v kinodvoranah običajno ne vidimo istočasno.

**Torej ste film snemali z revnejšim, manj izobraženim občinstvom iz predmestij v mislih?**

Vedno poskušam imeti v mislih najširše možno občinstvo. Ne gre za to, da bi tako obupno hotela, da pridejo prav oni, vendar bi bilo nekam žalostno, če jih ne bi brigalo, če to sploh ne bi bil tip filma, ki bi jih zanimal. To bi bilo videti res slabo, pomenilo bi, da sem film naredila za majhen mehurček ljudi. Pravzaprav bi to spodkopalo moja verjetja v film, njegovo moč in tisto, kar naj bi bil. Nočem delati določenega tipa filmov za določen tip ljudi. Potem že raje delam na televiziji.

**Filmi banlieue, ki se sicer ukvarjajo s francoskimi predmestji, so običajno družbeno kritični, vendar v njih ni prostora za ženske subjektivnosti in izkustva. Je bilo to, da njihove konvencije v *Bandi punc* v tem smislu spodkopljete, zavestna oz. politična odločitev?**

Ti filmi so res zelo moški, vendar je tudi res, da sama ne morem pomagati, da kot ženska v središče postavim ženske ter dam njihovim izkušnjam prednost. Sicer sem o delitvi filmov na moške in ženske – na

družbene in intimne – veliko razmišljala, ker me to kar naprej sprašujejo. Mislim, da se filmi režiserk večkrat ukvarjajo z intimo preprosto zato, ker so revnejši v smislu denarja. Dajte mi deset milijonov dolarjev, pa bom posnela epsko vojno zgodbo, ki bo na kritičen način pretresala družbeno stanje. Če pa mi daste samo milijon, bom morala posneti film v svoji sobi, ukvarjal pa se bo z mojo maternico. Resno mislim. O tem se nikoli ne pogovarjamo. Vedno govorimo: »Ženske imajo poseben pogled in res jih zanima to in to ...« Ampak veste, v resnici je vse povezano z ekonomijo. Na nek način se mi torej res zdi, da je *Banda punc* politična odkrito, v primerjavi z *Vodnimi lilijami* in *Pobalinko*, ki sta morda politična na manj opazen način.

**Kako to mislite?**

V bistvu se mi zdi film najbolj političen v tem, kako je videti – govorim o fotografiji in mizansceni. Mnogi filmi, ki se ukvarjajo z družbenimi problematikami, niso zares politični – prav nasprotno, so reklame za to ali ono. Politični projekt mojega filma pa je bil premislek o vprašanju določanja zapovedi, ki se tičejo samega filma *banlieue*: mesta, kjer snemaš, like, ki jih gledaš, kaj se pričakuje od režije, fotografije in mizanscene. Kamera moraš ves čas imeti na rami, mora se tresti, slika mora biti sivkasta, sicer je vse skupaj



Pobalinka

takoj sumljivo, nekaj si ponaredil, lažeš ... Če malo pomislimo, pa je v resnici svet Kena Loacha ravno tako filmarjev izum, kot je svet Tima Burtona. Izmišljuješ si, izmišljuješ. Moja odločitev za statično kamero, cinemascope, zelo barvito sliko in dolge kadre, elektronsko glasbo je politična prav v tem smislu.

**Filmi banlieue so torej prav tako reprezentacija kot kaj drugega.**

Da, mislim, da so postali žanr, célo predmestje pa nekakšen set akcijskih filmov. Pravzaprav postaja težko sploh snemati tam. Rečejo ti, da ne moreš, ker je tam prav zdaj Luc Besson, sploh pa nočejo nikogar, ker jim to uničuje sososko. Res, ta je postala snemalno prizorišče.

**Torej ste se hoteli od tega eksplicitno oddaljiti?**

Da, vendar ne pravim, da je tradicija le-tega slaba ali kaj podobnega, nastalo je nekaj krasnih filmov, na primer *Sovraštvo* [La haine, 1995, Mathieu Kassovitz] in *Zvijaka* [L'esquive, 2003, Abdellatif Kechiche]. Ne nasprotujem ji, rada samo pustim stvar, da gredo drugam.

**Vendar vam je bilo vseeno pomembno, da so igralke naturščice?**

Pravzaprav ne – nisem bila obsedena s tem, da morajo biti nešolane ali da jih moramo najti v določenem družbenem krogu, za to mi je bilo vseeno. Hotela sem pač dobre igralke. Iskali smo jih v igralskih agencijah, vendar nimajo ravno veliko mladih temnopoltih žensk. Iskali smo tudi v različnih gledališčih, vendar smo igralke spoznali predvsem naključno, na ulici.

**Zakaj ravno Rihannin Diamonds?**

Za to pesem sem prizor pravzaprav napisala. Hotela sem jo uporabiti, ker je bila hit poletja, zdelo se mi je, da zveni kot nekaj, kar bo takoj postalo klasika, in da se bo dobro postarala. Mislila sem si tudi, da bo nekaj povedal o obdobju, iz katerega izvira, ker ostane v tvoji zavesti. Nekakšna himna je. Tudi besedilo je pomembno, ker ga pojejo punce same, pripoveduje o prijateljstvu in o tem, kako lepe so skupaj. Zdelo se mi je hkrati pop in politično. Ga je bilo pa težko dobiti.

**Kako to?**

Za čudno zgodbo gre. Najprej smo govorili z založbo. Dali so soglasje pa niti drago ni bilo.

Potem smo prizor posneli in sinhronizirali, torej je bilo za spremembe že prepozno. Šele takrat smo izvedeli, da pravic v bistvu nimamo, saj bi morali dobiti dovoljenje neposredno od Rihanne – ona pa ga nikoli ne da. Ne vem torej, kakšno zmedo imajo na založbi ... Ampak, odločili smo se, da poizkusimo srečo in pošljemo posnet prizor neposredno Rihanni. Prepričalo jo je – ko ga je videla, nam je pustila, da smo kupili pravice.

### **Torej ni videla celega filma?**

No, upam, da ga zdaj že je. DVD ima že tri tedne, čakam na njen odziv. Zdaj ji sledim še na twitterju, pa še vedno nič.

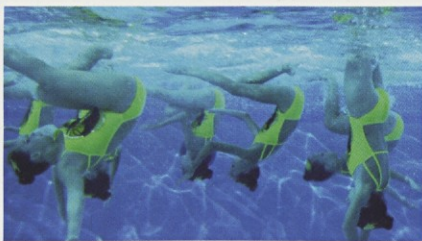
### **Tako v tem prizoru kot na splošno v filmu je velik poudarek na lasih.**

Veliko povedo – kite so otroški način nošenja las, zamenjajo jih dolgi, ravni lasje, ki so precej nov pojav. Nekaj let nazaj tega ni bilo, začelo se je šele z Beyoncé in podobnimi. Za lase to ni naravno, v skupnosti o tem potekajo cele razprave. Potem so tu fantovske kite, ki ji čisto spremenijo obraz, skoraj je ne prepoznate.

Vse skupaj je bilo precej naporno, ker je včasih v istem snemalnem dnevu morala zamenjati tri identitete. Vseeno sem hotela, da je vsaka transformacija nekaj osupljivega, in lasje so najbolj vpadljiv del tega. Mnenja sem namreč, da je film portret (naslov filma malo laže, ne gre namreč za bando punc, ampak za več portretov istega dekleta), in ker sem obsedena z obrazi, kako ti delujejo v kadru in kako zanimivo jih je samo gledati, je bilo pomembno, da so ti predstava sami zase.

### **Tudi na splošno se vaši filmi pogosto odvrtijo na čisto telesni ravni – poleg prizora z Diamonds je tudi uvod z ameriškim nogometom nekakšna koreografija.**

Tako je. Gre za to, da govorim o najstniških letih. Takrat je vse telesno, gre za čas, ko se telo spreminja. V tem je nekaj zelo filmskega.



Vodne lilije

Še posebej pri tako mladi igralski ekipi, ki raste in se spreminja med samim procesom snemanja. V tem je nekaj zelo romantičnega, po drugi strani pa še dobiš brezplačne posebne učinke. Film sem hotela narediti čuten, čustva utelesiti. In prizor z Diamonds je dober primer. Gre za pripoveden prizor – odvrti se cela pesem, ker sem morala povedati zgodbo o prijateljstvu, hkrati pa gre za koreografijo skupine. Kako lepe so, kako uglašene, kako nastopijo v središču pozornosti in se za trenutek poistovetijo z ikoničnostjo pevke, diamantom, glasom. Skupaj so in skačejo po postelji kot otroci, zgodi se to, kar je bistvo prijateljstva, in temu smo priča. Po drugi strani pa gre pri telesnosti tudi za to, da se malo odmaknemo od sveta idej. Ne gre za to, da film ne bi bil razmišljujoč, ni pa ves čas pojasnjevalen. Ne oznanja na ves glas, kakšna je ideja za vsem skupaj.

### **Tudi v ameriškem nogometu v filmih običajno ne vidimo punc.**

Ravno zato sem ga hotela v filmu – ker je nasilen šport in ker nosijo čelade. Šele ko jih snamejo, vidiš, da so punce. Res pa je tudi, da je v predmestjih ameriški nogomet v porastu, tudi pri ženskah. Slišala sem, da se v zadnjih mesecih z njim ukvarja vse več in več deklet. Morda je to zaradi filma – bolje kot še ena generacija sinhronih plavalk! Skratka, ta šport lepo povzame situacijo deklet v *Bandi punc* – močne so samo skupaj, igrajo nasilnost, se šopirijo in borijo ...

### **Tudi pri njihovi agresiji gre torej predvsem za performans.**

Tako je. Ne zdi se mi, da so zares agresivne, gre za nastop. Trenutek za tem, ko se na nekoga jezijo, jih vidite, kako se smejiyo same sebi in svoji jezi – ker jezo odigrajo. Agresija je usmerjena proti zunanemu svetu, gre za oder, za njihov prostor, ker na sploh nimajo veliko prostora. Ko se v prvem delu vračajo domov, so sprva zelo glasne, vendar utihnejo takoj, ko prestopijo mejo domače soseske. Ta prostor je nadzorovan. One same so doma nadzorovane. Ko odidejo daleč od doma, v Pariz, pa stopijo na oder, kjer lahko začnejo z igro, kjer so samozavestne. Izkoristiti morajo edini prostor za intimnost, ki jim je na voljo. Tako si dajo duška – končno so lahko take, kot so. Ampak res se mi ne zdi, da so agresivne. S tem je tako kot z ženskimi nasiljem – vprašajte me še o tem.



Banda punc

### **Kaj je z ženskim nasiljem?**

Pred nekaj desetletji ga v filmu ni bilo mogoče videti. No, mogoče je že bilo, samo povedali nam niso. Resno mislim. Zgodovini ženskega nasilja sem med pripravami na film posvetila največ časa, ker se mi je zdelo vse skupaj zoprno. Tudi naš predsednik, Sarkozy, mi je poskušal vbiti v glavo, da »dandanes dekleta postajajo nasilna«, da »so taka kot fantje.« To sem morala raziskati. Govorila sem z zgodovinarji ženskega nasilja in ugotovila, da ni prišlo do nikakršnega porasta, še upadlo je malo. Ne povedo nam zgodovine lastnega nasilja oz. ženskega nasilja. Tabuizirano je, ker bi ženske opolnomočilo. Vedno je predstavljeno na histeričen način, kot nekakšna preteča grožnja: »Ženske postajajo nasilne!« Nasilje te opolnomoči! Tudi način prikazovanja zgodovine nasilja, zgodovine upora, je pomemben, saj ustvarja politično zavest, državljansko vlogo. Zato sem v svojem filmu hotela nasilje – ne, da bi rekla, da so te punce nasilne, ampak da bi povedala, da to ni nujno slaba stvar. Priinese tudi dobre stvari – Marieme zaradi tega seksa. No, ampak zares, čudno je, da nasilja petnajst, dvajset let nazaj nismo imeli pravice prikazovati na filmu. Na nek način ga še vedno nimamo. Če že, mora vedno iti za maščevanje – ubila bom Billa, recimo, ali nekakšno pošast.

### **Za ženske ni Kluba golih pesti.**

To je deveto pravilo Kluba golih pesti: za ženske ni Kluba golih pesti. O Klubu golih pesti se ne pogovarjaj z ženskami.





Aleksej German ml.

# »Vojna bo. In trajala bo dolgo.«

Intervju z Aleksejem Germanom mlajšim

Matic Majcen

Ruski režiser Aleksej German ml. je s svojim četrtem celovečernim filmom *Pod električnimi oblaki* (Pod električeskimi oblakami, 2015), premierno predstavljenim na letošnjem Berlinalu, zaživel v novi življenjski vlogi. Gre za prvi film, ki ga je posnel po smrti svojega očeta Alekseja Germana, s čimer je dokončno prevzel štafeto filmskega ustvarjanja v družini, ki jo poklicno dopolnjuje še njegova mati, scenaristka Svetlana Karmalita. *Pod električnimi oblaki* je film v šestih krajših epizodah, ki orisujejo raznolike like v Rusiji leta 2017, v distopični družbi, v kateri vlada barbarski kapitalizem, ki gloda še stoječe stebre morale in integritete. Film v marsikateri potezi sledi slogu njegovega očeta, kar ni presenetljivo, saj je German že v svojih prejšnjih celovečercih *Zadnji vlak* (Poslednij poezd, 2003), *Garpastum* (2005) ter *Papirnati vojak* (Bumažnij soldat, 2008) nakazal, da jabolko res ne pade daleč od drevesa. Resnobni 38-letnik v svojem redkobesednem in rahlo kriptografskem slogu tudi osebno izraža zaskrbljenost nad stanjem v današnji Rusiji, še bolj pa nad odnosom svetovne politike do njegove države. Distopične podobe, ki jih medtem proizvaja, pa naj bi vendarle bile zgolj krinka, saj sam trdi, da je nekje globoko v sebi optimist, kar naj bi razkrivalo tudi podrobno gledanje filma samega.



Pod električnimi oblaki

**Kako je možno dandanes na enem projektu povezati produkcijske vložke Rusije, Ukrajine in Poljske, kot to stori film Pod električnimi oblaki?**

Razlika je v tem, da smo se o projektu začeli dogovarjati že leta 2010. Takrat je bila ta komunikacija še precej preprosta.

**Zakaj je film nastajal tako dolgo?**

Pisanje scenarija je trajalo zelo dolgo. Potem smo iskali denar. Potem mi je zbolel oče. Potem mi je zbolela še mama. Potem je oče umrl, jaz pa sem vso energijo preusmeril v dokončanje filma *Teško je biti Bog* (Trudno bit' bogom, 2013). Ko smo tega končali, smo spet začeli iskati denar. Veliko sem hodil naokrog in se pogovarjal po različnih podjetjih, na primer pri proizvajalcih vodke. Predstavljajte si: sediš tam, prosiš za denar, jesti moraš vso tisto hrano, ki ti jo strežejo, pogovarjati pa se moraš predvsem o stvarih, kot je denimo marketinška strategija. Rečejo ti, da moraš nekje v filmu postaviti steklenico njihove vodke na mizo. Tako pač to gre. Veliko lažje je najti denar, če snemaš neko patriotsko zadevo o ruskih vojakih, ki zmagajo v vojni.

**Kako vi gledate na odnos vašega filmskega ustvarjanja do opusa vašega očeta? Gre za nadaljevanje njegovega dela ali se vendar le poskušate osvoboditi njegovega vpliva?**

Sčasoma sem spoznal, da je v mojih filmih res prisotna neka splošna, akumulirana filmska energija, ki izhaja tako iz dela mojega očeta kot tudi iz Tarkovskega in Fellinija. Všeč so mi predvsem filmi iz 60., 70. in 80. let, ker se mi zdi, da je energija v teh filmih zelo resnična. Predvsem to mi je velik navdih. Kar poskušam storiti jaz, je to, da združim ritem in napetost našega časa na eni strani ter težo in kompleksnost filmov iz teh obdobij na drugi.

**Nimate bojzani, da bi ljudje utegnili vaše filme videti kot citate iz filmov teh režiserjev?**

V mojem filmu ni citatov. Vi jih morda vidite, zame pa ne obstajajo. Gre za izražanje spoštovanja do nekaterih filmov, za način, kako je možno na drugačen način govoriti o težkih temah. Ko govorimo o Rusiji, bi to vedno morali storiti iz različnih perspektiv hkrati. *Pod električnimi oblaki* zato ni tip filma, ki bi se gledal kot neke vrste časopis. Ni izjava. Poskušam se izogibati vnaprej določenim formam in ustvariti poezijo z uporabo bolj kompleksnih slogov. Ne razmišljam o tem, ali je to prav ali ne. Rekel bi, da je ta film neke vrste popotovanje, skupno branje z gledalci, da bi odkrili občutje generacije, države in časa. Sprva sploh nisem

čutil nuje, da bi posnel ta film, a so nekatere ideje rasle v meni in s tem je narasla tudi potreba, da bi jih posredoval svetu. Zdelo se mi je pomembno, da povem zgodbo o svoji generaciji, o ljudeh, ki se trudijo nekaj storiti, a jim je to zelo težko.

**In ta generacija je popolnoma brez upanja.**

Meni se zdi, da je film glede tega v resnici zelo pozitiven. Hiša obstoji in je ne porušijo. Deklica ne umre. Dedinja prevzame delo svojega očeta. Je pa res, da so samotni v svojem početju. V prihodnosti se bodo soočali s še več težavami. V mestu se res vsi norčujejo iz njih, a jih ne utišajo. To se mi zdi dovolj dobro.

**Vaš slog režije se zanaša na statične kadre, povprek katerih se gibajo filmski liki. Je tudi motiv za celoten film morda izrasel iz ene same podobe?**

Mogoče iz prizora, kjer igralec pleza po oglaševalskem panoju in ga pri tem uničuje. To pa zato, ker naravnost sovražim oglase. Še posebej na začetku snemanja je bilo zame pomembno, da gledalcem posredujem svoj pogled, svoje občutke. Bili so trenutki v moji preteklosti, ko so mi vsi govorili, da sem režiser, ki se najbolje znajde v snemanju oglasov za tehnične izdelke, mikrovalovne pečice in podobno. S svojim oglasom sem bil enkrat tudi na oglaševalskem festivalu v Cannesu. Tisti čas sem jih moral snemati, da sem imel reden prihodek, danes pa sovražim

vse v tem poslu, predvsem pa ljudi, ki delajo v tej industriji. To so patetični, popolnoma nezanimivi ljudje. Ves čas goljufajo. Ne morem spremeniti mnenja, sploh si ne morem pomagati. Morda se je film res začel s tem.

**V filmu nepričakovano uporabite pesem Lambada (1989), enega največjih hitov popularne glasbe 80. let, vendar ga namesto izvirnega eksotičnega pridiha vi uporabite, da vzbudite ironijo in nostalgijo. Kakšen je bil motiv za uporabo točno te skladbe?**

Samo ta, da gre za pesem iz mojega otroštva. To je vse. Ta pesem je zelo simbolična za našo generacijo in tudi za postsovjetsko družbo. Je simbol slovesa Sovjetski zvezi. Najprej je prišla ta glasba in šele potem so sledili barviti izdelki z Zahoda in trgovine, v katerih si lahko kupil dobesedno vse, od televizije do spodnjega perila. Z Lambado se je začelo novo življenje.

**V ruskih filmih se pogosto zdi, da je v njih prisotno povsem drugačno, počasnejše občutenje časa. Je ta vidik pomemben tudi v vašem ustvarjanju?**

Čas je najpomembnejši element v *Električnih oblakih*. Menim, da se čas v Rusiji ne odvija od točke A do B, temveč gre najprej od A do B, potem pa spet nazaj do točke A, s čimer začne plesati v nekem zelo kompleksnem gibanju. Zato je tudi preteklost v Rusiji tako povezana s sedanostjo in prihodnostjo, tako v čustvenem, individualnem smislu kot tudi v družbenem. Rusija je zelo stopljena s svojo preteklostjo in to hrani državo, a preteklost obenem vseskozi požira njo.



Aleksey German ml.



Pod električnimi oblaki

**Ali potem vaši filmi Zahodu pomagajo bolje razumeti Rusijo?**

Zahod ni nikoli razumel Rusije in je nikoli ne bo. Rusi večino časa še sebe ne razumejo popolnoma. Ničesar nočem nikomur pokazati. Tudi jaz sam hočem razumeti, hočem občutiti sebe. Hočem, da ljudje občutijo stvari na moj način. Nočem, da so filmi kot časopisi. To ni pravi način.

**Lani je bilo v Cannesu veliko presenečenja med novinarji, da lahko Leviatan (Leviatan, 2014) Andreja Zvjaginceva tako odkrito in kritično razpravlja o motivu oblasti in vladanja, pa je bil vseeno podprt s strani ruskega ministrstva za kulturo. Kaj pa vi? Vaš oče je imel mnoga bližnja srečanja s cenzuro – se vam zdi, da kot predstavnik naslednje generacije lahko danes v Rusiji v filmu izražate, kar vam srce poželi?**

Vse se spreminja. Niso se še odločili, če bodo vzpostavili močan sistem cenzure ali ne. Ne morem reči, da nas lovijo naokoli, ker to ni res. Lahko bi povedal tudi kakšno žalostno zgodbo, ampak jih ne, ker jih v resnici ni. A morda bodo že čez pol leta stvari popolnoma drugačne. *Leviatana* so v Rusiji v kinih prikazovali na številnih platnih. Ampak da bi v bližnji prihodnost nekdo še enkrat posnel takšen film, bo zelo težko. Nisem prepričan, da bo v bližnji prihodnosti sploh še možno posneti tak film. Zaradi mnogih razlogov.

**Jih lahko nekaj naštete?**

Kriza. Rezanje finančne podpore s strani države. Nemogočnost pridobivanja vložka iz zasebnega sektorja. Obenem pa moram poudariti, da smo svoj film lahko posneli, ker nas je podprl prvi kanal ruske državne televizije. Bilo bi pretirano, če bi rekel, da imamo preveč cenzure, a za bližnjo prihodnost vseeno menim, da se v Rusiji premikamo močni cenzuri naproti.

**Kako pa mislite, da se bodo odvijali dogodki na liniji med Rusijo in Ukrajino?**

Mislím, da se bo v naslednjih petih ali desetih letih začela vojna. Velika vojna. In trajala bo dolgo. Če bi bila Rusija del Evropske zveze, se po drugi strani nič od tega ne bi zgodilo. Moramo se učiti zgodovino. Imam občutek, da so ljudje kar naenkrat pozabili nanjo. Nihče ne razume, kako so stvari povezane. Nihče ne razume, kaj Rusija v resnici je, kaj predstavlja rusko ljudstvo in iz česa sestoji ruska družba. Ali resno mislite, da bo zaradi morebitnih sankcij proti Rusiji kdorkoli prestrašen? Zato je v Rusiji prisoten nek agresiven občutek jeze. Ta energija je še vedno tam in našla bo pot, da bo prišla ven.

# Rdeči alarm



44. Mednarodni filmski festival Rotterdam (21. 1.-1. 2. 2015)

Simon Popek

Še pred časom najbolj prominentni festival za kinematografije tretjega sveta je tik pred pričetkom presenetila novica o odstopu programskega direktorja. Rutger Wolfson je napovedal, da po letošnji izdaji, leto dni pred iztekom pogodbe, odhaja. Kar je še ena ilustracija organizacijskega kaosa, zakulisnih iger in merjenja moči, s katerim se festival (bolj kot s programom) ukvarja zadnja leta, pravzaprav vse od odhoda Simona Fielda, ki je po smrti ustanovitelja Huberta Balsa do leta 2004 najbolj gladko – in kvaliteto – vodil manifestacijo, ki v pristaniško mesto privabi nešteto neznanih oziroma neveljavljenih avtorjev ter pritegne okrog 300.000 obiskovalcev. Po svoje je žalostno, da svetovni poročevalci, ki pišejo o festivalu z orjaškim, 11-milijonskim proračunom, vse več prostora namenjajo pol preverjenim novicam iz kuloarjev kot samim filmom. A tako pač je, Rotterdam je že dolgo tega postal nepregledna tržnica neselektivne programske politike, brez jasnega sidrišča in estetskih kriterijev, predvsem pa festival, ki se ne more odločiti, ali bi rad (p)ostal ekskluzivni dogodek s poudarkom na premierah ali revijalni pregled svetovnih festivalskih poudarkov.

V končnem seštevku smo med več kot tristo celovečernimi filmi, ki jih Rotterdam z nepreglednim številom programov kratkega, srednjemetražnega in eksperimentalnega filma prikaže v več kot 25 dvoranah, vendarle videli prgišče vrednih, med njimi (znova) natančno enega iz tekmovalne sekcije, kubanski **Projekt stoletja** (La obra del siglo, 2015, Carlos Quintela). Projekt stoletja je bil na Kubi načrtovana gradnja dvanajstih jedrskih central, za katere se je Fidel v 70. letih dogovoril s Sovjetsko zvezo. Gradnja se je pričela leta 1982, tj. v času, ko je Sovjetska zveza že razpadala; vmes se je zgodil Černobil in leta 1991 dokončni razpad sovjetskega imperija, zato so leta 1992 v t. i. Elektro-jedrskem mestu, kjer naj bi stala prva centrala, za njene potrebe in tehnično podporo so v provinci Juragua zgradili celo mesto, dokončno opustili zamisel. Quintela je v prvencu združil arhivske posnetke iz časa gradnje in vpletel namišljeno zgodbo o treh generacijah moških (ded, oče in sin), ki živijo v majhnem stanovanju tega megalomanskega jedrskega projekta. To so skregani, odtujeni, brezperspektivni posamezniki, med katerimi je najbolj tragičen lik zdaj 55-letni oče, ki se je več let šolal v Moskvi, da bi vodil kubansko jedrsko centralo, nazadnje



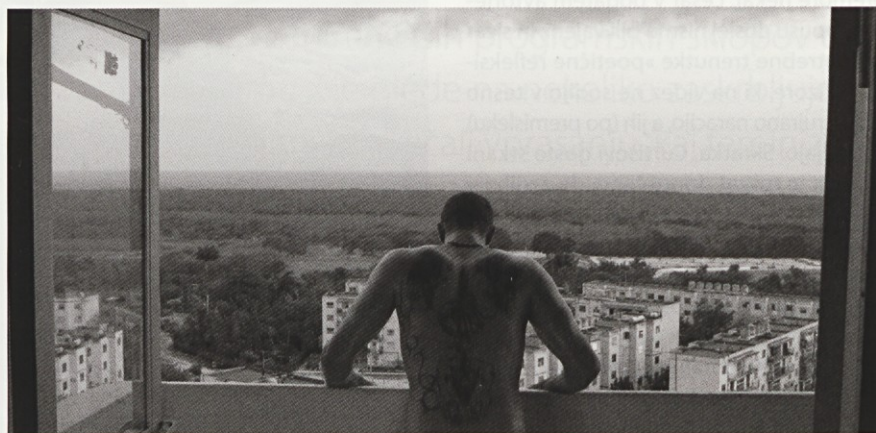
Grenko jezero

pa je ostal brez vsega. Quintelov sarkazem je očiten, edini zgrajeni blok elektrarne z betonsko kupolo spominja na pozabljeni sakralni objekt, opomnik zavoženih socialističnih ambicij.

Dokumentarci in psevdodokumentarci so (tudi) v Rotterdamu še vedno najzanesljivejša izbira; najžlahtnejšega med prikazanimi je s filmom **Stvaritev pomena** (La creazione di significato, 2014) prispeval Simone Casanova. To je poetičen, minimalističen film, mešanica dokumentarca, ubesedene zgodovine, antropologije pa tudi fikcije, ki bi ga lahko postavili ob bok Frammartinovi mojstrovini **Štirikrat** (Le quattro volte, 2010). Casanova nekje v italijanskih Alpah spremlja šestdesetletnega kmeta Pacifica, ki bo zaradi finančne krize prisiljen prodati posestvo Nemcu, sicer naturaliziranemu Italijanu. Režiser s smislom za detajl in zgodovinski kontekst meša elemente intimne Pacificove zgodbe in krvave zgodovine tega področja. Nemci so leta 1944 med umikom na tem

območju pobili več tisoč civilistov, toda že nekaj let po vojni so se pričeli vračati ... kot turisti! To je krut detajl, ki se ga zaveda tudi nemški kupec parcele, ki se s Pacificom nekajkrat zaplete v dolg pogovor.

Adam Curtis je BBC-jeva dokumentaristična inštitucija; z vsakim novim filmom nam z elokventno analizo in v žlahtnem zgodovinskem kontekstu razpre del aktualne problematike svetovnega (političnega) reda. V **Grenkem jezeru** (Adam Curtis: Bitter Lake, 2015) nam Curtis v principu ilustrira dvoje: prvič, kako so zahodni voditelji v zadnjih dvajsetih letih svet in politične konflikte dojemali pretirano črno-belo ter zavoljo infantilne delitve na »dobre« in »slabe« fante plačali ceno, in drugič, kako se predvsem ameriško (pa tudi britansko) zunanje politično vmešavanje in vojaška posredovanja vedno znova vračajo kot bumerang. Lep primer: Afganistan od začetka 50. let dalje. Dežela, ki naj bi jo Zahod pomagal modernizirati, se je vedno vračala kot mora, tudi zato,



Projekt stoletja



Stvaritev pomena

ker so voditelji številne sprte frakcije, plemena in politične stranke dojemale kot lahko vodljive črede. Pa so se jim zgodili vahabisti in ostali skrajneži, sovjetska okupacija, dvig talibanov, Bin Ladna in drugih interesnih skupin, ki so po vojaški zasedbi po letu 2001 spretno manipulirale z zavezniškimi okupatorji in deželo pahnili v nepovratni kaos. Curtis vzporedno vleče še drugo pomembno epizodo bližnjevzhodne zgodbe, namreč malo znani, redko omenjani, a zgodovinski dogovor med Rooseveltom in saudskim kraljem, ki je v 30. letih, v času New Deala, ZDA obljubil neprekinjeno dobavo nafte, toda pod pogojem, da se Amerika nikoli ne bo vmešavala v saudske notranje zadeve in še posebej ne v vprašanje islama. Curtis Rooseveltov naftni dogovor prepozna kot ključnega v zgodovinskem razvoju dogodkov, ki bodo zaznamovali preostanek 20. in začetek 21. stoletja predvsem v odnosu Zahoda do islama pa tudi Izraela. To je klasični raziskovalni dokumentarec, ki tokrat prvič premore nekaj, česar v bogatem avtorjevem opusu doslej nismo bili vajeni, in sicer prepotrebne trenutke »poetične refleksije«, prizore, ki na videz ne sodijo v tesno skonstruirano naracijo, a jih (po premisleku) osmišljajo. Skratka, Curtisovi gosti stkani naraciji je tokrat dopuščeno, da zaduha v polnem pomenu besede.

Presenetili sta tudi dve garažni produkciji iz severne Amerike: kanadska »gender« satira **Ni prostora za moške** (No Men Beyond This Point, 2015, Mark Sawers) in ameriška drama **Smrđljiva nebesa** (Stinking Heaven, 2015, Nathan Silver). Prvi je posnet v obliki t. i. mockumentarca, v katerem Sawers duhovito špekulira, kaj bi se zgodilo, če bi se

naravi in človeškim kromosomom zmešalo in bi seme postalo irelevantno za človeško reprodukcijo, natančneje, če bi ženske lahko zanosile brezmadežno, še več, če bi se kot posledica evolucije rojevale samo še ženske, medtem ko bi moški spol pričel odmirati. Sawers si zadeve ni zamislil kot futuristično vizijo, temveč kot zgodovinsko špekulacijo, ki se prične odvijati kmalu po drugi svetovni vojni. Zadnji moški na Zemlji naj bi se rodil konec 70. let, in ta moški je tudi protagonist in glasnik ranjenega moškega ponosa, ki ga naraščajoče žensko prebivalstvo sveta vse bolj odriva na margino in posledično getoizira. Konkretno, Avstralija postane grozanski geto in moška hiralnica v enem! Duhovite reference na Indijance v rezervatih, nacistične ideje o Madagaskarju kot destinaciji Judov, odrekanje pravic temnopoltim ali gejem kar dežujejo, toda lepota Sawersove satire ni v preprosti inverziji spolne nadvla-

de, temveč v inteligentni kritiki politike na obeh straneh. Film brije norca tako iz feminizma kot antifeminizma in seveda mačizma; prične se kot zbadljivka na prevladujoči moški svet, toda ko se ženske, ki v sredini 60. let dokončno prevzamejo oblast in duhovno vodstvo (»Praise nature!«), ukinejo vojne in vojaške proračune, pričnejo obnašati enako represivno, tudi same izpadejo kot trapaste fanatičarke.

*Smrđljiva nebesa* so na drugi strani drzen, grobo obtesan, v gverilski produkciji in na arhaično video opremo posnet film, ki je bil zasnovan kot improvizacija ... o improvizacijskih tehnikah znotraj (post)hipijevske komune, kjer se v podeželski hiši zdravijo nekdanji zasvojenosti z alkoholom in mamili. To ni kakšna uradna detoksikacijska inštitucija, bolj spiritualni terapevtski prostor proste komunikacije in refleksije, kjer člani nastopajo v improviziranih gledaliških predstavah, ki jih hkrati snemajo z videokamero. Čas dogajanja je težko določljiv, recimo da se zgodba (glede na modo in dizajn) dogaja v sredini 70. let. Komuna, kakor se izkaže, ni posebej harmonično okolje, saj prevladujejo individualni spori, nestrinjanja s hišnimi pravili, stare zamere, ki jih v središču postavi prihod novinke, dokončno pa stanje eskalira, ko družino pretrese tragični dogodek, ki pod vprašaj postavi smiselnost togih hišnih pravil. Nathan Silver je posnel že lepo številno celovečernih filmov, kljub temu pa je doslej veljal za neznanko. Evidentni učenec dramskih in igralskih metod Johna Cassavetes, čigar *Ženska pod vplivom* (A Woman Under the Influence, 1964) je tu jasna referenca, bi znal postati nova razburljiva stvar ameriškega neodvisnega filma.



Smrđljiva nebesa



## FILMI IN FEMINIZEM ROTTERDAM 2015

Tina Poglajen

V ogromni izbiri Rotterdama je bil letos eden zanimivejših programskih sklopov gotovo What the FI?, v celoti posvečen feminizmu. Ne glede na nekoliko zaskrbljujočo napoved, ki je obljubljala, da se bodo izbrani filmi posvečali vprašanju, kaj feminizem je v času, ko se z njim identificira vse več zvezdnic in zvezdnikov – trend, življenjski slog ali gibanje – je bilo v njegovem okviru mogoče najti prav zanimiv nabor filmov. Te so posneli režiserji in režiserke z vseh vetrov, filmi sami pa so žanrsko nihali od romantičnih dram, dokumentarnih filmov, socialno realističnih dram, psiholoških trilerjev in celo mockumentarcev.





odpeljejo nazaj v vilo. Tam ga privežejo ob steber, slečejo do golega, omamijo ter do konca filma fizično in psihično mučijo in na razne načine posiljujejo, ko izkvrvi, pa njegovo truplo odvržejo. Nesramno zavajajoči plakat, naslov in sam uvod filma so gotovo dodaten razlog za osuple in ogorčene reakcije večine gledalcev, a vseeno ne moremo mimo dejstva, da filmu več kot uspe odpiranje pomembnih vprašanj in tēm za razpravo. Zakaj je posilstvo moških tolikokrat prikazano kot komično? Kaj sploh je posilstvo moškega? S čim je pogojeno nasilje? Kje v zvezi s spolnim nasiljem pri razpravi o nehotenih telesnih odzivih tudi liberalno misleči postavijo mejo? Kaj sporočajo dominantne medijske reprezentacije žensk in feminilnosti? Kljub temu da je na trenutke celo preveč preišljen, se (kot je to opisal Narro) film, ki je kot *Nimaš pojma* (Clueless, 1995, Amy Heckerling), nato pa se sprevrže v *Nenavadne igre* (Funny Games, 1997, Michael Haneke), obnese odlično.

Na povsem drugačen način je bil zanimiv britanski dokumentarni film *To the Editor of Amateur Photographer* (2014, Luke Fowler, Mark Fell), ki je pravzaprav zbirka vtisov iz brskanja po arhivu Leeds Paviliona, ki je svoje delovanje pričel v 80. letih prejšnjega stoletja kot feministični fotografski studio. Fotografinke, filmarke in publicistke, delujoče v Ženskem centru Leeds, so se od njegove ustanovitve dalje poleg praktičnih težav spopadale s konceptualnimi vprašanji delovanja studia samega, od katerih so

nekatera neločljivo povezana s teoretskimi razkoli med različicami feminističnega gibanja samega: najprej s strategijo osvobajanja koncepta umetnosti izpod izključno moške domene ter z zapostavljanjem vprašanja spola ob aktualnem, »širšem« političnem dogajanju, nato s spravljanjem pogleda lastne kamere s kritično mislijo Laure Mulvey in izogibanjem moškemu pogledu, desetletje kasneje, s problematiko ne vključevanja delavskih žensk, lezbijk in temnopoltih žensk v njihovo delovanje ter gibanje nasploh, pa z zasedanjem metaforičnega, diskurzivnega, ne le fizičnega prostora v javni zavesti. *To the Editor of Amateur Photographer* je v formi »talking heads« oz. govorečih glav posnet kot hommage najzgodnejšim feminističnim dokumentarnim filmom iz 70. let, njihove konvencije pa privede do skrajnosti in jih stilizira za sodobno občinstvo.

Romunski *Self-Portrait of a Dutiful Daughter* (2015, Ana Lungu) je nekoliko turobno preiskovanje mesta, ki ga mlada ženska v sodobni romunski družbi zaseda v razmerju do svojih staršev, partnerja, moških sodelavcev in moških (ki nastopajo z večine pozicij avtoritete) nasploh. Christiana je stara trideset let, iz premožne družine in izobražena

Film, ki je obljubljal največ, *A Girl Walks Home Alone at Night* (2014, Ana Lily Amirpour), »iranski vampirski vestern«, je bil na žalost predvajan izključno v nizozemščini, vendar ga bo glede na njegovo uspešno festivalsko pot v preteklem letu gotovo mogoče videti še marsikje. Po drugi strani najzanimivejši film iz programskega sklopa na prvi pogled ni obetal veliko: mehiški *I Stay With You* (Me quedo contigo, 2014, Artemio Narro) se prične v slogu telenovel, na katere spominja tudi sama produkcijska vrednost filma – z izjemo comea Diega Lune. Štiri dekleta, tri Mehičanke in ena Španka, se dobijo v Ciudad de México in se po celodnevnem pričkanju in poležavanju ob bazenu v vili ene od njih zvečer odpravijo ven. Španka, Natalia (Beatriz Arjona), ki v četvorki igra nekakšno vlogo Charlotte iz *Seksa v mestu* – edina ima zaročenca, je najbolj zadržana in konservativna – v baru pobere Kavboja (Iván Arana) in se na prigovarjanje prijateljic odloči za še zadnjo avanturo pred poroko. Ker se druge tri med čakanjem dolgočasijo, se odločijo, da se bodo v dogajanje vmešale še same. Sprva navdušenega Kavboja zvežejo in se z njim mečkajo na zadnjih sedežih avtomobila, nato pa ga proti njegovi volji



zentiran uvid v navidez povsem uravnotežene, vsakdanje interakcije med moškimi in ženskami.

Mockumentarec *Ni prostora za moške* (No Men Beyond This Point, 2015, Mark Sawers) naslika distopičen paralelni svet, v katerem v 50. letih prejšnjega stoletja ženske začnejo nenačrtovano in nenadzorovano, predvsem pa same od sebe, spočenjati otroke, ki so prav tako vsi ženskega spola. Do leta 2014 so moški ogrožena vrsta, zaprta v rezervate, kar filmu ponudi veliko priložnosti za razdiranje gostilniških šal na temo tega, kakšen bi svet bil, če bi ga vodile ženske: uzakonjen je tridnevni mesečni državni praznik, »menses«, med katerim je prepovedano delati; izkoreninjeno je vse nasilje, prav tako seks; preživeli moški so navadni beščki, ki proti novi oblasti ne zmorejo organizirati protesta, ker bi to pomenilo, da si morajo hrano pripravljati sami; ženske svoje otroke vzgajajo v nekakšnih kvazilezbiznih skupnostih, ki praktično spominjajo na filmske reprezentacije lezbijk kot ljubosumnih, psihotičnih zlobnic iz časov Haysovega kodeksa – razen tistih, ki premorejo dovolj spodobnosti, da so biseksualke in so torej uporabne tudi za moške, seveda. Pri teh prej ali slej »prevlada narava«, ki na žensko oblast seveda deluje subverzivno in uničujoče: zaželeli so poroke in spočetja otroka z moškim in svet se počasi, a srečno vrne na prava, patriarhalna pota. *Ni prostora za moške* ima dva plusa: ko zamenja razmerja moči med spoloma v družbi, (nehote) izpostavi absurdnost nekaterih

(zaključuje namreč doktorski študij) ter ima torej, kar se tiče razmerij moči, razen svojega spola najboljše možno izhodišče. Kljub temu se skozi niz subtilno komičnih, a črnogledih in nekako resigniranih nizov prizorov izkaže, da večino svojega življenja preživi v poslušanju in prikimavanju monologom, mnenjem, sodbam, definicijam in zapovedim moških v svojem življenju: akademskega profesorja, ki ji izven predavanj ure in ure razlaga o potresnih statistikah; svojega očeta, ki ji »ne dovoli«, da bi si kupila psa; svojega partnerja, sicer poročenega moškega, ki si jemlje pravico do definiranja »lepega« in »maskulina« na njenem telesu; njiju obeh, ko poskušata na vsak način uravnati njeno življenje, prioritete in vse ostalo, ter svojih sodelavcev, ki se do izpostavljanja, samodokazovanja in glasnega nastopanja počutijo veliko bolj avtomatično upravičeni kot ona. Vse kaže, da je eno izmed redkih mest, kjer neenakosti v komunikaciji ni ali je je vsaj manj, krog prijateljev. Njeno počasno, predvsem pa nerodno osvobajanje izpod vsega drugega je smešno in frustrirajoče hkrati, pri samih družbenih okoliščinah pa seveda nikakor ne gre za kakšno »romunsko posebnost«, temveč prej za redko repre-

družbenih praks; morda je prav zaradi tega na trenutke – kar je treba priznati – zares smešen. A v celoti je takih odlik premalo, vse preveč pa cenene zabavljanja na podlagi spolnih stereotipov, binarne, esencialistične logike oz. izgovarjanja na »pravo naravo« žensk in moških v stilu »ženske preveč govorijo, moški pa ne bodo vprašali za pot« in celo homofobnih oz. heteroseksističnih reprezentacij likov. Vse to seveda stereotipe prej reproducira, kot izpodbija – s tem pa implicitno zagovarja tudi tradicionalno, patriarhalno družbeno ureditev.

In še za konec: 44. Rotterdam je po dvanajstih letih premora znova uvedel tudi programski sklop Critics' Choice, ki ga je letos izbiralo osem kritikov in kritičark iz celega sveta, program pa sta organizirala Dana Linsen in Jan Pieter Ekker. Sedem filmov, ki so bili pospremljeni z videoeseji, je poleg še enega dokaza o inovativnem in sodobnem pristupu rotterdamskega festivala nudilo tudi priložnost za premislek o sodobnem stanju filmske kritike. Zdi se namreč, da ta v svoji klasični formi (vsaj kar se tiče filmskega občinstva, ki ne pripada medijem ali industriji) vse bolj postaja stvar preteklosti.

# Berlinale 2015: Nagrade v polno

65. Internationale Filmfestspiele Berlin (5.-15. 2. 2015)

Simon Popek

18



Aferim!

Berlinale se je zadnja leta, lahko rečemo kar zadnjih deset let, soočal s hudo krizo identitete; pod Dietrom Kosslickom, ki je leta 2001 po dvajsetih letih zamenjal nezamenljivega Moritza de Hadelna, je tekmovalni program prišel do točke, ko so se mu poročevalci že posmehovali; za nameček festivalu niso pomagale niti ugledne mednarodne žirije, ki so vedno znova in kot po tekočem traku spregledale tistih nekaj prepričljivih filmov ter nagrajevale povprečne ali celo kriminalno slabe filme. Rezultat tovrstnih odločitev je bila precejšnja devalvacija zlatega medveda, izgubljal je na prestižu, nagrajenih filmov večina manjših festivalov ni predvajala, leto dni kasneje se jih nihče ni več spomnil. Črni premog, tanek led, anyone? Zgodba sekcije Panorama je še bolj tragična, utaplja se v ceneno pozitivističnem odnosu do marginalnih tem, obstruiranih likov iz tretjega sveta ali družbenega roba. Zadnja leta je pričel pešati celo Forum mladega filma, katerega čast v odnosu do vse bolj brezkrvnega izbora fikcije rešuje premišljeni izbor dokumentarcev, skratka Berlinale je za marsikoga (predvsem distributerje) postal kar odvečna festivalska postojanka.

Prepotrebni prelom s »tradicijo« se je letos vendarle zgodil, in to v sekciji, kjer smo to pričakovali najmanj. Če je to golo naključje ali kaj bolj oprijemljivega, bo pokazal čas, toda tekmovalni program 65. izdaje je prenesel tudi najbolj optimistične obiskovalce. Če gre verjeti lokalni kritiški srenji, je bil Kosslickov pogoj za podpis nove petletne pogodbe (ki ga bo izenačila z de Hadelnovim »večnim« dvajsetletnim mandatom) zamenjava ožje selektorske ekipe. Kdo ve, morda smo pa vsa ta leta precenjevali Kosslickov vpliv in podcenjevali programski lobi. Spremembe so bile očitne, že v ravnanju s t.i. festivalski tigri, velikani evropskega in svetovnega filma, ki so nekoč vedno, ne glede na kakovost, pristali v tekmi za zlate medvede. Letos so bili mnogi slabi filmi z zvezdnškim nabojem vljudno/diplomatsko prestavljeni v sicer uradno, a neformalno sekcijo Izven konkurence (Wim Wenders, Bill Condon, Kenneth Branagh, Oliver Hirschbiegel), kar pomeni, da so bili del instituta rdeče preproge in elitnega večernega termina v festivalski palači, a izven dosega nagrad. Drugi veterani z deli dvomljive kakovosti (npr. Anton Corbijn, Margarethe von Trotta, Mark Dornford-May) so bili odloženi v sekcijo Berlinale Special in predstavljeni v decentraliziranem Zoo Palastu, ki simbolno izvrstno povzame njihov status: to je dvorana, ki je bila nekoč z vsem bliščem osrednji festivalski *punkt*, danes pa je predmet nostalgicne romantike.

Med devetnajstimi tekmovalnimi filmi jih je bila polovica vsaj solidnih, šesterica pa naravnost izvrstnih in kot po čudežu jih je nagradila tudi žirija pod vodstvom Darrena Aronofskega, kar se v moji četrstoletni festivalski karieri še ni pripetilo.

Zmagal je, zaslužno, Jafar Panahi s *Taksi-jem* (Taxi, 2015), psevdodokumentarcem na temo umetniškega ustvarjanja in razmerja med namišljenim in resničnim, kratka klasični produkt iranske šole, ki so jo v 90. letih predstavljali Makhmalbaf, Kiarostami in Jalili, najbolj znani sinovi tamkajšnjega filmskega čudeža, ki se jim je koncem desetletja pridružil še Kiarostamijev vajenec Panahi. Ta zdaj, obsojen na šest let zapora in dvajsetletno prepoved ustvarjanja, snema svoje najboljše filme. Kdo bi razumel logiko totalitarnih režimov, ki človeka zaradi prepričanij zaprejo, mu prepovedo ustvarjanje, nato pa dopustijo, da »iz zapora« kot po tekočem traku snema celovečerce! Morda se sliši grozno, ampak Panahijev hišni pripor je



Telo

v resnici »dobra novica« za sodobni iranski film; z vsakim delom, ki ga Panahi ustvari v času uradne prepovedi, je boljši. *Taksi* je po temačni, izrazito pesimistični samorefleksiji *Zagrjnena zavesa* (Pardé, 2013), komedija na temo ustvarjalnega procesa, resnic, laži in manipulacij v fazi ustvarjanja, pa tudi samorefleksija ter razmislek o avtorjevi javni prepoznavnosti in družbeni odgovornosti. Panahi znova nastopa v prvi osebi, v vlogi taksista, v čigar avto stopa iranska družba v malem: najprej »duhoviti fanatik«, ki bi kriminalce obešal v javnosti, potem številni mali ljudje z vsakdanjimi problemi, med njimi ranjeni pešec, ki (spet v huronsko komičnem prizoru) v strahu pred smrtjo pred kamero iPhonea zdeklamira oporoko, pa trgovec z ilegalnimi devedeji, Panahijeva nečakinja, ki mora kot šolsko obveznost posneti filmček, ki ne bo promoviral »trpkega realizma iranske vsakdanjosti«, in nazadnje še Panahijeva odvetnica, ki ji režim grozi z odvzemom licence, kar ona – povsem v skladu z žlahtno tradicijo iranskega filma – pokomentira z rožo, ki jo položi pred kamero ob volanskem obroču in daruje »vsem gledalcem in ljubiteljem filma.« Vsi prizori, ki očitno evocirajo Kiarostamijevo bravuro *10* (Dah, 2002), izpadejo dokumentarno, spontano, toda nobenega dvoma ni, da je film detajlno spisan ter insceniran. V tem je od nekdanj ležala kreativna moč iranske kinematografije kot tudi v igrivi, nevsiljivi demonstraciji ogorčenja nad represijo tamkajšnjega režima. V tem kontekstu tudi vsakršen očitek o politično motivirani nagradi izpade infantilno; *Taksi* je bil eden najboljših filmov festivala in pika.

Pablo Larraín, ki se je uveljavil z morbido trilogijo o vplivu Pinochetove diktature na realnost čilenske družbe (*Tony Manero*

[2008], *Post Mortem* [2010], *Ne!* [No, 2012]), je s filmom *Klub* (El Club, 2015) stopil v novo fazo ustvarjanja. Njegova nova žrtev je katoliška cerkev in njena hipokrizija, predvsem v odnosu do odkrivanja in kaznovanja duhovniških prestopnikov, ki so jih prepoznali kot pedofile, trgovce s sirotami ali kako drugače moralno sporne pripadnike klera. Izhodišče prejemnika velike nagrade žirije je izjemno: ob vetrovni obali Patagonije se v odročni, maloštevilni, precej neugledni skupnosti nahaja hiša, v kateri prebivajo štirje nekdanji duhovniki in njihova skrbnica. Larraín stvari gledalcu predloži postopoma; ti ljudje ne smejo v mesto in ne smejo komunicirati z lokalnimi prebivalci, to so namreč nekdanji prestopniki, ki v izoliranem okolju živijo življenje odpadnikov. Potem to malo skupnost do temeljev pretreseta dva dogodka: najprej prihod petega prestopnika, ki si po incidentu pred hišo (ko ena izmed njegovih žrtev iz mladosti zahteva soočenje) pošlje kroglo v glavo, nato pa še prihod »katoliškega izvedenca«, ki naj bi ocenil, ali naj zavetišče ostane ali naj ga zaprejo. Izvedenec skuša v individualnih pogovorih ugotoviti, ali v teh izgubljenih katoliških dušah še tli upanje. No, postopoma postaja jasno, da so možje onstran odločitve. Še več, ne oklepajo se niti svetohlinstva, temveč preprosto branijo svoje položaje odtujenih, a solidno preskrbljenih kaznjencev. *Klub* je dober film, a občutek imam, da predstavlja izgubljeno priložnost, da bi se Larraín zares odločno zapisal na zemljevid sodobnega svetovnega filma; razplet namreč prinese tipično južnoameriško pretiravanje v nemotiviranem nasilju, ki izpade ... posiljeno. To je film odločnega protikatoliškega sporočila brez kančka gracioznosti.



45 let

Nagrado za najboljšega režiserja je žirija razdelila med Romuna Raduja Judeja in Poljakinjo Małgorzato Szumowsko. V obeh primerih gre za presenečenje. Ne zaradi odločitve žirije, temveč zavoljo kvantnega preskoka v ustvarjalnem naboj do sedaj dokaj neizrazitih avtorjev. Opus Judeja in Szumowske do včeraj ni obetal česa velikega, zdaj pa sta pritisnila na polno. Jude je za presenečenje Berlinale poskrbel z zgodovinsko parabelo **Aferim!** (2015), cestno družbeno kritično komedijo, postavljeno v leto 1835, čas poznega fevdalizma v vzhodni Evropi, koder se potikata osrednja lika, žandar Constandin in njegov sin. Za lokalnega aristokrata naj bi poiskala pobeglega romskega sužnja, pot pa ju vodi preko prostrane krajine, posnete v črno-beli tehniki, kjer srečujeta rasno, versko in nacionalno različne like: Romune, Ruse, Madžare, kristjane, jude. Vsako srečanje in dialog z naključnimi popotniki kontekstualizira čas sovraštva in predsodkov, ki so bili neukim ljudem vcepljeni iz generacije v generacijo. Enkrat so medij duhoviti aforizmi, drugič paroksistični izpadi na rasni ali verski osnovi, skoraj vedno tragikomični komentarji časa in prostora, ki ga Jude slika kot mešanico bukoličnega in umazanega – ter skrajno nasilnega, kot v sklepnih sekvenci demonstrira dejanje fevdalnega gospostva. Jude je večino dialogov in aforizmov črpal iz zgodovinskih knjig in literature 19. stoletja, povečini romunskih piscev (pa tudi Čehova), predvsem pa mu je uspelo na duhovit način ujeti čas, ko se je formiral pojem »balkanstva« z vsemi folklornimi in vedenjskimi pritiklinami.

Razmerja med telesnim in duhovnim so izvrstno, duhovito in nazadnje tudi ganljivo opredeljena v filmu **Telo** (Ciało, 2015) Małgorzate Szumowske, asketski črni komediji o trikotniku med Januszem, ciničnim mrliškim oglednikom, njegovo dvajsetletno hčerko Olgo, ki po maminii smrti pade v depresijo, zasovraži očeta in išče psihiatrično pomoč, ter Anno, psihologinjo in »medijem«,

ki je po smrti lastne hčerke pred osmimi leti zdaj – »če so razmere pravšnje« – sposobna komunicirati z mrtvimi. Film premore tisto vrsto vzhodnoevropskega »suhega« humorja, kakršnega po padcu zidu v kinih pogrešamo: mešanico latentne mizantropije, vsakdanjih komičnih banalnosti in humanizma, ki je na spontan in nevsiljiv način vedno znal poenotiti junake. Szumowska z zadnjim kadrom celo sugerira, da element spiritualne pomoči (oziroma lik Anne) ne obstaja, da je vse v človeških glavah in da se morajo sami soočiti s problemi in priti do rešitve. Vsekakor je to eno lepših presenečenj poljskega filma zadnjega časa.

Še dva nagrajenca je treba omeniti; za scenarij je srebrnega medveda prejel nekdanji maestro militantnega dokumentarca, čilenski režiser Patricio Guzmán, ki ga z zadnjimi filmi (npr. *Nostalgijo za svetlobo* [Nostalgia de la luz, 2010]) vleče v bolj lirično alegorične vode, kar pa ne zmanjšuje čustvene silovitosti njegove dolgoletne preokupacije z zločini Pinochetove diktature. Z **Bisernim gumbom** (El botón de nácar, 2015) Guzmána znova najdemo v vrhunskem, esejistično zgodovinsko reflektivnem elementu. Iztočnica so voda, morje, oceani, ki da po legendi hranijo spomine. Guzmán zdaj pokaže, da premorejo tudi glas, ki opozarja na zgodovinske krivice, mučenja, politične eksekucije. Brutalno zrušenje Allendejeve administracije in posledice dejanj vojaške hunte Guzmán v film privede šele v zadnji tretjini, delo pa (znova) prične v puščavi Atacama, kjer stojijo največji observatoriji na svetu; ti dan za dnem odkrivajo nove planete, ki bi lahko vsebovali vodo, element, brez katerega življenje ni mogoče. Potem Guzmán predstavi

najdaljši nacionalni obalni pas; Čile je s 4000 kilometri obale od nekdanj povezan z oceani, še posebej je pomemben južni predel, kjer je ob Patagoniji največji arhipelag na svetu in dom čilenskih domorodcev, ki so bili po prihodu belcev preganjani. Ko je na oblast prišel Allende, jim je pričel vračati odvzeto zemljo, medtem ko je Pinochet tam gradil taborišča, od koder so z letal v ocean pometali več kot 1400 političnih nasprotnikov. Naslov filma simbolno povezuje Jemmyja Bottona, domorodca, ki so ga Angleži v 19. stoletju poslali izobraževati v Anglijo, in gumb, ki so ga na dnu morja našli zlepljenega z železniško tračnico, ob katere so privezovali v ocean pometana trupla Allendejevih somišljenikov. Ta gumb je edina prijemljiva sled o žrtvah, izginulih v morju, in Guzmánov dokaz, da morje nima le spomina, temveč da tudi glasno priča.

Andrew Haigh je mlad britanski avtor, na katerega bo odslej očitno treba računati. V njegovem tretjem filmu **45 let** (45 Years, 2015) so kot najboljša igralka festivala prepoznali Charlotte Rampling in Toma Courtenayja v vlogah zakoncev, ki se pripravljata na 45. obletnico poroke, vendar klic iz preteklosti do temeljev pretrese njuno razmerje. Haighov film premore verjetno najbolj dramatično telesno kretnjo, kar se jih spomnim s filmskih platen. Povrh vsega je to zaključni prizor filma, v katerem Charlotte Rampling z odločnim gibom roke povzame bistvo filma in junakinjino boleče spoznanje. Kate in Geoffa med pripravami na proslavo obletnice prestreže nepričakovana novica, pismo Geoffu, v katerem mu švicarske oblasti sporočajo, da so po skoraj pol stoletja našli truplo njegove punce iz najstniških let, ki je po gorski nesreči izginila v ledeniku. Novica pretrese oba, pojavijo se Katina neprijetna vprašanja, sploh ko zasluti, da je Geoff v nesreči izgubil svojo edino pravo ljubezen. In ko na skrivaj preko starih fotografij spozna, da je bila Geoffova punca v času nesreče noseča (sama pa nikoli nista imela otrok), se ji njegove besede v govoru na obletnici poroke ne zdijo le lažne, temveč žaljive. Nato sledi kretnja, ki med slavnostnim plesom briljantno ilustrira spoznanje, da je bila vse življenje »le« številka dve. Haighov film se v principu ne oddaljuje od televizijske estetike, vendar si zaradi zadržane in rafinirane obravnave občutljive teme zasluži veliko platno. To je predvsem film obeh igralcev veteranov, zatorej je nagrada več kot umestna.

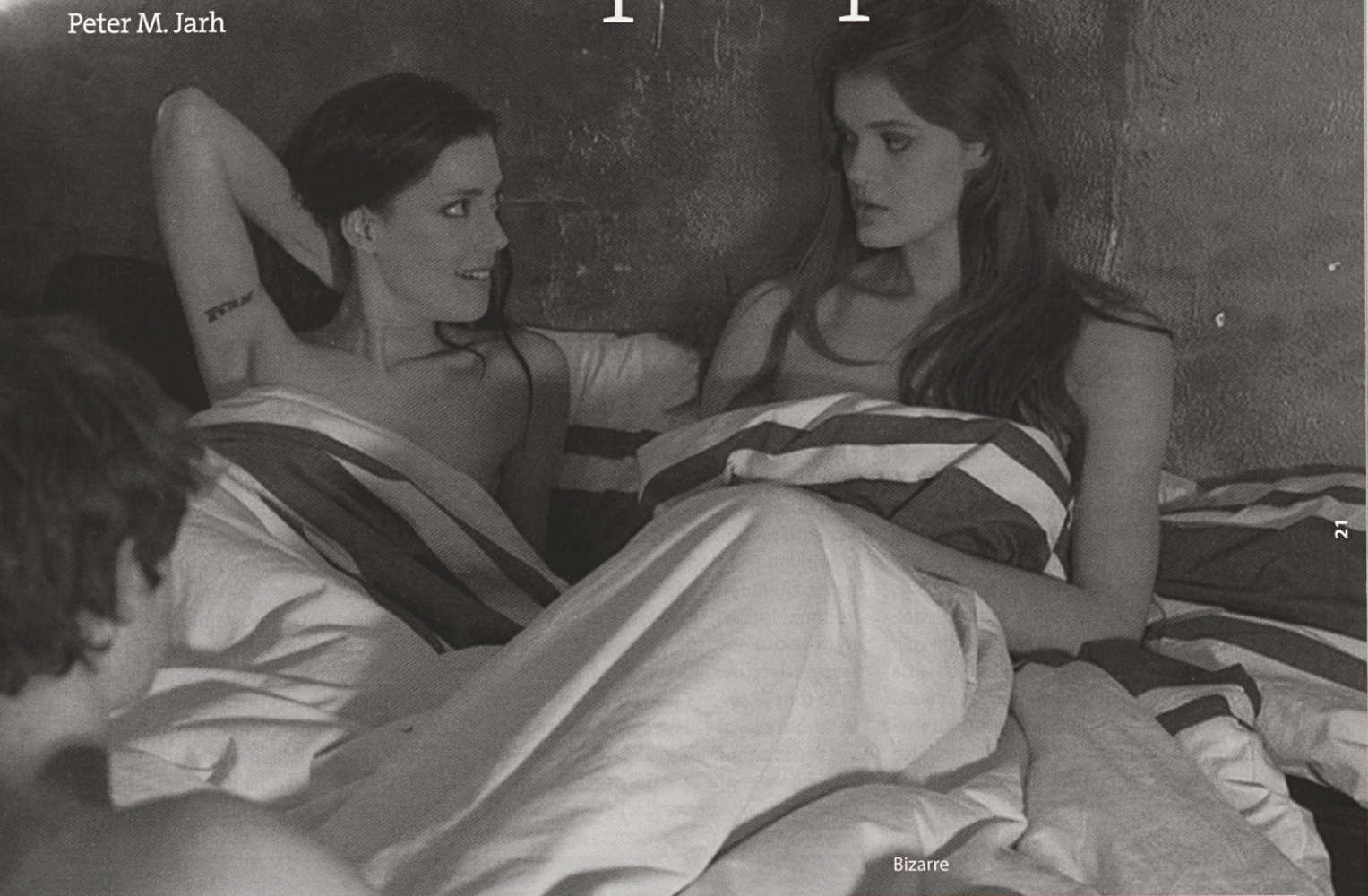


# 65. Berlinale

## Forum in perspektive

Peter M. Jarh

PETER M. JARH



21

Bizarre

Navkljub med Nemci prevladujoči politični korektnosti, servilnosti, preračunljivosti, samocenzuri, neke vrste samodestruktivnem, ponotranjenem totalitarizmu, ki duši in blokira vsako bolj radikalno, drugačno, »nekorektno« razmišljanje in pogled na svet in medčloveške relacije, je letošnji Berlinale presenetljivo zmogel toliko poguma, da je segel čez mejo povprečnega in korektnega, ki je zadnje čase dobesedno ogrožalo ugled festivala kot prostora presežkov, novih pogledov, razmišljanj, avtorskih rokopisov, poguma in upornosti.

Zdi se, da se je festival moral dobesedno ukloniti silovitemu pritisku novih trendov, radikalizmu, ki ga rojeva globalna kriza, stiskam ljudi, postavljenih na rob družbe in preživetja, kjer posameznikovo življenje ne šteje nič, kaj šele njegovo dostojanstvo, pravice, svoboda, enakost ... Vsa ta zahodnjaška/fingirana igra politične korektnosti odpoveduje in v obstoječih razmerah postaja smešna in nevarna igra laži in konstrukcij, ki zastirajo pogled na resničnost tega sveta.

**Koza** (2015, Ivan Ostrochovský) je slovaško-češki, igrano-dokumentarni, na videz droben, nepomemben, minimalističen film v

sekciji Forum, hkrati pa neverjetna, subtilna, silovita, pretresljiva, do skrajnih meja prignana grozljiva metafora sodobnega sveta, ki se neizbrisno in boleče zareže v spomin ... Tu ni nobene deklarativne teatraličnosti, moraliziranja, nobenih spopadov, samo slika turobnega, sivega, v večno zimo in blato ujetega umazanega, razsutega sveta, v katerem životarijo in blodijo junaki ... To je gotovo dno, konec sanj, konec vsega, smrt vsega človeškega, ko je Človek, razbit in ponižan do konca, žival (koza), ki jo gospodar vlačí sem in tja po temnem, odvrtnem svetu.

Ostrochovský pripoveduje tesnobno, tra-

FESTIVALI



Koza

gično zgodbo o slovaškem boksarju, ki je še leta 1996 na olimpijskih igrah v Atlanti zastopal Slovaško, danes pa je pozabljen, otopel in od tisočerih boksarskih udarcev razbit, ubobožan zbiralec starega železja, ki ga njegov »trener«, pravzaprav njegov delodajalec na odpadu vlačil od enega boksarskega tekmovanja do drugega, kjer je junak Peter Koza Baláz le še kos mesa, ki ga mladi soborci, polni energije, sovraštva, surovosti – seveda na veliko veselje gledalcev, provincialcev, željnih resnične krvi in razbitih kosti – vedno znova zbijajo na tla že v prvi rundi. Njegov menedžer seveda pobere ves zaslužek in tako naprej. Kakšna blazna, neusmiljena kalvarija, ki gledalca pretrese brez možnosti katarze, ki je v tem ciničnem, bestialnem svetu ni več. Smrt je tu očitno še edina od-rešitev!

Mojstrska režija Ostrochovskega in fantastična, tesnobna filmska podoba sodobnega sveta direktorja fotografije Martina Kollarja ustvarjata sliko pekla. Monstruoznost je tu tako vrojena v človeka, da jo je bilo – po avtorjevih besedah – nemogoče odigrati profesionalncem, zato so v vseh »vlogah« avtentični naturščiki. *Koza* je brez dvoma vrhunec letošnjega Berlinala, čeprav je bil predvajan (zgolj) v Forumu – kar znova potrjuje, da je to najbolj živ, kreativno in intelektualno drzen, odprt in programsko konsistenten segment, v katerem je slutiti bodoče poetike, premike meja, pogledov in razmišljanj onkraj omejenosti mrtvega elitizma.

Najbrž je pripravljavcem Berlinala zmanjkalo poguma ali prodornosti, da bi doumeli

globino in »sporočilo« te mojstrovine! Ko sem v poznih nočnih urah prisostvoval pogovoru producenta filma s sicer urbanim, kultiviranim, cinefilskim, mladim občinstvom, me je grabila tesnoba ob ozkournem dojetanju filma, okupacijah s povsem obrobniimi, sicer aktualnimi »politično korektnimi« temami in tezami ob hkratnem izgubljanju pogleda v univerzalnost metafore o zlu današnjega sveta, ki ne dopušča več moralističnih disputov, vprašanj o Bogu in človeku, ker so preprosto – odveč. Ostaja samo odvrtna slika sveta.

Ob tem je seveda potrebno omeniti nekakšen »dējá vu«, ki ga v gledalcu z zgodovinskim spominom (na bivšo Jugoslavijo) zbuja *Koza* – gre za vizuro sveta, znano iz časov črnega vala, vendar je Ostrochovský

subtilno in inteligentno aktualiziral svoj film, junaka in brutalna razmerja, ki prihajajo iz čisto drugega narativnega okvira.

Zanimivo bi bilo misliti in primerjati podobne svete, ki so jih ponujali trije sicer odlični filmi iz tekmovalnega sporeda – Panahijev *Taksi* (Taxi, 2015), Larraínov *Klub* (El Club, 2015) in seveda fascinantni Malickov *Knight of Cups* (2015), toda najbolj radikalen in presunljiv je nedvomno film Ostrochovskega.

**Konec zime** (Cheolwongihaeng, 2014), prvenec korejskega režiserja Kim Dae-hwana, je prav tako minimalistična, subtilna človeška drama o dokončnih prelomih v človeškem življenju, brez odvečne, prazne, kričave teatralnosti, posneta z neverjetno pretanjenim posluhom za intimna dogajanja v človeku, ki kljub dramatičnim in usodnim dogodkom ohranja svojo digniteto. Premore nekakšen za evropskega gledalca nenačuden in presunljiv mir v junaku, njegov globok, spoštljiv molk o usodnih odločitvah, ki se dotikajo samo njega samega. Te hkrati odkriva v le nekaj dneh, v katerih so v snežnem metežu ujeti družinski akterji drame, vso bedo zakonskega življenja, razrušene odnose med ljudmi, obsojenimi na desetletja skupnega pekla, čustvenega nasilja, ki razjeda ... V teh nekaj dneh – a kot da ta boj med svetlobo in senco traja že od samih začetkov sveta – se pokaže vsa nizkotnost, zloba, zlaganost odnosov, strah pred samoto in dejanji, toda ko se enkrat človek odloči, je to dejanje odreditve, novega življenja, ne glede na to, kaj prinaša, osvoboditev pa vredna notranjega miru in spoštovanja.

**Umor v Pacoju** (Meurtre à Pacot, 2014, Raoul Peck) je francosko-haitijsko-norveški film, postavljen v grozljivi, travmatizirani svet



Konec zime

popotresnega Haitija, kjer so se s potresom vred sesuli tudi vsi civilizacijski in moralni okvirji in veljajo le še najbolj brutalna, nagonjska sredstva in načini preživetja. Peck eksploatira svojo sicer eksplozivno zgodbo o družbenih, seksualnih, razrednih razmerjih, ki se v porušenem svetu vzpostavljajo znova z vsem kaosom, intrigami, s prvinsko nebrzdanostjo, z umori, nekoliko preveč scenaristično papirnatostjo in okorno (sodelovali so francoski scenaristi s Pascalom Bonitzerjem na čelu, ki so gotovo prispevali k občutku konstrukcije), pri tem pa seveda izgublja prav tisti prvinski naboj, ki šteje največ v tem porušenem svetu brez zavor, ko se uveljavlja najbrutalnejša plenilska narava človeka! Škoda. A po drugi strani ni bilo moč pričakovati od takšne mednarodne koprodukcije, da bo domačinom pustila proste roke. (V tekmovalnem sporedu smo takšno brezobzirno imperialistično intervencijo/manipulacijo domačinov doživeli v *Ixcanulu* [2015, Jayro Bustamante], pravem zahodnjaškem etno kiču, politično sporni eksploataciji.) Vseeno pa je Peckov film še vedno dovolj provokativen, da zastavlja vrsto relevantnih vprašanj o naravi človeka in družbenih razmerjih, svobodi, moči, oblasti, privilegijih, ki so del njegove druge, družbene »narave« ...

Simpatični, ironični, inteligentni, urbani Hal Hartley seveda ne razočara: *Ned Rifle* (2014) je duhovita, drobna, posmehljiva komedija zmešnjav v glavah Amerikancev, obsedenih s seksom, z nasiljem, maščevanjem, Bogom, domoljubjem, s psihično prvo pomočjo in še čim, kar je stlačil Hartley v film, poln bizarnih pripetljajev mladostnika, ki se odloči, da bo prva stvar po njegovem 18. letu umor očeta, ki je menda zakrivil materin dosmrtni zapor ... V seriji do kraja »odštekanih«, iskrivih situacij se Hartley z neverjetno lahkoto in lucidnostjo poigrava s sodobnimi ameriškimi idiotizmi, psihozami, krivdo in kaznijo (kar vse, prav nasprotno, nesrečni, nerodni in plehki Wim Wenders v svojem tekmovalnem filmu jemlje smrtno resno in je tudi na smrt dolgočasen), ne da bi se posebej spraševal ali moraliziral – zadošča situacijska komika, da ugledamo vso bedo, histerijo in zmedenost tega sveta. Hatley je bil pravzaprav edini resnični ironik na Berlinalu, kjer je očitno humornost nekako vprašljiva ali celo nedostojna ...

Tej hartleyevski poetiki lahkotnosti, distance, ironije do urbane scene in Amerike se ni znal ali zmogel približati Francoz Étienne Faure v filmu *Bizarre* (2015), ki ga je



Ned Rifle

postavil v sloviti istoimenski subkulturni klub v Brooklynu. Sicer vizualno atraktiven film – kako le ne bi bil, ko je že sama scena v klubu in dogajanje na odru prvovrstni provokativni spektakel brez meja – ostaja dolgozeven in površen, z mladim, nezrelim, zmedenim junakom, ki išče svoje identitete skozi brezkončne labirinte spolnosti, droge, boksa in se seveda čedalje bolj izgublja v infantilnem blodenju, kar konec koncev velja tudi za avtorja filma. Tudi v Berlinu bi moralo veljati, da nekaj atraktivnih, drznih in vizualno močnih scen (predvsem seksa) še ni dovolj za filmske Perspektive ...

Z iskanjem identitet se ukvarjata tudi filma *Mar* (2014) čilenske režiserke Dominge Sotomayor in *Zurich* (2015) Nizozemke Sache Polak. *Mar* je dovolj prodorna študija razpadajočega razmerja, ki se nevrotično ruši samo vase in katerega razpad s svojo afektirano prisotnostjo pospešuje mladeničeva mati, nevrotična, starajoča se predstavnica očitno nekoč trdno stoječega srednjega sloja, ki pa je čedalje bolj obubožan. Figura pred davnimi leti očitno lepe ženske, ki je znala polno uživati obdobje in svobodo hipijevskih časov, je tudi glavni krivec mladeničeve zavrtosti. Hladen, depresiven, minimalističen film, ki ga na zunaj in znotraj razžira strah in propadanje odnosov v sodobnem Čilu oziroma v sodobnih družbah nasploh.

*Zurich* je ambiciozno zastavljena drama o psihološkem razkroju ženske, ki se ji po smrti ljubimca povsem sesuje svet. Film deluje po vseh pravilih intelektualnega kiča, z neskončnim preigravanjem scenarističnih

obrazcev in pravil, največkrat na silo – brez psihološkega ali čustvenega pokritja, tako da gre vsa energija patosa povsem v prazno. Naiven, plitek film, z mnogo fingiranja resnejših vprašanj, ki pa seveda povsem izostanejo, lahko bi rekli – tipičen evropski film, brez strasti, emocij, dotika, zato s toliko več naivne, papirnate scenaristične imaginacije.

Pravi balzam za dušo in misel sta bila dva pogumna, čista dokumentarca – *Hand Gestures* (Il gesto delle mani, 2015, Francesco Clerici), fantastična italijanska študija dela v stoletje stari umetniški livarni brona v predmestju Milana, kjer odlivajo kipe po skoraj dva tisoč let stari metodi. Tu ni nobenega poučevanja, lažne skromnosti, ampak zgolj in samo proces dela, gibi umetnikovih, livarjevih rok, zemlja, mavec, glina, kovina, ki se na koncu strnejo in pokažejo v vsem sijaju kipa, materializaciji ideje, dela, znanja, tradicije, lepote, predanosti, prefinjenosti, pa seveda tudi napora, truda, umazanije, vlage, prahu ... Kakšno zadovoljstvo, ki ga pozna le ustvarjalec!

O (dolgoletni) slovenski odsotnosti v Berlinu bi nemara moral nastati poseben esej, po drugi strani pa je seveda popolnoma jasno, da je slovenski film (že) »izgubljen primer«, ki očitno nikogar več ne vznemirja, niti ni to kakšno posebno alarmantno stanje, ki bi klicalo k morebitni intervenciji. Kaj to pomeni? Konec? Samoizbris?



# Žirija festivala je občinstvo

## 26. Tržaški filmski festival (16.-22. 1. 2015)

Nika Gričar



Viktoria

Tržaški filmski festival je prostor prikazovanja izbora vsakoletne najkvalitetnejše srednje- in vzhodnoevropske produkcije različnih programskih sekcij (celovečernih, kratkih, dokumentarnih in drugih filmov). Ni naključje, da je prva edicija festivala sovpadala z letom padca berlinskega zidu, saj je multietnični Trst zaradi burne zgodovine do vzeta za raznovrstne kulture. Obmorska strateška pozicija mesta, ki je zgodovinsko okno v svet te regije, se zrcali v prostoru srečavanja sedanosti in zgodovinske izkušnje spreminjanja. Posledično ni naključna menjava imena festivala tekom obdobja iz »Alpe Adria: film areas compared« v »Meetings with the cinema of Central and Eastern Europe« in sodobno, bolj standardno poimenovanje »Trieste film festival«, ki ga vseskozi organizira društvo Alpe Adria Cinema.

Zgodovinsko določeno se je festival razvil kot posledica delovanja filmskih ljubiteljev v Trstu, ki so znotraj filmskega kluba »La

Cappella Underground« (kot klub in kinematograf ne obstaja več, danes je zgolj še telovadnica) brez finančne podpore v 70. in 80. letih organizirali projekcije in posebne retrospektive kinematografij držav za železno zaveso (Poljske, Madžarske, Češkoslovaške, Jugoslavije ...). Takrat so te produkcije s težavo prihajale na zahodne trge, ne glede na to, da so gojile svojevrstne in zanimive filmske izraze. Skozi festivalska leta je mogoče slediti procesom manjših in večjih sprememb srednje- in vzhodnoevropskih držav s sočasnimi prikazovanjem njihove filmske produkcije.

Festival ostaja sproščen, intimnejši dogodek za srečevanje in druženje z režiserji in drugimi filmskimi profesionalci. Prelomno je bilo leto 2013 z eksponentno rastjo obiskovalcev, saj je festival (s posredovanjem mestne občine Trst) pridobil možnost za prikazovanje filmov v največji operni dvorani Sala Tripicovich gledališča Verdi. Lokalno

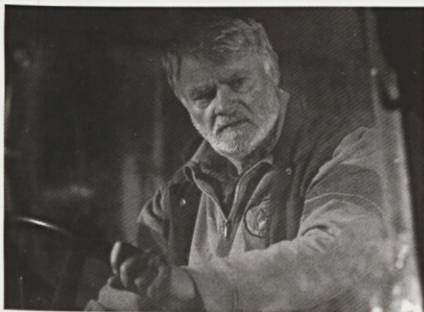
občinstvo je zvesto in zaupljivo do programskega izbora. Po besedah programske vodje Nicolette Romeo so najverjetneje edino festivalsko občinstvo, ki je nepričakovano podelilo nagrado režiserju Sergeju Loznici, saj njegovi filmi ne nagovarjajo množic. Izbrani prikazani filmi dobijo tudi italijansko distribucijo, vendar le-ti po njenih besedah težje osvojijo domačo publiko. Bi jih slovensko občinstvo bolje sprejelo, če bi nam kinematografi na rednem sporedu ponudili več sodobne srednje- in vzhodnoevropske produkcije?

Na predzadnji dan letošnjega tržaškega festivala je SFC pričel s posebnim »slovenskim dnevom« praznovati 20. obletnico svojega delovanja. Dan je bil posvečen slovenskemu filmu, ko so v tekmovalnem programu celovečernih filmov prikazali *Drevo* (2014, Sonja Prosenč), film *Kaj pa Mojca* (2014) Urše Menart, na sporedu je bila predstava Hanne Preuss Pavana za Antigono in na-

slednji dan tudi celovečerec **Gozdovi so še vedno zeleni** (2014, Marko Naberšnik). Posebej velja opozoriti na slovenski dokumentarec **Živeti kamen** (2014, Jurij Gruden), ki se je v Trstu uvrstil v tekmovalni program dokumentarnih filmov.

Letošnja selekcija tekmovalnih celovečerjev je sporočila, da se onstran prostora nekdanje železne zavese še vedno ustvarjajo avtorski izrazi filmskih podob (*Viktoria*, *Drevo*, *Doma*, *In the Crosswind*, *Kosec*), ki jim ne bi mogli oporekati produkcijske kvalitete, kaj šele samosvojo filmsko govornico. Izvirnost zaznamuje vse naštete filme skupaj z zmagovalcem festivala **Koruzni otok** (Simindis kundzuli, 2014, Georgij Ovašvili), o katerem je *Ekran* pisal že v okviru lanskega poročila s festivala Karlovy Vary. Gruzijška kinematografija je bila v sovjetskih časih prepoznana po mojstrovinah, a jo je ob kaotični prvih letih osamosvojitve države in grenki državljanski vojni doleta usoda stagnacije. V zadnjih desetih letih se je pričel preporod in novi razvoj, ki je v večji meri rezultat posameznih režiserjev (*Blind Dates* [Brma paemnebi, 2013, Levan Koguašvili], *In Bloom* [Grzeli nateli dgeebi, 2013, Nana Ekvtimišvili in Simon Groß], *Brides* [Patardzlebi, 2014, Tinatin Kajrišvili]) in ne filmske politike države, saj ustvarjalcem filmov in posamezni produkciji nakloni le okoli deset odstotkov državnih sredstev.

Med prikazanimi celovečerci smo si na lanskoletnem Liffu lahko ogledali hrvaški film **Kosec** (2014) režiserja Zvonimirja Jurića, ki je na Liffu za svoj prejšnji celovečerec **Črnci** (2009) prejel nagrado Vodomec. Tudi tokrat Jurić preseneti gledalca in njegov dovršen uvodni prizor *Kosca* služi kot »master class« v kameri, filmskem jeziku in igri. Samo s kadriranjem in z različnimi zornimi koti ustvari občutek suspenza in srhljivega trilerja, ki to ni. Prostor dogajanja je hrvaška podeželska skupnost slavonske vasi po



Kosec

zadnji vojni, v ospredje pa so postavljene tri osebne zgodbe posameznikov tekom ene noči. Scenarista (Jurić in Jelena Paljan) sta se poigrala z intimno tematiko ujetosti in osebno nezmožnostjo iti naprej, s čimer film na subtilen način odseva splošno stanje hrvaške družbe.

Posledice ekonomske krize v Grčiji so izhodišče za osrednjo temo filma **Doma** (Sto spiti, 2014, Athanasios Karanikolas), postavljenega, kot naslov pove, v zasebnost doma in družine. Zgodba se splete okoli priseljenke Nadje, gospodinjske pomočnice, zaupnice in družinske prijateljice. Ko začne moževo podjetje trpeti zaradi grške ekonomske krize, postane Nadja breme družini. Čeprav je ritem filma počasen, z redkimi bližnjimi posnetki, malo glasbene spremljave in dolgimi kadri, je vsak posnetek mojstrska kompozicija. Zapor doma se zrcali v geometrijski študiji okolja, prostorov in objektov, v in okoli katerih se gibajo telesa



Doma

protagonistov. Kot se Nadja počuti brezizhodno ujeta v razred razlaščenih neperpektivnih revnih, tako se zdi tudi gibanje teles zaprt in ujeto v vsakem kadru. Kljub nekoliko medlemu tonu proti koncu je film vreden pozornosti zaradi svoje likovne razsežnosti. Prejel je ekumensko nagrado na lanskoletnem Berlinalu.

Tu je še mlada kontroverzna režiserka Maya Vitkova z umetniškim filmom **Viktoria** (2014) z nadvse nenavadnim, avtorskim in ambicioznim pristopom, primernim predvsem za festivalsko projekcijo. Zgodovina padca komunizma v bolgarski družbi se odvija vzporedno z osebno zgodbo mame, ki rodi deklico brez popka; subjektivno kot simbol za neobstoječo vez med mamo in hčerko in objektivno kot simbol za neobstoječo vez preteklosti in nove demokratične bolgarske družbe; kjer kapitalistična dikta-



tura zamenja komunistično. Prva polovica filma deluje kot satira preteklega režima, s surrealističnimi podobami in z zgodovinskimi posnetki prehoda, medtem ko druga polovica filma postane intimnejša pripoved treh generacij žensk (stare mame, mame in hčerke), ki se prevesi v mirnejši in simboliističen ton avtorskega filma.

Izbor tekmovalnega programa celovečerjev je ponudil še kakovostno produkcijo s tematiko socialnega nelagodja ob prihodu kapitalizma v nekdanje komunistične države, znotraj katerega bitko s preživetjem bojuje močan ženski karakter (**The Way Out** [Cesta ven, 2014, Petr Václav] in **The Lesson** [Urok, 2014, Kristina Grozeva, Petar Valchanov]). Oba filma pripovedujeta življenjski zgodbi. Prvenec režiserja Petra Václava je skoraj dokumentaren pogled na romsko družbo v postindustrijskem češkem mestu, bolgarski **The Lesson** pa dramaturško prepleta zgodbo učiteljice, ki želi naučiti učence lekcije zaradi ukradenega denarja v razredu z osebno izkušnjo, potem pa se sama znajde pred nepričakovano situacijo rubeža hiše in iskanjem (ne)legalne rešitve za svojo družino. V boju z realnostjo se v obeh filmih junakinji suvereno spoprimeeta z usodo ter gledalca vsestransko in prijetno presenetita.

Bližina Trsta je dober razlog za slovensko občinstvo, da se поблиže spozna s sodobno reprezentativno selekcijo srednje- in vzhodnoevropske kinematografije. Enako velja za slovenske producente, saj se lahko udeležijo vsakoletnega dogodka When East Meets West, ki poteka v času festivala. Namenjen je med drugim *pitchingu* filmskih projektov za iskanje koproducentnega sodelovanja z gostujočo zahodnoevropsko državo (letos Združeno kraljestvo, Irska in severna Amerika). Izbrane in realizirane filme tega dogodka prikažejo tudi na naslednji ediciji festivala pod sekcijo »Born in Trieste«.

# Režiser drugega poskusa

Ob 90. obletnici rojstva in  
30. obletnici smrti Sama Peckinpaha

Zoran Smiljanić

Tistega decembra 1984 sem šel za novo leto k Tanji v Beograd. Kmalu po prihodu sem hlastno zavrtel številko 982, kjer je odrezavi moški glas po telefonu zrecital celoten kinospored za Beograd. Vsak dan sem z veseljem poslušal posneto sporočilo, saj je v primerjavi s kakimi devetimi, desetimi filmi, ki jih je dnevno premogla Ljubljana, jugoslovanska prestolnica ponujala od 30 do 40 naslovov. Med aktualnimi hiti, kung-fu akcionerji, erotičnimi komedijami, partizanaricami in ostalim C-šavjem se je vedno našel kakšen biser. In res, nekega dne je glas vojaško zdrdral: »... Dom omladine, Divlja horda, u šestnaest, osamnaest i petnaest, dvadeset i trideset...« Uau, *Divja banda* (The Wild Bunch, 1969, Sam Peckinpah), že nekaj let ga nisem gledal! Čeprav v Domu omladine običajno niso vrteli kinotečnih filmov, nisem nič posumil. Tanja se je upirala, češ da ne mara vesternov in da je utrujena, a

Tako drugačnih, nabitih, intenzivnih, divjih, trdih in močnih. Že ko je režiral navaden dia-log, je bilo vse skupaj napeto, ostro, preteče in polno skritih pomenov. In ko je režiral akcijo, je bilo nasilje umazano, brutalno in krvavo, hkrati pa tudi osupljivo lepó. Prerešeta telesa, ki lebdijo v zraku z nekakšno groteskno gracioznostjo, iz njih pa brizgajo dolgi krvavi mastni curki, ki spominjajo na ejakuliranje. V najbolj ekstremnih trenutkih je Peckinpah združil nezdržljivo: orgazem in smrt. Smrt kot vrhunski užitek. Poglejmo si zadnje trenutke Pika Bishopsa na koncu *Divje bande*, ko ga zadene tisti pobič: to ni trpljenje, to je najboljši, največji, najdaljši orgazem vseh časov. Zdi se, kot bi trajal večno. Le kdo ne bi hotel tako umreti? In le kakšen bolan um si lahko izmisli kaj takega?!

Ja, Peckinpah je bil neustrašen tič, upal je na kraje, ki so se jih drugi izogibali v širokem loku, in vrtal, kjer najbolj boli. Že kot otrok

na velikem ranču svojega deda, kjer je jahal in spoznaval kavbojski način življenja, ki je v prvi polovici 20. stoletja pospešeno izumiral. Njegovo otroštvo je zaznamoval problematičen odnos med blagim očetom in dominantno materjo, od katere je podedoval kreativnost, pa tudi sposobnost manipuliranja z ljudmi. Kot otrok je gledal, kako mati ponižuje očeta, kot odrasel je govoril, »da se bo poscal na njen grob, ko bo umrla.« Bil je bil razvajan otrok, rad je nagajal vrstnikom, jim ukazoval, se pretepal in pri petnajstih začel piti. Na gimnaziji je sodeloval pri dramskem krožku, rad je imel filme. Leta 1943 se je prijavil v vojsko, po urjenju so ga poslali na Kitajsko. Tam so vlak, na katerem se je nahajal, napadli komunisti; medtem ko so krogle cefrale les in luknja-le okenska stekla, se mu je zdelo, da se je čas čudežno upočasnil, da vse skupaj traja neskončno dolgo. Na Kitajskem je spoznal

## »Peckinpah je nalil novega vina v steklenico vesterna in steklenica je eksplodirala.«

– Pauline Kael

sem jo prepričeval, da je ta drugačen, epski, pomemben, kompleksen, velik kot grška tragedija, da ga je treba obvezno videti, in jo nazadnje le zvlekel v kino. Ko se je bližal veliki finalni obračun, sem se obrnil proti njej, da bi ji šepnil: »Hej, bejbi, zdaj boš pa videla najbolj norih pet minut v zgodovini filma...« In zazijal. Tanja je mirno spala. Prespala je celo končno bitko, kaj bitko, zafukano vojno, niso je zbudili ne divje streljanje, predirljivi kriki, rafali iz mitraljeza, niti eksplozije granat. Kljub temu sem se poročil z njo, ampak to je že druga zgodba ...

Ko sem se vrnil v Kranj, je rahlo snežilo. Na Prešernovi sem srečal Alkota, ki me je vprašal, ali že vem, da je umrl Peckinpah. Kaaaj?! V hipu se mi je posvetilo, zakaj so v Domu omladine zavrteli njegov najboljši film. Ko sem drsal po nizkem snegu, sem začutil globoko žalost, kot bi mi umrl nekdo od bližnjih. Sam sebi sem se čudil, kaj mi je, da me je novica tako potrla, saj sem ga poznal le prek filmov. Toda kakšnih filmov!

sem začutil magično privlačnost njegovih podob, čeprav se mi takrat še ni sanjalo, o čem zares govori. Iz njegovih filmov je bruhala primarna, surova energija, ki me je očarala, privlačila, zaznamovala in oblikovala. Peckinpah mi je izpolnil skrite želje, za katere sploh nisem vedel, da jih imam. Me navdušil, osupnil, šokiral, včasih tudi razočaral ali razbesnel. Mi odkril pogum v pripovedovanju, skrajne meje in moč filmskega izraza. In zdaj tega moža, ki je ustvaril čudež, imenovan *Divja banda*, ni več.

28. decembra 2014 je minilo trideset let, odkar je v Los Angelesu umrl Sam Peckinpah. Polno ime: David Samuel Peckinpah. Vzrok smrti: srčni zastoj. Poklic: scenarist in režiser. Starost: 59 let. Njegovo truplo so kremirali, pepel pa raztresli v morje pri Paradise Cove, nedaleč od njegovega doma v Malibuju. To je bil konec, kaj pa začetek?

Rodil se je v zaspanem podeželskem mestecu Fresno v Kaliforniji, v ugledni družini sodnikov in pravnikov. Poletja je preživljal

tudi prave morilce, ljudi, ki so živeli za vojno in od vojne, videl je mučenje in likvidacije ujetnikov in izgubil nedolžnost v zaniknem kupleraju. Zaljublil se je v lepo komunistko, a se ljubezen med vernico v kolektivno utopijo in zakrknjenim individualistom ni obnesla. Leta 1946 se je vrnil domov brez bojnih izkušenj, a bogatejši za pomembna spoznanja. Sanjal je, da jih bo nekoč spravil na oder ali film.

Na gledališkem oddelku fakultete je zrežiral del drame po Steinbeckovi noveli O miših in ljudeh (*Of Mice and Men*, 1937), tisti, kjer retardirani in dobrodušni velikan Lennie v navalu strasti zadavi zapeljivo rančarjevo snaho. Čeprav je bila njegova režija začetniška in naivna, se je prizor, ko Lennie izgubi nadzor in z ljubeznijo umori seksualno plenilko, globoko zasidral vanj. Spoznanje, da lahko ljubezen in smrt nastopata skupaj, tako rekoč z roko v roki, ga je vznemirilo in pretreslo do temeljev ... in čakal, da bo to nekoč uprizoril tako, kot je treba.

Poleti je z džipom odpotoval v Mehiko, jo prevozil po dolgem in počez, odkrival neskončno deželo, ljudi in njihov način življenja. Dežela skrajnosti, kjer so ljudje živeli strastno, naravno in nasilno, meka za avanturiste, izobčence, umetnike in individualiste. Prebral je knjigo Johna Reeda *Insurgent Mexico* (1914) in se navdušil nad mehiško revolucijo. Na tisoče žrtev je padlo za sanje o svobodi, ki so se nazadnje izkazale za neuresničljive. Ali je žrtev, ki je obsojena na neuspeh, vzvišena ali nesmiselna? Dilema romantika in ideali ali realizem in cinizem ga je razjedala še dolgo za tem, ko je prvič obiskal »čudovito deželo«. Njegova romanca z Mehiko je trajala vse življenje.

Z novopečeno ženo Marie Selland se je preselil v Los Angeles, kjer je začel delati na televiziji. Pristal je kot asistent režiserja Dona Siegla, s katerim sta se dobro ujela in skupaj posnela pet filmov, med drugim tudi *Tatove teles* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956), kjer je Peckinpah organiziral snemanje, brusil dialoge in odigral nekaj manjših vlog. Sodelovanje s Sieglom ga je pripeljalo do vestern TV-serije *V dimu smodnika* (*Gunsmoke*, 1955–75), za katero je pisal scenarije, in kmalu je zaslovel kot vroč holivudski scenarist, ki je štancal scenarije za različne TV-serije, tudi *Mož s puško* (*Rifleman*, 1958–1963). Vendar ga rutinske, staromodne, klišejske in predvidljive serije, posnete s stilizirano obravnavo nasilja, kmalu niso več zadovoljevale. Poskušal je uveljaviti nov tip vesterna, trši in bolj realističen, s psihološko bolj profiliranimi liki in izvirnimi zapletmi, a so mu konservativni producenti, financirji in studijski šefi vsak poskus zatrli v kali. Hotel je, da se junak spreminja, kot se je spreminjal Divji zahod, a so ga zavrnili, češ kdo je pa še slišal, da se junak v kavbojski seriji spreminja. Začel je razvijati nove tipe junakov, ali bolj antijunakov, kot so nori duhovnik, podivjani bratje, patetični pijanci, sadistični morilci in celo moške pare, ki jih veže več kot le prijateljstvo, a so njegovi poskusi spet naleteli na nerazumevanje in zavračanje. Studijski birokrati so se raje oklepali tradicionalnih rešitev in preverjenih receptov.



Divja banda

In tu se je pričel njegov tipični vzorec, ki ga je ponavljal praktično vse življenje. Kadarkoli je imel določeno idejo, predstavo, obsesivno temo, motiv ali rešitev, jih je le redkokdaj uspel realizirati v prvem poskusu. Skoraj vedno so ga onemogočili, minirali, zatrli, včasih pa tudi sam še ni bil sposoben dostojno uresničiti svojih načrtov. Moral je pestovati svoje ideje in čakati na boljše čase. Včasih je čakal nekaj let, včasih po desetletje in več. A nazadnje je večino svojih idej tako ali drugače spravil v promet. Zato je Peckinpah režiser drugega poskusa.

Prva priložnost, da ustvari vestern po svojem okusu, se mu je ponudila relativno hitro. Direktor produkcijske hiše Four Star Dick Powell mu je za sodelovanje pri TV-seriji *Mož z Zahoda* (*The Westerner*, 1960) ponudil skoraj sanjske pogoje: popolno ustvarjalno svobodo pri pisanju scenarijev, možnost režiranja in produkcije za prvih trinajst epizod. Peckinpah je hlastno pristal in v serijo pripeljal imena kot Steve McQueen, Lee Marvin, James Coburn, Dennis Hopper, L. Q. Jones, R. G. Armstrong, Warren Oates, Dub Taylor, Slim Pickens in Strother Martin, za kamero je stal Lucien Ballard. Mnogi od

njih so pozneje postali stalni člani njegove filmske ekipe. Peckinpah: »*Snemali smo, kot bi delali celovečerne filme. Imel sem najboljšo ekipo, najboljše pogoje in nobenega vmešavanja. Takšnih pogojev nisem imel nikoli več.*« Serija je bila realistična, junak Dave Blassingame (Brian Keith) ni bil prav nič herojski tip, ampak neuki in ne preveč brihtni potepuh, zguba, ki mu pogosto spodleti. Televizija tolikšne količine realizma in cinizma ni mogla prebaviti, prihajala so ogorčena pisma gledalcev, sponzorji so se umaknili, pritisk se je večal in nazadnje je studio ponudil Peckinpahu dveletno pogodbo, kjer bi lahko pokasiral dva milijona dolarjev. Pogoj je bil, da omili realizem in serijo prilagodi mlajšim gledalcem, skratka, da zmeče ven vse, kar je dobrega. »*Zatlačite si jo v rit,*« je odgovoril Peckinpah in odkorakal.

Želel si je režirati celovečerni film. Prva priložnost je prišla leta 1957, ko je dobil ponudbo, da napiše scenarij po romanu *The Authentic Death of Hendry Jones*, ki je izhajal iz odnosa med šerifom Patom Garrettom in izobčencem Billyjem the Kidom. Dad Longworth (Garrett) je izobčenec, ki v zrelih letih spozna, da potrebuje stabilnost, družino, ugled in prostor v družbi, cena za to pa je, da pokonča svojega prijatelja Hendryja (Kid). Dad nazadnje ustrelil Hendryja, s tem pa ubije tudi del sebe in svoje mladosti. Peckinpah je po šestih mesecih intenzivnega dela oddal »preklete dober scenarij«, v katerega je investiral srce in dušo, k projektu je pristopil Marlon Brando, moža sta se ujela

Sam sebi sem se čudil, kaj mi je, da me je novica tako potrla, saj sem ga poznal le prek filmov. Toda kakšnih filmov! Tako drugačnih, nabitih, intenzivnih, divjih, trdih in močnih.

in v zraku je visela celo režija. Nato pa se je Brando odločil za Stanleyja Kubricka, ki je pripeljal svojega scenarista, in Peckinpah je čez noč odpadel. »Za svoje delo sem prejel 4.000 dolarjev in brco v rit.« Bil je strahotno razočaran. Brando je zatem odpustil tudi Kubricka kot tudi šest naslednjih režiserjev in sedem scenaristov. Nazadnje se je sam lotil režije in posnel pretenciozno mazohistični vestern *Enooki Jack* (*One-Eyed Jacks*, 1961), ki je imel le malo skupnega s Peckinpahovim scenarijem. Priložnost, da pove zgodbo o usodi legendarnega revolveraša in njegovega eksekutorja, je prišla 15 let pozneje, ko mu je MGM ponudil režijo filma *Pat Garrett in Billy the Kid* (*Pat Garrett & Billy the Kid*, 1973). O tem več pozneje.

Peckinpahov debitantski film je bil *Smrtonosni sopotniki* (*The Deadly Companions*, 1961), nizkopračunski neodvisni vestern, kjer mu je producent Charles Fitzsimmons ves čas snemanja dihal za ovratnik in preprečeval kakršnokoli iniciativo, za povrh pa je tako nespretno zmontiral finalni prizor, da se ne ve, kdo pije, kdo strelja in kdo je koga zadel. Nepomemben film, ki ne premore nobene Peckinpahove teme in bi ga lahko režiral kdorkoli.

Že njegov drugi film, *Strelji popoldne* (*Ride the High Country*, 1962), pa je bil zadetek v polno. Presenetljivo soliden scenarij, ki ga je dobil v roke, je še dodatno spoliral do visokega sijaja, mu dal globino in lasten pečat. Studio MGM je za glavni vlogi uporabil Joela McCrea in Randolpha Scotta, zahajajoči zvezdi, ki se nista več dobro prodajali, zato so hoteli iz njiju iztisniti še nekaj fičnikov in ju zavreči. Peckinpah pa je razumel popolno razmerje med nekdanjima zvezdama in njegovima junakoma ter ga obrnil filmu v prid. Ostarela kavboja, ki se ne znajdeti v novih časih, sta filmu prinesla dostojanstvo in vzvišenost, ki ju ni nihče pričakoval od rutinskega B-vesterna. Peckinpah je Joelu McCrea v usta položil stavek, ki ga je pogosto izgovoril njegov oče: »*All I want is to enter my house justified.*« (V svoj dom hočem vstopiti čiste vesti). Poleg tega je poglobil in razvil lik gorečega vernika Joshue Knudsena (R. G.



Na snemanju filma *Železni križec*

Armstrong), ki je v resnici psihopat in perverznejš, ter bratov Hammond, pobesnelih, divjih, animaličnih fantov, ki so vrhunec doživeli kot bratje Gorch v *Divji bandi* (v obeh inačicah je briljiral Warren Oates). Film je kljub studijskemu zanemarjanju doživel lep sprejem pri publiki in kritikih, še posebej v Evropi, prejel nekaj nagrad in Peckinpaha ustoličil kot obetavnega režiserja nove generacije. *Strelji popoldne* so čuden hibrid: so hkrati zadnji tradicionalni in prvi sodobni vestern.

Naslednji film je bil visokopračunski vestern *Major Dundee/Sierra Charriba* (1964), s katerim je dobil priložnost, da uresniči svojo vizijo o Divjem zahodu. Študiral je zgodovino bojevanja in odkril, da obstajajo ljudje, ki jim je vojna edini smisel življenja, ultimativna moška izkušnja. Take ljudi je videl med služenjem na Kitajskem in zdaj je bil čas, da svoje izkušnje uporabi v praksi. V scenarij je vnesel kup zanimivih situacij in likov, a jih ni znal povezati v tekočo zgodbo. Ustvaril je dramatični konflikt med glavnima protagonistoma, ki pa je ostal brez prave vsebine, zato je izpadel njun spopad kot pričkanje dveh razgretih mulcev. Izbral je

atraktivne lokacije v Mehiki, ki pa so bile razkropljene na širokem območju, zato so nenehne selitve snemanje spremenile v logistično nočno moro. Vrstili so se prekoračitve proračuna in urnika, konflikti z ekipo, konflikti s studiem, roji muh, prah, boleznin napadi lokalnih nasilnežev, ki so obstrelili ali zabodli več članov ekipe, enega do smrti ... R. G. Armstrong je bil prepričan, da se iz Mehike ne bo izvlekel živ. Peckinpah je bil prestrašen in izgubljen, razmeram in filmu ni bil kos. Veliko je pil, se pretepal, obiskoval bordele in odpuščal delavce kot po tekočem traku. Ko so iz studia Columbia začeli pritiskati nanj, se jim je postavil po robu tako, da je začel odkrito zapravljati njihov denar; prizor fieste v mehiški vasi je snemal celo večnost, v finalni bitki na reki pa je kaskaderje silil, da izvedejo na stotine (nepotrebnih) padcev s konji v vodo. Ko se je snemanje končalo, mu je studio vzel film, ga zmontiral po svoje in ustvaril še večjo zmedo. Izpadli so celi prizori, vsi počasni posnetki in brizganje krvi. Tudi konec, ki si ga je Peckinpah zamislil tako, kot da so vojaki ostali v večni bitki, kot da se še danes borijo na tisti reki. Film se je sesul kot hiša iz kart, bil je katastrofalen polom. Peckinpah je pozneje govoril, da mu je studio uničil film, vendar to ni bilo res. Tudi če bi ga zmontiral po svoje, *Dundee* ne bi bil mojstrovina. Peckinpah še ni bil pripravljen na svoj veliki film. Imel ga je v rokah, a se mu je izmuznil. Prava zgodba je v njem še vedno zorela, ga pekčila in čakala, da izbruhne na dan.

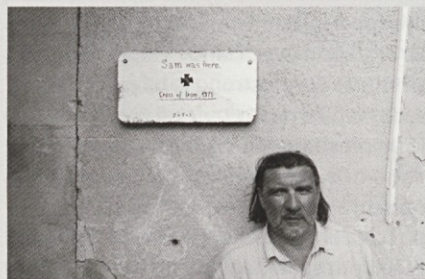
Moral je pestovati svoje ideje in čakati na boljše čase. Včasih je čakal nekaj let, včasih po desetletje in več. A nazadnje je večino svojih idej tako ali drugače spravil v promet. Zato je Peckinpah režiser drugega poskusa.

Ko je prišel film pred publiko, je odjeknil kot eksplozija. Reakcije so bile skrajno polarizirane: nekateri so se zgražali, besneli, protestirali, nekaterim je postalo slabo in so celo bruhalo, drugi so noreli od navdušenja.

Ko so ga po enem tednu nagnali še s snemanja filma *The Cincinnati Kid* (1965, Norman Jewison), je pristal na dnu. Bil je na črni listi, štiri leta ga nihče ni hotel niti povohati. Vmes je režiral še relativno uspešno TV-dramo *Noon Wine* (1966) in s prijateljem in sodelavcem Jimom Silkcom spisal kup scenarijev. Med njimi je bil *Castaway*, SF-psihodrama, kjer Mr. Lecky po neznani kataklizmi ostane sam na svetu, vendar ga ogroža neznano bitje, nekakšna pošast. Lecky mu nastavi past, ga ustrelji in nazadnje z grozo spozna, da je bil pošast on sam. Napisal je tudi scenarij *Hi-Lo Country*, o kavboju, ki se po II. svetovni vojni vrne v rojstni kraj, ki so ga veleposestniki spridili. Leta 1967 je Paramountu prodal scenarij *Villa Rides*, ki naj bi ga tudi režiral, a ga je iz igre izločil zvezdnik Yul Brynner, ki je zahteval tudi temeljite popravke sce-

Potem pa je leta 1968 potrkala življenjska priložnost. Studio Warner Bros. mu je ponudil režijo scenarija z naslovom *The Wild Bunch*. Scenarij je bil tisto, o čemer je sanjal, vse teme, ki so ga leta obsedale, so se čudežno zgoštile na enem mestu: umiranje Divjega zahoda, konflikt med novimi in starimi časi, ameriški razbojniki v kaosu mehiške revolucije, vrednote in etični kodeks med izobčenci, korupcija in pokvarjenost novodobnih industrialcev, krivda, žrtvovanje, nasilje in moško prijateljstvo. V adaptacijo scenarija je vložil vse svoje znanje, izkušnje, pretekle neuspehe ter najboljše dele iz *Majorja Dundeeja* in *Pancho Ville*, ki niso preživeli. Poglobil je karakterizacijo in dosegel, da smo gledalci vzljubili člane bande, čeprav so bili banditi in morilci, dogajanje pa pretočil v jasno in

alni par lovcev na nagrade (Strother Martin in L. Q. Jones), oportunistični pridigar (Dub Taylor) in brezobzirni predstavnik kapitala (Albert Dekker). *Divja banda* je bil eden prvih filmov, pri katerem so uporabljali počasne posnetke in brizganje krvi iz eksplozivnih mešičkov in to v obilnih količinah. Peckinpah je snemal kot obseden, zavedal se je, da ima v rokah izjemen material. Uvodni prizor roparje je bil divji in razburljiv, prizor z ropom vlaka in eksplozijo mostu spektakularen, končni obračun pa je bil tako ekstremen, da česa takega gledalci še niso videli. Orgija smrti, Eros in Tanatos, krivda in katarza, vse to v enem samem prizoru. Snemali so 81 dni in sodelujoči so dali od sebe maksimum, še najbolj Peckinpah. Sledila je dolga in mukotrpa postprodukcija, kjer sta režiser in montažer Louis Lombardo film nasekljala na neverjetnih 3.642 rezov, kar je več kot katerikoli film v tistem času (povprečen film v poznih 60. letih je štel kakih 600 rezov). Na tem filmu je bilo vse prvorazredno: scenarij, igra, zvočni efekti, glasba, posebni učinki, kamera, kaskaderji, predvsem pa montaža in režija. Ko je prišel



Spominsko obeležje v zapuščeni opekarni v Obrovu (Brkini), ki je služila kot glavno prizorišče filma *Železni križec* (v sredini). Notranjost je praktično identična kot leta 1976, ko so snemali film.



narija. Še enkrat so šle Peckinpahove ideje po gobe, končni rezultat je bil ne preveč posrečen film *Pancho Villa jezdi* (1968, Buzz Kulik). Peckinpah je za potrebe scenarija temeljito preučil dokumentacijo o mehiški revoluciji in odkril, da so v bojih sodelovali številni ameriški plačanci, nekateri za denar, drugi iz idealov, tretji so iskali novo vojno. V glavi se mu je začela rojevati predstava o jezdecih, ki so jim je telegraf, železnica in bodeča žica vzeli življenjski prostor in način življenja. Grobi in surovi možje brez iluzij in ciljev, ki jih je čas pohodil in nimajo česa izgubiti. Zavedal se je, da je dobra osnova za scenarij, vendar ni imel predstave, v kaj bi lahko razvil zgodbo.

pregledno celoto. Dodajal je, odvezal, brusil, vrtal, sestavljal in zgodba je počasi postajala njegova.

Imel je 43 let, zavedal se je, da je to njegova zadnja priložnost. Če bo še tokrat zamočil, je konec z njim, nihče mu ne bo nikoli več zaupal filma. Zbral je člane svoje stalne ekipe in se odpravil v mehiško puščavo. Vse, kar je šlo pri *Majorju Dundeeju* narobe, se je pri *Divji bandi* sestavilo, lokacije, organizacija, urniki ... Še celo prizor fieste v vasi je Peckinpah skoraj dobesedno ponovil iz *Dundeeja*, le da je bil tokrat poln, čustven in učinkovit. Motivi in liki, ki jih je leta razvijal, so tukaj zaživeli v polnem sijaju: podivjani bratje Gorch (Warren Oates in Ben Johnson), homoseksu-

film pred publiko, je odjeknil kot eksplozija. Reakcije so bile skrajno polarizirane: nekateri so se zgražali, besneli, protestirali, nekaterim je postalo slabo in so celo bruhalo, drugi so noreli od navdušenja. Ravnodušnih ni bilo. Kljub temu da je v času nastanka dosegla zgolj soliden finančni uspeh, je bila *Divja banda* daleč pred svojim časom in je močno vplivala na naslednje generacije filmskih ustvarjalcev. Peckinpah je dosegel svoj zenit.

Hkrati je film s svojo neizprosno brutalnostjo predstavljal učinkovit komentar časa, v katerem je nastal: konec 60. let so se ZDA potopile v vrtnec nasilnih demonstracij, črnskih protestov, političnih umorov, ekspanzijo vietnamske vojne in vsesplošnega upora

proti institucijam oblasti. In *Divja banda* je vse to še kako odsevala. Peckinpah je bil od nekdaj zainteresiran za politiko, včasih je kongresnikom ali predsedniku pisal žolčna pisma, v katerih je kritiziral njihova dejanja. O politikih in tajnih službah je imel najslabše mnenje, predstavljal si je, kako sedijo v mračnih, zakajenih sobah in kujejo zarote. Nekega dne jih bo razkrinkal, prasce!

Naslednji film je bil *Balada o Cablu Hogueu* (The Ballad of Cable Hogue, 1970), alegorični in poetični vestern, skoraj povsem oropan nasilja. Peckinpah je tu pokazal svojo romantično plat, vendar so se mnogi zmrdovali, da nežnost, ljubezen in lirika niso ravno področja, na katerih bi blestel. Kritikom je šla še posebej v nos kičasta pesmica Butterfly Mornings, ki deluje kot voščilnica za valentinovo z velikimi rdečimi srčki. »Če je v Divji bandi pokazal neverjetno moč in globino, je v Cablu Hogueu pokazal svoje omejitve,« je zapisal kritik. Oprijelo se ga je ime Bloody Sam. Kljub njegovi potrebi, da bi režiral tudi psihološke drame in mehke, nenasilne filme, so od njega so zahtevali le še kri.

In z nasiljem jim je postregel, in to obilno v eksplozivni psihološki drami *Slamnati psi* (Straw Dogs, 1971), ter ga še zabelil z moškimi šovinizmom, mizoginijo in zloglasnim prizorom posilstva, ki je mnoge hudo razkačil. Sledili so izpadi, kritike, zgražanje in celo grožnje s smrtjo. Peckinpah je trdil, da gre za napačno razumljen film: gledalci so imeli lik Dustina Hoffmana za žrtev, ki se upre nasilju, v resnici pa je bil Hoffman tisti, ki je nasilje povzročal. Njegov problematičen odnos z ženo Amy izhaja iz Peckinpahovih bridkih zakonskih izkušenj z nekdanjimi soprogami (bil je štirikrat poročen). Eden ključnih momentov, ki odpre Pandorino skrinjico, je prizor, kjer retardirani Henry Niles v izbruhu zatajevane strasti nekako pomotoma zadavi vaško seksuljo Janice, ki se mu nastavlja; seveda je šlo v tem prizoru za izpolnitev tiste davne obljube iz predstave O miših in ljudeh, ki jo je zrežiral na faksu. Ljubezen in smrt sta še enkrat legla skupaj.

Sledil je *Šampion Rodea* (Junior Bonner, 1972), umirjena drama brez enega samega izstreljenega naboja ali trupla, govori pa o starajoči se rodeo zvezdi, ki se vrne v svoj domači kraj, kjer poskuša pokrpati razbito družino. Lik matere Elvire Bonner (v izjemni interpretaciji Ide Lupino) je skrojen po Peckinpahovi mami Fern, mali in navidez neopazni ženi, ki pa v sebi skriva hinavsko naravo in vleče vse niti iz ozadja. Med njo

in Juniorjem vlada prazen, odtujen odnos, poln nelagodja in neizgovorjenih obtožb. *Šampion* je pravzaprav izpolnitev Peckinpahovih teženj po »nenasilnih«, »mehkih« psiholoških dramah. To je bil njegov zadnji miroljubni film, od zdaj naprej se bodo njegovi junaki samo še pobijali.

*Pobeg* (The Getaway, 1972) je bil Peckinpahov največji hit in najmanj oseben film. Dodatno reklamo sta mu zagotovila zvezdnika Steve McQueen in Ali MacGraw, ki sta se med snemanjem zapletla v strastno romanco, ki je polnila naslovnice. Film je bil razvpit tudi zato, ker so pri snemanju obračuna v hotelu Laughlin v El Pasu uporabljal avtomatsko orožje s pravimi naboji, s katerimi so med finalnim prizorom luknjali zidove. Sicer pa Peckinpahov odnos do filma lepo ponazarja izjava »It's just a game«, ki se nekajkrat ponovi.

Če je šlo pri *Pobegu* vse kot namazano, pa se je še kako zatikalo pri filmu *Pat Garrett in Billy the Kid*. Peckinpah je končno dobil priložnost, da pove zgodbo o izobčencu Hendryju Jonesu, ki se mu je izmuznila, ko je bil še mlad scenarist. Mozaični scenarij Rudolpha Wurlitzerja (avtor scenarija za Hellmanov *Peklenški asfalt*) je nadgradil s številnimi tematskimi elementi in z idejami iz *Hendryja Jonesa*, predvsem v liku šerifa Garretta, ki plača visoko ceno za to, ker se je prodal velikemu kapitalu in izdal prijatelja. Snemanje so obremenjevali tehnični in finančni problemi, konstantni konflikti s studiem in Peckinpahovo pitje, ki ga je razširil tudi na snemanje. Zaradi tega je film precej nekoherenten, vsebuje kar nekaj

dramaturških bližnjic in eno katastrofalno rešitev (prizor z dobrim ovčarjem Pacom). Vsem pomanjkljivostim navkljub pa poseduje tudi nedvoumne kvalitete: vzvišenost, elegičnost, fatalizem in fino melanholijo, ki utripajo iz celega filma. Postregel je z nizom odličnih stranskih likov (v enem od njih nastopa tudi sam Peckinpah kot izdelovalec krst) in vinjet, kot je prizor s splavom na reki ali pa umiranje Silma Pickensa ob Dylanovi pesmi Knockin' on Heaven's Door. Peckinpah se je v alkoholiziranih blodnjah resno ubadal z mislijo, da bi Billyja na koncu pustil preživeti, a so ga treznejše glave prepričale, naj se drži prvotnega načrta. Vseeno je zadnji prizor, ko Garrett ustrelil Billyja, posnel zbrano in ustvaril osupljivo močno sekvenco. Še več, s kadrom, ko Garrett, zgrožen nad tem, kar je naredil, ustrelil v svoj odraz v ogledalu, je Peckinpah poravnal še en dolg iz preteklosti: gre za trenutek iz *Castawayja*, ki ga je obsedal vsa ta leta, ko Mr. Lecky ustrelil pošast, obrne truplo in ugotovi, da je ubil samega sebe. »Uspel je, končno ga je posnel,« je dahnil prijatelj Jim Silke, ko je prepoznal prizor, ki sta ga predavnimi leti napisala skupaj.

To je bil Peckinpahov zadnji vestern.

Producent James Aubrey, imenovan Smejoča kobra, je takoj po koncu snemanja film vzel Peckinpahu in ga zmasakriral do nerazpoznavnosti. Izpadli so celi prizori, motivacije, prolog in epilog, ostali so le streljanje in prizori, nametani brez repa in glave. »Pat Garrett mu je zlomil hrbtenico.



Na snemanju filma *Divja banda*





Divja banda

Postal je maščevalen, zagrenjen in razočaran, izgubil je strast do filma. Njegova temna stran je zmagala. Sam je bil zame idol, učitelj, zaradi katerega sem naskakoval vrhove, ki jih sicer ne bi nikoli. Nisem ga mogel gledati, kako se uničuje, in nisem imel moči, da bi mu to preprečil,« je potožil dolgoletni prijatelj in sodelavec Gordon Dawson in odšel. Odhajali so tudi drugi in se niso več vračali.

*Prinesite mi glavo Alfreda Garcie* (Bring Me the Head of Alfredo Garcia, 1974) je film o propadu Sama Peckinpaha. Warren Oates, ki je praktično igral svojega režiserja, je najbolj osamljen, beden, obseden in paranoičen izmed vseh prekletih Peckinpahovih herojev. Film je teater absurda, niz grotesknih situacij, kjer junak blódi po mehiški puščavi z odsekano človeško glavo in se pogovarja z njo. Film je naletel na skoraj enoglasno zgražanje, zavračanje ali ignoranco. Eden redkih, ki mu je stopil v bran, je bil kritik Paul Seydor: »Alfredo Garcia je najbolj krut, črn in grozljiv film Sama Peckinpaha. V tem filmu je šel tako daleč, kot ni šel še nihče. Čez petdeset ali sto let bodo ljudje gledali ta film in se nam čudili, kako smo spregledali njegov pomen.« Tudi Takeshi Kitano je izjavil, da je Alfredo njegov najljubši film, med zagovorniki najdemo Quentina Tarantina in Davida Lyncha. In tudi Tanji je všeč ...

*Elita morilcev* (The Killer Elite, 1975) je pomenil še en korak navzdol. Vohunski triler, poln streljanja, seksa in kung-fu pretepov, je bil okužen s kokainom, ki se je v 70. letih kot kuga razpasel po Holivudu. Peckinpahu je bilo sprva silno všeč, kako mu kokain izostri čute in vpliva na ustvarjalnost, nato

pa se je z njim predozirjal, da so ga hospitalizirali. Uporabljal ga je, da bi se znebil pijače, potem je s pijačo izganjal kokain, nazadnje je bil odvisen od obeh. Zdravje se mu je hitro slabšalo, pri petdesetih je bil videti kot starec. Vse več časa je preživel v postelji, tam je delal, bral in sprejemal obiske. Na snemanju je bil skoraj vedno zadet, njegova kreativnost je kopnela, še celo v akcijskih prizorih je kopiral samega sebe iz boljših časov. Pogosto so film režirali asistenti, sam pa je v svojem bivalniku pil, snifal in zainteresiranim razlagal, da snema satiro na vohunske filme.

Nato je naenkrat prejel kar tri ponudbe za režijo filmov *King Kong*, *Superman* in *Železni križec*. »Med orjaško opico in letečim človekom sem se odločil za film o drugi svetovni vojni,« se je pozneje šalil. Film so leta 1976 snemali v Jugoslaviji, večinoma na lokacijah po Sloveniji (Obrov, Otočec, terasa hotela Palace v Portorožu, Piran ...). Čeravno je šlo v komercialnem smislu za najmanj privlačno izbiro, se je Peckinpah končno dokopal do filma o drugi svetovni vojni, kar si je že dolgo želel. Hkrati mu je, sicer bolj po naključju, uspelo posneti konec, ki ga je zgrešil v *Majorju Dundeeju*. Ko je tri dni pred koncem snemanja nemškemu producentu zmanjkalo denarja, je prihrumel na prizorišče in od Peckinpaha kategorično zahteval, naj še isti dan zaključi film, kakor ve in zna. Filma je konec, ende, šlus, kaput! Glavna igralca, James Coburn in Maximilian Schell, sta potem na hitro zimprovizirala prizor, kjer se streljata z Rusi, Peckinpah pa je vse skupaj zmontiral tako, da je bilo videti, kot da se še vedno borita

na tisti železniški postaji, in tako svojemu filmu zagotovil neprimerno učinkovitejši konec, kot je bil tisti v scenariju. Nazadnje je *Železni križec* (Cross of Iron, 1977) izpadel presenetljivo močna protivojna drama z izdelanimi liki in odlično posnetimi bojnimi prizori ter celo postal velik hit v Evropi. Med oboževalci filma je bil tudi Orson Welles, ki je baje izjavil, da gre za najboljši protivojni film po *Na Zapadu nič novega* (All Quiet on the Western Front, 1930, Lewis Milestone). In medtem ko sta *King Kong* (1976, John Guillermin) in *Superman* (1978, Richard Donner) služila težke milijone, je *Železni križec* v ZDA postregel le nekaj drobiža.

Vprašanje je, ali je bilo pri *Konvoju* (Convoy, 1978) bolj ponižujoče dejstvo, da je skušal mrhovinarsko vnovčiti uspeh idiotske komedije *Smokey in Bandit* (Smokey and the Bandit, 1977, Hal Needham) ali da je posnet po neki country pesmici. Kakorkoli, gre za čisti trash s papirnatimi liki, posiljenim zapletom, stripovsko akcijo, z nesmešnim humorjem in za lase privlečenim koncem brez sporočila, pomena ali smisla. »Tudi če bi najeli Kurosawo za režiserja druge ekipe, bi bil Konvoj še vedno čisto sranje,« je potarnal član ekipe. Peckinpah je v imbecilni scenarij na pol poti skušal vnesti nekaj politične kritike, a mu je tudi to spodletelo, zato se je zatekel v bivalnik, iz katerega se skorajda ni več prikazal. Večino filma so posneli njegovi prijatelji in asistenti, med njimi se je najbolj izkazal James Coburn. Ironično je, da je postal *Konvoj* Peckinpahov drugi največji komercialni hit, naredil je ogromno prometa v drive-in kinih, Evropejci in Japonci so ga drli gledat.

A to ni rešilo njegove kariere, naslednja leta je bil spet brez dela. Doživel je infarkt, vgradili so mu srčni spodbujevalnik, a je vseeno nadaljeval s popivanjem, z verižnim kajenjem in razvratnim življenjem. Ker so stari prijatelji odšli, se je oklenil novih, vendar jih je kmalu začel obsojati, da kujejo zaroto, da ga hočejo izkoristiti ali ubiti. Postal je resno paranoičen, povsod je videl izdajo, prijateljem je podtikal prisluškovalne naprave, spal je z revolverjem pod blazino. V začetku 80. let so v kratkem času umrli njegovi dragi prijatelji in sodelavci William Holden, Robert Ryan, Warren Oates, Strother Martin in skladatelj Jerry Fielding.

Njegov zadnji film, *Ostermanov vikend* (The Osterman Weekend, 1984), je bil vohunski triler, kjer je bil že tako na robu, da je le ubogljivo sledil scenariju in hranil svojo

energijo. Vanj je vnesel ščepec politične kritike, v prizoru ali dveh je bilo še začititi nekaj stare magije, večina filma pa je statična, čudno ravnodušna, brez sijaja, strasti in energije, kot bi bila ... Ja, kot bi se s svojim zadnjim izdelkom vrnil na svoje začetke, v čase televizijskih nadaljevank.

V zadnjem letu svojega življenja je nehal piti in se znova zblížal s svojo družino. Ko je v Mehiki obiskal nekdanjo ženo Begonio in hči Lupito, ga je stisnilo v prsih in odpeljali so ga v bolnico ...

...

Na spominski slovesnosti v Los Angelesu so se zbrali igralci, scenaristi, glasbeniki, rekviziterji, tonski delavci in drugi preživeli člani njegovih filmov. Don Siegel, L.Q. Jones, Lee Marvin, Brian Keith, Jason Robards, Kris Kristofferson in drugi so hodili na oder, govorili zgodbe, brali poezijo ali peli pesmi o Peckinpahu. Slovesnost se je končala in udeleženci so iz dvorane stopili v sončen januarski dan. Na nebu nad njimi je vztrajno krožil mlad sokol. Opazili so ga tudi drugi in se čudili, od kod sokol v mestu. Nekdo je znil: »Če se bo posral na nas, je gotovo Sam.«

Kaj na koncu reči o njegovih filmih, pomenu in dediščini? Tudi sam je posejal veliko semen, iz katerih so vzklili taki in drugačni plodovi.

Kaj na koncu reči o njegovih filmih, pomenu in dediščini? Tudi sam je posejal veliko semen, iz katerih so vzklili taki in drugačni plodovi. Poleg nedvoumnega vpliva na obravnavo akcijskih prizorov in nekaj rimejkov (*Pobeg, Teksasški graničar*) je zapustil še nekaj nerealiziranih idej, ki so jih dokončali drugi: njegova pijanska želja, da bi Billyja the Kida pustil živega, je meso postala v filmu *Mladi revolverši 2* (Young Guns II, 1990, Geoff Murphy), kjer Pat Garrett na koncu ustrelil v prazno, Billy pa zbeži in doživi visoko starost. Scenarij *The Hi-Lo Country*, ki ga je Peckinpah leta neuspešno ponujal naokoli, je realiziral Anglež Stephen Frears v filmu *Hi-Lo ranč* (1998), filmu pa nekako manjka pravi občutek za življenje na Zahodu. Najbolj bizaren primer pa je priredba *Slamantih psov*, ki jo je 40 let po originalu (2011) zrežiral filmski kritik, ki je postal režiser, Rod Lurie. Film je obupna, inferiorna, sluzasta, nepotrebna verzija brez enega sa-

mega presežka. Po ogledu sem DVD že hotel zalučati na smetišče zgodovine, potem pa sem opazil, da ima tudi režiserjev komentar. Ker je Lurie kot nekdanji kritik elokventen mož, sem si rekel: »Okej, poslušajmo še to.« In nisem mogel verjeti ušesom: razlagal je, da je posnel svojo verzijo, ker je hotel popraviti vse tisto, kar se mu v Peckinpahovem filmu ni zdelo prav (tako je npr. korigiral odnos med zakoncema, retuširal dvojno posilstvo, črtal uživanje Amy v posilstvu, spremenil konec filma ...). Torej gre pri novi verziji za nekakšno retroaktivno cenzuro oz. revidiran rimejk. Kakšna predrznost, kakšna neskončna domišljavost! A če pomislimo ... Peckinpahu bi bila tako bedasta reakcija na njegov film mogoče celo všeč.

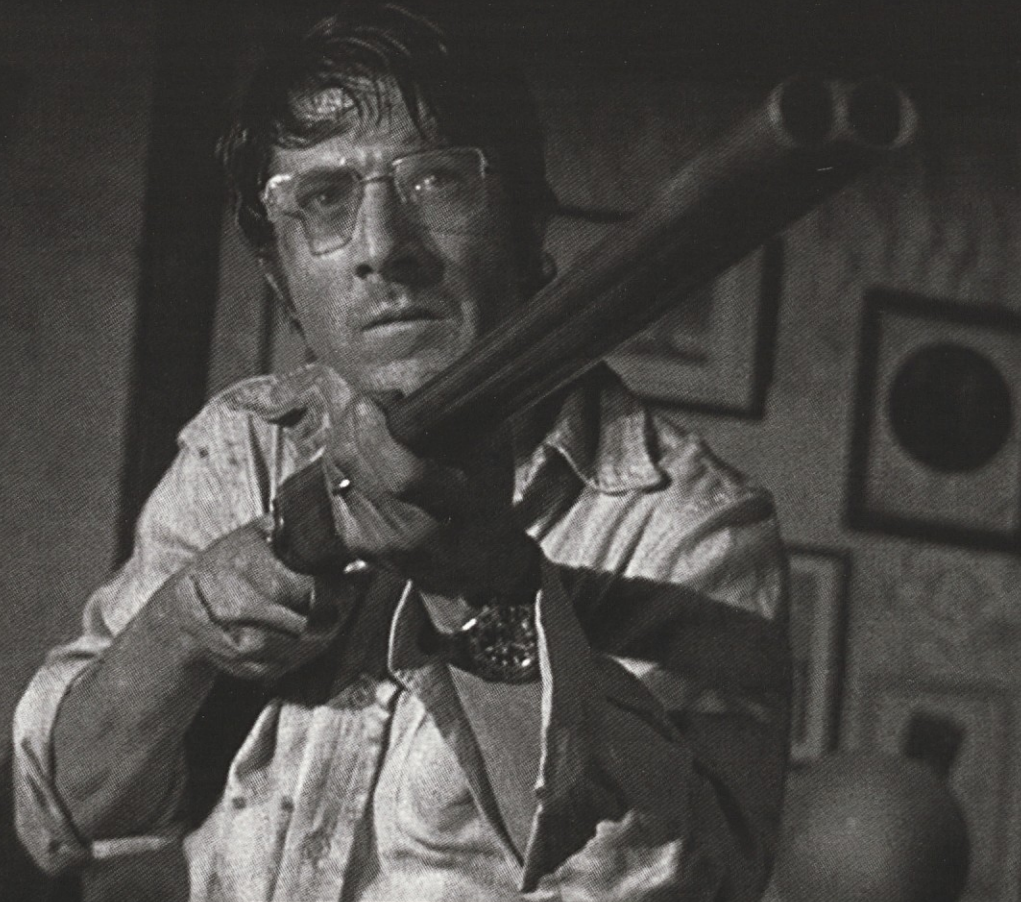
V zadnjih letih je večina njegovih filmov izšla na zglednih DVD-izdajah, opremljenih s kupom dodatkov ter komentarji trojice Peckinpahovih poznavalcev in osebnih prijateljev (Paula Seydorja, Garnera Simmonsa in Davida Weddla), ki so temeljito raziskali življenje in delo Sama Peckinpaha in o njem napisali referenčne knjige. Njihovi komentarji so informativni, bogati, poglobljeni in lucidni, prav zabavno jih je poslušati, kako analizirajo filme, se prerekajo, krohotajo, dopolnjujejo in stresajo anekdote, hkrati pa svojega prijatelja prav nič ne idealizirajo in neusmiljeno razgaljajo njegove slabe plati, tako ustvarjalne kot zasebne. *Major Dundee* je doživel novo izdajo, ki je za 14 minut daljša od porezane kino verzije, prav tako so znova zmontirali *Pata Garretta in Billyja the Kida*, kjer obstajata celo dve verziji: prva, »Turnerjeva izdaja« iz 1988, ki je dolga 122 minut, in druga, t. i. »posebna izdaja« iz 2005, ki traja 115 minut. Obe različni in na DVD dostopni verziji sta neprimerno boljši od Aubreyeve »producentske različice« iz 1973, ki traja 102 minuti.

Končajmo s stavkom, ki ga je Peckinpah namenil Federicu Felliniju, ko sta se leta 1976 srečala v Benetkah: »Maestro, hvala vam za vse čudovite filme, ki ste nam jih dali.«

## Peckinpahovih top 10

1. **Zaklad Sierra Madre** (The Treasure of Sierra Madre, 1948, John Huston)
2. **Cesta** (La strada, 1954, Federico Fellini)
3. **Hirošima, ljubezen moja** (Hiroshima mon amour, 1959, Alain Resnais)
4. **Ace in the Hole** (1951, Billy Wilder)
5. **Begunec** (Odd Man Out, 1947, Carol Reed)
6. **Hamlet** (1948, Laurence Olivier)
7. **Na pristaniški obali** (On the Waterfront, 1954, Elia Kazan)
8. **Pesem ceste** (Pather Panchali, 1955, Satyajit Ray)
9. **Moja draga Klementina** (My Darling Clementine, 1946, John Ford)
10. **Shane** (1953, George Stevens)

Posamezni deli članka so povzeti iz knjige Sam Peckinpah: Lets Go! Why Not? (Fun, 1998) Marcela Štefančiča, jr. in Zorana Smiljaniča. Še informacija za vse, ki bi želeli izvedeti kaj več o snemanju *Železnega križca* v Sloveniji, pa niste imeli koga vprašati: pri Belettrini je izšla knjiga pokojnega Petra Zobca. Vsi drugi se imenujejo Ljubezen – spomini, ki je na snemanju filma opravljal naloge organizatorja in režiserja množičnih prizorov. Knjigo je iz Zobčevih zapiskov temeljito uredil, adaptiral in aranžiral udarnik Marcel Štefančič, jr.



# O MORILSKIH OPICAH IN DRUGIH ELEGIJAH SAMA PECKINPAHA

Dušan Reboj

Eno od ugotovitev, ki so odnos filmske publicistike do Sama Peckinpaha najusodnejše opredelile, je zapisala kritičarka Pauline Kael. Po ogledu *Slamnatih psov* (*Straw Dogs*, 1971) je razsodila, da je Peckinpah posnel »prvi ameriški film, ki je fašistično umetniško delo«. V reviji *New Yorker* je zapisala tudi, da gre za »moško fantazijo o seksi mladi ženi profesorja matematike (*Susan George*), ki hoče biti posiljena in tudi je, analno, česar se ni nadejala, ter plašnem rogonoscu/matematiku (*Dustin Hoffman*), ki se spremeni v moškega, ko se nauči boriti kakor žival.«<sup>1</sup> V zborniku

svojih recenzij *Pet tisoč in ena noč v kinu*<sup>2</sup> je opis glavnih likov omilila, izpustila pa je tudi ugotovitev o fašistoidnosti filma, toda njen prvi vtis je vsled njene izjemne vplivnosti v kritiških krogih, pa tudi v holivudski filmski industriji, dosegel svoje. Zaradi njene in podobnih ugotovitev kritikov velja Peckinpah še danes predvsem za filmarja nasilnih ma-

čističnih ekscesov, ki je svoja nagnjenja do kraja razkril z *Divjo hordo* (*The Wild Bunch*, 1969) ter jih podrobno razložil s *Slamnatimi psi*. Mnogi pisci še danes razširjajo razlago, po kateri so *Slamnatí psi*, prvič, pornografsko povelečevanje nasilja, s katerim patriarhat obvladuje ženske, in drugič, hvalnica osebni izpolnitvi, ki jo z nasiljem doseže moški.

## Nasilje v kinu

Filma *Slamnatí psi* in *Peklenska pomaranča* (*A Clockwork Orange*, 1971, Stanley Kubrick) sta na začetku 70. let 20. stoletja sprožila množično ugibanje – seveda ne prvo ne zadnje – ali ne gredo filmske upodobitve

<sup>1</sup> Trencher's Farm to Straw Dogs: The Narrative Brilliance of Sam Peckinpah«, v: Bliss, Michael (ur.), *Peckinpah Today: New Essays on the Films of Sam Peckinpah*. 2012. Carbondale in Edwardsville: Southern Illinois University Press. Str. 69.

<sup>2</sup> Kael, Pauline: *5001 Nights at the Movies* (e-izdaja 2012). 1991. New York: Picador.

<sup>1</sup> Odlomek povzemam po članku Michaela Sragowa »From the Siege of

nasilja odločno predaleč in ali zaradi preobilja krvavih podob v filmih ne postajamo otopeli. Če spet navedemo Pauline Kael: »V kinu nam postopoma privzgapajo sprejemanje nasilja kot čutnega užitka. Včasih so režiserji govorili, da nam njegov pravi obraz in njegovo grdoto kažejo zato, da bi nas senzibilizirali za njegove strahote. A tudi če niste preveč ostrovidni, vam je lahko jasno, da nas zdaj v resnici de-senzibilizirajo. Dopovedujejo nam, da smo vsi surovi in da morajo biti junaki enako surovi kakor negativci, sicer da se spremenijo v bedake. (...) Kako lahko ljudje govorijo o zaslepljujoči sijajnosti filmov in hkrati ne vidijo, da se režiserji prilizujejo nasilnežem v občinstvu?«<sup>3</sup>

Da se je (zlasti v angloameriški) javnosti osvežilo zanimanje za nasilje na velikem platnu prav zaradi teh dveh filmov, je bila delno najbrž kriva hkratnost njunih premier.<sup>4</sup> Še več prahu pa sta dvignila, ker sta ju ustvarila režiserja, ki sta že tedaj veljala za mojstra svojih slogov in se ju je še vedno držala slava nedavnih fundamentalnih dosežkov – Kubrick je leta 1968 poslal filmska občinstva na *Odisejo v vesolju* (2001: A Space Odyssey), Peckinpah pa jih je leta 1969 masakriral z *Divjo hordo*. Pauline Kael je Kubrickovemu filmu oporekala s trditvijo, da je Kubrick zato, da bi bil film čim aktualnejši,<sup>5</sup> dezinficiral junaka iz Burgessove knjige. S tem, da je denimo omilil oziroma izpustil Alexov sadizem do živali in pedofilijo, naj bi ga naredil prijaznejšega gledalcu oziroma njegovi interpretaciji, da je Alexovo nasilje vsaj sistemsko pogojeno, če že ni kar upor proti sistemu. Z degradacijo Alexovih žrtev na »naivce, bleferje in slabiče«, pravi Kael, pa naj bi Kubrick napadence naredil za manj človeške od napadalcev in s tem do slednjih vzbujal sočutje.<sup>6</sup> Drugače povedano, Pauline Kael *Peklenska pomaranča* ni bila všeč, ker

je v njej videla odstop od knjižne predloge, *Slamnite pse* pa je vede ali nevede dešifrirala kot zvesto priredbo romana, na katerem sloni (o tehtnosti druge razlage več kasneje).

Kritiško dodobra razdelan je tudi Kubrickov klinični pristop, tako do tematike kakor do kadra. *Peklenska pomaranča* je predvsem niz kadrov, katerih osvetlitev in kompozicija ustvarjata vtis hladnosti, odmaknjenosti. Svet *Peklenske pomaranče* je svet izumetničenih, teatraličnih prizorišč, v katerem imajo pojoči pijanci brezhiben posluš in se še prazne steklenice kotalijo tako, da ne skazijo simetrije. Prizori nasilja so mestoma koreografrani kot balet, mestoma pa absurdno, burleskno. Še dlje pa nas od dogajanja – in morda od zgroženosti nad prikazanimi napadi – odmika Alexova naracija. V seštevku upodobljenega nasilja ne doživimo kot nekaj, kar bi nas neposredno zadevalo, hkrati pa smo v neposrednem, »prijateljskem« stiku s storilcem velikega dela prikazanih zločinov. Tako prava groza nastopi šele, ko se začnejo grozotne, zločinske stvari dogajati njemu. Zaradi te dialektike je *Peklenska pomaranča* dejansko kočljiv in nekako sporen film.

Če za zdaj odmislimo vse drugo, *Slamnatih psov* nikakor ne moremo obtožiti distanciranosti. Peckinpah se je v tem filmu odpovedal vtisu prezračene, osvobajajoče odprtosti, s katerim so bili prežeti njegovi štirje kanonski vesterni *Strelj opoldne* (Ride the High Country, 1962), *Divja horda*, *Balada o Cablu Hogueu* (The Ballad of Cable Hogue, 1970) in *Pat Garrett in Billy the Kid* (Pat Garrett and Billy the Kid, 1973). Po otvoritvenem kadru, ki je posnet s ptičje perspektive in z upodobitvijo otroške igre sredi pokopališča ne napoveduje nič dobrega, se Peckinpah spusti na zemljo in do konca filma le redko dvigne pogled. V intimno, drgetavo, asimetrično dogajanje smo ves čas neposredno vpleteni. Kamera nam, povsem drugače od Kubrickove kamere v *Peklenski pomaranči*, ne privoščiči akademskega, ironičnega zornega kota. V tako ukrojenem filmskem prostoru sta sodba in z njo odgovornost preprosto nujni. In ko do nasilja dejansko pride, nikogar ne zanimata estetski vtis in forma. V *Slamnatih psih* je nasilje krčevito, zadihano in štorasto.

### Morilska opica

Vsekakor pa *Peklensko pomarančo* in *Slamnite pse* povezuje odnos njunih avtorjev

do biološke pogojenosti človeka z nasiljem. Glede ugotovitev, ki so Kubricka in Peckinpaha navdihovale pri filmski obravnavi teme nasilja – kajti oba filma nista le nasilna, temveč sta predvsem filma o nasilju – si biologi in antropologi še zdaleč niso edini, vendar jih, če hočemo o smotrih njunih stvaritev povedati kaj tehtnega, vsaj omenimo. Dejstvo je, da sta oba režiserja brala poljudna dela filmskega scenarista in ljubiteljskega antropologa Roberta Ardreja. Ardrey se je v knjigah *Afriška geneza* (The African Genesis, 1961) in *Teritorialni imperativ* (The Territorial Imperative, 1966) na podlagi novih dognanj o vedenju živali pridružil zagovornikom teorije o človeku kot »morilski opici«.

V *Afriški genezi* se je skliceval na delo avstralskega antropologa Raymonda Arthurja Darta, ki je blizu mesteca Taung v Južni Afriki odkril prvi fosil avstralopiteka. Dartovo teorijo je Ardrey povzel takole: »Človek se je izmed antropoidov dvignil iz enega samega razloga: ker je bil morilec. Pred davnimi časi, morda pred več milijoni let, se je od prednikov, neagresivnih primatov, odcepila linija morilskih opic.« Ker so se morali pripadniki te linije preživljati s plenjenjem, je teoretiziral Dart, so se postavili pokonci in začeli hitreje teči. Ker niso imeli čekanov in krempljev, so sčasoma posegli po orožju. »Našemu predniku morilskemu opičnjaku so preživetje omogočili kamni, palice in težke kosti. Toda raba orožja je od živčevja terjala vse več. Usklajevati je morallo mišice, tip in vid. Tako so na koncu prišli še povečani možgani; tako je na koncu prišel človek.«<sup>7</sup>

Ardreyjeve zamisli so se s Kubrickovim ustvarjanjem prepletale že vsaj leta 1964. Takrat je Arthur C. Clarke v dnevniku, v katerem je beležil njuno dolgotrajno snovanje *Odiseje v vesolju*, omenil odlomek iz *Afriške geneze*, ki govori o ugodnih mutacijah zaradi kozmičnih žarkov: »Zakaj človeška linija ni izumrla v globinah pliocena? [...] Vemo, da bi inteligenca, če ne bi bilo daru z zvezd, če ne bi žarek po naključju trčil ob gen, poginila na neki pozabljeni afriški ravnici.«<sup>8</sup> Sintezo teh zamisli je Kubrick jedrnato prevedel v

7 Ardrey, Robert: *The African Hypothesis: A Personal Investigation into the Animal Origins and Nature of Man* (izdaja za Kindle). 2014. Storydesign Limited. Lokacija 350.

8 Dnevnik je dostopen na spletnem naslovu: <http://goo.gl/76JEJZ>. Navedeni odlomek se v knjigi nahaja na lokaciji 4126.

3 Kael, Pauline: »Stanley Strangelove«, *The New Yorker Magazine*, januar 1972. Dostopno na spletnem naslovu: <<http://goo.gl/0p7j>>.

4 *Slamnatih psi* so v ZDA začeli igrati 22. decembra 1971, le tri dni po premieri *Peklenske pomaranče*, v Veliki Britaniji pa sta med premierama pretekla dobra dva meseca – *Slamnatih psi* so začeli igrati 3. novembra 1971, *Peklenska pomaranča* pa 13. januarja 1972 (Vir: [imdb.com](http://imdb.com)).

5 Navsezadnje ga je ustvarjal v času, ko je bilo v Vietnamu že slutiti ameriški poraz, v ZDA pa so besneli rasni, socialni in protivojni neredi.

6 »Stanley Strangelove.«

legendarne uvodne prizore *Odiseje*, v katerih se človečnjak pod vplivom monolita, »daru z zvezd«, s prvim tehnološkim umorom – vzporedno z motivoma izvirnega greha ter Kajnovnega bratomora – prelevi v človeka. Tako, pokaže Kubrick, se je začelo sosledje, ki je na koncu obrodilo elegantno gibanje krožne vesoljske postaje. Reprizo zmago-slavlja bratomornih opic vidimo v *Peklenski pomaranči*, ko Alexova tolpa v zapuščenem gledališču s palicami premaga Billyjevo. Najbolj slavna Alexova grimasa – tista z zoprnim vihanjem ustnic – je očiten posnetek opičjih, opičja agresija pa je tudi posvečeno stanje, v katero se vrne po svoji osvoboditvi.

Peckinpah je Ardreyjevi knjigi prebral nekaj časa, preden je začel leta 1970 predelovati scenarij, ki ga je David Goodman napisal po grozljivem romanu *Obleganje Trencherjeve kmetije* (The Siege of Trencher's Farm, 1969) škotskega pisatelja Gordona M. Williamsa.<sup>9</sup> Da se je Ardreyjevih idej dodobra nalezel, je potrdil v intervjuju: »Rad bi razumel naravo nasilja. Ga je mogoče pozitivno usmeriti, uporabiti? Cerkve, zakoni – zdí se, da imajo človeka vsi za plemenitega divjaka. (...) Samo žival je, mesojeda, govoreča žival. Priznajmo. Ima tudi milost ... ljubezen ... lepoto. Ne govorite pa mi, da nismo nasilni. Ker smo. Govorjenje, da nismo, je eno največjih pranj možganov.«<sup>10</sup> Peckinpah je v imenu stališča, da je človeštvo izvorno nasilno, tudi zamenjal strahotni naslov romana z besedno zvezo iz *Dao de jinga*. Modrec Lao Zi je zapisal:

»Nebo in Zemlja dobrote ne poznata, zanju so vse stvari kot slamnati žrtveni psi. Modreci dobrote ne poznajo, za njih so vsi ljudje kot slamnati žrtveni psi.«<sup>11</sup>

Daritvene slamnate figure psov so stari Kitajci po opravljenem obredju mirmo metali stran oziroma si z njimi kurili. Brezbrižnost kozmosa do »vseh stvari« ter modrecev do »vseh ljudi« pomeni v daoističnih okvirih le modrečevo držo, katere poglobitna značilnost je spoštljivo neposeganje v samodejni

tek stvari. Vsakdanja človeška dobrota je s to držo nezdržljiva, saj posega v samobitno pristnost sveta. Samobitna pristnost človeka pa je v okvirih Peckinpahove pripovedi njegova naravna nasilnost. Poseči vanjo z zanikanjem pomeni zanikati človeka samega.

Skratka – vsekakor drži, da Kubrick in Peckinpah nista posnela le filmov o učinkih nasilja. Nasilje je v likih *Odiseje*, *Peklenske pomaranče* in *Slamnatih psov* vrojeno in do neke mere – skladno z Ardreyjem oba upoštevatva dejavniki okolja oziroma ozemlja – neizbežno. Toda v zvezi s *Slamnatimi psi* se je zaradi ocen kritikov, ki so se strinjali s Pauline Kael, ohranilo nekaj »ljudskih« resnic, ki zlasti zdaj preprosto ne prenesejo preverbe. V veliki meri zato, ker smo od leta 1971 v vseh segmentih filmske produkcije, od obskurno žanrskih do kritiško požegnanih, videli prikaze nasilja, v primerjavi s katerimi so tisti v *Slamnatih psih* blagi in zadržani. Drži, da je Peckinpah pripomogel k desenzibilizaciji občinstev za filmsko nasilje. Vendar se lahko prav desenzibilizirani toliko lažje znebimo nekaterih zmot o njegovem filmu.

### Patriarhat

Obtožba, češ da so *Slamnati psi* fašistoidno delo, bržkone vsaj malo izvira iz težnje nekaterih intelektualcev, da govorjenje o kakršnikoli naravni pogojenosti ljudi – kaj šele o nasilni pogojenosti – v hipu izenačijo z rasnimi ideologijami oziroma s socialnim darvinizmom. Malo bolj pa je za to oceno krivo videnje, da je Peckinpah pravzaprav posnel film o moškem, ki v svoji hiši z nasilnimi sredstvi naposled vzpostavi patriarhalni red. V resnici je posnel film o moškem, ki se nasilno sooči s patriarhalnim redom, v katerem je bila vzgojena njegova žena – in to v njeni, ne svoji hiši.

Amy Sumner sodi med tiste ženske v Peckinpahovih filmih, ki preživijo tako, da se poistovetijo s svojimi zatiralci. Na primer, ko Tereso, dekle člana *Divje horde* Angela, lokalni tiran Mapache odpelje iz domače vasi, se ona prilagodi vlogi njegove (verjetno posiljene) prilike. Ljubosumni Angel jo vpričo Mapacheja v navalu besa ubije, a se zbrana družina po pojasnilu, da je fant »malo ponorel, ko jo je videl z vami,« dogodku le prešerno nasmeje. Tudi v *Prinesite mi glavo Alfreda Garcie* (Bring Me the Head of Alfredo Garcia, 1974) je eni od žensk, ki se morajo prilagoditi patriarhalnemu redu, ime Teresa. Tokrat je hčerka mafijskega šefa; slednji ji da

zlomiti roko, da od nje izsilijo podatek, kdo ji je zaplodil nezakonskega otroka. V istem filmu se skuša Elita, sicer prostitutka in dekle glavnega junaka Bennieja, pred grobstvo posilstva zaščititi tako, da oboroženega posiljevalca zapelje. Do penetracije ne pride, saj Bennie posiljevalca in njegovega kolega še pravi čas pokonča.

Prizor, v katerem Bennie živčno poseda na skali, medtem ko vanj meri posiljevalčev sopotnik – oba sta motorista – je jasen odmev sorodnega prizora iz *Slamnatih psov*. Medtem ko Charlie Venner na kavču prodira v Amy, njen mož David na barju izgubljen poseda na skali in ne ve, kaj bi s svojo puško. In prav zadnja prizora ter njun preplet so ključni za lociranje zornega kota, iz katerega Peckinpah v *Slamnatih psih* zre na patriarhat.

### Domači fantje in dekleta

Že omenjeni kader z začetka filma, v katerem nam Peckinpah pokaže otroško rajanje na pokopališču, je prisposodni uvod v pripoved o nekem podeželskem okolju, kjer ljudje v odmaknjenosti od zunanjega sveta nikoli zares ne odrastejo oziroma ne prastejo vzorcev, naučenih v otroštvu. Rajanje pijanih nasilnežev okrog hiše med obleganjem v zadnji četrtini filma – pospremljeno s topoumnim prepevanjem – je peklena preslikava otroške igre z začetka. Mnogi recenzenti so opozorili na razredno komponento, ki se kaže v nevoljnosti vaškega župana majorja Johna Scotta, da bi kaj spil s starosto Tomom Heddenom. Jasno je, da Scott raje pije sam ali z uglednejšimi ljudmi od Toma, toda popivanje z njim se mu nedvomno upira tudi zato, ker ve, da postane Tom, kadar pije, otročji in nasilen (upravičeno, saj ga med obleganjem prav nažgani Tom po nesreči preluknja z lovsko šibrovko). Najglasneje pa se motiv razraščanja otroštva v odraslost oglasi, ko Tomova hčerka Janice v gosjem redu prikoraka za Amy. Obe sta oblečeni v bela oblačila, skozi katera silijo bradavice Janicinih nakazanih ter Amyjinih močno poudarjenih prsi, obe sta dolgolasi plavolaski, obe med hojo narahlo poskakujeta in obe se z okolico sporazumevata predvsem koketno. Peckinpah nam takoj sporoči, da nas uvaja v okolje kontinuitete in rodbinskih izročil. Toda pomen je dvo-smeren. Ne le da se Janice uči vloge od Amy. Tudi Amy je v veliki meri še vedno takšna kot Janice. V *Divji hordi* in *Prinesite mi glavo Alfreda Garcie* gledamo patriarhalna okolja,

9 Weddle, David: »If They Moe ... Kill 'Em!«: *The Life and Times of Sam Peckinpah*. 1994. New York: Grove Press. Str. 393–396.

10 Yergin, Dan: »Peckinpah's Progress: From Blood and Killing in the Old West to Siege and Rape in Rural Cornwall,« *New York Times Sunday Magazine*, 31. oktober 1971. V: Hayes, Kevin J.: *Sam Peckinpah: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2008, str. 87–88.

11 *Klasiki daoizma*, prevedla Maja Milčinski. 1992. Ljubljana: Slovenska matica. Str. 59.

v katerih moški grobo obvladujejo ženske, ženske pa se na to obvladovanje naučijo odzivati s seksualno in socialno podložnostjo. V *Slamnatih psih* ni nič drugače. Janice in Amy je proizvedlo okolje, na katero se dekleta in ženske, ki glede na to za zmeraj ostanejo dekleta, na moško, torej fantovsko nasilje odzivajo najprej z zapeljevanjem, potem pa z vdajo.<sup>12</sup>

Tako je treba gledati tudi potek najspornejšega dela filma, zloglasnega dvojnega posilstva. Amy najprej posili nekdanji fant Charlie Venner. Prizor se začne tako, da ga Amy povabi v hišo in mu ponudi pijačo. Navidez hoče izvedeti, kdo ji je (glej opombo št. 12) zadavil mačko. Toda ob njenem prvem poljubu se nam zazdi, da se je zgodilo natanko tisto, kar je pričakovala. Nenezadnje zato, ker se je prej, da bi kljubovala Davidu, razgaljena kazala Charlieju in njegovim prijateljem. Vtis se ohrani, ko ji Charlie sname očala in nikalno odgovori na njeno prošnjo, naj odide. A potem se začne Amy iz njegovega objema izvijati. Sledi nasilni del uvoda v spolni odnos, med katerim Charlie izmenju-

je nežnost in grobost, Amy pa se odločno upira, dokler se ne vda s prošnjo: »Narahlo.« Dogodku gotovo botruje Charliejeva nevoljnost, da bi bil zgolj sredstvo Amyjine manipulacije z možem, a verjetno gre tudi za udejanjenje ponotrjanjenega vzorca, ko je Amy spet prišla v stik z nekdanjim ljubimcem. Najbrž se lahko v spolni odnos do neke mere vživi, ker ni tako zelo drugačen od njunih doslejšnjih seksualnih srečanj, sploh pa zato, ker je takšno »zapeljevanje« v njuni vasi pač v navadi.

S stališča gledalčevega dojemanja, kako posilstvo doživlja Amy, je tisti njegov del, ki se zgodi po prihodu Charliejevega prijatelja Normana, v resnici manj kočljiv. Tu gledamo stereotipno grobo posilstvo. Zoper nevoljno žensko ga s skupnimi močmi izvedeta patriarhalna kmetavza. Pa vendar so bile cenzurirane različice filma skrajšane prav za celotni drugi, »neproblematični« del posilstva ali vsaj za dolge izseke iz njega – s čimer se je okrepilo prepričanje, da Peckinpah v *Slamnatih psih* namiguje, da znajo ženske v posilstvih tudi uživati. Toda onkraj nespornost, ki jih je povzročila nepremišljena cenzura, je film sporočilno vendarle dvoumen, ker kaže nek družben kontekst, v katerem zeva nejasno opredeljen prostor med posilstvom in sporazumnim seksom. Problem lahko zgostimo v vprašanje – če je prebivalstvo razdeljeno na »močne« vloge, katerih nosilci tradicionalno silijo, ter »šibke« vloge, katerih nosilke se sili uklanjajo, ali je

sporno kazati neke vrste užitek, ki se znotraj družbene, ne zgolj seksualne podreditve rodi kot strategija preživetja?

Na to lahko posredno odgovorimo, če se spomnimo prepleta prizorov prvega dela posilstva in Davidovega posedanja na skali s falično puško v roki. Ponuja se vulgarna razlaga – Peckinpah hoče reči, da Amy uživa, ker jo naposled nekdo pošteno fuka, medtem pa njen mož še vedno ne ve, kaj naj s svojim kurcem. Toda kot smo videli, bi bila takšna razlaga napačna. Namreč, zamešala bi pomena nasilja in seksa. Davidova nerabljena puška ni prisposoda za njegov nerabljeni kurec. Charliejev nasilni kurec je prisposoda za njegovo puško, za družbeno nasilje, katerega nosilec je. Amy je zopet podlegla nasilju rodne grude, David pa ji ne more pomagati, ker je od položaja značajske, miselno in telesno popolnoma odmaknjen. *Slamnatí psi* ne dopuščajo možnosti, da bi se David nasilno odzval, discipliniral ženo in rešil njun zakon. Amy je že od začetka sit, ker je preveč nestrpen, ciničen in zazrt vase, da bi mogel shajati z njeno nedoraslostjo. Noče ji zavladati tako, kot ji hočejo vladati moški iz domačega kraja. Ima je preprosto poln kufer.

»Ne dovolim nasilja nad to hišo.«

Namen utrinkov iz skupnega življenja, ki ju zlagoma vodijo do katastrofalnih dogodkov v drugi polovici filma, je prikazati, kako skuša

12 Peckinpah večkrat izpostavi podreditev žensk z neko določeno kretnjo. Ko Janice z bratom Bobbyjem skrivaj opazuje Amy in Davida, jo Bobby, ki ve, da ji je David všeč, ljubosumno prijema za vrat. Potem ko Janice zato, ker se David ne zmeni zanjo, zapelje vaškega bebca Henryja Nilesa, jo ta nehote ubije – z davljenjem. In medtem ko Norman Scutt posiljuje Amy, jo Charlie Venner drži v ležečem položaju tako, da ji z dlanema vklepa vrat.



Amy Davida z osnovnošolskimi provokacijami prisiliti, da bi se začel do nje dejavneje vesti, on pa ji to vse bolj zameri. V okviru njegovega lika je nepripravljenost, da bi se angažiral v zakonski zvezi, vzporedna z nepripravljenostjo, da bi se angažiral v aktualni politični situaciji. David trdi, da je prišel na cornwallsko podeželje v miru reševati matematične probleme, toda zlasti iz Amyjinih očitkov izvemo, da je pobegnil pred vse bolj nasilnimi razmerami v Združenih državah. In kot so opozorili mnogi kritiki, je zadnja četrtina filma, ko David in Amy branita hišo pred napadalci, Davidov kalilnik. Ko mora nasilno obraniti svoj življenjski prostor, se sreča z doslej neraziskanim območjem svoje osebnosti. Preko nasilnih dejanj se spozna, Peckinpah pa je prikaz tega spoznanja zasedel v naslednjem idejnem okviru:

»Tako kot ravnamo, ne ravnamo zaradi svoje kulturne sedanosti, temveč zaradi svoje razvojne preteklosti. In naše obnašanje je prav tolikšen znak naše vrste kakor oblika človeške stegenice ali preplet živcev v nekem kotičku človeških možganov.«<sup>13</sup> »V razvijajočem se

svetu živali je ozemlje morda še starejši dejavnik od seksa.«<sup>14</sup> »Misel, da je vez med moškim in prstjo, po kateri hodi, morda močnejša od njegove vezi z žensko, s katero spi, se nam morda zdi kar najbolj nenavadna. Pa vendar lahko to domnevo grobo, uvodno preizkusimo z enim samim vprašanjem: ste v življenju izvedeli za več mož, ki so umrli za svojo deželo, ali za več takšnih, ki so umrli za žensko?«<sup>15</sup>

David med obleganjem vsekakor nasilno disciplinira Amy, vendar, kot že rečeno, ne zato, da bi pri hiši naredil red, udaril po mizi, ji pokazal, kam spada, ali kaj podobnega. Disciplinirati jo mora, ker ga zelo dolgo – celo po tem, ko se izkaže, da je tolpa vsiljivcev morilsko nastrojena – ovira pri obrambi hiše. Napadalcem, zlasti Charlieju, se želi ukloniti ter jim prepustiti poškodovanega Henryja Nilesa. Čeprav sta jo dva od njih pred kratkim posilila, se še vedno ne more odtrgati od ureditve domačega kraja ter varne zatiranosti, ki jo obeta.<sup>16</sup> S tem se postavi

diametralno nasproti Davidovim prizadevanjem za obrambo ozemlja. Pomenljivo je, da David svojih motivov ne naveže na lastno in Amyjino življenje, temveč na hišo, v kateri bivata: »Tu živim. To sem jaz. Ne dovolim nasilja nad to hišo.« Pri tem je popolnoma vseeno, da hiša formalno ni njegova. Gon, ki ga sili v obrambo, nima zveze z lastniškimi razmerji, s »kulturno sedanostjo«. Ker je morilska opica, v svoj prostor ne bo spustil drugih morilskih opic. Amyjino izhodišče je podobno. Na neki način se med ruralci, ki vdirajo v hišo, počuti bolj doma kakor z Davidom. Ko hoče Charlieju odpreti vrata, jo David oklofuta in ji zagrozi: »Ostani tam in ubogaj. Če ne, ti bom zlomil vrat.« Toda s tem ne vzpostavlja spolnih vlog. Ne ustvarja trajne nadvlade nad ženo. Dopoveduje ji le, da jo bo v trenutnem položaju ubil, če bo pomagala njegovim ozemeljskim sovražnikom. In v tem oziru je Amyjino ravnanje, vse dokler Davidu ne reši življenja s tem, da ustrelji zadnjega napadalca, izdajalsko.

*Animal Origins of Property and Nations* (izdaja za kindle). 2014. Storydesign Limited. Lokacija 142.

14 Prav tam, 149.

15 Prav tam, 168.

16 Če kje, potem je mizoginijo mogoče najti v Peckinpahovih številnih upodobitvah

šibkih in nezanesljivih žensk, ki se udinjajo grobijanom. Skrajni primer je verjetno lik veterinarjeve žene Fran, ki se v *Pobegu* (The Getaway, 1972) tako naveže na lastnega ugrabitelja, da z nezvestobo pahne moža v samomor.

13 Andrey Robert, *The Territorial Imperative: A Personal Investigation into the*

Zlasti v trenutku, ko se na Davidovo zmago nad Charliejem odzove z zgroženim krikom: »Charlie!« Ko se obleganje kmetije konča, oba razumeta, da je končan tudi njun zakon.

V nasprotju z iztekom Williamsove knjige. V njej se Amy začne ob možu počutiti varno šele, ko jo oklofuta. Na koncu se mu opraviči, ker je bila težavna, saj lahko zdaj, ko se je izkazal kot dedec, z njim zaživi srečno in brez skrbi. Z drugimi besedami, roman je dejansko kriv vsega tistega, česar je bil obtožen film. Peckinpah je precej ravnodušno razlagal, kaj si misli o knjižni predlogi: »Jezus, kar preberite to prekleto knjigo. Zadavili se boste z lastnim bruhanjem. (...) Z Davidom Goodmanom sva se usedla in skušala iz te gnile knjige narediti nekaj smiselnega. In tudi sva. Obdržala sva samo obleganje.«<sup>17</sup>

Predvsem pa sta zavrgla mačistično zmagoslavje knjižnega protagonista. David je v filmu že na polovici preizkušnje povsem čustveno izčrpan in pripravljen Charlieju dovoliti, da ga ustrelji. Legendarni stavek »Mojbog, vse sem jih«, pospremljen z zametkom nasmeha, ki je bil za marsikoga indic, da *Slamnatii psi* povečujejo nasilno preobrazbo reve v dedca, pa je, glede na pripoved, narcistična izmišljotina oziroma pomota. David jo izreče, čeprav je bil navzoč, ko je Charlie ubil Normana, in nevede, da ga bo vsak trenutek napadel Riddaway, ki ga bo ubila Amy. Edino tehtno ugotovitev izreče David v avtu, ko pelje Henryja Nilesa nazaj v mesto. »Ne znam domov,« reče Henry. Davidov odgovor, ki mu sledi mnogo večji nasmešek od tistega prej, se glasi: »Nič hudega. Jaz tudi ne.« Nasilje, s katerim je David pogubil (nekateri) napadalce, ni konstitutivno. Ne služi vladanju, pač pa preživetju. In z njim David ne ohrani kakršnegakoli – še najmanj oblastnega – odnosa z ženo, ampak se ji dokončno odtuji in postane brezdomec.

## Elegija

Peckinpahu je nek francoski vojni dopisnik povedal, da so med nigerijsko državljansko vojno nadrejeni neki neučinkoviti nigerijski enoti pokazali *Divjo hordo*. Končni obračun med hordo in Mapachejevimi vojaki je Nigerijce menda tako navdušil, da so začeli streljati že v kinu in se naslednji dan odpravili v boj proti Biafrčanom tuleč, da hočejo umreti kakor William Holden. »Ko sem slišal



Slamnatii psi

to zgodbo, sem bruhal. Če pomislim, da sem jaz posnel ta film.«<sup>18</sup> Vest o tem pripetljaju je Peckinpaha spodbudila, da si je premislil glede katarzičnosti filmskega nasilja. Leta 1976 je BBC-jevemu filmskemu kritiku Barryju Normanu povedal: »Divjo hordo sem posnel, ker sem še vedno verjel v grško teorijo katarze. Da nas bosta med gledanjem očistila usmiljenje in strah in da se bomo [nagnjenja k nasilju] znebili. Motil sem se. Če ste opazili, zdaj je v mojih filmih vse manj nasilja. Košček za koščkom ga odstranjujem, ker prav nič ne koristi. (...) Zgodil se je en tak primer in uničil tisto, kar sem skušal doseči.«<sup>19</sup>

Na podlagi kronologije stvaritve *Divje horde*, obdobja nigerijske državljanske vojne in izida intervjuja v reviji *Life* ni mogoče ugotoviti, ali je Peckinpah med snovanjem *Slamnatih psov* že dvomil o katarzičnosti svojih nasilnih stvaritev. Da se je njegovo stališče nekoliko premaknilo, morda kaže to, da nasilje v *Slamnatih psih* ne učinkuje evforično, temveč izčrpavajoče. Nasilni iztek gledalca ne podžge, temveč ga utruja. Poleg tega je film že zaradi sorazmerno skromnega števila smrtnih žrtev mnogo manj krvav od *Divje horde*. Vsekakor pa je drugačen tudi kontekst prikazanega umiranja. Spopad na koncu *Slamnatih psov* je boj za preživetje, divja horda pa spopad z Mapachejevimi privrženci očitno sproži iz nekakšnega samomorilskega vzgiba. Pike in njegovi pajdaši so ostalina dobe, ki brezprizivno mineva, in

to trditev je Peckinpah kot vedno ponazoril z motivom avtomobila.

Avtomobil, ki po pesku vlačil napol mrtvega Angela, je soroden avtomobilu, ki na začetku *Strelov opoldne* skoraj povozi Steva Judda, in avtomobilu, ki na koncu *Balade* dejansko povozi Cabla Hogua. Je znanilec ukrotitve in začetka industrializacije Divjega zahoda. Ker je bil Peckinpah tako navezan na motiv minevanja oziroma umiranja, je mnogo bolj kakor filmar nasilja elegičen filmar. Večkrat je poudaril, da je bil *Prinesite mi glavo Alfreda Garcie* najbolj »njegov« film, saj je imel popoln nadzor nad snemanjem, pa tudi nad montažo. In v skladu z njegovo navezanostjo na takšne konce, tudi Bennie po tem, ko izpolni svoje poslanstvo, umre. Seveda za volanom.

Nazadnje, Peckinpah je filmar dveh stoletij. Precej svojih filmov je posvetil koncu Divjega zahoda – torej začetku dvajsetega stoletja. Zdaj, devetdeset let po njegovem rojstvu in trideset let po njegovi smrti, je jasno, da je s svojim zadnjim filmom, *Ostermanov vikend* (*The Osterman Weekend*, 1983), trilerjem o elektronskem nadzoru, naznanil začetek enaindvajsetega.

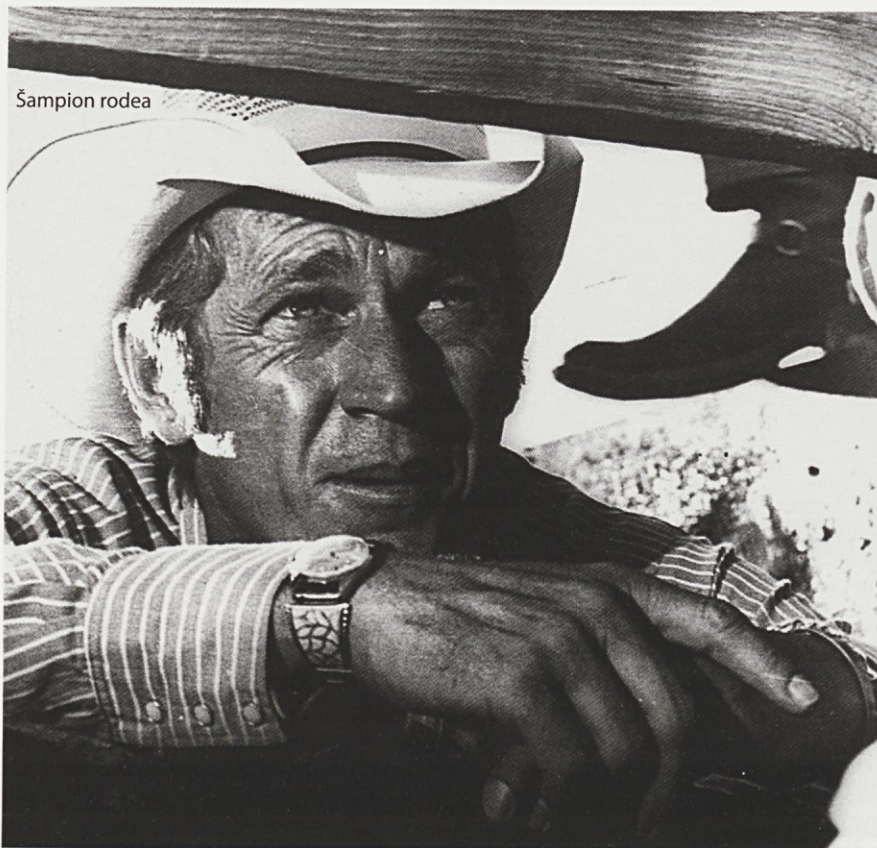
Op. ured: *Divja banda* ali *Divja horda*? Mnemnja so deljena, eni pišejo tako, drugi drugače. V Sloveniji so film predvajali pod obema naslovoma. Horda se pojavlja pogosteje, a gre za neposreden (in neustrezen) prenos iz srbohrvaščine, ki se naslanja na francoski prevod (*La Horde sauvage*). Zato odločitev prepuščamo piscem.

17 Murray, William, »Playboy Interview: Sam Peckinpah,« *Playboy*, avgust 1972. V: *Sam Peckinpah: Interviews*. Str. 101.

18 Kluge, P. F.: »Master of Violence.« *Life*, let. 73, št. 6, 11. avgust 1972. Str. 53.

19 Intervju je dostopen na spletnem portalu Youtube: <<http://goo.gl/GfTkg>>.





# SE ZGODI, STARI

O Peckinpahovem *Šampionu rodea*  
Andrej Gustinčič

»Rad bi se poročil in živel v hiši z medetažo. Rad imam ves ta drek. Ampak tega ne počnem. Ustvarjam sam sebi preveč težav: preveč pijem in se preveč preteparam. Naslednje leto jih bom imel petdeset in moram nehati z vsem tem.« Sam Peckinpah, 1974<sup>1</sup>

Eden najbolj ganljivih prizorov, ki jih je posnel Sam Peckinpah, je v njegovem v veliki meri spregledanem filmu *Šampion rodea* (Junior Bonner, 1972). Stari propadli kavboj, ki je bil nekoč šampion rodea, zahteva od svojega sina, da mu dá pet tisoč dolarjev za najnovejši nori projekt, lov na zlato v Avstraliji. Oče Ace Bonner in sin J. R. z vzdevkom Junior sedita na klopi na prazni železniški postaji. Ace je prepričan, da je njegov sin, ki je že v srednjih letih, velik zvezdnik rodea. Razlaga vrednost svojega načrta, ko mu Junior s tihim glasom pove, da je brez prebite pare. Oče govori naprej pa se strezni. Pogleda sina in mu z glave zbije kavbojski klobuk. Tišina. Oče vstane in hodi čez progo. Junior tudi vstane in obrne hrbet očetu. Vlak gre mimo in za hip Ace ne vidi več svojega sina. Peckinpah pa nam pokaže Juniorja (utelešenega v Stevu McQueenu), kako stisne oči kot človek, ki je doživel sunovito bolečino.

Oče vrne sinu klobuk. Nasmehnila se drug drugemu kot stara pajdaša, ki dobro poznata svoje napake. Skupaj gresta na rodeo sodelovat v razgrajaški tekmi molzenja krav, ki je tako dinamično posneta, kot je prejšnji prizor umirjen. Ne vem, če je kdajkoli kakšen drug film tako natančno, fino in živahno upodobil neskončno zapleten odnos med očetom in sinom, posebej ko gre za najtežjo stvar na svetu: priznati očetu poraz. Četudi je oče še večji poraženec. V popolni igri McQueen in Roberta Prestona kot očeta je tista oprezna, neizgovorjena ljubezen med očetom in sinom, posebej če sta oba težavna. Ko se pogledata v dvojnem posnetku, gledamo človeka, ki se res poznata vse življenje.

Pozneje v filmu je trenutek, ki povzame ta sproščen pristop k življenju, pristop, ki ga običajno ne povezujemo s Peckinpahom. Junior vodi v eni disciplini rodea, ko ga prehiti tekmeč. Ko mu nek gledalec izrazi sočutje, McQueen odgovori z nasmehom, ki priča o veliko večjih razočaranjih: »Se zgodi, stari.«<sup>2</sup> Te besede izražajo ves pogled na svet.

*Šampion rodea* je prežet s podrobnostmi, ki ne odkrivajo nič zares novega, a znova odkrivajo neke osnovne stvari. Ko Junior obiše park prikolic, ki ga gradi njegov brat, pragmatičen kapitalist Curly (vedno dobrodošel Joe Don Baker), vidimo pod čistim soncem puščave kmetavzarski karneval potrošništva. Kot v vsem filmu je tudi

<sup>1</sup> Citiran v Hayes, Kevin J. (urednik) *Sam Peckinpah Interviews*. 2008. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi. Str. 141.

<sup>2</sup> »Happens all the time, dude.«

v tem prizoru fotografija Luciena Ballarda odlična. Ujame ostrino barv in oblik pod suhim soncem puščave: srajce vseh možnih barv, divje mačke v kletkah, pomočnice v vročih hlačkah in kavbojskih klobukih, lažne indijanske šotore in Curlyja, ki pojasnjuje, da »ni nek imeniten znanstvenik, ampak le ameriški gospodarstvenik, in da je na to ponosen« ter McQueenov osupel obraz.

Temu sledi družinsko kosilo, ki skozi ekspresivno in obenem pridušeno igro in režiserjevo brezhibno kadriranje in reze razgali razpoke družine ter celo razpoke v razpokah, ki nam pokažejo, da ni vse »idealno« v družini brata Curlyja, ki želi prodati družinsko hišo in mati preseliti v prikolico. »Mama lahko pokaže ljudem, kako prostorna in udobna bodo njihova življenja v naših prikolicah,« pove Curlyjeva žena. Prizor je primerljiv s tistim v *Slamnatih psih* (Straw Dogs, 1971), v katerem pastor in njegova lepša, mlajša in manj izobražena žena obiščeta glavnega junaka. A ta prizor se zdi bolj kompleksen. Večerja v *Šampionu rodea* namiguje na celo mučno družinsko zgodovino borb in porazov.

Peckinpahov pogled na širjenje ameriške civilizacije, na krotenje Divjega zahoda, ni tisti, ki ga je imel John Ford. Ta je predstavil klasično zmago vrta nad puščavo. Obžaloval je izginotje anarhičnega duha, a to je videl tudi kot nekaj nujnega. Peckinpah je za anarhijo. Civilizacija v njegovih filmih ne prinaša nič dobrega. Civilizacija so posestniki v *Patu Garretu in Billyju the Kidu* (Pat Garret and Billy the Kid, 1973) ali uglajeni mogočnejši in morilci v *Prinesite mi glavo Alfreda Garcije* (Bring Me the Head of Alfredo Garcia, 1974). Peckinpah nam govori, da se v anarhičnem stanju stvari lahko človek zares izrazi. In tu je tisto, kar dela veliko njegovih filmov tako nelagodnih: ne le nasilje, ki ga prikažejo, ampak vizija divjega sveta, ki je njegov temelj. Ton *Šampiona rodea* je lahkoten, bistvene peckinpahovske teme pa so iste.

Film je prišel v ameriške kinematografe avgusta 1972 kot oaza miru med provokativnim nasiljem *Slamnatih psov* leto prej in razburljivo eksistencialno akcijo filma *Beg* (The Getaway), ki je sledil decembra 1972. Tu ni ne streljanja, ne umiranja v počasnem teku, ne posilstev. Lepa, mlada in spolno aktivna Charmagne je deležna režiserjevih simpatij, ne pa tistega gneva, ki je pogosto delal njegove filme neprijetne.

V *Šampionu rodea* Peckinpah uporablja počasni tek in sebi značilno montažo, da bi oživel navadne stvari. Čutno nam pokaže,



Šampion rodea

zakaj je parada tako živ del vsakdanjosti malega mesta; ulovi lepoto in absurdno komičnost človeka proti konju ali biku. In v prizoru, ko Junior gleda, kako buldožerji rušijo očetovo že razpadajočo hišo, montaža, v kateri se med kadri uničevanja pojavi par kadrov očeta na konju, prikaže, kako napredek briše preteklost, in ker za podrtjem stoji Curly, kako pohlep ruši družinske veze.

Junior Bonner se je vrnil v rodno mesto Prescott v Arizoni, da bi pred domačo publiko premagal bika z imenom Sončni sij (Sunshine); ta ga je na začetku filma vrgel s sebe, preden se je izteklo osem sekund, v katerih mora jezdec ostati na živali. To vidimo med špico filma. Platno se fragmentira (split-screen). V skoraj monokromatičnih kadrih vidimo Juniorja, kako zajaha bika, ki ga meče kot lutko iz cunj, v barvnih posnetih pa vidimo McQueen, ki hodi skozi hlev, se povija z gazo in je videti jezen. Sekvenca ni le sama po sebi impresivna. Ti monokromatični posnetki izgubljenega boja z bikom se vračajo skozi film kot duh poraza, ki straši in preganja junaka.

*Šampion rodea* je eden od vsaj štirih dobrih filmov, ki so se ukvarjali z rodeom in so prišli v ameriške kinematografe leta 1972. *Ko legende umirajo* (When the Legends Die, Stuart Millar)<sup>3</sup>, *The Honkers* (Steve Ihnat) in *J. W. Coop* (katerega glavni igralec, koscenarist, producent in režiser je bil Cliff Robertson) so vsi predstavili sodobnega kavboja v upodobitvi ikoničnih Američanov, kot so McQueen, Robertson, James Coburn v *The Honkers* in Richard Widmark v *Ko legende umirajo*, kot

človeka, za katerega ni življenja v sodobni Ameriki zunaj omejenega sveta rodea. Sledili so sodobnim vesternom, kot sta bila *Pohlepneži* (The Lusty Men, 1952) Nicholasa Raya in *Neprilagojeni* (The Misfits, 1961) Johna Hustona. Tudi kavboji klasičnega vesterna, postavljenega v 19. stoletje, so bili pogosto odpadniki, ki na koncu odhajajo in pustijo civilizacijo za sabo. Le da so takrat igrali vloge moških, katerih poseben dar za nasilje je bil potreben tej isti družbi, v kateri sami niso mogli najti mesta. V teh filmih tega ni več. Kavboj je lahko zgolj cirkusant, ki mu je preostal le slog. Čeprav ima Peckinpahov film veliko bolj razvedrilen ton kot navedeni, se ne razlikuje veliko v pogledu na sodobne kavboje.

Peckinpah je posnel nevsiljivo, zabavno in v bistvu žalostno meditacijo o domu in družini in o neki strašni družinski preteklosti, na katero le namiguje. Film se lahko opiše kot komedija, a njen srečen konec je srečen konec kakšne Shakespearove temnejše, bolj problematične komedije, v kateri glavne dileme niso razrešene. Konča se s slovesi. Junior premaga svojega bika, kupi očetu letalsko karto za Avstralijo in gre. Za sabo pusti simpatično in prizadeto punco, ogorčeno, osamljeno mater (odlična Ida Lupino) in očeta, ki ga zadnjič vidimo, ko stoji zbežan na ulici in kliče svojega sina. Peckinpah se spet ukvarja s konformizmom in z individualizmom, s prvim v obliki širjenja kapitalizma in potrošništva, z drugim pa v figurah sodobnih kavbojev, katerih svet je vse manjši. In je svet, ki ima v svojem osrčju močno žensko, ki jo moški okoli nje hkrati globoko ljubijo in od nje bežijo. Celo v Avstralijo. Če smo se kdaj spraševali, iz kakšnih družin prihajajo Peckinpahovi junaki, pa tudi sam Peckinpah, je *Šampion rodea* neke vrste odgovor.

3 V tem močnem filmu je pravzaprav glavni junak mladi Indijanec (Frederic Forrest v svoji prvi vlogi), ki prek mentorja, ki ga igra Widmark, odkrije pokvarjenost belega sveta.

# ***Beg iz nasilja v lepoto in čistost***

S snemanja *Železnega križca*  
v slovenski Istri

Peter Zobec

42

FOKUS: Sam Peckinpah

Peter Zobec, »hipijsko obdobje«. Na železniški postaji v Pulju, 1971.



Vse se je pravzaprav začelo, ko so me leta 1976 poklicali v zagrebški Jadran film, kjer so me predlagali za prvega jugoslovanskega asistenta v najnovejšem filmu Sama Peckinpaha, *Železni križec*. Začuden sem bil, ker se mi v spominu niso začeli odvijati Peckinpahovi filmi, temveč zgodbe, ki so se širile o tem ognjevitem človeku. Slišal in bral sem, da trpinči ekipo in na snemanju ustvarja ozračje strahu, da pa je tudi veseljak, ki se zna približati vsakemu, da je človek, pred katerim trepetajo producenti in ga obožujejo statisti – in nasprotno. Vse to je vnašalo zmedo vame in mi meglilo navdušenje, ki se me je vedno bolj pollašalo.

V prostorih Jadran filma sem srečal prvega ameriškega asistenta režije, Angleža Berta Batta. Gospod štiridesetih let, angleško ljubezniv, košččen, govorljiv, ves v vnemi, poln papirjev in načrtov. Ne vem, zakaj, toda spominjal me je na baletnega pedagoga. Njegov asistent je bil prikupen črnolasec Chris. Deloval je popolnoma neangleško, čeprav je bil njegov oče znameniti Londončan, ki si je bogastvo nabral s produkcijo pornografskih filmov. Bila sta zanimiva par: učitelj in učenec – pravi Otočan in njegov mladi marokanski élève.

Bert je deloval kot človek, ki z zanesljivostjo obvlada poklic. Takoj ko sva si izmenjala nekaj vljudnostnih »nice to meet you«, je iz aktovke privlekel debele spise, nekakšen elaborat produkcijskega poteka filma. Na skoraj dvesto straneh je z znanstveno natančnostjo obdelal plan snemanja – od poglavja do poglavja. Vrtal je v take malenkosti, da sem mu komaj sledil. Ko pa je z mikroskopsko natančnostjo začel pojasnjevati delovanje voznega parka, nisem več vedel, za kaj gre.

Odkrivati se mi je začela podoba ameriškega asistenta režije. Navajen sem bil na evropsko estetiziranje, na dramaturške pogovore, na dolge pogovore o zasedbi, zato mi je Battovo govorjenje delovalo tuje. Veliko sem že delal v koprodukcijskih filmih in sem dobro vedel, kaj je moja naloga, tokrat pa se mi še sanjalo ni, kaj bom moral početi.

Ko je Bert končal govor, sem spoznal še nekaj sodelavcev, med njimi tudi starejšo, ekstravagantno gospo odslužnega glembejskega kova. S svetovljansko nonšalantnostjo je metala v isti koš Rilkejeve elegije in sočnost Rabelaisovega slovarja. Jeziki so bili njena stroka in dediščina. Že od prvih koprodukcij je v Jadran filmu delovala kot poliglotka. Stari Zagreb je imela v malem prstu, še prav rada pa se je ponašala s tem,

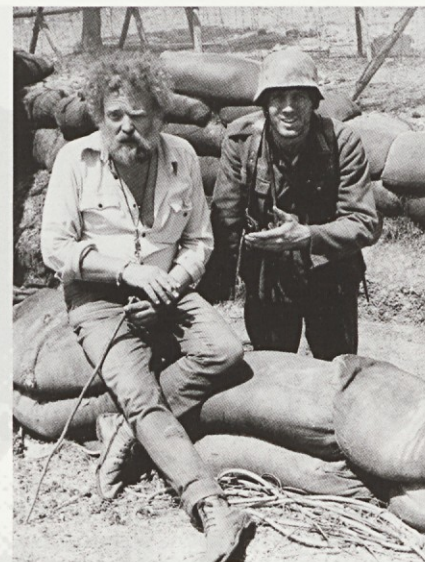
da ji »Fric (Miroslav Krleža) ne bu pišal u oči«. Tudi o Peckinpahu je takoj postregla s sodbo: da je človek, ki s krinko gotovosti zakriva negotovost, da s kričanjem postavlja zid pred preplašenimi sodelavci, da tuli, ker se boji samega sebe.

V meni se je zarisala podoba kapricioznega zvezdnika, s katerim bodo še težave. Pred menoj pa je bilo šest mesecev. Za trenutek sem obžaloval, ker sem zapustil alpsko ugodje nemške serije. Na dvorišču Jadran filma je završalo. V sobo so prileteli bogaboječi organizatorji in se postavljali v pozo prisrčnega gostitelja, pri tem pa kolovratili kot šestnajstletna licejka, ki zardeva od zaljubljenosti v profesorja verouka.

Obrnil sem se proti oknu, kjer se je kotalila množica. S hodnika so se zaslišali bližajoči se glasovi. V sobo je stopil Sam Peckinpah. Za njegovo avro so se gnetle glave spremljevalcev. Obstal je eleganten in sproščen, rahlo nasmejan. To je torej on. Brez besed sem se mu rahlo priklonil. Odgovoril je na enak način. V njem je bila nekakšna blagost, ki še zdaleč ni spominjala na rokovnjača z Divjega zahoda, kot so mi ga opisovali.

Predstavili so me. Ko je izvedel, da sem jugoslovanski asistent, je dunajsko blagohotnost v hipu zamenjal za držbo bossa. To pa je izpeljal s tako briljanco že dolgo vajenih spreminjanj, da me niti ni zmotilo. Napotila sva se k tabli, na kateri so visele slike jugoslovanskih igralcev. Moji predlogi (za vsako vlogo je bilo predvidenih pet igralcev) so se skoraj ujemale z njegovo zamisljivo. Ko je opazoval slike, sem začutil njegovo močno intuicijo, nekatere pripombe pa so bile igrane: pred neznancem je bilo treba zaigrati mit o nedotakljivosti. Predlagal sem mu, da na podlagi fotografij narediva ožji izbor, igralce, za katere se bo odločil, pa mu bom pokazal še v odlomkih iz jugoslovanskih filmov. Strinjal se je.

Zaprli sem se v montažo in izbiral pomembne in tipične prizore, v katerih so nastopili predvideni igralci. Z vseh vetrov zbrana ekipa je okupirala zagrebški Intercontinental in ga spremenila v ogromno šotarišče. Po hodnikih hotela se je razlegal ameriški otročji smeh, člani ekipe s spremljevalci in spremljevalci s spremljevalci so begali po hotelu kot po peronih podzemne železnice. Vsem se je mudilo, vsi so bili silno zaposleni, vse je bilo tako nujno in zelo pomembno. Tam nekje v nadstropju temintem pa je v apartmaju kraljeval Peckinpah, takrat še skrit pogledom navadnega zemljana. Bolj



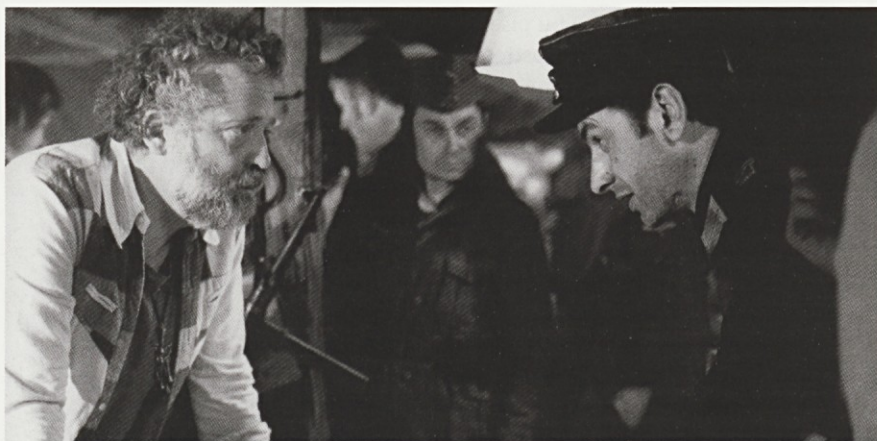
Z epizodistom Bojanom Maroševićem na snemanju *Železnega križca*

ko si se bližal njegovim sobanam, manj je bilo po hodnikih hrupa in v bližini njegovega šotora je švignil le še kak osamljeni izbrani sodelavec.

Ko sem z igralci stopil v njegovo sobo, nas je sprejel izredno ljubeznivo, a že naslednji hip je skočil na producenta in mu začel tako močno zvijati roko, da je škratasti Nemec preplašen ječal od bolečine. Kot sem izvedel kasneje, je šlo za malenkosten produkcijski nesporazum. Lep začetek, sem si mislil. Predvsem me je zmotilo, da ni šlo za nenadzorovan nevrotični izpad, temveč za odlično odigran prizor moči in veličastja. Kot da se ni nič zgodilo, je pozornost naklonil jugoslovanskim igralcem.

Ko sem v montaži pregledal lepo število filmov in izbral primerne prizore, so pripravili projekcijo v dvorani Kluba filmskih delavcev. Peckinpah je priplesal, me objel in kričal, kot da je srečal starega prijatelja. Tokrat je bil obdan le s komorno zasedbo, ki pa je nekomorno spremljala njegove koreografske domisljice. V dvoranci je zavladovala tišina. Takoj je začutil igralce in jih začel razporejati po filmu. Iz odlomkov, ki sem mu jih kazal, je videl film, zaslučil režiserja in o filmih govoril tako, kot da jih zna na pamet. Po projekciji mi je rekel, naj preostalo zasedbo naredim sam. Bil sem začuden, še bolj pa so bili začudeni ameriški kolegi.

V Portorož so začeli prihajati prvi igralci, znanilci bližajočega se prvega snemalnega dne. Od naših igralcev je prvi prišel Brane Grubar, ki je igral telegrafista v generalovem bunkerju. James Coburn in Maximilian Schell

Na snemanju *Železnega križca*

sta zbudila precej pozornosti. Coburn je v hotelski avli deloval kot na platnu: trden, samozavesten, ameriško prisrčen. Schell pa je deloval kot razmišljujoči Evropejec med ameriškiimi vrtavkami. Škoda, da takšen ni ostal do konca.

Tiho in neopazno je prišel James Mason. Nisem ga spoznal. Ni ga bilo mogoče spoznati. Ko sem mu bil predstavljen, še vedno nisem mogel verjeti, da je to igralec, ki nas je, beograjske mulce, navduševal z možato-stjo in gotovostjo nastopa. Spremenil se je, ne postaral. Nekdanjo rezkost je zamenjala milina. Njegova ljubeznivost je bila uglajena, v kratkih pogovorih je seval žar omike, vsakemu človeku se je znal približati, a vendar z razdaljo, ki je nakazovala spoštovanje do sebe in sogovornika. Nikoli ni prekoračil mej svojega sveta, ni pa bil hladen in tuj. Nasprotno. Njegova toplina ni prekipevala od evforičnih ekstaz, ki pogosto spremljajo filmska znanstva, a je zato delovala resnično.

Kot duh se je prikazal David Warner. Iz Peckinpaha se je izlil stepski krik in začel je objemati zmedenega dolgina. Ko je dal duška ekstazi, me je vprašal, ali vem, kdo je to. Spomnil sem se čarobnega igralca iz *Slamnatih psov*. Namesto njegovega imena sem povedal zadnji repliki, ki ju nisem nikoli pozabil. »Ne poznam poti domov,« reče na koncu Henry Niles (Warner). »Nič hudega, jaz tudi ne,« odvrne David Sumner (Dustin Hoffman).

To je bil še en razlog za Peckinpahovo vznurjenje: tri dni sem hodil s povitim ušesom, ker mi ga je skoraj odgriznil.

Največ časa in energije je posvečal igralcem. Dan pred snemanjem dogovorjenega prizora je igralce in sodelavce povabil na objekt in pojasnil, kako si ga predstavlja. Na grobo je orisal mizansceno in načel pogovor

o situacijah in dialogih. To ni bila bralna vaja, temveč sproščen pomenek, v katerem so zelo dejavno sodelovali tudi igralci. Seanso je vodil z eleganco in omikanostjo, ni se izgubljal v didaktičnih analizah, prizor je le nakazoval in puščal prostor za razmah.

Užival je v bitkah in množičnih prizorih, toda njegova ljubezen je le veljala komornim scenam. Stopil je na objekt in umolknil. Po kratkem opazovanju ga je začel kot slikar polniti z rekviziti, igralnimi in scenskimi. Ob sebi je imel tudi direktorja fotografije, občutljivega Johna Coquillona, ki je posnel vestern *Pat Garrett in Billy the Kid*, pred tem pa tudi *Slamnite pse*. Le molčal je, poslušal in opazoval.

Pred začetkom snemanja je bilo v tihem prostoru slišati mehko salonske konverzacije, nič od običajnega ateljejskega truščja in hrupa. Peckinpah se je z igralci še enkrat pogovoril o prizoru in jih popeljal na sceno.

Prizor je najprej posnel v celoti, potem še vsakega igralca posebej z dvema kamerama (tudi v celoti). Če je bilo več igralcev, sta bila dva pred kamero, eden za kamero in obratno. Vsako sceno je izžel do konca, zato je v enem dnevu posnel le nekaj kadrov. Nastajanja scene ni vedno snemal molče, vključil se je vanjo, postal njen del in z glasom vodil nastopajoče. Takrat je bil zlit iz enega kosa, spremenjen v energijo.

Ko so bili na sceni naši igralci, sem stal poleg njega, on pa je z enako čustveno koncentracijo govoril meni in to sem moral potem posredovati naprej. Napotki so bili kot samogovor, kot glasno premišljevanje, kot molitev – »and look to him«. Koga naj gledam? Njegovo žarčenje je bilo tako močno, da se skoraj nikoli nisem zmotil, pa čeprav je bilo na sceni več igralcev. Vedno sem gledal pravega.

Bil je eden tistih dnevov, ko nam ne gre nič po sreči, ko se vsak pritožuje, pa še marčevsko sonce nas je zapustilo, bilo je mraz. Povsod. Na dvorišču, po hodnikih, v ateljeju. One of these days. Na sceni so bili Mason, Schell in Warner. Mason in Schell sta bila pripravljena, Warner pa ni bil zbran. Počasi je vlek el cigareto in dajal vtis človeka, ki sluti, da bo slišal slabo novico, a tega noče pokazati. Bil je na meji tistega miru, ki je edina možnost obrambe: naj se zgodi karkoli, samo da se zgodi. Vaja je potekala brezhিবno, le včasih se mu je zataknil tekst. Nič hudega, saj je bila vaja.

Med snemanjem pa niti enega kadra ni izpeljal do konca. Prebrodil je najbolj zgoščeno in napeto točko scene, zbranost je popustila in že spet se je zataknilo pri besedilu. Pri zadnji ponovitvi je z lahkoto obvladal prostor in sebe v njem. Razbohotil se je v spopadu s Schellom. Kljub mojstrsko izpeljani sceni je bilo čutiti, da v njem še vedno gnezdi hudič.

Po kratkem premoru smo nadaljevali. V ateljejsko tišino je butnilo udarjanje s kladivom. Peckinpah je zatulil, razjarjeno skočil in začel bruhati ogenj. Končal je snemalni dan in odbesnel v prikolico. Čez nekaj časa je prišel oskrbnik prikolice in ves zbeگان povedal, naj se takoj oglašim pri režiserju. Kolegi so me sočutno in preplašeno pogledali. Bil sem miren, bolj radoveden, kaj bo.

Režiserju je v prikolici delal družbo eden izmed asistentov, široki Ron Haeberle. Peckinpah mi je začel kot užaljen otrok pripovedovati, kaj z njim delajo producenti. Ronu je ukazal, naj sede na straniščno školjko. Ron je ubogal in mi z gromkim glasom začel demonstrirati neudobje premikajočega se veceja. Poglej, kaj delajo z mano, je tarnal kot užaljen otrok, Ron pa je tulil od smeha in se kobacal po neudobju prikolice.

Peckinpah je v hipu prekinil predstavo in mi začel govoriti o Warnerju. Občutljivo je govoril o tem zlahtnem igralcu, krasnem Hamletu iz Stratforda in Henryju Nilesu iz *Slamnatih psov*. Zaskrbljen je bil zanj, vedel je, da ga dušijo zasebne muke, zato bi moral govoriti z njim. Dolgo, vso noč. Snemanje je prekinil z izgovorom, da ga moti kladivo – tako naj bi si tudi vsi mislili, razbijalec tišine pa je bil tako in tako anonimen. Davidu je bilo treba pomagati.

Peckinpah ga je povabil na tiho večerjo. Naslednji dan je David igral v vsej svoji bleščavi.

Nikoli pa mi ni bil jasen spektakel okoli Jožeta Hrovata. Pripeljal sem ga Peckinpahu

v njegovo snemalno rezidenco – prikolico. Nežno ga je sprejel. Jože je imel majhno, a pomembno vlogo: bil je ordonans majorja Stranskega, ki ga je igral Schell. V njunem prizoru se lušči lisjaški in gospodovalni značaj Stranskega. V prikolico je prišel tudi Schell, ravno ko je tajnica režije Kathy Haber pripravljala vitaminsko injekcijo za utrujenega mojstra. Jože je vse to opazoval s plahostjo začudenega otroka.

Peckinpah mu je začel razlagati vlogo, vmes pa je posegel tudi Schell, ki je bil Jožetu v veliko oporo. Spodbujal ga je in mu kolegialno pomagal. Peckinpah se je vse bolj razvnel, se prepuščal improvizaciji in trenutnemu navdihu in bistvo prizora zapeljal na Hrovatovo stran. Po snemanju je govoril, da fanta čaka svetovna kariera. Ko se je naval navdušenja nekoliko polegel, je trezno razložil, da bo prevzel patronat nad Jožetom ter mu celo plačal učitelje angleščine. Sledila bo večletna pogodba. Vse to je razglasil v jugoslovanskem tisku. Meni je naročil, naj mu najdem profesorja.

To sem tudi storil in spraševal, kdaj se bodo začele lekcije. Odlasal je, vse se je vedno bolj umirjalo in dokončno popolnoma utihnilo. Resnično navdušenje za Hrovata ga je minilo, ko je na oder stopil Slavko Štimac.

Narednik Steiner je bil v bitki ranjen. Poslali so ga v lazarjet, kjer so invalidi in težko okrevajoči ranjenci pričakovali obisk vojaškega velmoža, ki naj bi mu zapeli dobrodoščilo. Ko smo se odločili za pesem, sem moral statiste pripraviti za prizor. Nobeden med njimi ni znal nemško, nekateri pa tudi latinice ne. Besedilo sem napisal fonetično in začeli smo vaditi. Šlo je presenetljivo hitro. Med pevci je bilo največ pravih invalidov, ki so se odzvali naši prošnji in prišli na teraso portoroškega hotela Palace, kjer smo snemali prizor.

»Heute gehort uns Deutschland und morgen die ganze Welt,« je odmevalo pod oboki, ko se je pojavil general. S smehljajem je sprejel pozdrav. Z istim smehljajem je začel izbirati vojake, ki so po njegovem mnenju simulirali: »Ti ... ti ... ti.« Nenadoma so začeli invalidi z vso močjo razbijati posodo, stole, vse, kar jim je prišlo pod roke: skrito sovražstvo do vojne in njenega zla je vzkliko v upor. Sceno sem vodil jaz, razvnel sem jih tako zelo, da so padli v skoraj religiozno ekstazo. Peckinpah je kričal: »Še ... še ... še!!!« Kamere so utripale do onemoglosti. Ko je bil prizor posnet, je pristopil in mi čestital. Bil sem vesel, nisem pa vedel, da je bilo s tistim dnem najinega prijateljstva konec.

Ko se je film začel nagibati v drugo polovico, je vedno bolj izgubljal živce. Postajal je napadalen. Berta je po krivici tako užalil, da je mož pobral šila in kopita ter odfrčal v London. Prepričevali smo ga, naj ostane, saj je bil dragocen sodelavec in dober tovariš. Tudi režiser se mu je z muko opravičil. A zaman.

Tudi druge, do takrat ljubljene sodelavce, je odpuščal, da so zgubljeni tavalj po našem Primorju. Nekateri so se vračali domov, spet drugi so ga prosili, naj jih vzame nazaj – borili so se za kruh in obstoj. Jemal jih je nazaj in hvaležni so ga malikovali. To mu je godilo, nas pa navdajalo z grozo. Iz Amerike so prihajali novi in novi kadri, med njimi je bilo tudi nekaj takih, ki so doživljali filmski krst.

V ekipi je začel delati rošade, tako je tudi mene za nekaj časa poslal v drugo ekipo z izgovorom, da so tam bolj zapleteni množični prizori. V resnici sem mu začel iti na živce. In on meni.

Na lepem se je spomnil, da sem »interior director«, in me prepustil našim igralcem. Potem mu to spet ni bilo prav in je kričal, da me morajo vrniti na bojna polja. V ta čudni golf, ki sva ga začela igrati, so se vtihotapili nepoklicani kolegi, začeli so ribariti v kalnem, sprejemal jih je, mene pa klical nazaj, dokler se nisem dokončno uprl. Pa ni šlo. Grozili so mi s pogodbo.

Iz Amerike so še kar naprej in naprej kapljali novi sodelavci, ki so bili bolj namenjeni njegovi zabavi kot sodelovanju v filmu. Pravzaprav pa ni potreboval nikogar. Če film po naravi svojega dela ne bi bil kolektivno delo, bi ga lahko izdelal sam. Videl je vse, zapomnil si je vse, vedel je vse.

Bali so se ga, še najbolj njegovi rojaki, a ne vem, zakaj. Tik pred začetkom snemanja nekega prizora je spremenil besedilo Bojanu Maroševiću, ki odlično govori angleško, a se mu je le malce zataknilo. Peckinpah se je začel krotovičiti od besa, ameriški kolegi pa križati od strahu. Stopil sem k njemu in ga mirno vprašal, zakaj je živčen. Zgrbančena maska se je v hipu spremenila v plašen obraz otroka, ki z očmi dopoveduje, da ni bil poreden. Amerikanci so se še kar križali, tokrat od veselja.

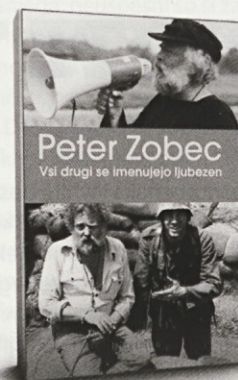
Njegove eksaltiranosti, ki so bile vedre in polne čara, so postajale mrakobne. Začel se je razcepljati, boj med njegovim imidžem in bitjo je postajal vse silovitejši. Bolečina, ker res po krivici ni nikoli postal oskarjevec, je postajala v nenehnem udrihanju čez Hollywood in pozlačeni kipec neznosna. Kriza,

ki se ga je vse bolj lotevala, pa je vodila v kompromis.

Plahi pesnik, pri katerem je ameriški puritanizem zadušil vsa hrepenjenja, je z orjaško močjo vrnil z nasiljem. Ameriškem puritanizmu – in tudi svetu. Že mlad je zavrgel misel o uresničeni svoji identitete in sprejel nasilje kot edino možnost dialoga in obstoja, svet pa kot kalvarijo. Strah in napad sta si podala roke. Če bi zdrsnil v estetiko Hollywooda, bi se približal oskarju in izgubil tla pod nogami. V njem se je plodil satan. Med sodelavce je vnašal babilonsko zmedo in jih v alkoholnih nočeh vozil v iluzije svoje fiktivne geografije.

V savudrijsko travo se je zarilo sonce. V zraku plesen. Ekipa nasršena, še najbolj pa mojster: od prečutih noči, od bolezenskih tegob, predvsem pa od samote, iz katere je bežal v brezglava rajanja z oprodami, ki jih je podcenjeval, skoraj sovražil, a brez njih ni mogel, in od zavedanja, da se zaradi krčevite sle po oskarju priklanja okusu ameriške povprečnosti.

Stopil je iz avtomobila, se razgledal po planoti, ukazal, da jo morajo prebarvati v črno, in izginil v prikolico spat.



Objavljeni odlomek se nahaja v 15. poglavju avtobiografske knjige Petra Zobca z naslovom »Vsi drugi se imenujejo ljubezen«, ki je sicer v celoti posvečeno snemanju *Železnega križca* v slovenski Istri in osebnim izkušnjam s Samom Peckinpahom. Tukajšnja naslov in podnaslov sta uredniška. Vse fotografije so iz zbirke Slovenske kinoteke. Knjigo je posthumno uredil Marcel Štefančič, jr. in je izšla pri založbi Beletrina.



## »WHITE TRASH« FILM

Jernej Kaluža

Najbrž je jasno: oznaka »white trash film« lahko funkcionira kot resen poskus klasifikacije le, če predpostavimo nekakšno subverzivno afirmacijo do samega akta žanrske klasifikacije. »White trash« film je nekakšna prehitra, podivjana klasifikacija: ne gre za to, da bi se skušali osredotočiti na filme določenega žanra, ne gre za »trashy« filme, temveč za določen simptomatičen motiv v delu sodobne filmske produkcije, ki ga je težko ubesediti, ki uhaja klasifikaciji, in smo mu zato skušali slediti skozi različne že obstoječe filmske klasifikacije. Nemogoče je denimo najti ustrezen IMDb-seznam »white trash« filmov (četudi ti obstajajo)<sup>1</sup>, ki bi mu lahko enostavno sledili. Potrebno je brskanje, sledenje motivom in ideološkim pozicioniranjem posameznih filmskih projektov. Prav to prečenje različnih klasifikacij preprečuje, da bi našo klasifikacijo razumeli

kot zaključeno, dokončno ali kot izključujoče določujočo: po eni strani lahko vanjo uvrščamo filme, ki obenem sodijo tudi v druge klasifikacije, podobno kot »hipster-ske« filme pa lahko tudi »white trash« filme iščemo retrogradno v bolj ali manj oddaljeni zgodovini; takšni so morda filmi *Gummo* (1997, Harmony Korine), *Resnična zgodba* (The Straight Story, 1999, David Lynch) in *Pošast* (Monster, 2003, Patty Jenkins). Zdi se tudi, da je prelomni moment, ki je neko povezan s sodobnim razcvetom »white trash« filma v »indie« ameriški produkciji (in glede na katerega sploh lahko ločujemo med zgodovino in predzgodovino), sodobna kriza kapitalizma. Naš postopek selekcije skratka izhaja iz meglene definirane ideje, ki usmerja izbor filmov, obenem pa so posamezna dela postopoma izostrila jasnost izhodiščne ideje, ki pa je, še vedno, nedokončana, fragmentirana in nasploh »v nastajanju«.

### Ideja klasifikacije

Potrebno je poudariti, da izraz »white trash«, ki je odločilen za našo klasifikacijo, razumemo v nekoliko širšem smislu: ne samo kot oznako neke specifične identitete, temveč kot specifičen strukturni učinek neke pozicioniranosti v družbi. Vsaka kultura ima svoje drugosti, tujosti, ki se vanjo zajedajo iz zunanosti, svoje manjšine. Z »white trashem« pa imamo v mislih odklon od prevladujočega modela, ki se izcedi iz samega centra dominantne kulture: iz točke, kjer je ta kultura najbolj čista in bela, se izrodi njena pretirana karikatura ali pošast, ki to kulturo začne razjedati od znotraj. Le kaj je denimo bolj ameriškega od ponosnih »hillbillyjev« iz hribovja Ozark, nemoralnih južnjakov iz Misourija, Georgie ali Kentuckyja? Toda obenem – kaj je večje nasprotje od uresničitve »ameriškega sna« kot ujetost v incestuozne zatohle odnose, moralni propad in nužnost

<sup>1</sup> Glej: < <http://imdb.to/1JWcKPe> > ali < <http://imdb.to/1H78Lnc> >.

družbene degradacije? Ta dvojnost je eden glavnih adutov, preko katerega se gradi smisel v »white trash« filmih, tako denimo v dokumentarcu *Rich Hill* (2014, Andrew Droz Palermo, Tracy Droz Tragos), ki govori o treh najstnikih iz disfunkcionalnih družin: stereotipi normalne in srečne Amerike se tu kopirajo drug na drugega (veleblagovnica iz uvodne špice, plapolanje ameriške zastave, tipične »južnjaške« verande, ognjemeti, dražba s pitami), toda celotna serija teh klišejskih znakov funkcionira tako, da namiguje na neko gnilobo iz ozadja, ne da bi ta bila eksplicitno zagrabljena in obsojena. Ne gre torej za vzpostavljanje (ameriškim) sanjam zunanje pozicije racionalne budnosti, temveč za transgresijo znotraj (ameriškega) sna samega: uporabljeni so isti sanjski znaki, ki pa postopoma neopazno in s pretiravanjem, postanejo znaki znotraj neke specifične ameriške mōre.

Nikakor sicer ne gre zgolj za specifično drugost v srcu Amerike (četudi se bomo tokrat osredotočili predvsem na ameriško situacijo in filmsko produkcijo). Na različnih lokacijah se tvorijo specifične imanentne drugosti, ki po navadi ostanejo zunaj fokusa antropoloških in etnoloških študij in jih ni mogoče izvesti pod univerzalni skupni imenovalc. Poznamo različne označevalce, ki predstavljajo prevladujočim kulturam lastne notranje transgresije, različne mōre, ki ustrezajo različnim izhodiščnim sanjam: *Chavs* (delikventna, trenirkasta in razbijajska mladina iz delavskega razreda v Veliki Britaniji), *Bogans* (primitivno predmestno prebivalstvo v Avstraliji in Novi Zelandiji, včasih z bundesliga pričesko in poslušajoč AC/DC), *Zef* (nižji srednji sloj belega prebivalstva v Južni Afriki, obenem »cool«, »fancy« in »poor«, najbolj znan po estetiki glasbene skupine Die Antwoord) itn.

Humanističen in konservativen odziv na tovrstne odklone je jasen. Vsaka civilizacija je spenglerjanski organizem z omejenim časom življenja in vedno znova se ponavlja podoba arhetipskega propad rimskega imperija. V obdobju zatona barbarstvo napada od zunaj in se obenem kot nekakšen vira razširja tudi od znotraj. »Kaj če smo barbari mi sami?« se denimo sprašuje Pier Aldo Rovatti, ko analizira, kako Berlusconijev mačistični populizem odzvanja po Italiji.<sup>2</sup> Zgodovinar Arnold Toynbee je v tem

kontekstu trdil, da je eden izmed znakov razkroja kulture ta, da začnejo višji razredi prevzemati kulturo nižjih razredov, na čemer temeljijo tudi mnogi moralistični napadi na univerzalno »trešizacijo« v ZDA, ki jo morda najbolj reprezentira uspeh resničnostnega šova *Here Comes Honey Boo-Boo* (2012–), ki prikazuje tipično »redneck« družino: lepotna tekmovalca za punčke, debelost, pretirano nakupovanje na bone, kopanje v blatu. »*Od kdaj je 'white-trash' postal normalen?*« se je zeno sprašujejo kritiki.<sup>3</sup> Kako se boriti proti širjenju te epidemije, ki lahko pripelje do tragikomične antiutopije, kot jo denimo prikazuje film *Idiokracija* (*Idiocracy*, 2006, Mike Judge)?

### Vrednost brezvrednega

Jasno je, da je vzvišenost humanistične kritike nad kulturo nižjih slojev (ki ni značilna samo za desničarsko konservativno pozicijo, temveč pogosto tvori tudi jedro urbano alternativne argumentacije, precej običajne za slovenski prostor, ki glavno težavo uvidi v vzponu »turbofolk« provincialne kulture), v tem kontekstu prej simptom, torej del problema, kot kakršnakoli rešitev. Predpostavka tovrstne moralistične kritike je, da je mogoče kulturo in identiteto, tako kot obleko, enostavno in svobodno zamenjati, spregledana pa je strukturna določena in razredna pogojenost določene identitete. Toda napačno bi bilo tudi povsem nasprotno sklepanje, ki bi skušalo fenomen »white trasha« reducirati zgolj na razredno pozicijo, torej zgolj na specifičen učinek znotraj kapitalističnega produkcijskega procesa. Kot ugotavlja Wayne Flynt, oznaka »poor white« na ameriškem jugu označuje tako ekonomske in socialne razrede kot tudi etične vrednote, določeno kulturno tradicijo.<sup>4</sup> Fenomen »white trash« se nam torej zdi zanimiv prav zaradi te vmesne umeščenosti, zaradi specifičnega prepletanja med razredno in identitetno perspektivo: ne gre zgolj za (svobodno) izbiro napačnega iden-

*Phainomena*, let. 20, št. 76/77/78, 2011, str. 31–35.

<sup>3</sup> Glej prispevek Charlotte Hays v *NY Post*, 2. november 2013. Dostopno na spletni povezavi: < <http://bit.ly/1Acfaoz> >. Charlotte Hays je izdala tudi knjigo s podobnim naslovom: *When Did White Trash Become the New Normal?* (Regnery Publishing, Washington DC, 2013).

<sup>4</sup> Flynt W. J.: *Dixie's Forgotten People: The South's Poor Whites*. Indiana UP, 2004.



Nebraska

titetnega ideala, za ne-sledenje ameriškega snu, toda tudi ne zgolj za učinek materialne, ekonomske podstati, ki bi bila povsem neodvisna od sanjskega sveta idealov. Sanje se zažirajo v realnost, realnost pa reproducira sanje. »White trash« je tako identiteta, ki je izločena iz sanj in je še posebej tesno povezana z razredno razslojenostjo in njeno reprodukcijo – je nujni stranski produkt, ki šele postavlja horizont smisla »ameriškega sna«: uspeh družbenega povzpenjanja je lahko uspeh le, če obstaja množstvo navzdol drsečih, množstvo neuspešnih. Toda, da bi sanje res bile univerzalne, da bi lahko služile v reprodukciji obstoječe realnosti, mora biti strukturna nujnost neuspeha iz njih izključena, dojeta kot nekaj naključnega in zunanjega: neuspešni so si za lasten neuspeh krivi sami, zato ker so svobodno izbrali napačno identiteto, napačno pot moralne izpriženosti, neumnosti in vdanosti v usodo.

Gilles Deleuze je univerzalno zmagoslavje ameriškega filma povezal s podobnim prepletom: gre za realizem, ki pa je nekakšen magični realizem, »ki ne izključuje fikcije, celo sanj ne«.<sup>5</sup> Nasprotno, ameriški film je po svoji strukturi v najširšem smislu parafraza ameriškega sna in njegove sanjske realnosti. Najsplošnejša forma je povzpenjajoča (ali padajoča): junak je vržen v določeno okolje, v konkretno situacijo, kjer ga protislovja silijo v akcije, ki ga po navadi odrešijo in potisnejo v boljšo situacijo. Točno to ameriškega filmu očita Eisenstein: okolje je enostavno dano (so bogati in revni), nikjer pa se ne preizpraša vzrokov te danosti ali izpostavlja možnosti velikih revolucionarnih sprememb samega okolja.<sup>6</sup> Uspeh se po navadi tvori le preko nekega individualnega boja, ki posameznika izvrže v boljši položaj (znotraj tega istega okolja). Ameriški film je torej že od samega izvora naprej tesno vezan na

<sup>5</sup> Deleuze, Gilles: *Podoba-gibanje*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1991, str. 186.  
<sup>6</sup> *Ibid.*, str. 196, 197.

<sup>2</sup> Rovatti, P. A.: »Mi, barbari: razmišljanja o Italijanski anomaliji«, v:



# Humanističen in konservativen odziv na tovrstne odklone je jasen. Vsaka civilizacija je spenglerjanski organizem z omejenim časom življenja in vedno znova se ponavlja podoba arhetipskega propad rimskega imperija.

ameriški sen: izhaja iz vrednostnega sistema, katerega vrednote reproducira. Vseskozi izpostavlja, da je za posameznika vse možno ter zakriva, da to vse ni možno za čisto vse. Tako se tvori v realnosti nemogoč enačaj med uspehom posameznika in uspehom množice, kar reproducira vrednost določene vladajočega »way of life«, določenih junaških likov in določene forme uspeha, kot zmage v dvoboju (z nasprotnikom, z okoljem), kot izpolnitve sanj.

»White trash« film dosledno sledi tej klasični strukturi, le da jo obrne na glavo. Kritičnost ali celo aktivističnost je povsem imanentna koordinatam ameriškega filma in njegovega učinkovanja, razlika se tvori le preko »détournementa«, ki sile, ki producira pomen, obrne v nasprotno smer. Znotraj sna samega so razvrednotene te iste sanjske vrednote, torej sama vrednost tistega, kar se kaže kot izvor vseh vrednot, ki poganjajo film in junake ženejo k akciji. Junaki se tudi v »white trash« filmih ženejo za sanjami, a estetiziran ni uspeh, niti ne enostavno neuspeh ali propad, temveč tisoč vmesnih stanj, ki jih zaradi kompleksnosti ni mogoče uvrstiti na enotno lestvico z enotno vrednostno valuto. Film **Nebraska** (2013, Alexander Payne) je v tem kontekstu stereotipen, morda še preveč očiten primer: zapiti oče odtujene družine se požene za svojimi sanjami, ko v reviji najde lažen kupon za milijon dolarjev. Na samem nesmiselnem potovanju se nič ne razreši, sanje niso uresničene, nujna je vrnitev v isto okolje, toda postopoma se razkrije neka ključna postranskost: sladkokisla lepota propadlega življenja, polnega napačnih odločitev. S tem pa se raztopijo same izhodiščne delitve: uspeh-neuspeh, odklon-normalnost, izpolnjenost-zgrešenost življenja. Podobno idejo rušenja ustaljene strukture ameriškega filma najdemo pri Debi Granik, morda najbolj značilni »white trash« režiserki. V filmu **Do kosti** (Down to the Bone, 2004), ki prikazuje življenje predmestne s kokaonom zasvojene matere, skuša kritizirati samoumevno vzpenjajoče in padajoče forme »džanki« filmov: »Tradicionalno je linija zgodbe v ameriškem filmu v obliki črke V.



Mud

*Poenostavljam, ampak vidimo nekoga, ki drsi navzdol, doseže dno in se potem spet dvigne in najde odrešitev. Vsak, ki osebno, bežno ali kulturno pozna karkoli o odvisnosti, ve, da je strukturno drugačna, podobna EKG-ju: gor in dol, gor in dol.«<sup>7</sup> Toda tudi ta podoba je v neki meri zavajajoča: kot vidimo iz samega filma, je glavni problem protagonistke prav vprašanje – kaj, kje je gor, in kaj, kje je dol? Prav zato, ker ni nikoli docela jasno, kaj je »vrednejše« življenja, je potrebno neprestano preklapljanje med zadetostjo in treznostjo, kar šele tvori videz EKG-grafa.*

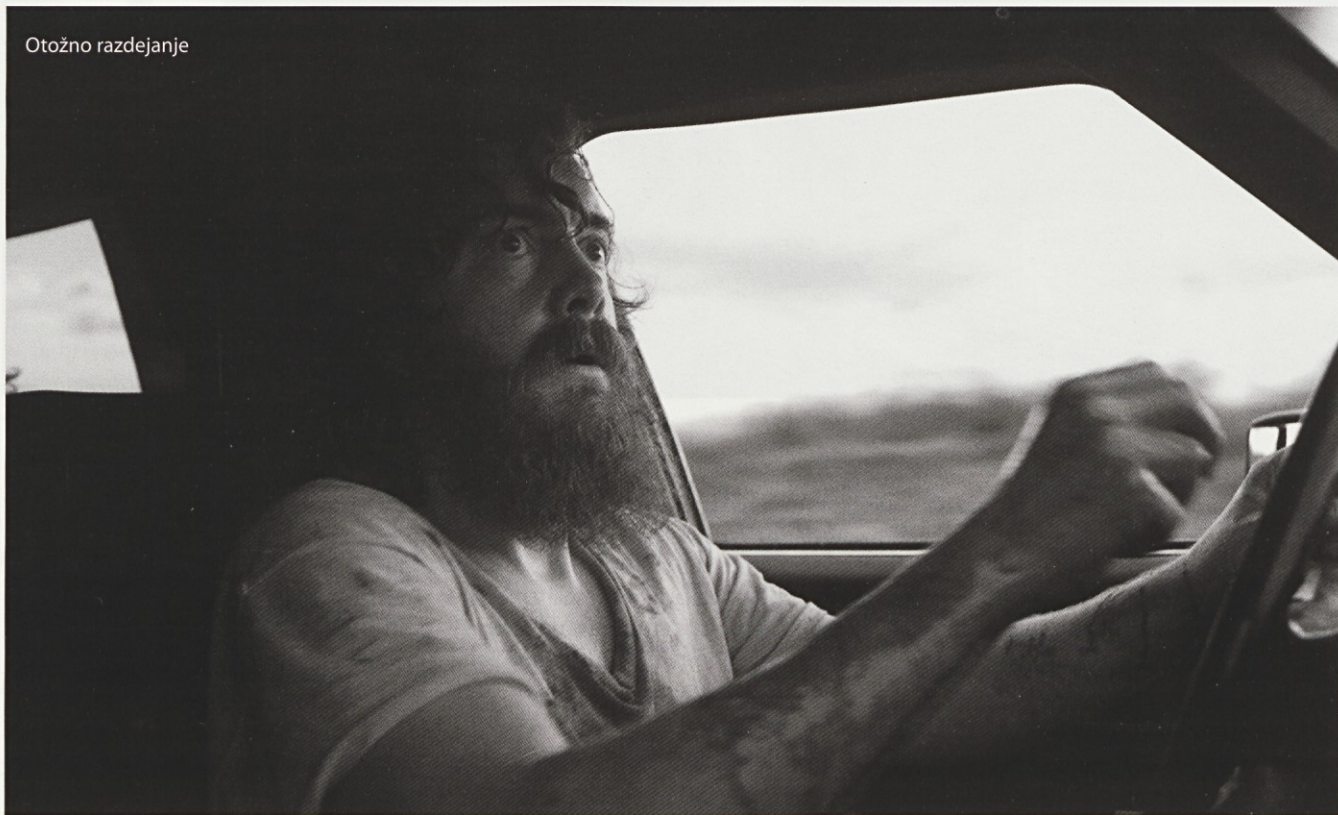
Če je v splošnem za indie estetiko značilna določena »hipsterska« nostalgčnost, ki ni usmerjena v preteklost, temveč v določen sedanji trenutek (s čimer mu je podeljena presežna vrednost), in je po navadi rezervirana za neko elitno lokacijo, prigodo, združbo ali stanje, ki se sicer morda vsebinsko razlikuje od klasičnih ameriških sanj, vendar še vedno sledi isti elitistični strukturi (New York, biti pisatelj ali glasbenik, gledati sončne zahode ...), potem »white trash« filmi izpostavljajo podobno nostalgijo v

najbolj neprimernih situacijah in lokacijah (ameriški jug, srednji zahod, biti odvisnik, živeti v »trailer parku«) in s tem razpršijo samo formo sanj. Pri tem bi bilo vsako romantiziranje, favoriziranje ali poeksotenje »trashy« življenjskega sloga ključna napaka, kar bi morda lahko očitali dokumentarcu **The Wild and Wonderful Whites of West Virginia** (2009, Julien Nitzberg). Presežna vrednost se sicer mora naseliti tudi v tisto najbolj ne-vredno, toda ne zgolj izključno tja – le tako je lahko zamajana sama osnovna struktura kopičenja vrednosti na določeni lokaciji. Ta učinek je paradoksen: je razreden, ekonomski, četudi je izveden na ravni identitete kot razvrednotenje in relativiziranje identitetnih idealov. Vrednost se razprši in pomnoži; inflacija je neizbežna, same ameriške sanje so nesmiselne. Povratni učinek: »white trash« življenjski slog ni več nikakršna drugačnost, izjemnost in eksotičnost, razpoznan je kot del »normalnega« predmestnega življenja, ki si vseskozi zgolj domišlja, da živi svoje sanje. Morda bi temu lahko rekli socialni realizem v osrčju ameriških sanj: ni potrebno zanikati sedanjega (»trashy«) stanja in se gnati, povzpenjati višje, temveč nasprotno, relativizirati samo vrednost, ki poganja premestitev.

7 Glej intervju z Debro Granik. V: *Anthem magazine*, 3. oktober 2014. Dostopno na spletni povezavi: < <http://bit.ly/1Erx4gU> >.

Morda bi temu lahko rekli socialni realizem v osrčju ameriških sanj: ni potrebno zanikati sedanjega (»trashy«) stanja in se gnati, povzpenjati višje, temveč nasprotno, relativizirati samo vrednost, ki poganja premestitev.

Otožno razdejanje



### Ustajene poti in odkloni

Skupna točka mnogih »white trash« filmov so osupljivi, za indie estetiko značilni posnetki pokrajine: grenkosladka ostrina hribovja Ozark iz *Na sledi očetu* (Winter's Bone, 2010, Debra Granik, 2010), puste ravnice Teksasa in Arkansasa v filmih *Joe* (2013, David Gordon Green) ali *Nasilne zgodbe* (Shotgun Stories, 2007, Jeff Nichols) odročnost delte Mississippija in mogočnost neviht v *Zveri južne divjine* (Beasts of the Southern Wild, 2012, Benh Zeitlin) ali *Mud* (2012, Jeff Nichols). V vsako pokrajino so seveda zapičeni različni kulturni znaki. Posebej pomembni so tisti, ki nakazujejo stik s civilizacijo in posledično možnost pobega: električni kablji in železniški tiri denimo. V prvi, izredno močni sceni filma *Joe*, ki se dogaja na železniških tirih, zapiti oče udari sina. Ta se počasi oddalji po železnici, a vseeno po-

gleduje nazaj. Možnost izhoda iz mōre tako vselej ostaja le možnost: okolje se, povsem v nasprotju z Deleuzovo shemo, vedno znova izkaže za močnejše od akcij posameznikov, ki mu skušajo ubežati. Protagonisti se sicer neprestano naprezajo in ženejo za nečim, vendar je njihova akcija prej kot negacija ali preseganje okolja, akcija, ki jo na nek način izvede samo okolje in preko nje še bolj potrjuje svoj določujoč značaj. Kopičijo se tiste akcije, ki reproducirajo povsem isto vrsto reakcije: krvno maščevanje, zapijanje, družinsko nasilje itd.<sup>8</sup> Zadnja scena filma *Otožno razdejanje* (Blue Ruin, 2013, Jeremy Saulnier, 2013), ki privede do skrajnosti negativne spirale privlačne moči maščevanja, ki sili k propadu vse protagoniste, je zemljevid Virginije. Kot opozarja Andrej Gustinčič

8 O podobnih motivih glej članek »Greh njihovih očetov«. Bregar, Bojana v: *Ekran*, julij-avgust 2014, dostopno na *Ekranovi* spletni strani: < <http://bit.ly/1xnapGf> >.

se zdi, »kot da je samo prizorišče krivo za vse, kar se je zgodilo«.<sup>9</sup> Toda ne gre za prizorišče, ki bi bilo obteženo z dolgo zgodovino (zato je morda Gustinčičeva povezava med Balkanom in ameriškim jugom nekoliko zavajajoča), temveč za prizorišče, ki označuje specifično ameriško brezgodovinskost (moteli, razbitine avtomobilov, utripajoče halogenke, zapuščene bencinske črpalke) in za poudarjeno moč prvinske zle zunanosti (tako značilne za ameriške pisatelje, recimo Lovecrafta), ki vase posrka in očrni vsake dobre namene, ki bi šele lahko začeli tvoriti neko linijo zgodovinskega razvoja.

Prostranost ameriške pokrajine je že v prvih, še nefilmskih upodobitvah, vedno korespondirala z idejo absolutne svobode in odprtih možnosti drugečnega življenja,

9 Glej članek Andreja Gustinčiča »Dol na jugu«. *MMC RTV*, 25. julij 2014. Dostopno na spletni povezavi: < <http://bit.ly/1vBWfy7> >.



Joe

kot je to na primeru ameriškega slikarstva pokazala Ksenija Kondali.<sup>10</sup> Mogočnost romantične narave je človeka izzivala in silila k temu, da je tudi sam razkazal svoje moči. Prostranost okolja je tesno zvezana tudi s specifičnim prevoznim sredstvom, avtomobilom, ki je, sledeč Aleksandru Genisu, eno od sredotočij ameriškega duha. Evropa s svojim razgibanim reliefom za avto ni najprimernejša; možnost izbire smeri se zdi omejena z gorovji, rekami in morji, obstoječimi hierarhijami in navadami. Avto, v našem kontekstu je to *pickup*, sledeč Genisu, v Ameriki nadomesti revolucijo: »zahvaljujoč kolesom je vsa dežela postala odprta, neomejena struktura, v kateri je svoboda premikanja uničevala stanovske meje. Poleg tega je avto podpiral osebnost v boju z množico.«<sup>11</sup>

Toda možnost neskončne izbire poti je še ena iluzija ameriškega sna: četudi je pokrajina povsem vertikalna in prepredena s cestami, vsaka izbira predpostavlja povzpenjajočo pot navzgor po družbeni lestvici k ameriški normalnosti. Zdi se, da se vse neskončne sanjske poti v neki točki srečajo, in zdi se, da obstaja še neka večja neskončnost poti, ki vodijo k izhodišču ali celo v prepad. White trash ideal je tudi v tem

10 Kondali, Ksenija: »O upodobitvah ameriškega sna«, v *Emzin: Ameriški sen*, Letnik XX, št. 3-4, 2010, str. 97-99.

11 Genis, Aleksander: »Avto«, V: *Emzin: Ameriški sen*, Letnik XX, št. 3-4, 2010, str. 35-37.

kontekstu karikatura in pretiravanje glede na prevladujoči model. Potrebno je ubežati začrtani smeri, izbrati cesto, tržno nišo, ki jo nihče ne izbere – zakaj bi se preselil v mesto, če se lahko poročiš s svojim sorodnikom? Tudi ena izmed nesrečnih družin iz dokumentarca *Rich Hill* se neprestano seli: oče je najprej izumitelj, potem vrtnar, na koncu se odloči, da bo šel iskati zlato na Aljasko (»I'm tired of money, I am going to make gold, diamonds ...«). Toda ne glede na to, da sledi svojim sanjam, je okolje premočno, povsod pristanejo na dnu, kar spet sili v novo selitev.

Vsa svoboda izbire poti ameriških sanj torej vodi k enakemu in klišejskemu in vse odklonsko je tisto, kar je mogoče najti onstran ustaljenih in preverjenih poti. Morda bi to lahko razložili s protiprimerom precejnjega in »anti-whitetrash« filma *Fantovska leta* (Boyhood, 2014, Richard Linklater): otrok odrašča, preko vseh stopenj značilnih čudakosti, ki so nujne za to, da otrok postane normalen, generičen človek, zgleden državljan, s svojimi ljubkimi majhnimi posebnostmi (rad fotografira, je redkobeseden, a z zapeljivim pogledom). Vsi odklonski liki (pijani očim, očim bivši vojak) so zgolj postranske figure, ki nujno odpadejo na poti normalnega razvoja v normalnost. Dialogi so povsem klišejski, kar samo po sebi ni problem, toda klišeji niso obrnjeni proti samim sebi ali razpršeni. Kot pravi nek navdušen kritik na IMDb: »What a great movie! I simply

believe in America again!«,<sup>12</sup> Peter Cerovšek pa je v svoji kritiki učinke filma opredelil s frazo »izjemen 'feelgood' moment«. <sup>13</sup> Če sprejmemo, da je tovrsten moment prav tisto najboljšo v velikem delu ameriške »indie« produkcije, moramo znotraj njega vseeno vpeljati določeno selekcijo: obstaja »feelgood moment«, ki je narcisoiden, ki reproducira in hromi, ter takšen, ki zmede, ruši in se roga obstoječemu. Vprašanje je v tem kontekstu, kot pravi Deleuze, »kako naj vendar film razkriva mračno organizacijo klišejev, ko pa vendar sam sodeluje v njihovem fabriciranju in razširjanju, vsaj toliko kot revije in televizija?«<sup>14</sup>

Iz samih klišejev in njihove običajne organizacije je torej potrebno zgraditi »Podobo«, ki se postavi nasproti ameriškem snu. Ni dovolj torej vzpostavljati drugačnosti, ki se vselej izkaže za nenevarno in prisrčno normalnost, kot to denimo počne (za moj okus nikakor ne feministična, prej neoliberalna) serija Lene Dunham *Punce* (Girls, 2012-), temveč nasprotno, pokazati na čudaškost in disfunkcionalnost znotraj normalnosti same, kar veliko bolje uspe seriji Jill Soloway *Transparent* (2014-).<sup>15</sup> Rušiti je potrebno samoumevnost in enoličnost utirjenih poti in pokazati na njihovo funkcionalnost znotraj ameriškega sna. Končni učinek sicer v nekem oziru še vedno sledi sanjam: ideali raznolikosti, svobode in individualnosti so potencirani, a usmerjeni proti temu, kar po navadi označujejo. Potencirani libertarizem ne pripelje do poenotenja, temveč do nehomogenega »white trash« anarhizma. Kot nekje zapiše Tolstoj: »Vse srečne družine so si podobne, vsaka nesrečna pa je nesrečna na svoj način«, kar bi morda lahko pomenilo tudi, da je sama nesreča neki specifični družini lastna sreča ter da je sam imperativ sreče tisti, ki poganja reprodukcijo nesreče.<sup>16</sup>

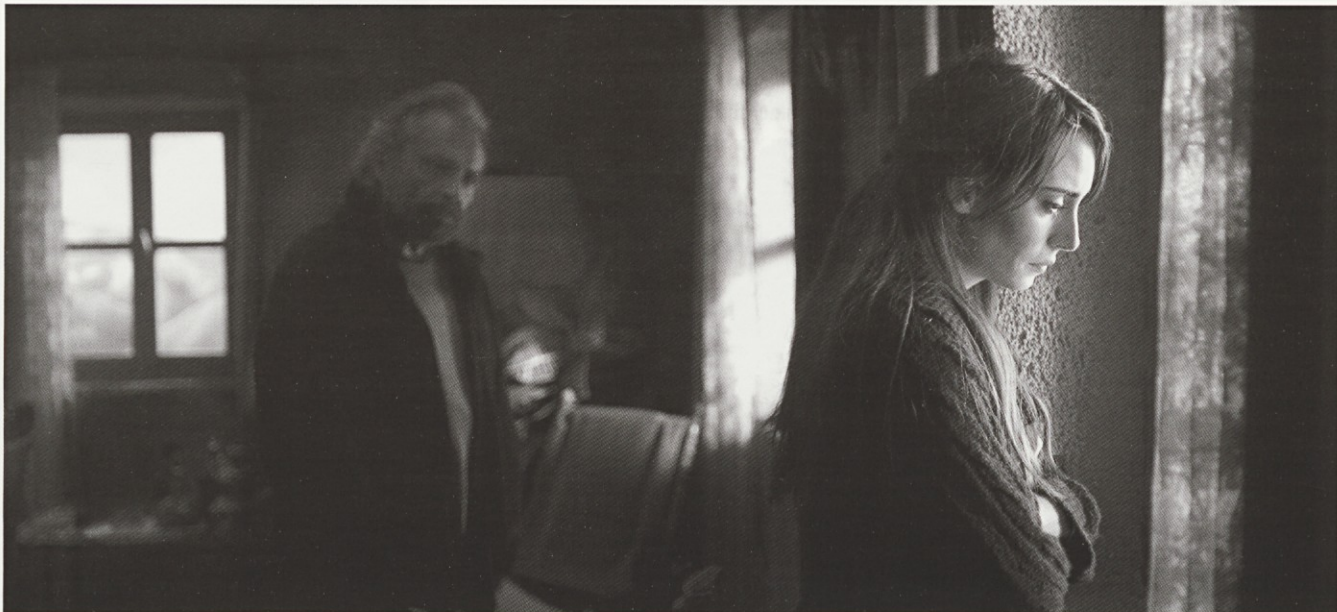
12 IMDb, 7. februar 2014. Dostopno na spletni povezavi: < <http://imdb.to/1zpqz1K> >.

13 Cerovšek, Peter: *Fantovska leta*. *Radio Študent*, 8. september 2014. Dostopno na spletni povezavi: < <http://bit.ly/1xa70Mn> >.

14 Deleuze, Gilles: *Podoba-gibanje*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1991, str. 269.

15 Za primerjavo obeh serij glej kritiko serije *Transparent*. Pelko, Maša: *Transparentnost nesreče*. *Airbeletrina*. Dostopno na spletni povezavi: < <http://bit.ly/1rsNV7o> >.

16 Za filozofsko analizo Tolstojevega izreka glej: Simoniti, Jure, *Svet in njegov predikat* 2. Ljubljana: Analecta, 2014, str. 7-43.



Zimsko spanje

# ZIMSKO SPANJE IN A. P. ČEHOV: INSPIRACIJA ALI ADAPTACIJA?

Matic Majcen

*»Verjamem, da je v vseh mojih filmih prisoten element Čehova, to pa zato, ker je Čehov napisal toliko zgodb. Napisal je zgodbo o skoraj vsaki življenjski situaciji. Zelo jih imam rad. Morda je imel vpliv na to, kako gledam na življenje. Življenje, kakor ga vidim jaz, na nek način sledi Čehovu.« Nuri Bilge Ceylan, 2009*

Nuri Bilge Ceylan je bil med prvimi predstavitvami *Zimskega spanja* (Kış Uykusu, 2014) v Cannesu in kasneje dokaj zadržan v seciranju povezav, ki jih ima ta film z delom ruskega literata Antona Pavloviča Čehova. Rekel je sicer, da njegov film *»temelji na nekaj kratkih zgodbah Čehova«*, a ni želel povedati, na katerih. Michelu Cimentu in Philippu Rouyerju je denimo v intervjuju pred Cannesom povedal: *»Navdihnile so me tri kratke zgodbe Čehova. Ta projekt sem imel v mislih že 15 let. Ne bom povedal, katere pripovedi sem izbral, ker ne bi rad izkrivil branja filma, ampak vsakdo, ki dobro pozna pisateljevo delo, ne bo imel težav z lociranjem izvirnega gradiva.«* Če torej nisi zelo dober poznavalec 600 in več kratkih zgodb Čehova, je analiza

vplivov ruskega literata za polno razumevanje namena in kontekstualizacijo *Zimskega spanja* nujna, saj brez nje ni povsem jasno, kdo sploh je avtor sporočila filma z argumenti o patriarhatu, razredni razklanosti in naravi zla, kakor niti ni jasno, na kakšen način – izviren ali skopiran – je to sporočilo posredovano gledalcu. Način podajanja tega motivičnega okvira je bistveno drugačno, če gre za citiranje nekoga, ki ga je prvotno ustvaril v Rusiji ob koncu 19. stoletja, ali za izvirno stvaritev nekoga, ki živi v Turčiji na začetku 21. stoletja.

Že takoj je potrebno poudariti, da *Zimsko spanje* dejansko je adaptacija, kljub temu da se je Ceylan v svojih izjavah veskozi bolj vrtel okoli besede *»inspiracija«* kot pa *»adap-*

*tacija«*. Natančneje, gre za dokaj zvesto, a vseeno razširjeno priredbo kratke zgodbe Čehova *Žena* (Жена) iz leta 1892, dolge približno 40 strani. Zgodba je pripovedovana iz vidika bradatega pisatelja Pavla Andrejiča, ki na podeželju v miru piše kolumne o aktualnih družbenih vprašanjih. Nekega dne prejme pismo, v katerem ga obvestijo o kritičnih razmerah pri revnih vaščanih, ki trpijo za lakoto in tifusom. Andrejič se kot premožen veljak počuti poklicanega, da pomaga obubožanim družinam, a je v dvomu, kakšna oblika pomoči je prava. Zaradi vsega hrupa ne mara ideje, da bi v lastni hiši organiziral filantropske sestanke, večerje in zabave. Tu v pripoved vstopi njegova žena, s katero ima ohlajen zakon



Zimsko spanje

in v velikem poslopju živita ločena do te mere, da praktično ne vesta za dejanja drug drugega. On je zatopljen v svoje delo, ona pa v svojega. Med njima izbruhne spor, ko možakar ugotovi, da nekega večera k hiši prihajajo premožni vaščani. (Mimogrede, na ta večer opazi tudi, da je zunaj začelo snežiti.) Žena ga prosi, naj jih pusti same, in očitno postane, da tudi ona zbira denar za pomoč revnim. Vrne se nazaj v svojo sobo, kjer se odloči, da bo za nekaj časa odšel od hiše. Ko ji gre to sporočit v njen kabinet, se zapiči v računovodske zvezke na pisalni mizi, kar ju vodi v nov spor. »Ti si ženska, neizkušena si, ničesar ne veš o življenju,« ji očita, ona pa mu odvrne, da vseskozi živi v pasivni materialni odvisnosti od njega. Ko si omenjene zvezke nese v svojo sobo, uvidi, da je vodenje računov resnično kaotično in neurejeno. Odloči se, da ji bo pomagal, a nemir v njem ostane. Naslednji dan se, kot je napovedal, res odpravi od doma, z vlakom v Peterburg, a ko prispe na železniško postajo, si premisli in gre namesto tega na večerjo k enemu izmed vaščanov. Na koncu zgodbe spet pride domov in se skesa.

Celoten potek *Žene* je pristal v *Zimskem spanju*, le da je Ceylan dialoge pogosto razširil in spremenil, mnogo odlomkov pa ostaja

povsem enakih. V *Ženi* ne najdemo nekaj drugih dogodkov in oseb iz *Zimskega spanja*, denimo lika pisateljve sestre, ki jo je Ceylan pobral iz neke druge pripovedi Čehova – iz kratke zgodbe *Dobri ljudje* (Хорошие люди) iz leta 1886. V *Dobrih ljudeh* podobno kot v *Ženi* spremljamo vsakdan kolumnista, tokrat z imenom Vladimir Semjonič, ki je vedno upal, da bo pisal za kakšen uglednejši časopis. Z njim živi njegova sestra Vera, ki je pred časom skupaj z možem zbolela za tifusom, a je on umrl, zato je sedaj nastanjena pri bratu. Iz te zgodbe izhaja dialog o neupiranju zlu, ki v *Zimskem spanju* dobi pomembno mesto v pripovedi. Od tu prihaja tudi ključen prizor dialoga med kolumnistom in njegovo sestro, vendar ga je Ceylan večinoma razvil brez tolikšnega poseganja po izvirnem materialu Čehova, kot je to očitno pri *Ženi*. Vseeno pa nam Ceylanova zvestoba izvirnemu gradivu očitno sugerira, da se v *Zimskem spanju* skrivajo mnogi neposredno preneseni motivi iz različnih kratkih zgodb Čehova.

Obstaja pa tudi druga raven vzporejanja Čehova in Ceylana: ne samo vprašanje predloge, temveč tudi sledenja izvirnemu avtorskemu slogu. Zvesto sledenje izvirnim pripovedim namreč še ne pomeni nujno, da si režiser na platnu resnično želel zajeti tudi

slogovne karakteristike izvorne predloge. Konec koncev so bili tudi filmi kot *Summer Storm* (1944, Douglas Sirk), *Dark Eyes* (Oči černije, 1987, Nikita Mihalkov) ter *Days and Nights* (2014, Christian Camargo) posneti po predlogi Čehova, a to ni nujno pripeljalo do tega, da bi bili ti filmi tudi v svojem slogu čehovljanski. Tu je potrebno poudariti, da je bil Ceylan pri *Zimskem spanju*, nasprotno, tudi s tega vidika zelo dosleden v sledenju izvorniku, saj se njegov film močno trudi biti čehovljanski tudi v svojem vzdušju, kar vključuje specifičen pristop k pripovednemu tempu, scenografiji, odnosu do prostora, gibanju likov po prostoru, metaforični logiki, značajske kompleksnosti likov ipd.

Sledeč Almirju Bašoviću in njegovi knjigi *Čehov in prostor* (2013, Knjižnica MGL) lahko opišemo, preko katerih elementov se *Zimsko spanje* kaže kot preslikava ne samo pripovedi, temveč tudi sloga Antona Pavloviča Čehova na veliko platno. Kot pravi avtor knjige, so dela Čehova v zadnjem stoletju vseskozi opisovali kot »drame, v katerih se nič ne dogaja«, zaradi česar se njegove pripovedi kažejo kot premišljanja o nezmožnosti tragedije v sodobnem svetu. Ta antidogodkovnost v veliki meri poteka preko dramskih oseb, ki so ujete med dva tipa

nezmožnosti: na eni strani jih zaznamujejo travmatična razmišljanja o njihovih družinskih razmerjih, v katerih se nikakor ne morejo vzpostaviti kot polnovredni člani družine, na drugi strani pa se ne morejo vzpostaviti niti s shakespearjskim statusom rušenja družbene ureditve. Aydin, udobno umeščen na turškem podeželju, svoj hotel poimenuje Othello, kar lahko skozi to prizmo vidimo kot nezavedno željo po konfliktu, ki ga je dolgo čakal, a nikoli ni prišel, saj se je vsak dogodek razblinil vsakič, ko se je njegova napoved približala uresničitvi.

Tisto, kar Ceylanove like naredi še bolj čehovljanske, pa je njihova umestitev v prostor z vsemi fenomenološkimi in metaforičnimi razsežnostmi, ki jih to prinaša. Tipična poteza Čehova v tem smislu je, da je pripoved posajena z ljudmi, ki dajejo vtis prehajanja. Tu so ljudje, ki nimajo svojega stalnega mesta ali bi nasploh radi bili kje druge. Pri Ceylanu so to najočitnejše turisti, ki pripovedi dajejo vzdušje nestalnosti, a to obenem taisti motiv na subtilen način prenaša na osrednje like. Tudi Aydin se namreč nekam odpravlja, v Istanbul, a si v skladu z antidogodkovno logiko premisli in se vrne. Zato je kot pri Čehovu tudi pri Ceylanu pomembno razlikovanje med dejanskim prostorom (tistim

vidnim, odrskim) ter zapomnjenim prostorom, o katerem liki pripovedujejo. Čehov je vsa svoja provincialna mesteca, v katera so umeščene njegove pripovedi, poimenoval z enim imenom, namreč Harkov, medtem ko večjih mest, prestolnic, liki nikoli ne doživijo v trenutku pripovedi, temveč so vedno zgolj izražen spomin ali draž, ki se nikoli uresniči. Aydinov neuresničen odhod v Istanbul je iz vidika Čehova zato izredno tipična, že skorajda predvidljiva poteza, ki ji Ceylan zvesto sledi.

Še pomembnejša determinanta v razmišljanju o prostoru pri Čehovu in Ceylanu pa so mikrolokacije. V tem smislu ključno vlogo igrajo intimni prostori – kabineti, pisarne – v katerih se odvije jedro vzpostavljanja družinske tematike. Zakaj Čehova zaznamuje takšno priseganje na zasebne prostore in posledično odsotnost javnih prostorov? Bašović pravi, da bi dramski liki in vzpostavljena intimna pripovedna logika v takih prostorih izgubila svoj smisel. Prav zaradi tega ta železniška postaja, na kateri nas Aydin draži, da bo odšel v Istanbul, prej izgleda kot zasebni prostor, kot majhna sobica, v katero si osrednji lik pride kot pri domačem kamenu zgolj pogret roke, kot pa bi bil tipičen, gosto poseljen javni prostor. Takšni intimni prostori, kakršni so delavnice kabineti, so še bolj pomembni zato, ker vzpostavijo odnos do preostalih prostorov v uprizorjenem prostoru. Najprej z vrtem (in procljem hiše) kot prostorom prehoda, nadalje pa predvsem z naravo. Če je na tej relaciji kabinet prostor družinskega soočenja, igra narava vlogo metaforičnega odslikavanja psihološkega stanja dramskih oseb. Če denimo Čehov prične dogajanje v *Utvi in Stričku Vanji* v naravi in konča v kabinetu, je Ceylanovo prehajanje med enim in drugim prav tako osrednja scenografska



Zimsko spanje

poteza. Kakor so pri starih Grkih bogovi krojili življenjske usode ljudi, je pri Čehovu narava tista, ki dramske like subtilno prikraja po svojem ritmu.

Zaradi tega je pomembnost samih posestev, na katerih se nahajajo ti intimni prostori ter njihova neposredna naravna okolica, še toliko bolj očitna. Te hiše in pripadajoča zemljišča so, kot pravi Bašović, vedno neke vrste obramba pred zunanjim svetom. Z bivanjem na odročnih zasebnih lokacijah se ti liki ubranijo pred civilizacijo, pred hrupom, in zato posledično tudi pred časom, pred sedanostjo in pred napredkom. Posestvo pri Čehovu in v Ceylanovem *Zimskem spanju* na bralca in gledalca zatorej ne deluje samo kot obramba pred svetom, temveč za čas trajanja pripovedi postane kar središče sveta sámo. Grožnja izgube in propada tega posestva zato na gledalca in bralca deluje podobno usodno, kot bi se sesuval cel svet, kar dodatno poudari psihološko breme v oteženih družinskih odnosih med liki.

*Zimsko spanje* si preko opisanih elementov prizadeva natančno slediti slogu Čehova in Ceylan to izpelje z do vsake podrobnosti domišljeno dialoško strukturo. Čeprav se dolge izmenjave večkrat zdijo arbitrarne, so v resnici napisane do zadnje besede natančno. Ker sta pripoved in slog *Zimskega spanja* v veliki meri Čehova in ne toliko Ceylana, pa igra naracija o konservativnosti in legitimnosti patriarhata vlogo analogije, ki vleče vzporednice med Rusijo ob koncu 19. in Turčijo na začetku 21. stoletja, obenem pa motiv dobrodelne pomoči vzpostavlja bistveno širšo alegorijo globalnih ekopolitičnih razmerij, vzpostavljenih v tem času. *Zimsko spanje* je v svojih temah aktualno v tolikšni meri, kolikor so dandanes aktualne izvorne kratke zgodbe Antona Pavloviča Čehova.

Ida

# Subverzivnost svetega

Gašper Jakovac

Filmska umetnost zaradi svoje čutne nazornosti in uporabe audiovizualnih strategij, podobno kot gledališče, učinkuje celovito in neposredno, tako rekoč sinestetično. Če prava umetnost uporablja skupne, udomačene, prepoznavne kulturne sheme z namenom, da jih preoblikuje, relativizira, subvertira, sopostavlja in tako na novo osmišlja, se zdi, da je prav film kot celovit spektakel tisti, ki zmore učinkoviteje kot druge umetnosti zamakniti posameznike iz njihovega vsakdanjega imaginarnega razmerja do sveta. Toda moč filmske umetnosti ni zgolj odraz njenih formalističnih posebnosti, ampak tudi dominantnih kulturnih kodov in praks, ki urejajo naš akt gledanja in odnos do spektakla nasploh. Če je bil denimo gledalčev pogled v angleškem elizabetinskem in jakobinskem gledališču uokvirjen predvsem s svojo periodično participacijo v produkciji najvišje oblasti – skozi javne ceremonije in spektakle, prek katerih je monarh sploh postajal monarh – pa dandanašnje poglede umerja naša kontinuirana interakcija z vizualnimi mediji. Sredstva informiranja in oglaševanja proizvajajo podobe, ki prejemajo status resnice prav zaradi svoje vizualne posredovanosti, kljub kompleksnosti preoddaje in končne prezentacije, s tem pa individuumene nenehno oddaljujejo od neposredne kompleksne izkušnje sveta. Rečeno drugače in nekoliko slikoviteje: čeprav vulgarne reprezentacije realnosti pohablja naše oko, pa ga prav njegova ujetost v svet nenehne silovite vizualne interpelacije vzpostavlja kot posebej dovetnega za film in vizualno umetnost nasploh. Kinematografija je zato postala najdostopnejši umetniški diskurz in ključno torišče današnje refleksije sveta, ki lahko, če želi, osvobaja naš pogled in preusmerja našo željo, zadržano v površino, zunanost in izgled. Film *Ida* (2013) Pawła Pawlikowskega se ponaša s tovrstnimi transformativnimi kvalitetai na vseh ravneh komunikacije, kar ga nedvomno vzpostavlja kot katarzično in estetsko dovršeno delo.

S statičnostjo, črno-belo tehniko in klavstrofobičnim formatom si *Ida* prizadeva brzdati naše čute. Čeprav je povojna Poljska prostor omejenih možnosti, nas v resnici prav prevajanje jalovega, boleče okrnjenega hedonizma in čutne zmernosti – minimalizma samostana, pritrkavanja žlic, vertikal razdrapanih ulic, pustosti zimske pokrajine – estetsko zadovoljuje. Pawlikowski umirja naše oko, pošilja nam zmerne količine dra-



Ida

žljajev, hoče, da skupaj z njegovo kamero motrimo polnost in kompleksnost življenja, ki ni vselej očitna in povsem razvidna. Ponuja nam formalno strogo zamejen, zgoščen, skoraj bežen celovečerec, v katerem čas in pomeni ne odteka v prazno, ampak se akumulirajo in plastijo. *Ida* nas zato, kljub tišini in umirjenosti, nikoli ne izpusti iz svojega primeža, ampak ohranja našo pozornost in vznemirja s svojo sugestivnostjo in z estetskim čutom. Kljub vizualno razkošnemu komentarju poljske družbe z začetka 60. let realizem filma *Ida* ni socrealizem, ampak je precej sorodnejši strukturi biblične naracije. Motiviranosti in notranjega sveta posameznikov namreč nikoli ne moremo v celoti doumeti, saj prihajajo na površje le v svoji skrivnostni nečelosti, ki se izmika totalni objektivaciji. Kljub tovrstnim negotovostim in prepoznavni stilizaciji kadrov, pri kateri so subjekti pogosto »odrezani« in prostorsko omejeni na njihovo spodnjo tretjino, je mimezis Pawlikowskega presenetljivo prepričljiv in avtoritaren – z nekakšno naravno samoumevnostjo filmske stvarnosti nas sili v prevpraševanje lastnih vizij sveta. Film nam torej ponuja avtoritativne stilizirane podobe, ki pa so prepričljive prav zaradi svoje delnosti in manka objektivne koherentnosti. Opozarja nas, da najbolj temeljnih resnic o človeku sploh ni mogoče zadovoljivo artikulirati. Tog, zadržan in pogosto osen-

čen obraz protagonistke Ide, ki le občasno razkrije njeno čustveno razrvanost, denimo ob poskusu spotakljive interpretacije evangelija njene tete Wande ali pa skozi solze, ki spremljajo obred redovnih zaobljub, je torej sinekdoha filma v celoti.

*Ida* se kot bodoča redovnica nahaja v antagonističnem razmerju do sveta, ki je na individualno-paradigmatični ravni predstavljeno skozi kontrastiranje njene religiozne strogosti in frivolnosti tete Wande. Čeprav nasprotja v temeljnih življenjskih nazorih povzročajo napetosti v njenem odnosu – Wanda meni, da njena nečakinja v samostanu zapravlja svoje življenje – pa se prav *Ida* empatično-mimetično obnovitev Wandinega *modus vivendi* po tetini tragični smrti izkaže za tisto pravo iniciacijo v redovništvo. Po soočenju z morilcem njenih staršev in po pokopu njihovih posmrtnih ostankov se *Ida* sicer vrne v samostan, a se tokrat ne zmore več zares vključiti v njegov vsakdan, še manj pa sprejeti redovniških zaobljub. Njeno liminalnost in nemir Pawlikowski prikaže v seriji kratkih samostanskih prizorov, v katerih *Ida* nastopa kot razdiralni, reflektirajoči element noviciata. Posebej prikupna je ponovitev samostanske večerje, prizora, v katerem *Ida* hihitanje – nemara je prav zdaj prvič zaslišala igrivo trkanje jedilnega pribora – nespodobno prekine zaukazano tišino.

Po Wandinem samomoru *Ida* sledi teti-



Ida

nemu nasvetu in preizkusi normalnost. Toda prav njena religioznost in izkušnja samostana povsem determinirata njeno preigravanje vlog in preizkušanje drugačnih življenjskih poti. Zdi se, da čutni Coltrane, ki ga interpretira Ildin ljubimec, ter njegovo uporniško izogibanje služenju vojaškega roka in vsakršnim zaobljubam nasploh obetajo izkušnjo prevratnega hedonizma, življenja, ki bi si, čeprav v skrajni opoziciji samostanu, prizadevalo presegati družbene norme in segati onkraj, v nihilistično svobodo. Toda Ida je razočarana nad njegovo malomeščansko normalnostjo. Vajena samostanske pozornosti, budnosti in polnosti življenja v njenem poslednjem dialogu popolnoma dekonstruira njegovo vizijo njenega skupnega življenja s preprostim vprašanjem – in kaj potem? Vse, kar sledi telesni konzumaciji njune ljubezni, je sprehod po plaži v Gdansk, pes, hiša, družina, pač normalno življenje, ujeta v vsakdanjo banalnost, ki ne vključuje možnosti za njeno relativizacijo in preseganje, za stik z mirujočo transcendenco. Ildina želja, oblikovana kot hrepenenje po Bogu, se ne zna zadovoljiti z delnostjo, z neznatnim užitekarsvom in ugodjem zaspane rutine, ampak zahteva nič manj kot absolutno (po)polnost.

V tej subverzivni perspektivi, v dekonstrukciji normalnosti nenadoma uzremo Ildino kritiko sveta, ki je bil usoden za Wando

in Ildine starše. Čeprav je ta svet nasičen z zgodovino, prežema ga namreč točno določen politično-ideološki horizont, je njena kritika univerzalna in ne izraža toliko sodbe političnih praks kot pa prevpraševanja temeljnih modusov bivanja in vrednot človeštva nasploh. Svetne družine so podvržene razkroju in uničenju; še več, mnoge izmed njih, tako kot Ildina, so v resnici žrtve drugih družin, ki si prizadevajo zagotoviti ugodje in dom svojim članom. Na drugi strani pa sta Wandina revolucionarna akcija in njeno povojno mesto v komunistični Poljski očitno izgubila svoj smisel s smrtjo njenega sina in sestre Rože. Temeljno ambivalenco, ki bi jo lahko nekoliko spotakljivo povzeli kot »navezanost na sočloveka je prekletstvo« in ki premnogokrat zaradi posameznikove nezavedne ujetosti v sredstva lastne (ne) moči zgolj perpetuira njegovo trpljenje, Ida zaznava skoraj intuitivno. Njena razrešitev zagate je seveda radikalna (redovništvo pač ne more biti pertinentna rešitev za vsakogar), toda srž problema, namreč da se normalnost, torej družbeno sprejemljivi vzorci mišljenja in delovanja, daje kot evidentna in s tem prazna forma, je mogoče uzreti šele skozi njeno prevratniško perspektivo. *Ida* nas torej uči radikalizma, vendar ne tako, da nas zapira v samostan, ampak da nam kaže izvore naše temeljne hamartičnosti.

*Ida* še zdaleč ni pripoved o holokavstu;

morda jo tako berejo na Poljskem, kjer se jim zdi film odločilno zaznamovan z domačimi nacionalno zgodovinskimi travmami. Prepričan sem, da je poleg vizualne izčiščenosti, mojstrske naracije in kompleksne karakterizacije prav izžarevanje in dostojanstvena reprezentacija svetega najpoglavitejša dimenzija filma. *Idini* samostanski prizori so me nemudoma spomnili na sicer barvne in hiperestetizirane vizualizacije samostana v mojstrovini Sergeja Paradžanova *Sajat nova - Granatna barva* (Sayat Nova, 1969). Pawlikowski je sicer minimalist, toda ko denimo v meditativni uprizoritvi obreda slovesnih redovnih zaobljub v središče kadra namesto redovnic, ki prejemajo habit, postavi fresko pelikana, ki z lastno krvjo hrani svoje mladiče, suvereno (podobno kot Paradžanov) vstopa v dialog z bogastvom krščanske simbolike. Sveto je torej v središču, in sicer ne zgolj kot motiv ali kvaliteta. Ne gre le za tematizacijo svetega, za dejstvo, da je, kot pravi Wanda, *Ida* pač mala svetnica, ampak da sveto v resnici prežema celoten filmski izraz, da je del njegove notranje koherence.

Življenje je v *Idi* osvobojeno jarma banalnosti, vendar ne skozi neizmerno trpljenje hamartičnega protagonistista, kot bi to nemara veljalo za grško tragedijo, ampak prek Ildine stoične miline in odpornosti na človeško nesrečo. Še pomembnejše pa je, da je njena drža zaznamovana z globoko religioznostjo, kar je v kontekstu naše sekularne sodobnosti, ki je Boga kot zgolj enega izmed ideoloških konstruktov izrinila v območje posameznikove arbitrarne izbire, izrazito antitrendovsko. Sveto se tako ne kaže zgolj kot nujnost individualne izkušnje sveta, ampak tudi kot hipostaza družbene vezi, kot sredstvo subverzije družbene izpraznjenosti. Da takšen film pobira svetovno najuglednejše nagrade, upam, opozarja na premike, čeprav neznatne, v duhovni senzibilnosti Zahoda, ki bolj kot kadarkoli prej potrebuje kontemplacijo in tišino.



Ida



In memoriam

# Mike Nichols (1931-2014)

Andrej Gustinčič

Mike Nichols je v svojih filmih lovil duh časa. Bil je eden najvztrajnejših kronistov spreminjajoče se ameriške morale in ideologije od 60. let prejšnjega stoletja. Nichols, ki je umrl konec novembra v svojem štiriinosemdesetem letu, je s časom zrasel, če je to prava beseda, iz enega od zlatih fantov nove generacije filmarjev v uglajenega in duhovitega režiserja uglajenih in duhovitih A-filmov, podobnega kakšnemu profesionalcu starega Holivuda, na primer Williamu Wylerju, ki je bil njegov osebni junak. Znal je potegniti najboljše iz igralcev in scenarija.

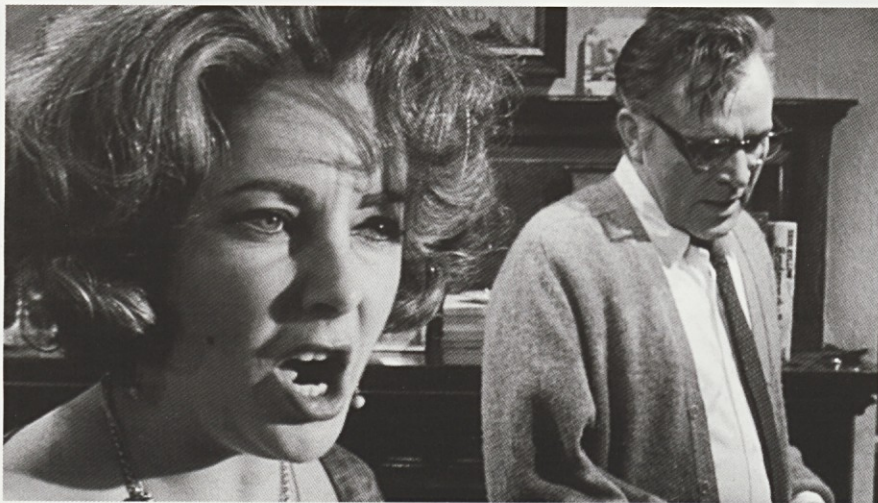
Njegovi projekti so vedno pritegnili največja imena industrije. Nekateri igralci so prvič zablesteli prav v njegovih filmih. Režiral je znane igralce vsaj treh generacij: Elizabeth

Taylor, Richarda Burtona, Anne Bancroft, Dustina Hoffmana, Jacka Nicholsona, Warrena Beattyja, Meryl Streep, Ala Pacina, Harrisona Forda, Toma Hanksa, Julio Roberts in Natalie Portman, če omenim le nekatere. Imenitni Sam O' Steen je bil montažer večine njegovih filmov<sup>1</sup>, delal pa je z največjimi direktorji fotografije, med drugim s Haskellom Wexlerjem, Robertom Surteesom, Davidom Watkinom, Giuseppejem Rotunnom, Miroslavom Ondrickom in Néstorjem Almendrosom. Najpomembneje pa je, da je imel izredno srečo s scenaristi, vse od prvenca *Kdo se*

1 Poleg dvanajstih filmov, ki jih je montiral za Nicholso, je bil O'Steen montažer filmov Romana Polanskega *Rosemarijin otrok* (*Rosemary's Baby*, 1968) in *Kitajska četrt* (*Chinatown*, 1974).

*boji Virginije Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, 1966), priredbe legendarne drame Edwarda Albeeja, ki jo je napisal scenarist Ernest Lehman. Sledili so pisci Buck Henry, Jules Feiffer, Carole Eastman, Nora Ephron, Aaron Sorkin in stara partnerica Elaine May. Nikoli pa ni presegel pričakovanj svojih prvih filmov, s katerimi se je konec 60. let in na začetku 70. uvrstil v bleščečo generacijo režiserjev tako imenovanega novega Holivuda.

Nichols se je rodil kot Michael Igor Peshkowsky v judovski družini v Berlinu leta 1931. Pred nacisti je družina tik pred vojno pribežala v Ameriko. Mladi Nichols se je proti koncu 50. let proslavil z nastopi v komičnem duetu z Elaine May. V njunih dialogih je šlo recimo za psihiatrinjo, ki čustveno razpade,



Kdo se boji Virginije Woolf?

ko pacient prestavi termin za seanso, ali za mater, ki nadleguje svojega sina, imenitnega znanstvenika, da je nikoli ne pokliče, tako da ga na koncu pripravi do tega, da začne govoriti kot otrok in se svoji mamiči opravičuje. To je bil nespoštljiv intelektualni urbani judovski humor, poln Freuda in slabe vesti. Bil je sofisticiran, domiseln, pogosto zelo smešen in simpatično elitističen.

Do sredine 60. let je postal uveljavljen gledališki režiser, preskok v svet filma pa je naredil s filmom *Kdo se boji Virginije Woolf*, eno največjih priredb kakega dramskega teksta. Nicholsu je uspelo iz zakonskega pekla Georgea in Marthe, para srednjih let, narediti pravo filmsko izkušnjo. Genialnost pristopa je v tem, da je okolje, ki ga film ustvari za Albeejeve eksplozivne like in dialoge skoraj enako ekspresionistično kot naturalistično.

Boj med zakoncema (Elizabeth Taylor in Richard Burton) v polnem sijaju svoje igralske moči) se odvija v glavnem v njuni hiši, ki deluje kot razširitev odrske kulise. Kadriranje, rezi in premiki kamere veš čas odkrivajo nove elemente tega prizorišča, ki postane izraz duševnega stanja glavnega lika. Najbolj pa je odprl Albeejevo dramo z uporabo velikih planov, tako da skoraj vohamo alkohol iz ust Burtona in Elizabeth Taylor, medtem ko drug drugega verbalno sesuvata («Če bi obstajal, bi se ločila od tebe.»). Težko si je še predstavljati to dramo na odru, ker so Nicholsonovi bližnji posnetki in premiki kamere iz nje naredili nekaj tako zelo filmskega.

Njegov drugi film, *Diplomiranec* (The Graduate, 1967), je prišel v kinematografe istega leta kot *Bonnie in Clyde* (Bonnie and Clyde)

Arthurja Penna in ga imajo za enega začetkov novega Holivuda. Takoj v prvih kadrih je Nicholsu uspelo ujeti občutek mladosti. Gledamo diplomirancu Benamina Braddocka (Dustin Hoffman) na premičnem traku, ki ga pelje skozi letališče; mlad in izgubljen, ob spremljavi glasbe Simona in Garfunkla, ki je kot seznam stvari, ki mučijo mladega in občutljivega človeka (ljudje, ki govorijo, ampak ničesar ne povejo, slišijo, ampak ne poslušajo). Benove pustolovščine v bogatem Beverly Hillsu, njegovo neizgovorjeno nezadovoljstvo in srečanje z gospo Robinson («Ga. Robinson, poskušate me zapeljati. Mar ne?«), njegovo reševanje dekleta svojih sanj z njene lastne poroke in majhen judovski fant, ki se bori s križem v rokah ... Vse to je postalo del gledalčevega filmskega nezavednega. Zadnji prizor, v katerem vidimo, kako nasmeh in navdušenje zamenjajo prvi znaki negotovosti na obrazih Bena in njegove Elaine (Katherine Ross), ustvari občutek streznitve in spusti nekaj realnosti v mladinsko idilo.

Če bi želeli biti cinični, bi lahko rekli, da je *Diplomiranec* ponudil nov tip filmskega bega pred stvarnostjo, takšnega, ki upošteva osamljenost pod tankim ledom družbe blaginje in negotovosti v ljubezni, ne upošteva pa Vietnama, revščine, gibanja Black Power ali študentskih demonstracij, čeprav gre za leto 1967 in mlada junakinja študira na Berkeleyju. Lahko se tudi vprašamo, zakaj je film tako neprizanesljiv do gospe Robinson (v ikonični upodobitvi Anne Bancroft), ki je vsaj toliko nezadovoljna z življenjem kot je Ben. Pesem Simona in Garfunkla ji je veliko bolj naklonjena.

Ta dva filma, ki sta med najboljšimi desetletja, sta predstavila režiserja z natančnim očesom za nianse odnosov med moškimi in ženskami in z zmožnostjo ustvariti živa prizorišča za svoje like. Nichols je bil večplasten režiser, ki ni iskal lahkih odgovorov. Na koncu mračnega zakonskega tunela Marthe in Georgea je blede luč upanja in sredi srečnega konca romantične komedije je zaslediti negotovost. Na sceno je prišel avtorsko spreten režiser, poln ironije in humanizma.

Po *Diplomiranecu* je posnel eno prvih superprodukcij novega Holivuda, spektakularno priredbo pacifističnega romana Josepha Hellerja *Kljuka 22* (Catch-22, 1970). Ta protivoini film je ponudil osupljive prizore vojnih letal in bombardiranj, ki bi jih lahko našli tudi v vojnem spektaklu. Zgodba o stotniku Yossarianu (Alan Arkin) in njegovem trudu, da ostane pri zdravi pameti (pa tudi živ) med norostjo ne toliko vojne kot vojske, je spet ujela duh časa. Kajti 2. svetovno vojno bi v filmu zlahka zamenjali z vietnamsko. V tem izredno neuravnoteženem filmu se najbolj čuti vpliv intelektualnih komičnih dialogov, ki jih je pisal z Elaine May. Film je v isti meri osupljiv, duhovit in banalen, pa tudi poln zapomnljivih trenutkov. Nicholsu uspe elegantno režirati fizični humor grozozanskega obsega, na primer v prizoru, v katerem se dva častnika pogovarjata o preprodaji jajc in nonšalantno ignorirata vojno letalo, ki se zruši za njima.

V *Mesenem spoznanju* (Carnal Knowledge, 1971) sta Nichols in snemalec Giuseppe Rotunno ustvarjala razkošne kadre za krvočlen scenarij znanega dramatika in striparja Julesa Feifferja, ki sledi dvema prijateljema (Jack Nicholson in Art Garfunkel) in njunim odnosom z nasprotnim spolom od univerze po 2. svetovni vojni do začetka 70. let. Feifferjev scenarij je študija raznih slabih oblik moškega vedenja: od hinavščine v primeru Garfunkla do čiste mizoginije pri Nicholsonu. Tako Feifferjev neusmiljen scenarij kot



Diplomiranec

Nicholsova izredno korektna režija na koncu pustita vtis mehničnega dokazovanja teze, da je heteroseksualna ljubezen nemogoča. A težko je ostati ravnodušen do tega filma, saj imajo litanije laži, grobosti in svinjskega vedenja brutalno moč. *Meseno spoznanje* pušča vtis iskanja neke osnovne resnice o tem, zakaj se moški in ženske obnašamo, kot se.

Sledila sta dva prva prava neuspeha njegove kariere: *Dan delfina* (The Day of the Dolphin, 1973) in *The Fortune* (1975), neduhoviti komediji, ki jo je napisala sicer odlična Carole Eastman.<sup>2</sup> Z izjemo filmskega zapisa nastopa komičarke Gilde Radner (*Gilda Live*, 1980) ni režiral filma vse do velike vrnitve na platno s filmom *Silkwood* (1983). Ta je določil smer, v katero so šli njegovi poznejši filmi: pomembna tematika in kakovostna igra ter umerjenost in dober okus, ki sta bila tako vrlini kot pomanjkljivosti. V *Silkwoodu* je prikazal ameriški delavski razred brez šablona ali vulgarnosti. Občasno pa smo imeli vtis, da gledamo le razkazovanje dobre igre in kvalitetnega pisanja. Sledilo je še veliko zanimivih in zabavnih filmov. Tudi če niso bili mojstrovine, so vedno nekaj ponudili. K vojni med moškimi in ženskami se je vrnil (sicer v veliko blažji obliki) s filmom *Zamera* (Heartburn, 1986) z Jackom Nicholsonom (ki je spet popolno upodobil lik moške svinje) in Meryl Streep. *Biloxi Blues* (1988) je izredno inteligentna zgodba o dozorevanju mladeniča med služenjem vojaškega roka z ostrimi in prepričljivimi dialogi Neila Simona. *Volk* (Wolf, 1994) je ponudil redko priložnost, da vidimo Jacka Nicholsona, kako se spreminja v volkodlaka. *Razglednice iz pekla* (Postcards from the Edge, 1990) so imele kar nekaj duhovitih dialogov v avtobiografski zgodbi Carrie Fisher o njenem odnosu z materjo Debbie Reynolds (Meryl Streep in Shirley McLaine). Film *Prave barve* (Primary Colors, 1998) pa je ujel hkraten občutek zmagoslavja in razočaranja, ki so ga ameriški liberalci čutili do Billa Clintona. Njegov zadnji film, *Vojna Charlieja Wilsona* (Charlie Wilson's War, 2007) se je ukvarjal z začetki ameriškega vmešavanja v Afganistanu in s koreninami poznejših težav ZDA s Talibanami.

Med temi filmi je najzanimivejši in najučinkovitejši *Delovno dekle* (Working Girl, 1988), ki je upodobil *zeitgeist* tako, kot ga



Delovno dekle

je dvajset let prej *Diplomiranec*. A duh časa se je zelo spremenil. Na začetku vidimo čudovite posnetke Kipa svobode brez kančka ironije. Film se začne s prizori prihoda množice mladih s proletarskega Staten Islanda s trajektom v službo na bleščeči Manhattan, medtem ko Carly Simon poje o novem Jeruzalemu. To je prava podoba teze predsednika Reagana, da je Amerika »bleščeče mesto na hribu«. Daleč smo od tavanja po ozkih ulicah, od tlakovca, o katerem sta pela Simon in Garfunkel na začetku *Diplomiranca*, in še dlje od protagonista, ki ne ve, kaj bi storil s svojim življenjem. V tej množici, polni energije in optimizma, je Tess McGill (Melanie Griffith), ki poskuša ostati poštena med zahrbtnimi šefi in nezvestimi ljubimci, žensko solidarnostjo in tako žensko kot moško izdajo. Tess je prava junakinja 80. let, iznajdljiva in moralno trdna. Tu ni več upora ali namigov na tisto strašno osamljenost, ki se jo je vedno dalo čutiti v filmih novega Holivuda. Nichols je zaobjel vzdušje Reaganove Amerike: Frank Capra z dozo seksa in samoljubja. *Delovno dekle* je bila prava, trda romantična komedija za 80. leta.

Menim, da je pravzaprav posnel le en zares slab film in ta je bil med njegovimi najbolj hvaljenimi. Lotil se je epskega gledališkega diptiha *Angeli v Ameriki* (Angels in America, 2003) dramatika Tonyja Kushnerja o izbruhu epidemije aidsa v ZDA v 80. letih. Nicholsov televizijski film je dobil 11 emmyjev in še veliko drugih nagrad, a se je težko znebiti občutka, da je katastrofa. Kushnerjevi dialogi, ki so bili na odru ganljivi in duhoviti, so v naturalističnem filmskem okolju zveneli izumetničeno. Vso zadevo je prekrivala patina

sentimentalnosti, ki so se ji v broadwayski produkciji zaradi besnega tempa in čiste teatralnosti uspeli izogniti. Za razliko od *Kdo se boji Virginije Woolf* mu ni uspelo najti ustrezne filmske vizije za izjemno gledališko delo. Veliko boljši je ledeni in zabavni film *Bližnji odnosi* (Closer, 2003), ki se je vrnil na teren odnosov med moškimi in ženskami in ga je odlikovala odlična igra Cliva Owena in Natalie Portman; zagotovo popolnejši film kot *Meseno spoznanje*, a brez tiste grde brezkompromisne ostrine, zaradi katere je starejši film nepozaben. Res je, da je Nichols postal veliko bolj uglašen kot na začetku, a to je bila tudi hiba. Njegovi poznejši filmi so tako elegantni in popolni, da ne puščajo močnega vtisa. Pogrešal sem žolč, ki ga je bilo pogosto čutiti v njegovih prvih štirih filmih.

Čeprav tudi njegovi filmi od sredine 70. let naprej nimajo neposredne moči *Virginije Woolf* ali *Diplomiranca* in se ne vrežejo v spomin tako kot *Kljuka 22* ali *Meseno spoznanje*, so inteligentni, duhoviti, socialno angažirani in dobro narejeni. Ukvarjali so se z življenji odraslih ljudi in z nekaterimi velikimi družbenimi vprašanji zadnjih trideset let ter so običajno gledalcu dali snov za razmišljanje. Nichols je snemal holivudske filme za odrasle in teh ni več toliko, da bi se jih smelo podcenjevati.

2 Carole Eastman je pod psevdonimom Adrien Joyce scenaristka vesterna Monteja Hellmana *The Shooting* (1966) in koscenaristka filma Boba Rafflesona *Pet lahkih komadov* (Five Easy Pieces, 1970)



In memoriam Francesco Rosi (1922-2015)

# Pozdrav filmskemu mojstru, ki je iz svoje civilne države ustvaril Umetnino

Jože Dolmark

Rosi je imel neverjeten pogled. Njegove malce izbuljene oči so delovale kakor obrnjeni daljnogled, ki je neprestano zelo natančno gledal na Italijo, zlasti na njen socialni svet ter čas. Človek, ki se ga je tako večje posluževal, pa je spominjal na potujočega raziskovalnega novinarja, neutrudnega zapisovalca družbenih krivic zlasti italijanskega juga, malce pozabljenega in neenakovrednega visoki rimski politiki in bankirjem bogatega severa.

Ko so njegovi filmi pobrali največje nagrade na najpomembnejših festivalih, je francoski kritik Michel Ciment, avtor prelepe knjige-intervjuja o režiserju, dejal, da Rosi s Fellinijem in z Antonionijem tvori zadnjo veliko trojico italijanskega filma. Zdaj, ko so vsi trije mrtvi, se lahko spomnim samo še misli Davida Thomsona iz njegovega Novega biografskega slovarja filma: »Zelo je malo tako velikih mojstrov, ki so tako malo znani zunaj svoje domovine.«

Rosi je s kolegi, kot so v prvi vrsti Pasolini, Scola, Pontecorvo ter brata Taviani, nadaljeval s socialnodokumentarističnim stilom italijanskega neorealizma takoj po 2. svetovni vojni ter ga dogradil v nekakšen visoko politiziran postneorealističen slog italijanskega filma v 60. in 70. letih, ki se je zelo uspešno nesel z vzporedno populistično komedijo Monicellija in Comencinija na eni fronti ter mladimi novovalovskimi avtorji, kot so bili Bertolucci, Bellocchio, Olmi, Zurlini in drugi.

Ko odide človek njegovega kova, se pogosto izrisujejo mitska obeležja umetnikovega življenja, podkrepljena z razumljivo glorifikacijo njegovega talenta, ki običajno preseže pasti in nesporazume določenega časa in polnega življenja znotraj njega samega. Z Rosijem je nekoliko drugače že zato, ker je navkljub svoji častiti starosti do konca ostal vitalen in luciden borec, mladostno jezen, pa vendarle ostarelo radodarna priča preteklega in sodobnega italijanskega

življenja z neverjetnim odmerkom družbenokritičnega in angažiranega razumnika-filmarja. Spomnim se, kako je pred dvema letoma v prepolni rimski dvorani s pomočjo svojega »učenca« Giuseppeja Tornatoreja (mimogrede velja omeniti še eno sijajno »štiriročno« knjigo o mojstru z naslovom *Io lo chiamo cinematografo*, Mondadori, 2012) mladini pripovedoval o svojih filmih, življenju, politiki. Tornatore ga je ob priliki malce spodbujal, da bi se ponovno vrnil na filmski set, Rosi pa se je elegantno izgovarjal, da se ne počuti utrujeno zgaranega, temveč da smatra, da poklic režiserja zahteva veliko telesne energije, ki je enostavno nima več. »Vem, da je v tej Italiji vedno težje delati filme, pa tudi dežela drsi nekam navzdol in čas je ne lovi več, kaj šele kino sam po sebi. Če bi se filmskega početja lotil znova, se bojim, da bi pripovedoval o Italiji, ki je več ni. Tega pa nisem nikoli počel. Včasih je bilo morda ravno tako težko živeti, pa smo se borili. Ne pravim,

da se danes ljudje ne borijo več. Tisto, česar ni več, je v naravi vsakodnevnega druženja, radovednosti in solidarne zavzetosti do sebe in drugih. Tudi kino je bil tak, pa ga danes v tem smislu ni več v tem vsesplošnem pohodu banalnosti in apatičnosti. Znotraj kina smo bili ena sama velika družina v razumevanjem in s čustvi tudi takrat, ko smo se prerekali v sijajni avanturi angažiranega življenja in v načinih, kako ta ista prizadevanja ponovno podoživeti na filmskem platnu. Vedno sem bil prepričan, da mora biti filmsko ustvarjanje v sodelovanju z režiserjevo moralno držo, njegovim vedenjem in to mora vedno klicati po podobnem razmisleku in čustvenem ugodju gledalcev. Pri tem poslu sta neobhodna ljudska preprostost in brezkompromisnost v iskanju resnice. Ugodje pride za tem in je malce varljivo, kakor je to s kopanjem po labirintih realnosti. Bolj kot si noter, bolj se ti kaže spoznanje, da je gotovost resničnega za marsikoga neobstoječe. A se ljudje le moramo sporazumevati in verjeti v to, da je tisto osnovno, kar velja v čistosti raziskovanja, v plemenitosti človeške radovednosti do pravičnosti.«

Zelo težko bi trdili, da v filmih, kot so *Roke nad mestom* (Le mani sulla città, 1963), *Salvatore Giuliano* (1962), *Zadeva Mattei* (Il caso Mattei, 1972), *Ljudje proti* (Uomini contro, 1970), *Lucky Luciano* (1973), pa preroškem *Odlična trupla* (Cadaveri eccellenti, 1977) in kasnejših, kot so *Kristus se je ustavil v Eboliju* (Cristo si è fermato a Eboli, 1979), *Trije bratje* (Tre fratelli, 1981), *Pozabiti Palermo* (Dimenticare Palermo, 1990), in poslednjem *Premirje* (La tregua, 1997), ni osnovne iste pripovedne niti skorumpiranega sveta (neapeljska n'drangetta, mafija takoj po 2. svetovni vojni v sodelovanju s CIO v konsolidiranju krščanske demokracije proti močni komunistični partiji, visokodržavni naftni interesi podjetja ENEL v sodelovanju z nevidnimi bankirji in mednarodnimi centri moči, vsi nesmisli 1. svetovne vojne na soški fronti, sicilijanska mafija v ZDA v povezavi z matično otoško sredino, mafija na Siciliji v času žrtvovanih prefektov in državnih sodnikov v 70. letih, trije različni si bratje s severa ob ponovnem obisku rodne Sicilije, sodobna mafija še enkrat v povezavi z Ameriko), podobnih si oblikovnih postopkov raziskovalnega filma (filma fikcije v maniri dokumentarnega cinema d'inchiesta, film-dosje) v enostavni avtorjevi poetiki »etike nad vsem« kot poslednje izkristalizirane umetnosti.

Rosi je bil sin iz bogate neapeljske družine podjetnikov, ki je diplomiral iz prava in tik pred 2. svetovno vojno zašel v umetniške vode ilustratorja otroške književnosti v času, ko je podobno začel Fellini v satiričnih časopisih in ko so v Rim ob koncu fašizma priromali še Antonioni iz meglene Ferrare in aristokratski Visconti iz Pariza (asistent Renoirja) preko rodnega Milana in se z Rossellinijem znašli v krogu intelektualcev ter politikov (Raffaele La Capria, Giuseppe Patroni Griffi, Giorgio Napoletano ...). Ta krog ljudi bo po letu 1943 izoblikoval preporod italijanske kulture po desetletjih fašizma v t. i. neorealističnem gibanju, ki bo s francoskim eksistencializmom v temelju pretreslo evropsko kulturo v celoti na začetku 50. let.

Prav veliki Visconti bo mladega Rosija pripeljal k filmu kot asistenta v *Zemlja drhti* (La terra trema, 1948), scenarista bodoče *Najlepše* (Bellissima, 1951) in sodelavca v *Sensu* (1954). Po dveh samostojnih začetkih pod vplivom neorealizma (*Izziv* [Sfida, 1958] in *The Magliari* [I magliari, 1959]) leta 1962 posname svoje prvo remek delo *Salvatore Giuliano*, poetiko neorealističnega desetletja v samosvoje originalen film-raziskavo kot osnovo metafikcije politične pripovedi o aktualnih družbenih dogajanjih, torej v samo sebi specifično diskurzivno poetiko, ki ji bo ostal zvest ves svoj ustvarjalni vek.

Rosi je torej na samem začetku svoje izredne kariere prišel do povsem osebnega



Salvatore Giuliano

in neverjetno učinkovitega podajanja zapletene problematike sodobnih družbenih paradigem. To, kar so s svojo plemenito ponižnostjo odprli režiserji *Rima, odprtega mesta, Paise, Tatov koles, Umberta D, Grenkega riža ...*, na začetku 70. let ni več zadostovalo. Družbena klima booma liberalnega kapitalizma, ki jo je vzpodbudil Marshallov plan obnove povojne zapadne Evrope, je prinesla nove dileme kulturološko-politične stratifikacije, razrednega boja, izkoriščanj, novih in



Ljudje proti

veliko bolj rafiniranih neoimperialističnih apetitov in ekonomsko-socialnih patologij sveta pred velikimi spremembami, ki so se začele odvijati v začetku 80. let. Rosi se je odločil v te fenomene poglobljati na način raziskovalnega filmskega novinarstva in tako razvil povsem nov stil v angažiranemu obravnavanju socialnega realizma. Marsikaj je pobral tudi iz ameriškega in evropskega direktnega dokumentarističnega filma iz časov okrog prelomnega leta 1968, nikdar ni niti skrival svojega navdušenja nad tradicijo filma noir in piscev izrazitega družbenega angažmaja. Pri vsem tem svojem početju je malo spominjal na dva svoja fetiš igralca: Roda Steigerja in Gian Mario Volontéja.

Velike roke je imel, skorajda takšne, kot krasijo dobre obrtnike. Bister pogled, ki je hitro segel do verjetnosti skritih stvari. Glavo, ki je spominjala na bisto kakšnega rimskega generala, in odločen korak neapeljskega razumnika. Ko je vstopal v kak prostor, kar sem doživel na njegovem obisku filmskega festivala v Gorici, je človek imel občutek, da ga je v celoti zasedel s svojo pojavo, in okrog njegovega telesa je napačila smrtna dostojanstvena tišina, dokler ni s svojim prepoznavnim glasom Neapeljčana spravil pokonci vse, ki so se znašli tam. Preprost in sila razgledan človek jasnih prepričanj, pa tudi nekdo, ki se je rad pošalil in gromko nasmegal. Nekdo, ki ni ob življenjskih nepravilnostih ali veselih dogodkih nikoli pozabil na smaragdno neapeljsko nebo in travne poljane sicilijanske Portelle della Ginestra, kraja nesrečnega z imenom Salvatore Giuliano.

Človek, ki ga je bilo toliko v hlačah, da je organiziral tistega davnega leta 1962 projekcijo na Siciliji za prebivalce Montelepreja, rojstne vasi bandita Salvatoreja. Po filmu ni nihče ploskal. To najbrž ni bil film o njihovem Turidduju. Čakali so neko drugo podobo in kdo ve, če so jo dočakali s holivudsko verzijo Michaela Cimina mnogo let kasneje, ko tudi Sicilija ni bila več ista.



# ŽIVLJENJE KOT PRIPOVED

Ob stoletnici rojstva Hedy Lamarr

Tina Poglajen

Novembra 2014 je minilo sto let od rojstva Hedy Lamarr, avstrijsko-ameriške igralkice in izumiteljice. Ker je bila ena izmed ključnih ikon klasičnega Holivuda, s tem pa predmet holivudske mitologije in njenih prepoznavnih tipov igralk, ki temeljijo na obstoječih kulturnih pojmovanjih ženskosti (in jih vzajemno oblikujejo), je iz poročil o njenem življenju pravzaprav težko razbrati samo biografsko osebo. Hedy Lamarr se je po eni različici pripovedi tako začela pisati, ko ji je Louis B. Mayer v roke potisnil seznam sprejemljivih priimkov, rekoč: »Izbiraj.« V dobrih dvajsetih letih svoje holivudske kariere je nastopala predvsem kot arhetipska femme fatale (*Samson in Dalila* [Samson and Delilah, 1949, Cecil B. DeMille]), včasih kot preprosto, neuko, celo kmečko dekle oz. priseljenka (*Polentarska polica* [Tortilla Flat, 1942, Victor Fleming]), *A Lady Without Passport* [1950, Joseph H. Lewis]) ali kot »naravna«,

neukročena, eksotična zapeljivka (*Beli tovor* [White Cargo, 1942, Richard Thorpe], *Lady of the Tropics* [1939, Jack Conway]), pogosto kot nagrada za ameriškega protagonist (Moj najljubši vohun [My Favorite Spy, 1951, Norman Z. McLeod], *Come Live with Me* [1941, Clarence Brown], *Dishonored Lady* [1947, Robert Stevenson]).

Zgoden, a odločen trenutek v oblikovanju njene medijske podobe je bil nastop v češkoslovaškem filmu *Ekstaza* (Ekstase, 1933, Gustav Machatý), ki bi bil najverjetneje povsem postranskega pomena, če v njem ne bi bilo njenega gola telesa ter škandaloznega, prvega (ne-pornografskega) filmskega prikaza ženskega orgazma. Ker je bila v času, ko je bil film posnet, stara šestnajst let, se je ameriška studijska politika v kasnejših letih njene kariere ves čas trudila njen nastop v filmu prikazati kot mladostniški spodrsrljaj, in sicer s časopisnimi članki o

Lamarr, ki so vsebovali zagotovila, da je bila »njen edini greh želja po slavi«<sup>1</sup>. Za cenzorje, ki so predvajanje filma v ZDA z nekaterimi bistvenimi rezi omejili na redke neodvisne art kinematografe šele po letu 1940, je bila sicer poleg golote in seksualnega simbolizma najverjetneje problematična tudi sama zgodba, ki je v določeni meri rušila viktorijansko dožemanje ženske seksualnosti kot predvsem pasivne. Eva, ki jo igra Lamarr, je namreč poročena z veliko starejšim moškim, vendar se zaljubi v mladega in privlačnega Adama, ki ga poišče in zapelje ona, nato pa zapusti.

*Ekstaza* je v njeni nadaljnji karieri zabrisala meje med biografsko osebo in fikcijo; kot

1 Negra, Diane: »Ethnicity and the interventionist imagination: Domesticity, exoticism and scandal in the persona of Hedy Lamarr.« V: *Off-white Hollywood: American Culture and Ethnic Female Stardom*. London, New York: Routledge, 2001. Str. 110.

pri že omenjenih filmih je šlo pri mitu Hedy Lamarr za zmes zvezdniške persone in lika, ki ga je igrala. Prikazi njene tujosti so ves čas kolebali med pozitivnimi konotacijami »klasične lepote«, aristokratskega evropskega porekla in »preprostostjo stare celine« ter ogrožajočo, eksotično seksualnostjo. Če je zvezdniško delo predvsem delo telesa, ki je skrito, a ustreza dominantnim disciplinarnim praksam feminilnosti, so v tem smislu menda obstajale maskerske tehnike, ki naj bi omilile njen »slovanski« videz, podobno kot pri Marlene Dietrich in Claudette Colbert; kot nekakšen strah pred divjostjo, seksualnostjo (ekstotizirane) telesa, ki se izmika nadzoru. V še izraziteje političnem smislu je etnična ženskost in njena mračna evropska preteklost pomagala legitimirati ameriško intervencionistično politiko 30. in 40. let prejšnjega stoletja kot blagohotno, junaško posredovanje – običajno v obliki že omenjene fantazije reševanja eksotične lepote iz krempljev evropskih zlobnežev s strani dobrega ameriškega protagonista – in tako ekonomske in politične cilje preoblekla v moralni imperativ.

V podobnem smislu je bila pravzaprav zastavljena njena celotna življenjska zgodba: najprej kot ujetništvo pod nacisti ter tiranskim možem Fritzem Mandlom (v sklopu iste temačne preteklosti je bila obravnavana tudi *Ekstaza*), spektakularen pobeg v Ameriko z luksuzno čezoceaniko, na kateri naj bi srečala Louisa B. Mayerja, nato bliskovit igralski vzpon in umirjeno življenje v novi deželi, z udomačitvijo v osebnem in političnem smislu – tako v družinsko žensko, predano ženo<sup>2</sup> kot v patriotko. Njeno podobo in življenje kot pripoved so podpirale že omenjene številne filmske vloge, narejene po istem kopitu, časopisni intervjuji in fotografije Hedy Lamarr v kuharskem predpasniku, s kitami, z venečo rožo, biografije in celo avtobiografije<sup>3</sup> ..., končno pa tudi njen izum

algoritma za spreminjanje frekvenc med 2. svetovno vojno kot ultimativni dokaz domoljubja, ki je potrjeval, da je igralka dokončno prestopila na »pravo stran«.

Lamarr naj bi kot izumiteljica sicer delovala že prej, na primer z izumom za boljšo embalažo za papirnate robčke ali nov sistem semaforjev, vendar je njen izum algoritma daleč najbolj prepoznaven. Skupaj s skladateljem Georgem Antheilom sta leta 1942 patentirala sistem za tajno komuniciranje, ki samodejno menja frekvence in tako hkrati prepreči vohunjenje in motenje signala. Čeprav izum danes velja za temelj digitalne komunikacijske tehnologije, je Lamarr kot izumiteljica zaslovela šele veliko kasneje. Sprva je bil njen izum (ki ga je vojska najprej zavrnila, nato pa uporabila, ko mu je patent že potekel) namreč postranska novica, mediji pa so ga pogosto zvedli tudi na njeno željo po maščevanju nacistom, bivšemu možu ali kar Nemcem zaradi *Ekstaze* na splošno: »Hedy, svoji ljubeznivosti navkljub, ne pozablja, da so jo Nemci izkoristili, napačno prikazali in ukanili, da je nastopila v filmu *Ekstaza*, ki ji je bil v veliko škodo!«<sup>4</sup> Pravzaprav se tudi v sodobnih medijih in reprezentacijah Hedy Lamarr ta del njene biografije običajno omenja v isti sapi z njeno izredno lepoto oz. nazivom »najlepše ženske na svetu« kot nekakšen »dokaz«, da je ženska lahko hkrati inteligentna in lepa (oz. kot »izpodbijanje« neizrečene nasprotne domneve). V zvezi s tem je pogosto tudi navajanje njenega najbolj znanega citata: »Vsaka ženska je lahko glamurozna. Vse, kar moraš narediti, je stati mirno in izgledati neumno.«

Od 60. do 90. let prejšnjega stoletja so mediji v zvezi s Hedy Lamarr konsistentno poročali predvsem o aretacijah zaradi kraje v trgovinah s kozmetiko, njenem pravadarstvu<sup>5</sup>

bi ji uspelo pobegniti tako, da je najela novo sobarico, ki ji je bila podobna, jo omamila in njeno uniformo uporabila kot preobleko, da bi lahko v njej ušla. Lamarr je založnika avtobiografije kasneje tožila, saj naj bi bilo veliko zgodb v knjigi izmišljenih. Hedy Lamarr [Leo Guild in Cy Rice], *Ecstasy and Me: My Life as a Woman*. New York: Bartholomew House, 1966.

4 Barton, Ruth: *Hedy Lamarr: The Most Beautiful Woman in Film*. Lexington: University Press of Kentucky, 2010. Str. 119.

5 Med bolj zabavnimi je njena groznja s tožbo Melu Brooksu, ki je antagonist v *Vročih sedlih* (Blazing Saddles, 1974) krstil za Hedleyja Lamarrja, vendar ga vsi kar naprej kličejo Hedy Lamarr, kar naj bi kršilo njeno pravico do zasebnosti. Do tožbe sicer ni prišlo, saj naj bi igralka pristala na izvensodno poravnavo.

ter javnih dražbah osebnega premoženja, ki jih je pogosto prirejala. To vedenje je bilo predstavljeno v okviru nekakšnega ekshibicionizma blaga (ki je bil, v nasprotju s pobjagovljenjem teles v zvezdniškem smislu, predstavljen kot nespodoben), predvsem pa je neprijetno demistificiralo njeno zvezdniško persono, temelječo na mitu skrivnostne, zapeljive, eksotične ženskosti. Nenaklonjeno medijsko poročanje o zvezdnicah v starejših letih, ki še malo ni stvar preteklosti<sup>6</sup> – in sovražen, obsojajoč diskurz, ki se tiče ostarelih igralk na splošno – lahko pripišemo dejstvu, da je bilo bistvo njihovih medijskih podob asertivna seksualnost, ki jih je vzpostavljala kot večno javno last, mistificirano na način, ki o njihovem staranju ali vsakdanjih aktivnostih pripoveduje kot o obliki javnega kaznovanja. Mediji so tako še v zadnjih nekaj letih poročali, da se je Hedy Lamarr v »grozi ob izgubljanju svojih čarov zatekla k plastičnim operacijam, ki so izkrivile njeno lepoto«<sup>7</sup>, da je bila zasvojena s tabletami ter da je bil v zadnjih letih njenega življenja edini način komunikacije s svetom po telefonu<sup>8</sup>. Morda je prav zato lahko pripoved njenega življenja, pogosto legendarnega v povsem dobesednem smislu, še danes priložnost za enega zanimivejših razmislekov o križiščih nastopanja, biografije in studijske publicitete.

## Literatura

Negra, Diane: »Ethnicity and the interventionist imagination: Domesticity, exoticism and scandal in the persona of Hedy Lamarr.« V: *Off-white Hollywood: American Culture and Ethnic Female Stardom*. London, New York: Routledge, 2001, str. 103–135.

2 Kar je morda še posebej nenavadno glede na to, da se je pogosto ločila in spet poročila – in dodatno nakazuje na ideološki imperativ za tovrstnim ustvarjanjem medijske podobe.

3 Avtobiografija, ki jo je v njenem imenu v resnici napisal Leo Guild, jo v predameriškem poglavju njene življenjske zgodbe denimo koncipira kot femme fatale, antijunakinjo, kot zapeljivko, ki za doseganje svojih ciljev izrablja seksualnost. Na begu pred svojim možem, Friedrichom Mandlom, naj bi se tako zatekla v bordel in skrila v prazno sobo. Ko naj bi njen mož preiskoval bordel, naj bi spala z moškim, ki je slučajno vstopil v sobo, da ne bi izdala svojega skrivališča. Končno naj

6 Spomnimo se denimo pogostosti privoščljivih tabloidnih člankov o zvezdnicah, »zasačenih« z vidnimi znaki staranja, ki jih »ne morejo skriti niti ličila niti plastične operacije«; ali navsezadnje na besedno zvezo »ageing gracefully« (dostojanstveno staranje), uporabljeno v bolj naklonjenih poročilih, ki implicira, da je staranje ženske samo po sebi nekaj sramotnega, nekaj, kar je z dovolj moralno (?) držo mogoče izvesti na dostojanstven način.

7 Gent, Helen: »Hedy Lamarr: Tarnished Star.« *Marie Claire*, 30. 10. 2008 [28. 12. 2014]. Dostopno na spletu: < <http://yhoo.it/1B8en9e> >.

8 S tem se je ukvarjal tudi dokumentarni film *Calling Hedy Lamarr* (2004, Georg Misch).



# Na koži in pod kožo: horror v letu 2014

Dejan Ognjanović, prevod: Renata Zamida

Žanr groze in strahu na filmu že nekaj let stagnira oziroma je ujet v krog brezplodnega recikliranja popularnih trendov (torture porn, found footage), izpraznjenih nastavkov in nenavdahnjenih rimejkov brez dovolj sveže krvi in energije, da bi gledalca zares vznemiril ali prestrašil na globlji ravni, kot je tista ceneni in minljivih BU!!! učinkov. Žanr, ki je v svoji zlati dobi (70. in 80. let prejšnjega stoletja) temeljil na subverziji, je postal – preveč varen. V producentskih računih je horror zveden na nivo rejtinga PG-13, nekateri od nekoč velikih režiserjev pa so bodisi prisilni upokojevalci (Carpenter), izginuli z obličja po nekaj flopih (Craven) bodisi so jih pogoltnile festivalske preproge brezobličnega mainstreama (Cronenberg) ali pa so preprosto postali senilni in neprištevniki (Argento). Še huje je, da na sceni ni noro hrabrih in brezkompromisnih avtorjev, ki bi dojeli, da ta mračni čas globalne recesije, rasnih in socialnih nemirov, terorizma posameznikov in celih držav, čas nove hladne vojne itd. zahteva v umetnost ujete slike groze, kot so svojčas njihovi starejši kolegi obeležili obdobja vietnamske vojne, Watergate ali kasneje Reagana.

Preteklo leto pa je vendarle nakazalo, da še obstaja upanje, da ta žanr že ne vem kolikolič v zgodovini ponovno oživi in najde vitalnost, ki mu je že lep čas manjkala. To še posebej drži za vse bolj izrazito odklonilno držo arthouse filmov, kar se tiče poseganja po žanru grozljivke. Zaradi preglednosti bomo pričujoč zapis o najnovejših tokovih znotraj žanra razdelili na dve poglavji.



## Klasični horror

**Asmodexia** (2014, Marc Carreté)

Videli smo ga lahko na lanskoletnem Grossmannovem festivalu, odvija pa se decembra 2012, na predvečer v majevskih preokbah najavljenega konca sveta. Ostareli eksorcist z vnukinjo hodi proti neimenovanemu cilju, ob tem pa opravlja še izganjanja na neobičajnih lokacijah ... Glavna vrlina tega filma je velik talent za vizualno pripoved – ki se dogaja skozi grozljive slike, napeto glasbo in z zlovesčimi namigi nabito atmosfero. Carreté se je s tem filmom zapisal med pomembne nove žanrske režiserje. *Asmodexia* temelji na dobro zastavljenem preobratu, zasnovanem na za satanizem značilnem kodiranju. A film se s svojimi elipsami in preobrati pravzaprav poigrava z našimi predsodki o veri in Bogu.



Housebound

**Housebound** (2014, Gerard Johnstone)

Gre za novozelandsko mešanico komedije in horrorja, ki pa ne zapade v ekscese, s kakršnimi je svojo kariero začel Peter Jackson. Splatter je zveden na nekaj trenutkov, poudarek pa je pravzaprav na intrigantnih filmskih likih in njihovih medsebojnih odnosih. V središču pozornosti je dekle v hišnem priporu, nestrpno nastrojeno proti mami in njenemu novemu možu, ki se znajde sredi skrivnostnega dogajanja v lastni hiši, le-to pa zabavno oscilira med pošastnim in tuzemskim. Največja odlika filma je njegova nepredvidljivost, kar je v današnjem horror žanru redka kvaliteta. Kakor tudi zelo uspeli prehodi med smehom in strahom. Tudi to je že skoraj pozabljena umetnost.

**In Fear** (2013, Jeremy Lovering)

Mlad sveže zaljubljen par se vozi po zapuščenih cestah sredi ničesar in išče počivališče, a kmalu se izgubi in tava naokoli, dokler ne nastopi noč. Z mračenjem postane atmosfera v gozdu vse bolj napeta, posebej ko se v kottičkih očesa začnejo pojavljati skrivnostni obrisi. Ljudje? Duhovi? Strašila na dveh nogah? Nekaj petega? V kriznih razmerah se zaljubljenca začneta zavedati,

kakšna tujca sta si v resnici. *In Fear* je film, ki zna prestrašiti gledalca, in prva polovica filma nudi številne šolske primere, kako suggestivno stopnjevati napetost s pomočjo akumulacije detajlov in z vrhunsko uporabo pojenjajoče svetlobe in vedno bolj dominantne teme. Drugi aduti filma so še odlična igra, sijajna montaža in nevsiljiva, a učinkovita glasba in zvočni dizajn. Žal film v zadnji tretjini precej pade in krene v predvidljivo smer.

**Oculus** (2013, Mike Flanagan)

Zgodba se vrti okoli uročenega ogledala, ki že tristo let svoje lastnike vodi v gotove in slikovite smrti, glavna junaka pa sta dekle in njen mlajši brat, ki sta edina preživela družinsko tragedijo pred enajstimi leti. Ko fanta izpustijo iz umobolnice, ga sestra takoj odpelje v družinsko hišo, prizorišče tragedije, kjer hoče s pomočjo ogledala dokazati, da so bile na delu mračne sile, ne pa tuzemska, družinska psihopatologija. Rečemo lahko, da so liki bolj živi in prepričljivejši, kot smo iz grozljivk tega ranga vajeni, in igra je povsem solidna. Skrivnost je intrigantna in nepredvidljiva, čutimo tako grozo kot napetost. Škoda, da so pretiravali z *understatementom* in dvoumnostmi, da skrivnost ni konkretnjša, bolj mesnata in da konec ni udarnejši.

**What We Do in the Shadows** (2014, Jemaine Clement, Taika Waititi)

Še ena novozelandska horror komedija, a z večjim poudarkom na humorju. V formi lažnega dokumentarca film nima pravega zapleta (v smislu dramatičnega konflikta), temveč gre za kolaž zelo duhovitih vinjet, v katerih parodira vampirski način (ne)življenja v urbanem okolju. Odlikujejo ga dobra igra in odličen humor, ki vseskozi žonglira med dobrodušnim posmehom in spoštovanju vrednim hommageom.

**The Babadook** (2014, Jennifer Kent)

Močno »nahajpan«, a pravzaprav povprečen film. Zgodba vpelje mamo in njenega šestletnega sina, ki ga obsede kreatura iz skrivnostno materializirane timburtonovske gotske slikanice: najprej se začne dečku in nato še mami prikazovati naslovni lik knjige v črnem fraku, s cilindrom in kremplji ter jima popolnoma pokvari že tako turoben vsakdan v senci tragično preminulega očeta in moža. Sina stvor obsede metaforično, mamo pa skoraj dobesedno. Podtekst je v

tej nesubtilni drami postavljen v ospredje: vse se vrti okoli odsotnega (mrtvega) očeta; njegova izguba (oziroma želja po njegovem povratku) zaznamuje tako mamo kot (ojdipovskega) sina. Po eni strani imamo torej dramo, ki je precej enodimenzionalna, po drugi pa poskus grozljivke, ki je brez domišljije in mlačna oziroma že v izvoru izničena z naslanjanjem na dobesedne citate iz bistveno boljših filmov (*New Nightmare* [1994, Wes Craven], *Izganjalec hudiča* [The Exorcist, 1973, William Friedkin], *Poltergeist* [1982, Tobe Hooper], *Jakobova lestev groze* [Jacob's Ladder, 1990, Adrian Lyne]). Op. ured: Za podrobnejšo analizo filma glej prejšnjo številko *Ekrana*.

## Arthouse



Under the Skin

**Under the Skin** (2013, Jonathan Glazer)

Film, ki si vsekakor zasluži mesto v žanrskem panteonu, in to ne le zaradi alternativnega naslova »*The Naked Scarlett Johansson Movie*«. Fragmentarna in eliptična naracija vpelje seksi Nezemljanko, ki tava po škotskih prostranstvih, v kombiju zbira pohotne možakarje in jih – na nedoločljiv, a vsekakor neprijeten način – ubija. Najlepsi trenutki v filmu so hkrati tudi najbolj abstraktni: inkarnacija Nezemljanke in zapeljevanje v »sobi pohote«, kjer Scarlett Zemljane zapeljuje v viskozno črnino ... Film gledalca nagonarja s sliko, z občutji, ozračjem – in smelo avantgardnim glasbenim motivom. Motiv fatalke variira na izviren in učinkovit način, z odklikom od konvencij, saj promiskuiteto prikazuje s sveže, tujske perspektive. Le redkokateri horror tako kot ta izloči antropocentrizem, pa tudi melodramo, ki ga običajno spremlja. Namesto tega je film klinično hladen (kot tudi obraz Scarlett), a je tudi (ali predvsem) zato njegova groza trajnejša, globlja.

**The Samurai** (Der Samurai, 2014, Till Kleinert)

Zagotovo dober naslov za prihodnji Gros-

smannov festival. *The Samurai* je nadrealistični psiho triler z elementi grozljivke, lociran v pozabljeno mestoce sredi nemških hribov in gozdov. Mladi policist se naenkrat znajde v situaciji, ko začne obračunavati z vsem, kar ga v njegovem okolju duši, vključno s samim seboj! Če dovolj dolgo gledaš v gozd, začne gozd gledati nazaj ... Tako se zgodi tudi tukaj: gozd našemu policistu porodi neke vrste dvojnika, ki je morda del njegove psihe, morda hudič ali kaj tretjega. *The Samurai* se lahko bere kot parabola o osvobajanju avtsajderjev od svoje okolice in uporu proti njej. Film je premišljen in dobro realiziran, dokaj izviren, provokativen, z odlično fotografijo in igralcema, ki ga nosita na svojih plečih.

### **The Strange Colour of Your Body's Tears**

(L'étrange couleur des larmes de ton corps, 2013, Héléne Cattet, Bruno Forzani)

Belgijski avtorski par nadaljuje svoj hommage italijanskim *giallo* grozljivkam/trilerjem, ki sta ga začela že s filmom *Amer* (2009), le da je tu zaplet še abstraktnejši in bolj neulovljiv. Končni proizvod ni toliko film kot konceptualna, skoraj nenarativna instalacija oziroma močna oda mračno erotičnemu fetišizmu *per se* in žanru, ki ga je proslavil. Fascinantna scenografija in fotografija minuciozno reinkarnirata baročni duh klasičnih filmov Daria Argenta, a ta metafilm je namenjen le poznavalcem in sladokuscem, ki so že iniciirani v ta podžanr. Da re-kreiranje *giallo* atmosfere ni tako enostavno, dokazuje argentinski *Globok spanec* (Sonno profondo, 2013, Luciano Onetti), viden na lanskem Grossmannovem festivalu v Ljutomeru: cenen, preveč razvlečen in izpraznjen, le sporadično uspel hommage.

**Across the River** (Oltre il guado, 2013, Lorenzo Bianchini)

Študija atmosfere in groze, minimalistični film z dobesedno enim človeškim junakom, eno lokacijo in zelo malo dialoga. Preučevalec divjih živali le-tem na telesa pritrjuje kamere, spremlja njihovo gibanje in obnašanje in vse to vestno beleži. Pravi junak filma je lokacija: vse se dogaja v zaprašenih, starih, zapuščenih vasi sredi gozda. Po opustošenih ulicah in hišah naš »znanstvenik« išče in proučuje skrivnosti ugriza in pohabljenja, ki ga opazi pri nekaterih živalih. V tem atmosferičnem, podeželskem gotskem filmu je kar nekaj prizorov, ob katerih gledalca dobesedno oblije zona. Žal pa logika nad-



Starry Eyes

naravnega dogajanja ni najbolj smiselna, niti logika tuzemskih bitij. Film se dogaja v italijanskih hribih na meji s Slovenijo (verjetno se iz čiste kuriozite v filmu sliši tudi slovenščina, iz radia in iz ust stranskih likov).

**Lahko noč, mamica** (Ich seh, Ich seh, 2014, Severin Fiala, Veronika Franz)

Ulrich Seidl je producent tega precej grozljivega avstrijskega filma o dveh fantih, dvojčkih, ki živita v hiši na robu gozda, izolirano, le z mamo, ki se je ravno vrnila s plastične operacije obraza (vsa povita). Vedno bolj sta prepričana, da to v resnici ni njuna mama, tiho tleče sumničavosti pa kulminirajo v večplastno neprijetne in mučne prizore. Gre za izjemen spoj klinično ledenega seciranja družine z žanrskim konceptom, zasnovanim na arhetipih. Globoko vznemirjujoč in v skrajni instanci pretresljiv film.

**The Man in the Orange Jacket** (M.O.Zh., 2014, Aik Karapetian)

Prva grozljivka iz Latvije je kljub velikim ambicijam in nerazumljivo dobrohotnim kritikam posameznikov v resnici začetniško slaba in predstavlja jalov poskus citiranja Lyncha in Kubricka ter servira površne sociopolitične aluzije: odpuščen delavec vdre v vilo bogatega poslovojdje, ubije njega in njegovo ženo in prevzame njegovo identiteto. Razen predvidljivega sporočila, da vsak proletarec sanja o tem, da bi živel kot buržuj, ta solidno posnet film ne nudi nič drugega.

**Starry Eyes** (2014, Kevin Kolsch, Dennis Widmyer)

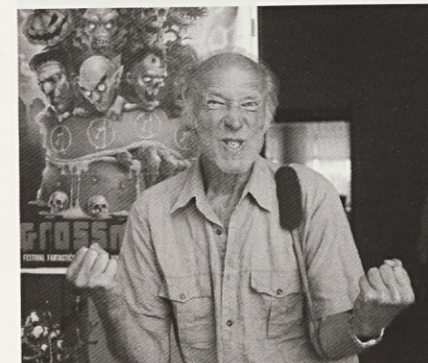
Komaj prikrita parabola o uspehu v Holivudu, ki je prikazan dobesedno kot satansko mesto. Da bi mlada igralka okusila slavo, mora pobiti svoje prijatelje, ki snemajo neodvisni film. Čeprav ideja ni izvirna, je realizirana z visoko stopnjo samozavesti in spretnosti, ki v nekaj trenutkih skoraj doseže domet Davida Lyncha v *Mulholland Dr.* (2001). Film skoraj v celoti obvisi na plečih igralka Alex Essoe, ki bo prišla še daleč – če le ne bo duše prodala hudiču.

K pričujoči skupini »arthouse« filmov bi zagotovo sodili tudi nekateri filmi, ki si jih še nimamo priložnosti ogledati, čeprav so v lanskem letu doživeli opažene premiere na svetovnih filmskih festivalih. To so na primer francoski *Horsehead* (2014, Romain Basset), zasnovan na stiliziranih in poetično-grozljivih scenah môr, **Fires on the Plain** (Nobi, 2014, Shin'ya Tsukamoto), ki je rimejk klasičnega protivojnega filma, a z bistveno več *splatter* momenti in morastega norenja, in *A Girl Walks Home Alone at Night* (2014, Ana Lily Amirpour), ki ga opisujejo kot iranski feministični črno-beli horror vestern. Upajmo, da bo vsaj nekaj od teh filmov na ogled na letošnjem Grossmannu.

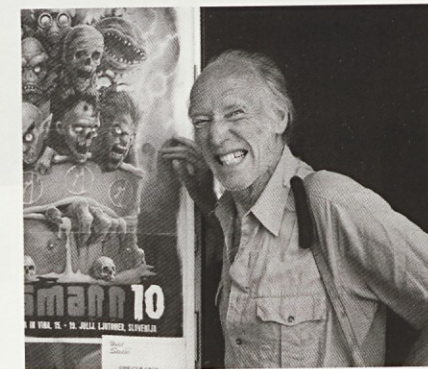
# »Ta film se je v moje življenje zažrl kot majhen rak.«

Tekst in foto: Tina Bernik

Tako se *Myre Breckinridge* (1970), za nekatere kultnega, za druge pa enega najslabših filmov vseh časov, spominja režiser **Michael Sarne**, ki meni, da gre za zgodbo, v kateri je njen avtor Gore Vidal obračunaval s svojimi travmami iz otroštva, njemu pa je uničila nekaj let življenja. Na jubilejnem 10. Grossmannovem festivalu fantastičnega filma in vina v Ljutomeru 2014 je bil član žirije za najboljši celovečerni film.



Michael Sarne



Biografija leta 1940 rojenega britanskega režiserja, pisatelja, filmskega kritika, glasbenika in celo slikarja Michaela Mika Sarna se bere kot fiktivni roman, enako neverjetne pa so tudi njegove življenjske anekdote. Dober prijatelj Romana Polanskega, nekdanji ljubimec Brigitte Bardot, režiser, ki je na velikem platnu leta 1970 prvič predstavil igralko Farrah Fawcett, in človek, ki je razjezil Holivud, tako kot je ta razjezil njega, v življenju, kot je moč sklepati iz pripovedi, ni zamudil ničesar, a bi težko rekli, da ničesar ne obžaluje. Če bi lahko ponovil neponovljivo, bi gotovo dvakrat premislil o odhodu v Holivud, po drugi strani pa bi ga pomanjkanje denarja takrat kljub temu, kar ve zdaj, na koncu vseeno potisnilo čez lužo. Potem ko je kot glasbenik v začetku 60. let nekajkrat prišel na lestvico najbolj poslušanih pop singlov in potem ko je posnel svoj prvi kratki film *A Road to Saint Tropez* (1966), je začel zares s celovečercem *Joanna* (1968) o študentki umetnosti in njenem ljubezenskem oziroma svingerskem življenju v Londonu. Kot je pogorela *Joanna*, je leta 1970 pogorel tudi film *Myra Breckinridge*, ki ga je Sarne posnel s kopico zvezd (Raquel Welch, Mae West, Farrah Fawcett in John Huston) ter se ob tem zameril polovici Holivuda. *Joanna* in seksualno eksplisitna *Myra Breckinridge*, komedija o moškem, ki spremeni spol ter potem v imenu žensk bije vojno z moškimi, sta leta po debaklu postala kulturna, a zamera do Holivuda je ostala. Sarne se tja kot režiser ni vrnil nikoli več, je pa zato svojo

režisersko kariero v manjših odmerkih nadaljeval doma, vmes pa delal na scenarijih drugih, tudi Polanskega. Med filmi, ki jih je soustvaril kot režiser, so *Intimidade* (1975), dokumentarca *The Rise and Fall of Ivor Dickie* (1978) in *Glastonbury: The Movie* (1996) in razširjena verzija istega (2012), v celoti pa si kot režiser pripisuje zasluge za film *The Punk* (1993) o uličnem fantu, ki se zaljubi v bogato dekle, za katerega je po romanu Gideona Samsa napisal tudi scenarij. Kljub temu da je v filmskem svetu precej dejavnejši kot igralec, saj se je z manjšimi vlogami pojavljal v mnogih filmih, med katerimi so bili tudi *Smrtne oblube* (*Eastern Promises*, 2007, David Cronenberg), *Kotlar, Krojač, Vojak, Vohun* (*Tinker Tailor Soldier Spy*, 2011, Tomas Alfredson) in *Nesrečniki* (*Les Misérables*, 2012, Tom Hooper), se v prvi vrsti označuje za pisatelja, najraje pa se, četudi z grenkobo, spominja svojega holivudskega obdobja ter igralk, studiev in Gora Vidala, ki so mu pili kri. »Prihajam iz kulturnega okolja, v katerem govorimo o avtorskem filmu, zato so moji filmi skoraj brez razlike avtorski, eden od njih, Myra Breckinridge, pa je bil skoraj zloglasno netipičen zame, a sem ga naredil, ker je bilo s studijsko genezo filma povezanih veliko frustracij. Takrat sem se odločil, da vskočim in jim ga pomagam rešiti, ker niso razumeli, v čem je problem, jaz pa sem potreboval denar in jim dal ključ do rešitve,« je z žarom začel obujati svoje spomine, ki ga vedno znova odnesejo v Ameriko in v 70. leta prejšnjega stoletja.



Myra Breckinridge

### **Ko ste se lotili Myre Breckinridge, naj bi ste razjezili avtorja romana Gora Vidala. Zakaj?**

Ker mu ni bilo všeč, da sem odkril njegovo skrivnost. Gore je napisal knjigo o osebi, ki je bila pol moški in pol ženska, ker je imela fizično spremembo spola, a ideja ni delovala. Studio je kupil avtorske pravice, ker je šlo za knjižno uspešnico, a niso vedeli, kaj bi počeli z njo. Producent *Joanne* Michael Laughlin je takrat imel razmerje z Leslie Caron, ki jo je poskušal zadovoljiti in ga je drago stala. Skupaj naj bi posnela neko neumno misteriozno zgodbo, ki bi se dogajala v Italiji, a nismo prišli nikamor. Nič ni bolj dolgočasnega od druženja s sveže poročenim parom, ki se nenehno prepira, jaz pa sem visel zraven, ker smo bili dogovorjeni, da za Michaela napišem nov scenarij. Kakorkoli že, po nekaj dnevih me je ob krikih zbujene Leslie, ki je vpila, da je videti kot čarovnica, prešinilo, da mi ni treba prenašati teh razprtij. Ravno sem listal neko revijo in opazil novico, da je Gore Vidal po dveh milijonih dolarjev honorarja spet dobil nov milijon za svojo peto različico scenarija za *Myro Breckinridge*. Spustil sem revijo ter pustil Michaela in Leslie v njunih prepirih in takoj odšel do Davida Browna, ki je bil šef scenariističnega oddelka.

### **In kaj se je zgodilo potem?**

Srečal sem se z vodjema studia Dickom Zannuckom in Brownom, in jima dejal, da sem slišal za težave, ki jih imajo z Vidalom. Knjigo sem že prej prebral, saj so se za adaptacijo najprej dogovarjali z mano, pa sem jih zavrnil, ker se mi je zdela zanič. Brownu sem dejal, da se glavni junak sredi knjige zbudi in zavpije: »Kje so moje joške, kje so moje joške!« Kar pomeni, da so bile vse le sanje. »Točno tako!« je vzkliknil Brown in me začel spraševati o Myri, na koncu pa rekel, da je

najbolje, da se odpravim v scenariistično vas in začnem delati na scenariju. Vprašal sem ga, o kakšen denarju govoriva, ker sem za *Joanno* dobil kakih 9.000 funtov, pa mi je dejal: »Kako se sliši 80.000 dolarjev?« Hotel sem v London, da bi napisal scenarij, a sem moral ostati v Ameriki. Naslednje jutro je do mojega hotela že prišla limuzina, ki me je odpeljala do letala, to pa na obalo, in tako je prišlo do *Myre Breckinridge*.

### **Ki jo je igrala Raquel Welch.**

Ideja, da bi Raquel igrala transvestita, je imela svojo zabavno stran. Raquel je sicer moška fantazija, a je zadeva estetsko delovala precej dobro. V zgodbi Myra Breckinridge sprejema mlade moške in jih pošilja k agentki, ki ima z njimi nato spolne odnose. Gre za gorevidalovski pogled na ženske, ki uničujejo moške: na eni strani imaš žensko, ki posili dečka, na drugi strani pa agentko, ki izkorišča fante. Do tega filma je bilo vse, kar sem naredil, nekako avtobiografsko ali pa je temeljilo na mojih izkušnjah, delno celo *Joanna*, saj sem ideje dobil iz svojih občutkov, poleg tega pa, če si avtobiografski, poznaš dejstva in izid zapletov.

### **Myra Breckinridge pa je bila čisto nekaj drugega.**

Seveda, šlo je za denar. Nameraval sem se poročiti, in ker nisem kaj dosti zaslužil z *Joanno*, sem bil ujet v past. V svojih dvajsetih letih nisem doumel, kako pretkano manipulirajo z mano.

### **Kako so med sabo sodelovali zvezdniki v filmu?**

Ko sem najel Mae West, ki je bila izjemno očarljiva, zabavna, prijazna, profesionalna in nasploh čudovita, je bila Raquel Welch preprosto besna, ker je menila, da je zvezda

ona. V resnici je Welcheva svoje delo res dobro opravila, ker je odlično upodobila lik, poleg tega pa je bila profesionalka tudi med promocijo filma, čeprav me je med snemanjem sovražila. A to je pač Holivud in s tem se moraš sprijazniti. Snemanje tega filma je uničilo moje življenje, ker je tema neokusna, in čeprav sem jo poskušal narediti prebavljivo, je adaptiranju navkljub še vedno šlo za zgodbo o ženski, ki sodomira moškega. Tako si je Gore Vidal to zamislil. Med študijem njegove biografije sem prišel do ugotovitve, da ga je kot dečka posilil družinski šofer in da se je k temu in svojemu bizarnemu pogledu na seks nato vračal vse svoje življenje.

### **Kakšna pa je bila Farrah Fawcett?**

Nikoli ni bila prava igralka, bila pa je zelo čedno in lepo vzgojeno dekle, ki se je ves čas smehljalo. Potrebovali smo tip naivne blondinke in sem ji rekel, naj se samo smeji, kaže zobe in naj sploh ne igra. Kljub enostavnosti ji ni bilo lahko, ker ni bila dovolj močna, da bi prenesla zlobo Raquel in podobnih. Bila je nežna in res nedolžna, popolna za vlogo, saj sem potreboval prav to očarljivo nedolžnost, kajti film govori o pokvarjenosti. Mislim, da je zgodba Vidalovo obračunavanje s preteklostjo, kar mi je sam sicer zanikal, a mu nisem verjel. Izkušnjo z *Myro* dojemam kot strupeno, ker sem se moral ukvarjati z njegovim sranjem, ki ni imelo ničesar opraviti z mano. Da, kupil sem si hišo, se poročil, imel otroke, a se je kljub zaslužku ta film v moje življenje zažrl kot majhen rak.

### **Kljub avtorskemu umiku iz Holivuda pa ste kot igralec kljub temu nastopali v večjih produkcijah. Je šlo za boljšo izkušnjo?**

Seveda. In še vedno je. Kot igralcu se mi nenehno kaj dogaja, a poglejte, vsi tisti



Joanna

Ljudje so zdaj že mrtvi. Stres jih je vse ubil. Veljajo neke predstave o Ameriki, da lahko z denarjem pozdraviš vse, a to ni res. No, Raquel je še živa in zdaj dela lasulje, to je njen najnovejši posel, vsi drugi pa so mrtvi. Farrah, Mae, Gore, Brown ... Poznam več mrtvih kot živih ljudi.

**V življenju niste bili samo igralec, režiser in pisatelj, ampak tudi filmski kritik, glasbenik in slikar. Kaj ste v prvi vrsti?**

Mislím, da pisatelj. Večina početja pride iz tega, da dobim idejo in jo zgradim v zgodbo. Če si pisatelj, lahko idejo takoj spraviš na papir in pogosto sta dve strani dovolj, da prideš do bistva.

**Potem imate srečo.**

No, napisal sem tudi neobjavljene knjige in neposnete scenarije, pa to ne sme biti razlog, da se ustaviš. Do tega, da pišeš oziroma delaš nekaj, ker te nekdo prosi, pride, ker te ljudje spoštujejo kot umetnika.

**Vaša raznolikost je verjetno razlog, da niste realizirali več filmov, ste pa zato posneli dokumentarec o glasbenem festivalu v Glastonburyju.**

Nekaj študentov filma mi je pomagalo pri filmu *The Punk*, a jih nisem mogel plačati, ker je bil proračun zgolj 200.000 evrov. Ko sem izvedel, da nameravajo na festival v Glastonburyju, sem jim dejal, naj vsak vzame s seboj kamero, kakršnokoli že, in posname svoj pogled na festival, te pa bomo potem skupaj zmontirali v film. Niso me zanimali bendi, ker v Glastonburyju ne gre za to, ampak za blato in dež ter za ljudi, ki postavljajo šotore, padajo, seksajo na čudnih krajih ... Lastnik prostora je bil ogorčen nad rezultatom, ker je pričakoval film o bendih. Ko smo prišli nazaj, smo imeli nekaj dobrega in nekaj slabega materiala, študenti pa so še vedno hoteli, da jim plačam za delo. Rekel sem jim: »To je vaš film, naučil sem vas vse tehnične stvari, od snemanja do montaže, zdaj pa ga naredite.« Rekli so mi, naj to storim jaz, jaz pa sem ga dal pomočniku, ki je iz njega zmontiral nekaj, kar ni več moj film. Mike Leigh, ki je razumel idejo, je mnenja, da gre za najboljši britanski film. Prikaz življenja desetih ljudi na Glastonburyju vsebuje nekaj odličnih scen, a si ne morem lastiti pretiranih zaslug ...



Myra Breckinridge

**Vas veseli tudi igranje?**

Gre za tehniko, ki sem jo razvil skozi dolga leta, in se lahko dobro uživim v nekoga drugega. Uživam, ko nekaj naredim dobro, ne moreš pa vedno zmagati.

**Kot igralec ste delali z velikimi režiserji, četudi je šlo za manjše vloge. Katerega bi posebej izpostavili?**

Prvi, s katerim sem res rad delal, je bil Basil Dearden, režiser filma *A Place to Go* (1963), v katerem sem imel glavno vlogo ob Riti Tushingam. On me je spodbudil k režiranju.

**Kaj pa Nesrečniki?**

Ustvarjalci so se tega glomaznega filma lotili na zelo bister način, saj so bili v večjih prizorih snemalci pomešani v množici. Sicer pa je bila izkušnja neprijetna, ker sem sodeloval še pri nekem drugem filmu, tako da sem nenehno letal v Izrael in nazaj. Imel sem celo manjši živčni zlom, ker se je vse dogajalo hkrati. Sovražil sem občutek, da bom v težavah pri katerem od producentov, ker je bilo naenkrat vsega preveč. Se zgodi.

**Imajo režiserji zelo drugačne pristope?**

Da, zelo. Cronenberg, s katerim sem delal pri *Smrtnih obljubah*, je neverjetno profesionalen ter zelo discipliniran, drzen in dokaj pustolovski. Pri snemanju njegovih filmov ni časa za šale, ker vse poteka zelo kontrolirano in po načrtu.

**Kaj pa pri kom drugem?**

Oh, nekateri so zelo sproščeni. Z Johnom Hustonom sva se kar zblížala. Je en od največjih režiserjev v zgodovini filma in sploh ne vem, zakaj je hotel igrati v *Myri Breckinridge*,

saj ga sploh nisem želel. Za vlogo starega kavboja sem imel v mislih Mickeyja Rooneyja, ker se mi je zdel zabaven. Johnov oče Walter Huston je bil senzacionalen igralec in se mi zdi, da je John vedno mislil, da bi bil tudi sam lahko odličen. Meni se je zdel precej obupen. Kot sem izvedel pozneje, so mu plačali 50.000 dolarjev, da je napisal kritiko mojega scenarija, česar takrat nisem vedel, očitno pa je za film lobiral tudi pri svojih agentih. Vsem z mano vred je bilo jasno, da so ga dali v film, da bi prevzel krmilo, ko bi jaz odletel, je bil pa vedno zelo vljuden in očarljiv, čeprav mu nisem verjel niti besede. Kakorkoli, po koncu snemanja sem mu pri Gucciju kupil etui za cigare za 1.500 dolarjev in mu ga dal na zabavi po snemanju filma, na kateri smo se vsi sovražili. Rekel sem mu: »Kupil sem ti tole, a si ne morem privoščiti, da bi ga napolnil s cigarami, vem pa, da rad hodiš na Kubo in jih lahko dobiš, kolikor hočeš.« Ko je pozneje na Irskem s sinom snemal film po knjigi Jamesa Joycea, sem prebral, da ni pretirano zdrav, zato sem ga poklical in vprašal, kako napreduje film. Ob naslovu *Mrtvi* (*The Dead*, 1987) sem pripomnil, da se sliši dokaj avtobiografsko, on pa mi je odvrnil, da bi lahko tako rekli. V reportaži s snemanja je bila objavljena fotografija, na kateri režira s stola, priklopljen na cevke, in ko so ga novinarji vprašali, ali se bo odpovedal kajenju, jim je dejal, da bo nehal kaditi, ko bo pokadil vse cigare iz etuija, tako da je bilo to moje maščevanje.

**Ubili ste ga.**

Ubil sem ga. Jaz sem ubil Johna Hustona (smeh).



# Umetnost videospota ali drugi francoski novi val

Anja Banko

Nekaj desetletij po tem, ko je veliki novi val z Godardom in s Truffautom na čelu treščil ta znameniti »qu'est ce que c'est dégueulasse« pogled Jean Seberg skozi filmsko platno naravnost v obraz šokiranih gledalcev, je zadnjih nekaj let prav na francoskem obzorju znova moč videti nagubane in močne valove podob, ki se tokrat širijo predvsem po glasbeno-vizualni sceni. Francoski režiserji videospotov prevzemajo največja imena svetovne glasbene scene in so v zadnjem desetletju postavili videospot na novo raven, ki presega marketinško naravnano obdobje »Video Killed the Radio Star« v 80. in MTV-jevski 90. leta. Najmlajša generacija francoskih vizualnih ustvarjalcev, ki je odraščala prav v teh cvetočih televizijskih letih videospota, stopa po sledih že zvenečih imen, kot sta Michel Gondry ali Jean-Baptiste Modino, in se močno naslanja na estetiko t. i. »French Touch« elektro-house-rave generacije glasbenikov in vizualcev

90. let. Na močni pariški sceni, zbrani pod krilom francoskih produkcijskih hiš, kot npr. Iconoclast, delujejo posamezniki (npr. Romain Gavras, Yoann Lemons a.k.a. Woodkid) in kolektivi (npr. AB/CD/CD, Jonas & François, We are from L. A.). Del tega francoskega novega vala je v času festivala MENT, prvega »showcase« festivala na področju Balkana, ki je med 4. in 6. februarjem premierno potekal v ljubljanskih medprostorih Kina Šiška, Metelkova mesta in kluba K4, oplaknil tudi ljubljanska glasbeno-vizualna nabrežja. S predstavitvijo in mreženjem kopice domačih in tujih glasbenikov, umetnikov, producentov ter novinarjev odpira MENT novo poglavje slovenskemu glasbenemu in vizualnemu mediju, umetnosti in industriji. V okviru konferenčnega dela festivala se je tako predstavil tudi del omenjene francoske scene, polovica režiserskega kolektiva Megaforce.

Megaforce je kolektiv štirih francoskih režiserjev glasbenih in reklamnih spotov, ki ga sestavljajo Charles Brisgande, Léo Berne, Clément Gallet in Raphaël Rodriguez. Že samo ime kolektiva, ki odzvanja reference na akcijske junake pop trasha 80. let, pooseblja njihov estetski izraz, ki se na ozadju lahkotnega humorja in brezskrbne igre giblje po mejah družbeno sprejemljivega in se igra z gledalčevim pogledom, tako na ravni same forme kot vsebine. Tak je že njihov režijski prvenec, ki so ga posneli precej gverilsko, v samoprodukciji in iz prijateljsko-prostočasnih vzgibov za francosko elektro rock skupino Naïve New Beaters, *Live Good* (2008). V spevnem in sproščenem glasbenem kontekstu je tudi sama podoba zafrkljivo pisan splet, ki se igra z gledalčevimi pričakovanji, predvsem s pomočjo spreobračanja perspektive na osnovi pomnoženega pogleda, ki ga dosežejo z uporabo zrcal (green screen, ki ga

v postprodukciji zamenja zrcalni odsev) ter tako vsakodneveni sivo-beli dolgčas visokih stropov meščanskih stanovanj prezrcalijo v ritmičen spev glasbe.

Če so naslednji videospoti v svoji sproščeni igrivosti, ki jo vrisujejo v prav tak značaj glasbe, npr. za Late of the Pier – *Heartbeat* (2008), Metronomy – *A Thing For Me* (2009) ali Two Door Cinema Club – *I Can Talk* (2009), bolj vaja v slogu, pa lahko označimo videospot *Pursuit of Happiness* (Kid Cudi ft. Ratatat ft. MGMT, 2010) kot eno od prelomnih točk v njihovi videografiji, ki je predvsem na formalni ravni drznejši in vzpostavlja bolj poglobljeno razmerje med glasbo-podoba na način, da v ospredje postavlja slednjo. Posledično se oddaljuje od »idealnega« ravnesvesja med avtorjem glasbe in avtorjem podobe, saj značaj podobe avtorjev prevlada nad glasbo in glasbenikom. Surrealistično vzdušje, ki se ustvarja preko sanjavega drsenja Kida Cudija skozi pravljичno-realistične prostore, gotovo ne ustreza njegovemu stereotipiziranemu značaju ameriškega raperja. Zapisano potrjuje tudi končna odločitev glasbenika za drugo verzijo spota, v katerem je ta postavljen v tipično razkošno razuzdano večerno zabavo, s čimer pa se, zanimivo, večina oboževalcev ni strinjala. Tu se lahko vprašamo, kje je mesto avtorja podobe in avtorja glasbe v videospotu, kar napeljuje na misel, kakšna sploh je vloga videospota – ali gre za promocijo, torej predstavitev posameznega glasbenega izdelka in glasbenika, ali pa z druge strani videospot vrednotimo kot povsem samostojen izdelek, dodano vrednost glasbenega izdelka. Izrazito zarezno v delu kolektiva Megaforce prav v kontekstu vprašanja umetniške svobode in avtorstva predstavlja videospot *Gimme All You Luvn'* (Madonna ft. Nicky Minaj & M.I.A., 2012), ki je ena njihovih redkih velikih produkcij in nosi izrazit podpis estetike naročnika oz. nosi močan Madonnin »brand name«.



Pogovor v Kinu Šiška



Megaforce

V nasprotju s tem pa so svojo kreativnost in avtorski izraz Megaforce najbolj plodovito razvili v sodelovanju z angleško skupino Is Tropical, ki je režiserskemu kolektivu podala *carte blanche*. Tako v videospotih *The Greeks* (2011) in *Dancing Anymore* (2013) podoba nadvlada glasbo in izrisuje jasnejšo narativno linijo, ki se v obeh videospotih transgresivno pregiba v moralno nesprejete, zamolčane in »spodobnemu« nevidne teme. Te na formalni ravni skozi stopnjevanje peljejo do absurda, hiperbolično predstavljenega s pomočjo animacije (v sodelovanju z angleškim animatorjem Seven in s francoskim studiom Mathematic). Splošno sprejeta otroška nedolžnost se v spotu *The Greeks* razblinja ob eksplicitno zastavljenih vojaških igrinah otrok, z lužami krvi, drogami in obglavljanji med urejenimi zelenicami tipičnega predmestja, medtem ko v *Dancing Anymore*, brez cenzure in zadržkov, oživijo najstnikove spolne fantazije. Videospota sta si zato prislužila cenzurni oznaki na portalu Youtube, kar postavlja ne samo idejo umetniške, temveč tudi internetne svobode pod vprašaj, freudovsko odkriva nelagodje v kulturi in hkrati kaže na hipokritsko svetohlinski obraz družbe, ki le težka pogleda resnici v oči.

Dvojen obraz družbe pa na humoren način Megaforce predstavljajo tudi videospotu *Bassline Junkie* (Dizzie Rascal, 2012), v katerem lahko beremo podtalno kritiko verskih sekt v »megaforcevski« tendenci igrivega. Sicer bi se bilo zanimivo ustaviti ob poudarjeno igrivem značaju njihove estetike, saj je za Megaforce, kot sta Brisgande in Berne izpostavila v pogovoru na MENT-u, kljub izrazito močnim idejam in njihovi estetsko-

-etični upodobitvi vse le igra. Tako se lahko vprašamo, ali je osnova delovne in ustvarjalne »megaforcevske« etike in estetike res le naključje. Morda je prav to način, s katerim se kolektiv prepušča čisti umetniški svobodi in uživa v delu, kar navsezadnje pogojuje tudi njihov položaj, saj se morajo, kljub vsem nagradam in priznanjem, za preživetje ukvarjati predvsem s snemanjem reklamnih oglasov. V podobnem tematskem okviru človeške hipokrizije bi lahko interpretirali tudi video *Sacrilege* (The Yeah Yeah Yeahs, 2013). Gotovo najbolj filmski videospot, formalno linearna in vsebinsko zaokrožena zgodba, se vizualno navdihuje in umešča v zatohlo okolje ameriškega podeželja, kjer z likom zapeljive ženske-otroka, v interpretaciji angleške igralkice Lily Cole, ter motivom lova na čarovnice razkriva zverinskost in pokvarjenost, ki se skriva za skrbno obritimi in naličenimi obrazi prav vsakega posameznika. Hkrati je kolektivu Megaforce v tem videu uspelo vzpostaviti najboljše ravnesvesje med glasbo in podoba, saj ena pripoveduje, hkrati pa razkriva in razširja drugo.

Skozi ravnesvesje podoba-glasba in poglobitvijo vizualnega jezika ter narativne strukture bo zanimivo opazovati razvoj jezika kolektiva, ki prehaja od sproščene igrivosti k resnemu in temačnejšemu filmskemu izrazu, kar se vidi tudi v zadnjem videospotu *Can't Help Myselfe* (Brodinski, 2014), nekakšni vaji v slogu na *Sacrilege*. Hkrati pa njihovo ustvarjanje razkriva tendenco po spremembi statusa videospota, ki ni več le reklamni dodatek h glasbi, ampak izdelek umetniške vrednosti v večnem lovljenju ravnesvesja med glasbo in podoba.



**PISATELJI, VESOLJCI IN VSI  
VMES: RAZMISLEK O TV-SERIJI  
*Kaliforniciranje***

Davorin Lenko



Televizijska serija *Kaliforniciranje* (Californication, 2007–2014, Showtime) se osredotoča na življenje fiktivnega pisatelja Hanka Moodyja (David Duchovny) in sledi njegovim seksualnim, ljubezenskim, pisateljskim ter drugim uspehom in polomijam v Los Angelesu, ob tej osrednji pa se sočasno odvijajo še življenjske zgodbe njegove večne ljubezni Karen, njune hčerke Becce ter njegovega ekscentričnega literarnega agenta Charlieja Runkla. Od svoje splovitve je burila duhove in razdeljevala gledalce in kritike na dva pola. Prvi so se navduševali nad lahkotnim in sorazmerno domiselno sestavljenim komičnim mimohodom golih, ponavadi zadetih ali vsaj pijanih teles in nenavadnimi seksualnimi situacijami, v katerih se ta telesa spet in spet znajdejo, drugi pol pa je obsojal prav ta deviantni, zdaj bolj, zdaj manj eksplicitno seksualni ton serije, ki je oziroma bi naj bil sam sebi namen<sup>1</sup>. Skratka, kot bi na vprašanje zakaj Holivud odgovoril: »Ker pač lahko.«

Vendar pa so stvari le redko tako enostavne in enoznačne.

Sledeče besedilo gradi predvsem na analizi markantnega osrednjega junaka Hanka Moodyja in ga poizkuša (re-)definirati kot prefinjeno zasnovanega (anti-)junaka v t. i. »zlati dobi televizije«, ki svojo notranjo konsistentnost zares pridobi šele na širšem kulturnem ozadju.

## Mooder

Najprej o neizogibnem: nobena skrivnost ni, da je Hank Moody nekakšna novodobna, precej bolj elegantna in prefinjena ter ne tako hudo zapita utelesitev kulturnega pisatelja Charlesa Bukowskega (1920–1994) oziroma raje (to pa zato, da se izognemo pretirani in nepotrebnosti mistifikaciji Bukowskega) njegovega literarnega alter ega Henryja Chinaskage. Povezanost Moodyja z Bukovskim/Chinaskim seveda sega dlje od njune navezanosti na Los Angeles, hedonistično obarvanih epizod pitja, občasnega drogiranja in spolnega občevanja z oboževalkami njunih literarnih del. Oba se namreč smatra (deloma proti njuni volji) za glasnika

1 Ta »drugi pol« je dosegel, da je produkcijska hiša Showtime med prvo in drugo sezono izgubila dobršen del sponzorjev. Seriji so očitali, seveda, predvsem nemoralnost.



Hank z Becco v *Kaliforniciranju*

brezciljne generacije, ki živi v moralno (še bolj) zavoženem okolju. Oba pa imata navezadnje, njunemu hedonističnemu stilu življenja navkljub, trd moralni kodeks, ki jima preprečuje pogrezniti se na samo dno družbe ter, še pomembneje, *duha*; dno, s katerega ni izhoda ali povratka.

Vendar pa bi na tem mestu raje kot analizo odnosa Bukowski-Moody izpostavil nekaj bolj svežega ter, srčno upam, drznega. Da bi bolje razumeli lik Hanka Moodyja in svet, ki ga riše *Kaliforniciranje*, moramo na podoben način kot v prebrisanem reku, da zaradi gozda kdaj ne vidimo dreves, pogledati stran od seksa, pisateljevanja in alkohola ter ne toliko »Južno od juga«, ampak raje nekoliko bolj na sever: v svet *Dosjejev X* (The X-Files, 1993–2002, Chris Carter). Preskok igralca Davida Duchovnyja iz vloge paranoičnega agenta FBI Foxa Mulderja v *Dosjejih X* na ciničnega pisatelja pravzaprav ni tako velik. Če je Mulder vase zaprt, izrazito aseksualen lik, ki ima jasno začrtan smoter in ki se pač ne vdaja čutnim užitek, se Moody na površju kaže kot njegovo popolno nasprotje. Vendar pa ob podrobnejši primerjavi opazimo, da Moody pravzaprav ni nič drugega kot le oblika Mulderja; njegov *spin-off*, ki je zgolj prirejen za drugo okolje, sledi drugačnemu narativu in je namenjen nekoliko drugačnemu občinstvu. Oba lika sta namreč nepopoljšljiva romantika v nekakšnem modusu večnega iskanja – sta novodobna interpretacija mita večnega Juda. Prvi v iskanju resnice – ki je bojda

(bila?) tam nekje, zunaj – blodi po zakotnih ameriških mestecih in vaseh ter se izgublja v nepojasnjenih in paranormalnih pojavih, pri katerih razrešitvah največkrat zavzame zgolj frustrirajočo vlogo opazovalca, v-ajerja; drugi pa, išoč pot do svoje ene in edine ljubezni, počne prav isto stvar v soju losangeleških luči, kjer bolj ali manj drsi skozi kaos zdaj bolj, zdaj manj nenavadne družbe, trpeče upa, se bori in – izgubi. Dva romantika, dva obrobneža, dva čudaka, celo dva pasivneža, en igralec<sup>2</sup>.

Na podobnem krhkem spoštovanju in zaupanju, na kakršnem so snovalci *Dosjejev X* zgradili odnos med Mulderjem in njemu dodeljeno partnerico Dano Scully, v *Kaliforniciranju* temelji tudi odnos med Moodyjem in Karen ter (še posebej) Becco. Scullyeva/Karen/Becca Mulderju/Moodyju namreč predstavlja nekakšno oporo, varovalko, ki mu preprečuje, da bi se dokončno pogreznil v temo, s katero se s svojim delom vedno bolj obdaja<sup>3</sup>. Moralno sidro, ki se manifestira

2 Mulderju in Moodyju podobno vlogo je Duchovny igral tudi v filmu *Kalifornija* (Kalifornija, 1993, Dominic Sena), v katerem igra novinarja, ki po sledih serijskih morilcev potuje po Združenih državah, vendar pa ne ve, da oportunističnega morilca ves čas vozi s sabo. Tudi tu je njegov lik nekakšen pasivnež, ki naivno sprejema vplive iz zunanjega sveta.

3 »You've kept me honest. You've made me a whole person. I owe you everything ... Scully, and you owe me nothing.« (*Dosjeji X* [X-Files: Fight the Future, 1998, Rob Bowman]);

Hank s Karen v *Kaliforniciranju*

v ženski, je tudi v obeh primerih gonilna dinamična sila za razvojem osrednjih likov. Če je v *Dosjejih X* med protagonistoma nenehno tlela neuslišana seksualna iskra, *Kaliforniciranje* zgolj deluje v (sicer nezamisljivo, pa vendar) višjih obratih: spolna iskra je povzročila požar; toda ko so mostovi pogoreli in se je dim razkadil, je nastalo novo jutro: »Kaj, vraga, naj zdaj?«

Verjetno najpomembnejša podobnost med Mulderjem in Moodyjem leži v njunem odnosu do resnice. Tej se vseskozi približujeta, vendar pa je nikoli ne zmoreta zaobjeti v celoti. Če nista zmanipulirana v izgubo le-te, pa z lastnimi dejani – sicer nehote ter z izključno dobrimi nameni – povzročita verižne reakcije, ki pripeljejo do tega, da jo izgubita ali pa jima je odvzeta. Eden izmed najpomembnejših pripovednih postopkov *Dosjejev X* je bil namreč ta, da je Mulderju vedno dan zgolj košček resnice (ki je že tako verjetno bil zrežiran); znova in znova je bil le naključna ali pa »naključna« priča paranormalnim dogodkom, na katere je imel le malo vpliva. Ti fragmenti večje slike (vendar ne pozabimo: nobenega dokazila nimamo, da je ta »večja slika« kadarkoli sploh obstajala) sami po sebi nimajo nobene prave teže, vsekakor pa ne morejo zavzemati ontološkega piedestala kot *tista* (vseobse-

gajoča) resnica, ki jo Mulder s takšno vnemo išče. On preprosto »hoče verjeti« (vanjo) in zato na podlagi koščkov razdrobljenih informacij sklepa drzne teorije, ki se včasih res izkažejo za pravilne, večkrat pa zgolj služijo poudarjanju njegove neomajne trme, volje do »verjeti«, njegove tragičnosti v polnem romantičnem patosu.

Podobne iluzije si v *Kaliforniciranju* glede svojega družinskega življenja s Karen in Becco dela Hank Moody. Tudi ta si zatiska oči pred dejstvom, da resnice verjetno nikoli ne bo zaobjel v celoti in da bo v najboljšem, najbolj idiličnem primeru njegovo družinsko življenje v večnem stanju tranzita in da bo vedno prežeto z razpadom, nato s ponovnim sestavljanjem neke družinske idile, nato s spet novim razpadom ... ltn. ad infinitum. Gledalci »zlatega obdobja« v odnosih med Moodyjem, Karen in Becco (razen v drobcih črno-belih flashbackov) nismo nikoli videli; zgodilo se je pred začetkom narativa serije.

Charlie in Hank v *Kaliforniciranju*

in podobno v enajstem delu pete sezone *Kaliforniciranje*: »The older I get, the clearer it becomes, that you two are the best thing that ever happened to an old fool like me.«

Oziroma se sploh ni; kar pomeni, da je to »zlato obdobje«, ki Moodyju predstavlja resnico, le umeten konstrukt, popačen in idealiziran spomin. Zato sploh ne preseneča, ko Karen v četrtem delu druge sezone podvomi, da je tista doba sploh kdaj zares obstajala oziroma bila resnična. Vendar pa vanjo verjame (oziroma hoče verjeti) Moody. Verjame, da je bila in da jo je – ali jo na neki točki v prihodnosti bo – spet mogoče zaobjeti.

In nenazadnje, seriji *Dosjeji X* in *Kaliforniciranje* si lahko podata roko še v nečem – v upadu kakovosti. Zgodbe razvodenijo, intrige, ki so v začetku burile gledalčevo domišljijo, proti koncu postanejo mlahave, nesposobne držati potapljaljoče se sosledje le napol zanimivih in pomenskih dogodkov nad metaforično gladino vode. Čeprav *Kaliforniciranje* na koncu sicer ne potone tako globoko kot njegova »sestrska« serija, ostaja grenak priokus – sploh ob zavedanju, da so večino sezon zaključili brez že skoraj obveznih cliffhangerjev; torej prej *možnost* konca kot pa narativno stičišče dveh leto dni ločenih fabulativnih premis.

## Konstrukt

*Kaliforniciranje* z nekakšno lagodno spontanostjo hedonizem in dekadenco Los Angelesa, mesta, kjer se rojevajo in umirajo sanje, hkrati povečuje in obsoja, pri tem pa se ne boji – niti ji ni izpod časti – črpati iz bogate zakladnice stereotipov o Holivudu in tamkajšnjem zvezdništvu. Kritik John Leonard je na primer zapisal<sup>4</sup>, da Holivud pač rad fantazira o sebi kot o najbolj hedonističnem in pokvarjenem kraju v Ameriki. In na *Kaliforniciranje* res lahko gledamo kot na eno izmed takšnih fantazij, pri čemer gre, kot ugotavlja feministična kritika, seveda za moško fantaziranje. A *Kaliforniciranje* lahko gledamo tudi kot fantazijo pisateljev in scenaristov, ki nikoli niso (in verjetno tudi nikoli ne bodo) deležni take slave in bogastva, s kakršnima se obdajajo njihovi kolegi igralci, režiserji in glasbeniki. Moodyja zlahka dojemamo tudi kot glasnika teh utišanih pisateljskih glasov. Ali vsaj pisateljskih glasov, ki zase *menijo*, da so utišani ali potisnjeni ob stran.

4 Leonard, John: Slouching Toward La-La Land. *New York Magazine*, 6. avgust 2007. Spletna povezava: < <http://nym.ag/1JPYRVd> >.



Scully in Mulder v pilotu *Dosjejev X*

Serijski ob tem uporablja in zdaj bolj, zdaj manj spretno niza neštete reference iz (pop) kulture, iz glavnega toka ter undergrounda z namenom – tako se vsaj zdi – utrditve verodostojnosti prikazanega sveta. Fantaziji ustvarja (vsaj psevdo-)realistično bazo kontekstov, kar je pravzaprav isti postopek, ki so ga uporabili v *Dosjejih X*: tam je utrjevalni kontekst ležal v urbanih mitih in pripovedkah zdaj lokalne, zdaj globalne narave, in to ne glede na to, ali so imele tradicionalne (duhovi, vampirji ipd.) ali pa moderne (tajne vladne in/ali vojaške operacije ter raziskave predvsem na področju biologije in orožja) preobleke. S teorijami zarot ter vsaj indici starodavnih pripovedk smo v stiku pravzaprav vsak dan; po drugi strani pa smo prek televizije, spleta, oglaševanja, trač revij in drugega prav tako v stalnem stiku s hollywoodskimi zvezdniki, glasbeniki, »slavo« ...

»Tukaj so, kajne?« je v finalu prve sezone *Dosjejev X* vprašal Fox Mulder. Odgovor, ki smo ga hoteli in se ga hkrati bali, se je glasil: »Tukaj so že dolgo, dolgo časa.« Kdo? No, vsi. Zunajzemeljska bitja in vladne zarote, tajna biološka orožja, od kokaina odvisni rock zvezdniki, ciniki, ki lahko zgolj fukajo, in bojavniki, ki se lahko zgolj ljubijo ... Ter vsi vmes. Na zahodu nič novega, skratka<sup>5</sup>.

Osebe, ki poseljujejo svet *Kaliforniciranja*, se odbijajo druga od druge kot v kakšni kaotični igri namiznega tenisa (ali fliperja)

brez konkretnih pravil, a so skoraj brezpogojno ujete: bodisi v industrijo šovbiznisa, v kopičenje kapitala in razkazovanja le-tega, v vzdrževanje ravni opojnih substanc v krvnem obtoku, v ekshibicionistično spolnost ... Tej programiranosti (kot v *Dosjejih X* je tudi tu seveda zelo malo verjetno, da za temi shemami obstaja t. i. »večja slika«, načrtovani sistem) se Moody upira, kakor se edino zna: s cinizmom, z drogami in s spolnostjo, s čimer pa odpira sledeči paradoks – če orodja neke kulture uporabljamo proti njej sami: smo v službi kulture ali kontrakulture?

Vsekakor se zdi, da je prav cinični Moody zadnji nosilec nekakšnega tradicionalističnega<sup>6</sup> moralnega koda v svetu, ki ga počasi razjedajo malodušje, privilegiranost, blaginja in seks. On je »last of the last of a dying race«. Poleg tega pa ne postaja mlajši: v seriji je postopoma, a neumorno sčasoma prikapljala tematika njegovega staranja ter posledično vprašanje – se samotni volk lahko (re-)intergrira v družbo? Finale serije nam odgovori pritrdilno, a ta odgovor hkrati odpira nova vprašanja – je ta integracija sploh polnopravna, če gre za intergracijo iz sebičnih (pa čeprav plemenitih) razlo-

6 Tradicionalističnega v tem smislu, da ima namreč o vsem izoblikovano svoje mnenje, zase pa trdi, da ima točno postavljene meje dostojnosti itd. Seveda pa ga situacije, v katerih se znajde, največkrat privedejo v samozanikanje, kar je osnovno počelo njegove že omenjene romantične tragičnosti.

5 Kar je pravzaprav precej pomirjajoče.

gov? Bo s svojim vzorom nehote ustvarjal nove samotarske volkove, ki bodo živeli v zgolj iluziji krdela, namesto da bi postal del krdela? Ter nenazadnje, kar sploh ni vprašanje, notranja logika *Kaliforniciranja* nam diktira, da »Happily Ever After« ne more obstajati. Edina konstanta je le tranzit. *The Show Must Go On*.

## Zapuščina

Ne glede na vse reference in citatnosti, ki dogajalni svet pod lastno težo iz oblakov fantazem pričvrščajo v sorazmerno trdna tla, ne glede na količino samonamenskih (vendar ne pozabimo, da ima – kot je tudi placebo efekt navsezadnje efekt – stvar, ki je sama sebi namen, vsemu navkljub še vedno namen) pol- ali polnopomenskih ekscesnosti, nenazadnje pa tudi nihanju kakovosti navkljub, serija *Kaliforniciranje* (tako kot v neki drugem žanru *Dosjeji X*, pred njimi pa še *Twin Peaks*) nikoli ni podlegla očitni, avtokastracijski samocenzuri, ki bi izhajala iz vzgiba ugajati. Serija je posegla po širokem naboru tabujev, okoli katerih se vrtil zahodna civilizacija, in storila najbolj prisrčno potezo: sprejela jih je.

Na koncu se tako izkaže, da je odgovor na vsa velika vprašanja v življenju, vsemu tragikomičnemu sprevodu obscenosti navkljub, še vedno dobra stara ljubezen. Da, tudi – oziroma pravzaprav predvsem – do drugih soljudi, da tujega, do tistega skratka, kar nas lahko izpopolni in nas prisili, da se, vraga, končno, pa čeprav le za nekaj trenutkov, prenehamo smiliti sami sebi. Ta pretres pa v nas lahko stori le tisto, kar je neznano. Oziroma po pop-Mulder-Freudovsko: das Unheimliche.

Tako kot je že Bukowski večino časa pisal o ljubezni, a ga le malo ljudi bere kot pisca ljubezni, ampak predvsem šoka, bo tudi *Kaliforniciranje* v splošni družbeni zavesti bržkone ostala kot »tista serija, ki se začne z nuno, ki ga hoče pofafati pisatelju«. Kaj pa, na drugi strani, kot »tista serija, ki se konča s tem, da pisatelj zavrne vse te zanimive, a zelo enoplastne usluge«? Malo verjetno. A to ni ključnega pomena. Kar je, se zdi, je to, da je serija s svojo sproščenostjo in odkritostjo odprla vrata mnogoterim, doslej bolj ali manj utišanim, če ne že zamolčanim, seksualnim in drugim diskurzom. To pa tudi ni kar tako.



## Resničnostna televizija modrih ovratnikov in diskurz moškosti

Žiga Oset

Fascinacija televizije nad življenjskimi navadami delavskega razreda je prisotna vse od časa razvoja dokumentarnega filma. Prvotni namen britanskih Free Cinema ustvarjalcev v 60. letih prejšnjega stoletja je bil odmik od družbenega konzervativizma prejšnje generacije proti novim oblikam interpretacije družbene razslojenosti in vzrokov zanjo (Biressi in Nunn 2005, 43). Eden njihovih temeljnih ciljev je bila medijsko posredovana demokratizacija, ki naj bi običajnemu, povprečnemu državljanu omogočila možnost enakopravne zastopanosti ne glede na družbeni status in ki bi presejala dotedanje možnosti posameznikovega izraza v polju javne sfere. O učinkovitosti takratnih poskusov reformiranja družbenih struktur prek podeljevanja glasu nižjim slojem je moč polemizirati, a neizpodbitno dejstvo je, da se je vsebinsko tematiziranje procesa dela in proizvodnje zasidralo v miselno polje televizijske produkcije in se obenem tesno povezovalo z obratom k običajnemu posamezniku.

Ne preseneča torej, da je s televizijskim demotskim obratom v 90. letih (Turner 2010) upodobitev dela in poklica postala pogosta osrednja tematika oddaj resničnostne televizije. V takratnem času je iluzija splošne povečane demokratičnosti zahodnih družb – slednjo naj bi omogočile nove internetne tehnologije (Turner 2010, 1) – producentom odpirala diskurzivno polje za ustvarjanje resničnostnih vsebin, ki so temeljile na prikazu življenjskih težav pripadnikov nižjega delavskega sloja. Upodobitev trdega in težaškega dela modrih ovratnikov je predstavljala logično nadgradnjo zapuščine dokumentarne televizije, vendar v okolju drugačne, k dobičku usmerjene medijske produkcije. Zaradi dvojne funkcije vojaerske atraktivnosti opazovanja drame na delovnem mestu in zagotavljanja »glasu prej neslišnim« je predstavljala odlično izhodiščno točko za produkcijo gledalcem privlačnih, domnevno »življenjsko resničnih« vsebin.

Dvom o zmožnosti prikaza objektivne resnice v tovrstnih oddajah izvira iz bolj po-

globljene družboslovne razprave o pristnosti televizijske resničnosti, ki je po mnenju kritikov t. i. veritéjevskega pristopa, tudi v svoji najbolj »čisti« observacijski obliki zgolj produkt avtorjeve percepcije dogodka, saj jo stilsko zaznamujejo že najmanjši produkcijski detajli, kot so postavitev kamer, proces montaže, raba jezika in nenazadnje odločitve, kateri posamezniki so relevantni za upodobitev zgodbe. Zagotovo ta argument velja tudi v primeru kritike resničnostne televizije delavskih slojev, a vendar gre zgolj za prasko po površini, saj se umetelnost in dvojna morala takšnih oddaj razkrivata v bolj vidnem – v osnovnem načelu globalizirane televizijske produkcije – dobičkonosnosti oddaj.

V tržno naravnanim medijskem okolju je primarni cilj vseh, ne le resničnostnih oddaj, kopičenje kapitala, medijske hiše pa so v svoji naravi podjetja, ki sledijo načelom prostega trga. V bitki za večji tržni delež v številnih državah sprejemajo odločitve, ki na osrednje mesto postavljajo maksimiza-

cijo dobička vseh vpletenih v produkcijski proces, na račun česar je enakopravna drža posameznikov bodisi pozabljena bodisi nameroma zapostavljena. Da ne gre le za slepo, neutemeljeno neoliberalno kritiko, velja primer prakse zapostavljanja poiskati v najbolj razširjeni obliki, v praksah, ki so postale tako široko sprejete in zdravorazumske, da veljajo celo za žanrske kliše resničnostne televizije.

Osrednji tovrstni klišejski fenomen je *celebritizacija*, poskus medijskih hiš, da »vsakdanje« akterje spremenijo v zvezdnike, saj s tem zmanjšujejo lastno finančno tveganje (zvezdniki zagotavljajo gledanost in prodajo), obenem pa z odtegotvanjem zadovoljijo kandidata in ga vpeljujejo v svoj način dela in tok razmišljanja. Paradoksalno pripadniki nižjih slojev postanejo vse prej kot to – so zgolj hiperspolirane maske tega, kar so bili pred podpisom pogodbe z medijsko hišo, saj njihovo življenje zaradi medijske izpostavljenosti in s tem povezanega kapitala, nikakor ni več »vsakdanje«. V najširšem medijskem kontekstu to pomeni, da prvotno idejo institucionaliziranega varovanja marginaliziranih skupin zamenjajo obljube o omogočanju »sanjskega življenja« redkim »zaslužnim posameznikom« (predpogoj za njihov uspeh sta trdo delo in trud), s tem pa se družbena individualizacija in statusno razvrščanje zgolj potencirata, saj je umestitev v tovrstno medijsko spektakularizacijo predmet izjemno redkega naključja in nima resnične povezave s posameznikovimi sposobnostmi.

Komercialno usmerjena produkcija resničnostne televizije postane izrojeno bipolarno nasprotje svoji krinki demokratizacije, s katero gledalca prepričuje v lastno pomembnost in privlačnost. Da je ustvarjalcem tovrstna družbena odgovorna drža pomembna, se v tovrstnih oddajah najbolj izrazito kaže v mešanju diskurza resničnostne televizije z elementi dokumentarne televizije. Hibridizacija obeh žanrov omogoča uporabo široke palete produkcijskih prijemov in metod, kar je hvaležno tako zaradi razgibanosti ritma oddaje kot tudi zaradi ustvarjanja vtisa, da gledalec v enem paketu prejme tako zabavno kot poučno vsebino. Poleg tega gledalcu omogočajo vtis družbene pretočnosti, ki ga z daljincem v rokah doseže koreniteje, kot bi ga lahko na ulici ali v vsakdanjem življenju.

Pogosta raba poljudnoznanstvenega diskurza je ključna značilnost resničnostne televizije modrih ovratnikov. Celotiste oddaje, ki izrazito poudarjajo entertainment funkcijo, kot npr. *Pimp My Ride* (2004–2007),



Nehvaležni poklici

ki predstavlja delo zaposlenih v garaži za prenovu avtomobilov, ne bi delovale brez fascinacije nad samim procesom dela. Komunikacija med gledalcem in producentom tako poteka prek čimbolj izvirnega podajanja odgovora na vprašanje »How stuff is made?«, pri čemer producenti uporabljajo vrsto mešanih prijemov – dokumentaristične tehnike intervjujev, observacije in vsevedne naracije ter na drugi strani elementov tekmovanja in psihološke drame, značilnih za resničnostno televizijo. Najbolj izraziti predstavniki žanra so oddaje *Smrtonosni ulov* (Deadliest Catch, 2005–), *Skladiščne vojne* (Storage Wars, 2010–), *Meči* (Swords, 2009–), *Verminators* (2008–2009), ki brez izjeme sledijo tovrstni žanrski dialektiki.

Končni rezultat potovanja po procesu proizvodnega tekočega traku od začetne ideje prek težaškega dela do končnega produkta je kljub mnogim navideznim variacijam pravzaprav vedno enak. Oddaje postavljajo na videz na piedestal herojstvo delavcev, ki se vsakodnevno žrtvujejo in pri tem celo ostanejo skromni, saj junaštvo zgolj sramežljivo pokomentirajo z odgovorom: »Well, someone has to do it.« Vendar gre tudi v tem primeru zgolj za igro senc, saj je pravi junak oddaje objekt opazovanja, torej končni produkt. Kako bi sicer pojasnili dramtizacijo razkritja avtomobila oz. motorja v šovih, kot je *Pimp My Ride*, in kako bi sicer razlagali dramtizacijo razkritja rezultata ulova v primeru oddaj tipa *Smrtonosni ulov*? Delavci so namreč heroji le, dokler ustvarjajo presežni končni produkt, sicer pa je njihov neuspeh pripisan individualni odgovornosti, kar oddaje najpogosteje storijo prek procesa psihologiziranega re-

zoniranja (delavec ni bil z glavo pri stvari, ni dal vsega od sebe). V tem oziru je podžanr *blue-collar reality* televizije zaznamovan s tekmovalno, z darvinistično naravnostjo tako globoko v svoji temeljni strukturi, da se dikcije ne bi sramovali niti najbolj goreči podporniki fordistične ere modernizacije. Forma dokumentarnosti je zgolj v funkciji ustvarjanja navidezne družbene odgovorne drža, tekmovalnost in psihologizacija pa ustvarjata pravi ideološki podton oddaje, ki deluje na nerazkrite vidnem, na zdravorazumskem, na prepričanju, da tako pač je danes v družbi. To gledalca pomirja, saj ustvarja vtis navideznega reda in odgovornosti (medijskih) institucij v okolju, kjer družbeni razkroj poteka prek pripisovanja odgovornosti za lastno preživetje slehernemu posamezniku.

### Smrtonosni ulov – spektakel moškosti

V bitki za delež gledalstva se medijske hiše poslužujejo pomembnega vzgiba spektakularizacije, ki medijsko vsebino vizualno in kontekstualno loči od drugih in – z besedami tržnega diskurza – oddajo pozicionira med nižna občinstva. Glede na to, da je spektakularizacija tako močno povezana z gledanostjo, je smiselno podrobneje preučiti oddajo, ki v svetovnem merilu dosega najvišje ratinge gledanosti. Iz gledalčeve perspektive se privlačnost *Smrtonosnega ulova* skriva v voajerskem opazovanju življenja lovilcev rakov v ekstremnih polarnih razmerah. Pomemben del fascinacije je mizanscena dogajanja, ki je nevsakdanja in ekstremna že v svoji naravni obliki. Gledalec je postavljen v okolje nevarnosti pri



Pimp My Ride

delu, ki presega vsakdanje pisarniško oz. mestno okolje. Resnična nevarnost, ki so ji podvrženi (izključno moški) delavci, je glavni izvor dramatične napetosti, ki gledalca drži pred ekranom, s tem pa ustvarjalcem oddaje podeljuje visoko stopnjo avtentičnosti. Namreč, ko imamo moč opazovati pristne poškodbe subjektov, njihove odprte rane in ko smo pod vtisom, da je ves čas prisotna nevarnost smrti, smo zapeljani v prepričanje, da je možnost, da subjekti igrajo svojo vlogo, veliko nižja kot v primeru resničnostnih gameshowov, posnetih v studijskem okolju.

Kljub temu da je snemanje v takšnih razmerah težavnejše in dražje, je izplen drame in avtentičnosti, ki ju ponuja ekstremno okolje, očitno dovolj dobičkonosen, da se televizijske hiše odločajo za produkcijo tovrstnih oddaj. Dokaz, da je razmerje med vložkom in gledanostjo dovolj ugoden, je pogostost reprodukcije iste oddaje (snemanje novih sezon) in pa številčnost variacij oddaj na temo dela v ekstremnih razmerah (poleg *Smrtonosnega ulova* še **Nehvaležni poklici** [Dirty Jobs, 2003–2012], **Tovornjakarji na ledeni cesti** [Ice Road Truckers, 2007–] in njen spin-off **IRT: Deadliest Roads** (2010–2011) in **Black Gold** [2008–], če jih naštejemo zgolj nekaj).

Poleg mizanscene je pomembna predstavitev likov, ki s pomočjo vizualne in govorne naracije akterje označi kot prototipe robotih moških delavcev, ki se vsakodnevno prostovoljno izpostavljajo smrtni nevarnosti, pri čemer se distancirajo od mehkužnih začelnikov, in pri svojem delu uporabljajo širok

besednjak žaljivk. Izpostavljanje njihovega prostaškega, pogosto celo goljufivega vedenja je opravičeno prav z okoljem, v katerega so postavljeni. V eni izmed oddaj tako lahko spremljamo laganje enega izmed kapitanov svojemu kolegu, s katerim sta se dogovorila za sodelovanje pri postavljanju vab. Da bi povečal lasten profit in se »čimprej pobral iz ledenih voda«, se kapitanu sosednje ladje zlaže o smeri gibanja rakov. V končni oddaji, ki služi kot pregled ključnih utrinkov sezone, voditelj, ki zavzema funkcijo glasu razuma, dejanje opraviči s klišejskimi besedami: »Včasih moški pač mora narediti, kar mora narediti, četudi mu to ni pogodilo.« V bitki za lastno preživetje je tako dovoljeno vse. Zdravorazumska predpostavka, ki jo ob tem oddaja vzpostavlja, je, da je pri delu (ne le tistem marginaliziranih posameznikov) odsotnost kolegialnosti povsem pričakovana, celo nujna. Diskurz moškosti služi predvsem kot orodje za nagovarjanje ciljnih občinstev in povečevanja privlačnosti oddaje, okrog njega pa so osnovani praktično vsi osnovni elementi oddaje. Poleg omenjenih mizanscene in karakterizacije likov sta izrazito »moška« še prisotnost filmskega dokumentarnega nagovora in element ekipnega duha, za katerega je nujno medsebojno spoštovanje – kljub razhajanju v mnenjih – kar oddaja predstavi kot izrazito moško lastnost, sploh v odnosu med starejšimi delavci in med novimi prišleki.

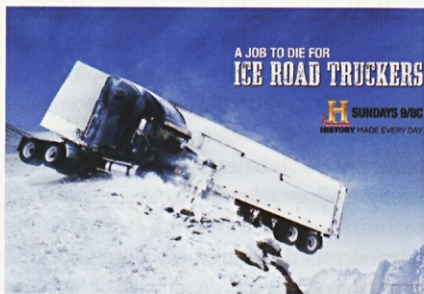
»Moral boš odrasti in postati moški, sine. Včasih se ne strinjaš s tem, kar ti povejo, ampak pri –10 stopinjah in pri vodi, ki vdira od vsepovsod, boš stisnil jezik za zobe in naredil, kar ti rečejo. Moral se boš naučiti spoštovanja do starejših, samo tako lahko ekipa deluje. Tako se to dela na Beringovem morju.«

Ob tem velja dodati, da producenti oddaje elementu ekipnega duha na ladji zoperstavijo medsebojno tekmovalnost med ladjami, kar dodaja dramatičnost in spektakel, ki ga sicer prej srečamo v t. i. *gameshowih*. Žanrski kliše so tabele, ki se pojavijo pred oglasnimi bloki in ob koncu oddaje – v njih so ladje različno obarvane, poleg njih pa je pripisana teža ulovljenih rakov v funtih. Tako oddaja omeji prostor dogajanja na nekaj ladij, ki jih spremlja, obenem pa s spektakularizacijo eliminira možnost bolj razširjene in poglobljene (dokumentarne) analize življenja lovcev v severnih morjih. Prav tako klišejski elementi resničnostne televizije posegajo v dogajanje, zato nika- kor ne moremo govoriti o produkcijskem

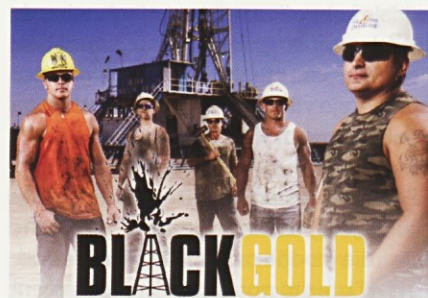
pristopu »muhe na zidu«, saj je od uspeha na ladji odvisna tudi mnenjska vloga, ki jo bo kapitan imel nadalje v oddaji, od tega pa je odvisna tudi njegova karakterizacija kot uspešnega ali manj uspešnega delavca in moškega. S tem pa je močno povezan njegov zvezdniški status in delež prodaje tržnega blaga (»merchandise«), povezanega z oddajo. Ironično se delavska bitka za preživetje spremeni v bitko za medijski in tržni delež, v bitko za slavo in pozornost.

Resničnostni diskurz, ki ga oddaja vzpostavlja kot eno izmed glavnih atrakcij, je zato postavljen pod vprašaj. Dokumentarni diskurz z vsevednim bralcem, ki gledalcu predoči statistične podatke o gibanju rakov, o letnih ulovih ipd., služi zgolj kot krinka, ki legitimizira kredibilnost oddaje. Narativne obljube o prikazu življenja delavcev na Severnem morju brez olepšav, z vso krvjo in žaljivkami, je zato smiselno preučiti v drugi luči, predvsem v bolj poglobljeni analizi povezavi diskurzov moškosti in delavstva. Ta ima svoj izvor že v režimih dnevne sobe, ki jih lahko delimo na ženski video način gledanja televizije in moški literarni način (Hartley v Abercrombie, 1996).

Literarni način je bil tradicionalno zaznamovan kot superiorni, povezan je bil z resnostjo in redom, z avtoriteto preverjenih informacij in novic. Izvira iz moške moči nad upravljanjem daljinca, to pa Morley razlaga kot posledico dejstva, da je bila dnevna soba v diskurzu tradicionalnih spolnih vlog ženska »pisarna« in prostor moškega preživljanja prostega časa, torej je bila televizija objekt ženske krivde in moškega pripomočka pri delu in poglobljenem razumevanju družbe (Hartley v Abercrombie 1996 in Morley 1986). Dokumentarni diskurz je zato skoraj dogmatično vezan na moško gledanje televizije in ne preseneča, da ga sodobni produkcijski kadri še vedno uporabljajo v namen privabljanja moških gledalcev televizije.



Tovornjakarji na ledeni cesti



Black Gold

Prav tako s pomočjo režimov gledanja lahko deloma pojasnimo tudi razlike v vsebinskih usmeritvah oddaj. Diskurz moškosti se je, kot omenjeno, izrazito povezoval s funkcijo dela, medtem ko je ženskega zaznamovala skrb za zasebno življenje in politiko medsebojnih odnosov, kar se je potrjevalo v vsebinski usmeritvi oddaj (informativno-izobraževalne nasproti soap operam). Vendar pa bi bila takšna redukcija v času postmoderne razslojenosti konceptov identitet preveč poenostavljena, da bi z njo lahko enoznačno pojasnili povezavo med moškostjo in delom v oddaji *Smrtonosni ulov*.

Nagovor moškosti je namreč usmerjen bolj ozko, prav k življenju delavca tradicionalnih poklicev – tistih bolj obrtniških, ki se prenašajo iz roda v rod. Oddaja pogosto poudarja odnos sinov in očetov ter posebej izpostavlja ganljivost slednjih, ko njihovi potomci prevzamejo krmilo v svoje roke. Tudi izpostavljanje odnosa med staroselci in t. i. greenhorni je v izraziti funkciji poudarjanja tradicionalnih vrednot moškosti kot ključnih za preživetje. Diskurz oddaje tako ni le moški, temveč tudi izrazito patriarhalen. Ta pa se v postmoderni družbi ne more več tako odkrito konstruirati prek neposrednega dominantnega odnosa do ženskega spola, zato se osredotoča predvsem na zmožnost moškega posameznika, da si s trdim delom prisluži dostojno plačilo (Jackson, Stevenson in Brooks 2001, 149–150). Patriarhalnost tako zavzema veliko bolj defenzivno pozicijo – moškost se potrjuje že s sposobnostjo upravljanja z lastnino in z ustvarjanjem dobička, dominantnost spola pa je potrjena neslišno – s kombinacijo okolja smrtno nevarnosti in popolne odsotnosti žensk.

»Letošnjo sezono bom delal, samo da preživim. Prav neverjetno je, kako veliko stanejo vse stvari. Za to ladjo sem zapravil še zadnji cent kredita, in če letos ne bom pokazal vse svoje intuicije, trdnosti in volje, potem bodo prišli in mi vzeli vse – ladjo, hišo, življenje.« (Kapitan ladje Wizard ob pričetku osme sezone predvajanja)

V takšnem kontekstu ni presenetljivo, da so v središče pozornosti postavljeni kapitani ladij. Dramatičnost pripovedi se ustvarja prek njihovih personaliziranih zgodb, kar je zgolj še en odmik od primarnega cilja dokumentarnosti, ki želi obravnavano temo predstaviti iz širšega stališča, kot zgolj iz perspektive udeleženih akterjev. Kapitanska kabina deluje kot spovednica (element 24/7 resničnostnih šovov, npr. **Veliki brat**),



Skladiščne vojne

njihove osebne zgodbe tvorijo lok pripovedi, poleg tega pa je izrazito poudarjena vloga kapitanov kot absolutnih nosilcev odgovornosti za življenja vseh prisotnih na ladji. V primerjavi z navadnimi delavci so predstavljeni superiorno in avtokratsko, a obenem so gonilo vzdrževanja ekipnega duha. Glede na naracijo oddaje zavzemajo podobno vlogo, kot bi jo zavzeli tekmovalci resničnostnih šovov. Z drugimi besedami, o svojem delu veliko razpravljajo (predvsem pogoste so razprave o psihologiji delavcev na krovu in kapitanov drugih ladij) in v primeru konfliktov prejmejo neprimerno večjo količino televizijskega časa kot navadni delavci, predvsem začetniki.

Kapitani ladij so tako simbolna posebitev vrednot patriarhalnosti in moškosti, njihovo zvezdnitvo pa ustvarjalcem oddaje omogoča lažji nadzor nad občinstvom. Prek personalizacije z zvezdniki so tendence različnih občinstev lažje merljive, kar pa je glavni imperativ tržnega segmenta oddaje. *Celetoidi* (sveže ustvarjeni zvezdniki) so tako v funkciji dvigovanja ratingov gledanosti in pospeševanja prodaje tržnega blaga obenem pa so s tem, ko so za svoj nastop pred kamero plačani celo bolje kot za lov, bolj dovezetni za prilagajanje željam producentov. Njihovi modri ovratniki in plastični škornji tako postanejo le gledališki kostum, saj je njihova primarna funkcija v družbi medijsko zvezdnitvo (po Turner 2010).

Njihova ladja deluje kot podjetje, tako v mediatizirani podobi njihovega dela kot tudi v dialogu s producersko hišo. V bitki z drugimi ladjami in ne nujno le za svoje preživetje se kapitani poslužujejo igre prevar, zavajanj, uveljavljanje moči močnejšega nad šibkejšim, predvsem znotraj posadke. V dialogu z mediji se ladje borijo za mesto v prihodnji sezoni, za kar morajo biti njihove zgodbe dovolj travmatične in napete, podoba njihovega kapitana pa dovolj ikonska. Posledično akterji v tovrstnih šovih v svoji mediatizirani podobi utelešajo vrednote nezipsne poslovnosti kot vrhovnega vodila.

»If you're not living on the edge, you're taking up too much space.« (Thom Beers, ustvarjalec oddaje *Smrtonosni ulov*)

V alternativnem svetu bi *Smrtonosni ulov* lahko sledil ideji varovanja marginaliziranih družbenih poklicev, kapitani bi svojo vlogo sprejeli, da bi pozivali k ureditvi delovnih razmer, državnemu vlaganju v razvoj varnosti na ladjah in zvišanju subvencij za tvegano delo, kar bi bilo s strani medijske hiše podprto s kvalitetnim dokumentarizmom, zgrajenim na podlagi poglobljenih raziskav. Vendar takšni modri ovratniki ne bi dobro prodajali kratkih rokov. Da je sistem vrednotenja družbene individualizacije maskiran znotraj pripovedi o »resničnem trpljenju delavcev s samega družbenega roba«, pa je še nekoliko bolj perversno kot v primeru resničnostnih oddaj, ki tovrstni nabor vrednot vzpostavljajo znotraj mediatizacije poslovnega sveta, npr. **Vajenec** (*The Apprentice*, 2004–).

#### Viri

- Abercrombie, Nicholas: *Television and Society*. Cambridge: Polity Press, 1996.
- Biressi, Anita in Nunn, Heather: *Reality TV: Realism and Revelation*. London: Wallflower Press, 2004.
- Ellis, John: *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*. London: I.B. Tauris, 2000.
- Homans, Charles: *A Soap Opera on the High Seas*. *New York Times*, 13. december 2012. Dostopno na naslovu: <<http://nyti.ms/1N5Dw9g>>.
- Jackson, Peter in Stevenson, Nick in Brooks, Kate: *Making Sense of Men's Magazines*. Cambridge: Polity Press, 2001.
- Morley, David: *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*. London: Routledge, 1986.
- Murray, Susan in Ouellette, Laurie: *Reality TV: Remaking Television Culture*. New York: New York University Press, 2009.
- Turner, Graeme: *Ordinary People and the Media: The Demotic Turn*. London: Sage Publications Ltd., 2010.



Smrtonosni ulov

# MARKO POLO

Matjaz Juren

Spletni ponudnik in izposojevalec medijskih vsebin Netflix je po uspehu hišnih produkcij *Hiša iz kart* (House of Cards, 2013–) ter *Orange Is the New Black* (2013–) lakomno podivjal in naročil več kot dvajset novih naslovov, ki bodo začeli na plano kapljati letos in v prihodnjem letu. V zasledovanju neusmiljenega kurjenja trenutnega diapoziitiva televizijske produkcije so pri medijskem gigantu še pred najavo omenjenega blitzkriega poizkusili tudi s koncizno odmerjenim strelom – z epom o Marku Polu, katatonično reinkarnacijo HBO-jeve *Igre prestolov* (Game of Thrones, 2011–).

Serijo so zaupali Johnu Fuscui, človeku, ki je znan predvsem po filmih o konjih (*Hidalgo* [2004], *Spirit: Divji žrebec* [Spirit: Stallion of the Cimarron, 2002]). Netflix je razvoj serije prevzel od tovarne pofla, televizijske mreže Starz (*Spartacus* [2004], *Da Vincijevi demoni* [Da Vinci's Demons, 2013–]), in vanjo vrgel 90 milijonov z namero po snemanju na raznovrstnih lokacijah (Kazahstan, Malezija, Italija). Fusco, coelhovsko požrtvovalni nesrečnik, se je z intenco duhovne introspekcije in raziskave mongolske kulture pred začetkom produkcije skupaj s pravovernimi nomadi bojda celo leto prelival po mongolskih stegah ...

A tam očitno ni našel scenarističnega abecednika. Kajti izvorni greh *Marka Pola* (Marco Polo, 2014–) leži v njegovi zasnovi, v kateri neusahljivo metastazirajo grobe neslanosti. V tem smislu je serija velika identitetna rana, čez katero se lepijo rokohitrski obliži, medtem ko se je občinstvo prisiljeno soočati

z bolečo eksistencialno dialektiko – gre za camp, ki si prizadeva biti »visoka« televizija, ali za visoko televizijo, ki si prizadeva biti camp? Gre preprosto za kriminalno slabo »investicijo«? Je protagonist Marko Polo, Kublaj Kan ali bijoči se gledalec sam?

Netflixova verzija Polove sage je naslednja: najstnik Marko svoje večere preživlja čakajoč nikoli videnega očka, ki se klati po fantastičnih deželah Daljnega vzhoda. Tudi Mare bi šel malo na Erasmusa, zato se kljub fotrovi prepovedi ob prvi priložnosti vtihotapi na njegovo cizo, ki ponovno odrine proti Svileni cesti. V filmskem času relativno hitro dospeč pred Kublaj Kana Marko nena doma spozna, da je sladkemu papanu več do kšeftanja kot do hengavsanja s sinom, kajti prvi svoje očetovske pravice pri priči menja za finančno injekcijo v obliki prepustnice. Zmerno žalostni Marko mora ostati pri bojevitih Mongolih.

Neverjetno, toda prvi imuplz, ki prešine gostitelje, je, da se mora latinski prišlek najprej priučiti kitajskega (!) kung fuja, zato mu dodelijo sifuja, ki je slep, kar pomeni, da je obenem tudi najboljši. Drugi Kanov impulz je še bolj širokogruden – Polo se mora nagledati čim več nagih ženskih teles, ker ... zakaj pa ne.

Brž ko sta oba parametra izpolnjena, Mongoli po scenarističnem nareku ne vedo več prav dobro, kaj naj s sabo, kaj šele z Zahodnjakom, sploh počno. Nekje v ozadju sicer tli benigni obet vojne, toda nanjo je treba čakati deset enournih epizod, med katerimi Marko dobesedno kameno lice tava nao-

krog, tu in tam svojo surlo nezainteresirano pomakajoč v kakšno privat zadevo, ki se ga pravzaprav ne tiče, ne da bi si v splošnem o tej »eksotični« civilizaciji kaj posebnega mislil ali se o njej kakorkoli izrekel.

Brezštevilne možnosti morebitnega trka srednjeveško ustrojenih interpretacij, medkulturnih hekanj ali vsaj faux pasov kontrastnih bontonov, ki se jih navadno poslužujejo tovrstne narative, lahko stopajo govedorejski dialogi (»Marko, dihaj skupaj s konjem«), ženski kung fu dvoboji (imperativ: obleka jim vedno odpade) in Markov večni, v nerešljivo bivanjsko uganko povoskani obražček.

Odveč je poudariti, da se Fuscova serija, ki prav nemarno kruljavo šepa za kakim tematsko analognim, starejšim *Šogunom* (Shōgun, 1980), ne upa oziroma ne zmore obdelati ambicioznejših vprašanj – kako je Marko brzdal civilizacijsko inherentne misijonarske težnje? Kakšna je bila geneza obveznega ideološkega sinkretizma, ki je zgodovinskemu Marku Polu omogočal, da je 17 let uspešno kopitljaj po Kublajevem dvoru?

Namesto tega se zdi, da nam želi Netflixov *Polo* servirati fantastično nepredvidljiv sklep, da so bili tudi Marko Polo in Kublaj Kan in njegovi ministri ter podaniki konec koncev ljudje, tako kot smo tudi mi. Žal nam ob tem ne povedo, kakšni so ti ljudje pravzaprav bili, še manj pa, zakaj bi nas utegnilo to količkaj brigati.

Razkošni produkciji, kostumografskemu pompu in bolečemu stezanju nekam navzgor navkljub *Marko Polo* ostaja bolj vaja v obvladovanju bolečine kot karkoli drugega, predvsem pa bolj inkarnacija *Ksene: Bojevniške princese* (Xena: Warrior Princess, 1995–2001) kot *Igre prestolov*.







## BIRDMAN S STALIŠČA FILMSKE FOTOGRAFIJE

Darko Herič, ZFS

Večji del je film *Birdman* (Birdman: Or [The Unexpected Virtue of Ignorance], 2014) Alejandra Gonzáleza Iñárrituja posnet v enem kadru (kader-sekvenca). Kar so mokre sanje mnogih filmarjev, se pogosto sprevrže tudi v posiljeno tehnično šopirjenje, ki je samo sebi namen in je zelo daleč od filma in zgodbe. Menim, da morajo biti predvsem radikalna filmska izrazna sredstva uporabljena zelo premišljeno in z jasnim namenom ali pa popolnoma naključna. Vse je v redu, če je ta namen v sozvočju z režijo in zgodbo.

Direktor fotografije Emmanuel Lubezki me je s kader-sekvencami najbolj navdušil v filmu *Otroci človeštva* (Children of Men, 2006, Alfonso Cuarón). V spominu so mi ostali dolgi kadri s kamero iz roke sredi vojaškega obračuna v razrušenem angleškem mestu, ki vključujejo tankovsko obstreljevanje, ogromno statistov, kri na objektivu in precej računalniških vizualnih učinkov. Vse skupaj je sestavljeno v super zgodbo, kjer znotraj kadra povezano dogajanje pripomore k realističnosti in povezanosti likov z okoljem. So pa bili takrat omejeni tudi z dolžinami 35-milimetrskih filmskih rol (velika 300-metrška kasetna traja okrog 11 minut).

Dvourni *Birdman* (posnet digitalno: Arri Alexa, Alexa M) je sestavljen iz dolgih kadrov-sekvenc, ki so nevidno spojene skupaj (s pomočjo računalniških učinkov), čeprav so jih snemali na različnih lokacijah. Včasih so

ti rezi, ki se ponavadi pojavijo ob prehodu v drug prostor, skriti v temnih podeksponiranih delih, včasih znotraj hitrih panoramskih zasukov, včasih pa ob prehodu v drug prostor skozi vrata ali okno.

Spajanje sekvenc skozi časovne elipse je v tem filmu posebno, inovativno in originalno. Večkrat se v filmu pojavi npr. spodnji rakurz newyorškega neba, ki se iz nočne atmosfere spremeni v dnevno, s čimer prikaže večurni časovni preskok in scena se nadaljuje v »istem« kadru, ki se spet spusti na nivo pogleda – lika. Očitna, poceni in že videna računalniška manipulacija so tudi prehodi kamere skozi rešetke na oknih ali za nekimi scenografskimi elementi, kamor fizično ni mogoče postaviti kamere.

Glavno dogajanje filma je v broadwayskem teatru, kjer je nevrotična ekipa v zadnji fazi priprav dramske predstave. Dogajanje je včasih iz roke, včasih s steadycamom povezano med maskirnicami, hodniki in odrom, kjer Lubezki inteligentno združi uporabo filmskega načina osvetlitve z mehko, difuzno svetlobo, tradicionalne gledališke luči ter uporabo scenografskih luči in oken, ki osvetlijo sceno zelo realistično, funkcionalno in lepo. Mislim, da je oblikovanje svetlobe, poleg gibanja kamere, najtežja kritična točka zelo dolgih kadrov.

Vpeljava dolgih kadrov ponavadi pomeni tudi uporabo širših objektivov (14 mm in 18

mm), ki tradicionalno niso najprimernejši za bližnje posnetke, vendar se mi zdi, da te pomankljivosti izvrstno zaživijo v kombinaciji z nenehnimi premiki, s prekadiranjem in z uporabo globinske ostrine, ki drži obe očesi ostri tudi ob tričetrtinskem polprofilu obraza. Zaradi širokega objekta pa mora kamera, ko hoče biti v »bližnjaku«, priti precej blizu (10–20 cm) igralčevemu obrazu, kar je zelo intimna bližina, če si jo predstavljamo v resničnem življenju. Ta intimnost pride tudi do gledalca, kar je ena od pomembnejših vrlin *Birdmana*. Toliko na kratko s tehničnega stališča.

Dolge scene omogočajo igralcem, da svoj lik razvijejo skozi daljše časovno obdobje, in mu s tem dajo možnost povezave z gledališčem, ki za razliko od filma ponavadi deluje bolj linearno, brez manipulacije časa. Čeprav jim do potankosti naštudirani gibi in premiki skupaj z vso tehnično ekipo v majhnih prostorih to velikokrat verjetno tudi onemogočijo. Režijska odločitev, da bo *Birdman* posnet v enem kadru, je po moje sama sebi namen in retoriki zgodbe ne doda veliko. Menim, da bi mi film omogočil enako izkušnjo, če bi bil posnet in zmontiran v bolj »klasičnem« slogu, ali pa bi bil na enak način lahko posnet tudi katerikoli drug film. Tudi uporaba eliptičnih prehodov med scenami – super zadeva! Ampak kakšno zvezo ima to z zgodbo, lokacijo in liki? Bravo Lubezki, toda čemu, Iñárritu?



# Ikar na koncu jezika

Iñárritujev *Birdman*

Anže Okorn

*Birdman* (Birdman: Or [The Unexpected Virtue of Ignorance], 2014) Alejandra Gonzáleza Iñárrituja, dobitnik oskarjev za najboljši film, režijo, fotografijo in najboljši izvirni scenarij za leto 2014, je komična drama o igralcu Rigganu Thompsonu (Michael Keaton), ki želi svojo dvajset let staro svetovno slavo vloge superjunaka na stara leta oplemeniti z igro, režijo in adaptacijo kratke zgodbe What We Talk About When We Talk About Love Raymonda Carverja, čigar pesem Late Fragment se isto črko po črko (birds of the same feather flock together) v džezovskem ritmu podloženega bobnanja v najavni špici izpiše še pred samim naslovom filma, ki pa ga potem le za trenutek prekine prizor obale, polne naplavljenih meduz.

Carverjev *Late Fragment* govori o človeku, ki je od življenja odnesel želeno: le biti ljubljen ...

Meduze, kot se izkaže kasneje v filmu, so Rigganu nekoč rešile življenje, saj se je ta, potem ko je v njuni zakonski postelji prevaral ženo, odločil za samomor z uto-pitvijo. Prizor z zahajajočim soncem in naplavljenimi meduzami, ki na začetku filma le za hip prekine njegov naslov, ob svoji ponovitvi traja ravno toliko, da na obali-gostiji pristanejo galebi. Kot da je del njih tudi človek ptič, Rigganova »življenjska« vloga, Birdman. Ta je poleg holivudskega kostuma »iz lajkre« tudi glas v njegovi glavi, za katerega Riggan ženi pravi, da je sicer malce strašljiv, a hkrati pomirjujoč, ker mu govori resnico. Gledalec ne ve čisto dobro, ali ima opravka z Rigganovim alter egom, njegovo shizofrenijo ali le manifestirano samokritiko. Lahko bi bil holivudski, multipleksni, blokbusterski duševni obrambni mehanizem, ki ga krvavo potrebuje za svoje

soočenje z broadwaysko gledališko intimo. Seveda lahko film zvedemo na idejo, da so dnevi Rigganove slave mimo in da imamo opravka le z njegovim *comebackom*, ki bo na resnih odskih deskah dokončno pokopal preperelo perje superjunaka. Toda tako spregledamo zanimivo bežiščnico! Če se protagonistova kariera plazi po vseh štirih, zakaj ne bi bila vloga Birdmana njegova bergla? Že res, da Riggan seda na režiserski stolček, bergla pa nas pri sedanju pogosto ovira, toda njegova ambiciozna naloga je docela shoditi na broadwayski ulici.

Zakaj bi tudi gledalci nasedali negativni kritičarke *New York Timesa* (Lindsay Duncan), ki ima v filmu vse, kar Riggan predstavlja, za sebično in razvajeno otročarijo, blaženo neizkušeno, neveščost ter nepripravljenost samo poskusiti ustvarjati resnično umetnost. Zakaj bi Birdmanov glas stereotipno

naznanjal le puhlost in praznost holivudskega blišča, ne bil pa kos vsaki etiketi? Je njegov vreščavi krik mogoče afirmirati kot uglasitev lñárritujevega odziva na zapis nekega kritika, ki je vse njegove prejšnje filme označil za »bombastično polreligiozno pretencioznost zaobseči vse emocije sveta«? Po pripovedovanju Edwarda Nortona iz nekega promocijskega intervjuja se je namreč ta etiketa zdela režiserju naravnost fantastična!

Rigganovo odločitev uporabiti Carverjevo kratko zgodbo, napisano pred več kot tridesetimi leti, za dramsko predlogo, povzema Nietzschejeva formula igre: »Roditi plešočo zvezdo iz kaosa, ki ga nosiš v sebi.« Seveda Riggan ni v koraku s časom, zaznamovanim z vsakodnevnim bojem za relevantno na družbenih omrežjih, a še zmeraj ga ljudje na ulici prepoznajo, prosijo za avtograme in ravno zato ta korak zmore. Zmore se vrniti v trenutek, ko mu je kot srednješolcu Carver v zaodrije poslal barski prtíček s posvetilom »Hvala za iskren nastop« zaradi katerega se je odločil, da bo študiral igro. Da ne bi kritiki nad njegovo predstavo vihali nosu, si na premieri svojega preprosto odstreli, skupaj s sodelavci in občinstvom prelje kri in ustvari novo gledališko formo: superrealizem!

Pa kaj, če ob tem posnetek njegovega sprehajanja samo v spodnjicah na Youtubu doseže rekordno gledanost in fotografija njegovega sveže operiranega »kljuna« skupaj z ostalimi tviti postaja rumen vodenoglav kanarček-it out: *Looney Tunes!* Pomembna je njegova priložnost narediti nekaj prav, njegov *Do the Right Thing* (1989, Spike Lee).

Njegov prav pa je umetniški moment spraševanja – o čem govorimo, ko govorimo o ljubezni? Npr. o ljubezni do igre, razpeti med zasebno življenje, film in gledališče, za katero so značilni tako topli objemi, kot so mrzle klofute. O ljubezni do igre, priredbe Carverjeve kratke zgodbe, ki, kot pravi Riggan, »počasí postaja njegova spačena miniaturna verzija, ki ga zasleduje naokoli in



tolče po modih s kladivcem«. O ljubezni, za katero je treba biti z rečmi v dejanskem stiku in jih resnično izkusiti? O absolutni ljubezni? Ne vemo! In ravno nevednost je tista, preko katere postaneta eno holivudska zvezda in kritika broadwayskega gledališča.

Preko ogledala v Rigganovi garderobi, na katerem je nalepka »Reč je reč, ne pa to, kar je rečeno o tej reči« Holivud zrcali Broadway, komercialna podzemlje, kritiki zrcalijo umetnike, elitizem populizem, režiserji zrcalijo igralce, dramatik pa scene delavce. Riggman ima za najboljšega prijatelja svojega producenta in advokata. Vsi se pretvarjajo ... drug v drugega! V tem pogledu film spominja na *Synecdoche, New York* (2008) Charlieja Kaufmana.

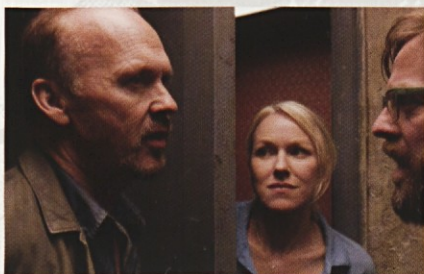
*Golob je sedel na veji in razmišljal o življenju* (En duva satt på en gren och funderade på tillvaron, 2014, Roy Andersson), ki mu ga greni vrabec v roki – to je *Birdman*. Namesto da bi mu dalo krila, zagrenjen z zvezdníštvom zamuja življenje.

Razlaga, da je *Birdman* Ikar njegovega umetniškega izraza, mu vselej ostane le na koncu jezika, v intervjujih jo namreč zmeraj prekine kakšna obskurna govornica: npr. uporaba injekcij semena prašičjih mladičev kot metoda obraznega pomlajevanja. Da, res je čuden tič, res je (včasih) odgovor na jebeno trivialno vprašanje, res njegovi (na holivudsko izkušnjo ljubosumni) soigralci govorijo, da je delati z njim »kot plesati valček z opico«, in res (nekaterim) izgleda »kot puran z levkemijo«. Toda vso možnost ima vse to ves čas preizpraševati, govoriti stop nastopaštvu, adijo kaotični negativnosti ter se le še umetnosti v prid poigravati s to tanko mejo.

*Birdman*, en sam dvourni kader, ustvarjen z digitalnim zabrisom montažnih rezov, je tudi lñárritujev namig, da prihodnost digitalnih trikov in posebnih učinkov ni le v megalomanskih apokaliptičnih spektaklih, ampak tudi v malih filmskih zvijačah, ki pomagajo celotnim snemalnim ekipam plesati okoli igralcev (Edward Norton, Naomi Watts, Emma Stone, Zach Galifianakis, Andrea Riseborough) in loviti njihovo igro do zadnje podrobnosti, četudi ti divjajo po labirintih še tako klavstrofobičnih hodnikov. *Birdman*: miniaturizacija filmov o superjunakih. Če je direktor fotografije Emmanuel Lubezki lani v *Gravitaciji* (*Gravity*, 2013, Alfonso Cuarón) pričaral nepozabno veselje, fragmente slednjega v *Birdmanu* podoživljamo z s soncem obsijanimi prašnimi delci, ki se dvigajo ob Rigganovem razmetavanju garderobe. In če karikiramo zgoraj omenjeni očitek lñárritujevi »polreligioznosti«: prah si in v prah se povrneš, sugerira kamera gledalcu, ko se vrtili okoli gledaliških glav kot Milenijski sokol, ki je zašel v meteorski dež.

Miniaturna filma je motiv, tetoviran na levi rami Rigganove hčere asistentke Sam: pero, izpuljeno superjunaškemu kostumu, je Rigganovo pisalo (močnejše od meča), s pomočjo katerega dramatizira Carverja, da ta postaja jata ptic, ki bi lahko bile plamenci iz *Neskočne lepote* (*La grande bellezza*, 2013, Paolo Sorrentino) ...

p.s. Namerno smo se izognili že dodobra obdelani superjunaški vzporednici iz Keatonove kariere. Omenili bi drugo. V vlogi dramatika se je z Broadwayom spopadal že v *Game 6* (2005, Michael Hoffman), po scenariju Dona DeLilla, velikana sodobne ameriške književnosti.



# Campovski užitki *Petdesetih odtenkov sive*

Matic Majcen

Filmska različica *Petdesetih odtenkov sive* (Fifty Shades of Grey, 2015, Sam Taylor-Johnson) se je povsem pričakovano znašla na seznamu tistih filmov, ki so jih mediji obdali z množično avro vsesplošnega pljuvanja in zaničevanja. S tem je film šel po poti nedavnih primerkov, kot sta denimo *Grace Monaška* (Grace of Monaco, 2014, Olivier Dahan) in *Lost River* (2014, Ryan Gosling), ki so bili kakovostno odpisani, še preden so zares stopili skozi vrata kinodvoran. Pravzaprav nobeden izmed teh filmov ni niti približno tako katastrofalen, kot se jim je to pripisovalo. Še več, v primerjavi s pogosto videnimi umotvori, ki se znajo skrivati v bolj artističnih stranskih sekcijah velikih festivalov, je omenjena trojica pravi balzam za oči, le to težavo ima, da se zaradi zvezdniških imen znajde pod drobnogledom tudi takšnih medijev, ki s filmom nimajo kaj dosti skupnega. Realnost je pač taka, da živimo v dobi padajočih naklad in neumljive bitke za vsak spletni klik in novice

s senzacionalnimi naslovi so bistveno bolj dobrodošle in oprijemljivejše kot kakršenkoli trezen razmislek o še tako komercialnem popkulturnem izdelku.

Vseeno pa je to, vsaj na primeru *Petdesetih odtenkov sive*, precejšnja škoda, kajti film že v kakovostnem smislu ponudi marsikaj pozitivnega. Recimo zelo dobro režijo Sam Taylor-Johnson. Pa dejstvo, da bi se lahko producenti zlahka odločili za angažiranje uveljavljenih igralskih zvezd, a so raje poskrbeli, da je svet dobil dve novi prvokategorni igralski imeni. Pa to, da ima film soliden soundtrack, ki nadaljuje zanimiv trend izdajanja glasbenih kompilacij na način, ko poznavanje in slavljenje filma sploh ni predpogoj za uživanje v ponavadi izvrstnih licenčnih glasbenih kompilacijah (princip, ki ga je eksemplarično ustoličila serija *Somrak*). Pa to, da je osnovni motiv zmedene dekline vsaj tako zapeljiv kot pri kakšni Bridget Jones. A to so že subjektivne stvari. Vendar pa – in to je bolj bistveno –

je škoda predvsem zato, ker je uniformno mnenje o tem izdelku zastrlo pogled na mnoge zanimive vidike filma, ki se razkrijejo šele pod površjem in ki razkrivajo pomenko večplastno, celo inteligentno filmsko delo, ki se natančno in z zavidljivo samozavestjo zaveda, kakšno je njegovo mesto pod globalnim distribucijskim soncem.

Začnimo pri metaforični razsežnosti filma. Ni treba pogledati preveč globoko v motivično shemo, da bi ugotovili, da *Petdeset odtenkov sive* nadaljuje filmski diskurz o odtujenih gospodarskih elitah, kakršne smo denimo videli v *Sramoti* (Shame, 2011, Steve McQueen), *Kozmopolisu* (Cosmopolis, 2012, David Cronenberg) ali *Holy Motors* (2012, Leos Carax). A za razliko od (sledječ površinski pripovedi) sentimentalnega pristopa k tej tematiki nam latentno branje razkrije bistveno bolj satiričen, če ne celo provokativen pristop k tej temi. Konkretno, če lahko v Anastasii Steele prepoznamo alegorijo bodisi prekariata ali proletariata,

in sicer devetindevetdesetih odstotkov, kakorkoli jih že imenujemo, potem film postane sila zabavno norčevanje iz impotence tega večinskega družbenega razreda v odnosu do izkoriščajočih, perverzних elit. Ne samo da družbeno podrejeni razred ne najde moči, da bi se dokončno uprl (ali vsaj obrnil hrbet) eliti v utelešenju Christiana Greya – in bi to po zdravi pameti vsekakor moral storiti – temveč se je še z njo pripravljen pogajati, kako globoko v svoje telesne odprtine bo sprejel penetriranje njenega falusa, s čimer začne ponotranjati njeno sociopatsko impotenco z vsemi spremljajočimi izprijenostmi. Sestavljanje pogodb, ki v filmu zavzame toliko (bojda neupravičenega) prostora, je zato aktivnost, ki jo gre jemati sila resno. S tega vidika je *Petdeset odtenkov sive* ravno toliko sociološki film kot denimo *Ledeni vlak* (Snowpiercer, 2013, Joon-ho Bong), ki bistveno bolj odkrito (a prav tako kritično) razglablja o istem odnosu med elitami in obubožanimi.

Še bolj intrigantno je število klišejev in pretirano pocukranih prijemov, v katere zahaja film v sledenju izvirnemu romanu. Prav to je namreč element, v katerem se je stroka počutila najbolj odtujena od filma, zato je bila obsodba povsem logična posledica. Prav zares ni noben drug film v zadnjem času na tej najvidnejši spektakelski ravni iz svoje tržne enačbe že vnaprej tako hladnokrvno odpisal mnenja novinarjev, kaj šele filmskih kritikov. Saj ne, da imajo kakšno odločilno težo pri take vrstah projektih, so pa vsekakor dodana vrednost, ki lahko služi kot priročen argument pri oglaševanju filma. Pri *Petdesetih odtenkih sive* pa je bilo, nasprotno, zaradi impozantne, domala 100-milijonske bralske baze izvirnega romana studiu domala vseeno, kaj si nepristranski opazovalci izven tega kroga mislijo o filmu, in šele tu vstopamo v nek drug modus branja filmske verzije romana E. L. James – *Petdeset odtenkov sive* ne spada med običajne *mainstreamovske* projekte, ki se trudijo v svoj objem privabiti čim širši krog



potencialnih gledalcev, temveč za projekt, pri katerem moramo za polno razumevanje njegove pripovedne in oglaševalske strategije navkljub njegovim megalomanskih globalnim razsežnostim najprej pojmovati kot *kult*. To pa pomeni, da gre za delo, ki ne sledi nujno splošno sprejetim pripovednim smernicam komercialnega filma, temveč željam že obstoječe baze oboževalcev, torej predvsem sledenje tisti logiki, ki je ta kult na prvem mestu proizvedla. Pretirano plehki, nerodni prizori in prav takšne dialoške izmenjave torej *zavestno* sledijo pisanemu izvirniku, kjer je slednji obravnavan kot šundovska senzacija, ki mora na velikem platnu zasijati v svoji pristni, prvotni obliki, očaranje sekundarnega občinstva pa je šele drugotnega pomena. In če stvar pogledamo z vidika ene izmed takšnih kulturno-filmskih praks, *campa* (ki v tej perspektivi ni slabšalna, temveč žanrska oznaka), potem se tudi gledanje filma vzpostavi skozi drugačno prizmo, saj kič, plehkost in pripovedna nerodnost sodijo med vrednosti, ki so notranje taki žanrski praksi. Drugače povedano: *Petdeset odtenkov sive* moramo gledati na isti način in z isto mero vnaprej vgrajene ironije, kot bi denimo gledali *Rožnate tiče* (Pink Flamingos, 1972, John Waters), *Grozljivo filmsko predstavo* (The Rocky Horror Picture Show, 1975, Jim Sharman), *Barbarell* (1968, Roger Vadim) ali karkoli, kar je kdaj proizvedel Dario Argento. S tem, ko se *Petdeset odtenkov sive* drži svojih internih pripovednih normativov, film kljubuje dominantnemu pojmovanju dobrega okusa in tvori film, ki je na ironičen način v nekaterih pogledih kljubovalen celo pravilom komercialnega filma samega.

Ob tej ugotovitvi pa se je potrebno zavdati še nečesa: v *Petdesetih odtenkih sive* način operiranja ironije drugačen in bolj kompleksen način kot v neposrednem po-

smehovanju že-videnemu, sicer v dobršni meri stvari 90. let. V filmih, kot so *Ubila bom Billa* (Kill Bill, 2003–2004, Quentin Tarantino), *Vozi!* (Drive, 2011, Nicolas Winding Refn) ali *LEGO film* (The Lego Movie, 2014, Phil Lord in Christopher Miller), je bila ironična logika nadgrajena na način, ko se preteklim praksam ne posmehujemo več neposredno (kot na primer najbolj ikonično v Beckovem videu *The New Pollution*), temveč z zavedanjem, da se za tem smešnim, izrabljenim, iztrošenim, preseženim in recikliranim razkrije afekcija, pozitiven sentiment. Reciklirano s tem dobi nov smisel, obenem pa se zanka pozornosti namesto vstran obrne nazaj v potrošniško kolesje v obliki na novo redefinirane preteklost, ki tako vedno znova nastopi z novim obrazom. V *Petdesetih odtenkih sive* so spodletelosti, vsaj v filmski različici, povsem namensko vstavljene v pripovedno tkivo in tako utelešajo preračunljivo zmes kulturne afirmacije in posmehujoče averzije, ki v tipični maniri učinkovanja popkulture v začetku 21. stoletja neprestano součinkujeta in komunicirata druga z drugo.

Ampak seveda, nekje kasneje v trilogiji bodo tu še poroke in nosečnosti, ki bodo te aspekte filma zgolj še poglobile, večji izziv pa bo vendarle predstavljala borba za gledalčevo vztrajnost. Zato je v tem trenutku, ko je franšiza na vrhuncu pozornosti, še posebej pomembno, da takšne prakse ne zanikamo z zamahom roke, saj s tem zamujamo razumeti logiko delovanja tržne miselnosti filmske industrije, ki se v prilagajanju svojim občinstvom neprestano spreminja. In če ne razumemo, s kakšnim prijemom za vrat drži »neintelektualno ženskovje, ki pač ničesar ne ve o filmski umetnosti«, potem nam grozi, da bomo takrat, ko nam bo taista industrija ponudila neko veliko mojstrovino, nam pa ne bo povsem jasno, kako molze naša intelektualna vimena, na vrsti mi.



# OSLO, 22. JULIJ

Eskil Vogt: *Slepa*  
Anže Okorn

Eskil Vogt začne svoj prvenec s črnino in z glasom pripovedovalke Ingrid (Ellen Dorrit Petersen), slednja pa *Slepa* (Blind, 2014) z nečim popolnoma enostavnim, nečim, kar je pred oslepitvijo videla ničkolikokrat: drevesom. S hrastom. Sredi polja ali nekje ... Lubje ali skorja. Razpoke v skorji. Lišaj ali mah na njej. Deblo. Grče ali kako se jim že reče ... Žebelj, zabit v grčo.

Po sekundah otvoritvene črnine in bližnjih posnetkov hrastovega debela pa sredi travnika kumara, na četrt odvta iz plastičnega ovoja, ki priča o tem, da je iz supermarke- ta. Manjše stvari je lažje vizualizirati, pravi Ingrid. Pes. Pudelj, borderski ovčar, boksar, shih tzu na povodcu. Nemški ovčar? S premočeno dlako, od katere kaplja na tla v nekem prostoru. Prostori so zahtevnejši. Pomaga, da jih je dobro poznala, preden je oslepela. Hitro gredo mimo gledalčevih oči ... Njuno stanovanje, notranjost njune najljubše restavracije, pisarna njenega moža, nakupovalno središče v centru mesta. Svoje spomine mora uporabljati, se truditi, da ne bi odmrli. Pri tem je začela asociirati. Steklena vrata si je veliko lažje zapomniti, če

se je nekoč nekdo ponesreči zaletel vanje. Vogt uprizoni to malo nesrečo in jo podloži s pritajenim Ingridinim smehom, ki zatem pravi, da spomini niso prava resničnost. Nihče si ne more zapomniti cele zgradbe. Nikakor ne vsakega posameznega detajla. Sposobnost Ingridinega vizualiziranja bo postopoma bledela. Optični živci brez novih vtisov odmirajo, vendar se z vsakodnevno vadbo to lahko upočasnijo. Dokler pa je karkoli že mogoče vizualizirati, pravi Ingrid, pravzaprav sploh ni pomembno, da je dejansko resnično.

Režiser v filmu lovi prav to vmesnost med Ingridinimi spomini in mentalnimi podobami na eni strani ter resničnostjo na drugi. Prizori, ko po moževem odhodu v službo ostaja sama v stanovanju, delujejo nekako sanjsko, pogosto so prepojeni z močno svetlobo, kot bi glavna junakinja ravno odprla oči in bi se ji še vse bleščalo, vendar nas Vogt hkrati z njeno previdno počasnostjo, s pogledom v prazno in sledenjem kamere njenemu tipanju opozarja, da le ni spre- gledala in ostaja slepa. Pri osredotočanju na npr. čajno vrečko, ki slepemu že lahko

pomeni manjšo preglavico, na junakinjin prst, s katerim ta pri nalivanju preveri, kako polna je že skodelica, ali pa na razliko med pasjimi pasmami, pa gre tudi za detajle, na katerih, kot pravi v filmu Ingrid, temelji slika celote.

Ingridina naracija in razlaga spoprijem- nja s slepoto se skoraj neopazno razcepi še v dve zgodbi. Popolno nasprotje slepi Ingrid je Einar, veliki masturbator, voajer, fetišist in odvisnik od pornografskih spletnih strani, čigar zbirka pretočenih eksplicitnih posnetkov bi se gotovo lahko merila z Brandonovo, ki ga je v *Sramoti* (Shame, 2011, Steve McQueen) igral Michael Fassbender. Za Einerja trda pornografija sčasoma izgubi svojo privlačnost, tako da v masturbacijskem gradivu išče le še nekaj vsakdanjega. Čeprav ga še naprej vznburjajo petke, se mu zdijo realnejša dekleta, obuta v copate. S spleta pač ne more pretočiti občutka, kako bi se bilo dotakniti toplega ženskega telesa.

Einerjevo voajerstvo, njegovo opazovanje stanovanja s samsko žensko čez cesto, nas zapelje v novo zgodbo. Elin se je zaradi študija pred desetimi leti preselila s Švedske

v Oslo. Je ločenka z desetletnim otrokom, ki je z možem izgubila tudi vse prijatelje in možnosti za druženje. Z bivšim nista imela popolnoma nič skupnega razen sina (mašila njene zdajšnje osamljenosti), ki pa v eni izmed hitro menjavajočih se sekvenc postane hčerka.

Do podobnega filmskega tika oziroma šuma pride, ko po ogledu nekega filma Einar v kinu sreča Ingridinega moža Mortena ter gresta skupaj na kavo. S subtilno montažo se Vogt igra z gledalčevimi čuti. Sta moža v kavarni ali v avtobusu, ki zapuščata postajo in se jo vidi skozi okno? Morten je v nekem trenutku povsem zmeden, ker nima na javnem prevozu kam odložiti kavne skodelice. Še druge tem podobne *Kratke stike* (Short Cuts, 1993, Robert Altman in 2006, Janez Lapajne) pa povzema občasn občutek glavne junakinje, da Morten ni zapustil stanovanja in da jo skrivaj opazuje. Gledalci ne vemo, če si Ingrid tega samo ne domišlja iz nekega občutka krivde, ker se s svojo slepoto ne spusti v *Prilagajanje* (Adaptation, 2002, Spike Jonze) širši okolici in ostaja zaprta v stanovanju. Nekega dne s police vzame vinilno ploščo, ta ji zdrsrne iz ovitka, a ne pade na tla, ker jo ujame Morten, skrit v ženino slepoto. Ingrid tipa za kosom vinila in svojimi sumničenji, vse bližje je možu, vendar v odločilnem trenutku zaradi Vogtove montaže zagrabi le prazen stol.

Ploščo, ki jo je Ingrid iskala, je Morrisseyeva Bona Drag (1999), ki jo že prej v filmu poslušata tudi Einar. Steven Patrick Morrissey je svojčas pel pri skupni The Smiths, ki je leta 1987 izdala dvojni kompilacijski album z naslovom *Louder than Bombs*. Isti naslov bo nosil tudi v letu 2015 prihajajoči film, tokrat koprodukcijski in v angleščini, za katerega je Vogt napisal scenarij skupaj z režiserjem Joachimom Trierjem, s katerim sta sodelovala že pri *Reprise* (2006) in *Oslo, 31. avgusta* (Oslo, 31. avgust, 2011). Pomenljivo je v obeh Anders Danielsen Lie v glavni vlogi igral nekakšnega pisatelja: »*Ko pišem, kar mi pride na pamet, nastane prava zmeda. Najprej bi morala razmisliti; počakati, dokler ne bom vsega jasno videla,*« pravi Ingrid z laptopom v naročju ob oknu, skozi katerega se ne more zazreti, z družinsko srečo v cvetličnem lončku na okenski polici v stanovanju, ki ga še ne želi zapustiti. Ne, da ne bo šla nikoli ven, pravi, le za zdaj ji tako ustreza.

Včasih jo popade jeza, ko si predstavlja, kako jo Morten vara. Vara pa jo ravno z Elin, ki sredi njunega prvega zmenka oslepi! Njen



skriti občudovalec Einer tako k svoji zbirki perverzij priključi še amaurofilijo, seksualno preferenco po slepem partnerju ali takem z zavezanimi očmi. Spletna kategorizacija mnogoterih perverzij proti Mortenovi zadržanosti v postelji; ko se Ingrid zapeljivo slači, si predstavlja, da to moža vzburja, vendar v naslednjem kadru ta pošilja službeno e-pošto na prenosnem računalniku. Ali pa se skrivaj opolzko dopisuje z Elin na družabnem omrežju? Režiser nas pušča v suspenzu. Je npr. Mortenovo izogibanje oralnemu seksu stvar njegove nezainteresiranosti ali pretirane obzirnosti zaradi Ingridine bolezni?

Mreženje njene zgodbe, ki jo spremljajo prizori, v katerih tipka na laptop, z Enierjevo in Elinino postaja *Bolj čudno kot fikcija* (Stranger Than Fiction, 2006, Marc Forster). Iz Ingridinega uživaškega (na)smeha v prizorih njenega pisanja slutimo, da bi pri večini dogodkov v filmu lahko šlo le za uprizarjanje njene domišljije, nenazadnje nam je tako stapljanje filmskega jezika in pisateljevega ustvarjalnega procesa predstavila že Trierjeva *Repriza*. Ko v filmu Ingrid zazeha, zazezata v naslednjem prizoru tudi Elin in Einar. Sta ta le njena literarna lika, fikcija, v katero je »vpisala« tudi svojega moža? Način njenega spopadanja s slepoto, seksualnostjo, z osamljenostjo, nosečnostjo itd., nenazadnje tudi s prezgodnjim koncem poletja 22. 7. 2011, ki nosi tragični pečat skrajnega desničarja Andersa Behringa Breivika.

Einer začne o tej norveški tragediji, predvsem pa o dnevu po njej, ko se je zadnjič počutil srečnega, spet razmišljati po ogle-

du režiserjeve verzije *Maske* (Mask, 1985, Peter Bogdanovich), v kateri v obraz hudo deformirani Rocky (Eric Stoltz) s pomočjo bombaža razlaga slepi Diani (Laura Dern), kako izgledajo oblaki.

Ob tragediji so Einer in vsi prebivalci »njegovega mesta« videli preveč. Zato sicer niso oslepeli, bi pa lahko zapisali, da so »Oslo-peli«: ko so se s pogledi srečevali na ulicah, so bili kot note žalne pesmi ter obljubljali več pozornosti, solidarnosti in ljubezni. Da bi ljudje sčasoma ne pozabili na resnost dogodka, je Einer poskrbel s »posebnimi učinki«, glavo si je povil s povoji, si pripel spominsko značko, a ni pomagalo ...

Ingrid ob koncu filma razmišlja, da še nikoli ni videla slepe noseče ženske. Slepe mame morajo otroške vozičke vleči za seboj, da bi se izognile potiskanju v neznano. Človek bi si žensko, ki z belo palico v roki vleče za seboj otroški voziček, gotovo zapomnil! Kolega njenega moža Mortena je nekoč v družbi provokativno vprašal, če je kdo že kdaj videl temnopoltega kolesarja. Nihče – in vsi so se smejali – dokler ni nekdo omenil Samuela L. Jacksona iz filma *Umri pokončno: Brez oklevanja* (Die Hard: With a Vengeance, 1995, John McTiernan). Morten, ki, odkar je Ingrid postala slepa, manjšine tretira s prekomernim spoštovanjem, je takrat vzkliknil: »Posebni učinki!«

So posebni učinki znotraj mešanja literarnega in filmskega medija tudi tri eksotične prostitutke, črtice kokaina, prazne steklenice in v kondom ovita kumara, s katerimi Ingrid zaloti Mortena na zabavi ob otvoritvi njegovega arhitekturnega projekta?



# NIGHTCRAWLER

Maša Pelko

»Vredna novica je tista, ki jo ljudje slišijo ob zajtrku in o njej govorijo ob kosilu. Še natančneje: 'If it bleeds, it leads'. Najraje pa imamo, da krvavi belec in je storilec pripadnik manjšine.«

Los Angeles, kamor je postavljen režijski prvenec *Nightcrawler* (2014) uveljavljenega scenarista Dana Gilroya, je mesto, kjer lahko uspe vsakdo. Je mesto, kjer se »angeli« ponoči skrijejo in se zbudi pekel zločinov in nesreč. Konec koncev je mesto, kjer ponoči skupaj s policijskimi sirenami na plano prilezejo tudi novinarski mrhovinarji, *nightcrawlers*, surovi sorodniki paparacev. Opremljeni s policijskim skenerjem in z nočno kamero z zoomom prestrežejo vsako novico o nesreči in tekmujejo, kdo bo prej na kraju zločina, predvsem pa, čigavi posnetki so bolj nazorni (krvavi). Med takimi se znajde tudi Louis Bloom (Jake Gyllenhaal), priložnostni tat, ki se zdi, da mu je bil ta poklic pisan na kožo.

Ne le fizično, saj polizani lasje, ostri zobje in izbuljene oči opominjajo gledalca na nekaj odvrtno reptilskega, marveč tudi zaradi hladnokrvnosti in plazečega se gibanja telesa, zaradi česar je od njega praktično nemogoče odvrti pogled. Začara v surovem pomenu otrplega zajca pred nevarno kačo. Zadeva je še bolj nelagodna, ker ni problematičen le pogled nanj, marveč prav njegov pogled: kako gleda nas in kako vidi svet okrog sebe.

Louis Bloom je sociopat brez sposobnosti sočutja in občutka za človeka, hkrati pa dobriko vpluden, kar ustvarja groteskno figuro in nepredstavljivo privlačno, četudi zlovesče ozračje filma. Je od-ljuden in v-ljuden hkrati, *from the people and for the*

*people*. Je človek brez predzgodbe in preteklosti: razen vpogleda v njegovo majhno, sterilno higienično stanovanja o ozadju njegove samotarske narave ne izvedemo ničesar. Ni žrtev zanemarjanja ali nasilja v otroštvu, kakor ameriška produkcija rada opraviči akterjevo odgludnost ali nehumanost. Tak zgolj je.

Največja odlika filma ni način, kako se Bloom plazi med ljudmi in zločini, marveč kako se gledalcu splazi pod kožo in omamlja z grozljivo pristnostjo in gotovostjo vedenja – kaj več lahko pričakujemo od igralca, kot da se igraje poigrava z nami in nas na koncu izigra? Prav Gyllenhaalova genialno natančna igra, s katero je preigral ves register dosedanjih vlog, okrepi scenaristično zasnovano, osmisli fotografijo in določi režijo. Oskarjevska nominacija za izvorni scenarij režiserja Gilroya opozarja na izrazito energično linijo filmske zgodbe, ki pa v nobenem trenutku iz fokusa ne izgubi protagonista ter svojo uresničitev najde v filmski sliki Roberta Elswitta. Pogosti sodelavec Paula Thomasa Andersona izkoristi »angelsko« svetlobo nočnih svetilk in nikoli speče avtoceste, da gledalec tako s filmskimi kadri kakor tudi s kamerami, ki jih *nightcrawlers* držijo v rokah, sestavlja svoj lasten filmsko-novinarski prispevek.

Paolo Virno v svoji Slovnici množstva opozarja na dve čustveni tonaliteti kot značilnosti sodobne postindustrijske družbe: na *govoričenje* in na *zvedavost*. Za obe naj bi bilo, v skladu z avtorjevo heideggerjansko provenienco, značilno, da sta *sami sebi namen*. Voajerska zvedavost

– videti le zato, da bi videli – je tista, ki ne ubranljivo pritegne naš pogled na razbite avtomobile, ko se peljemo mimo prizorišča prometne nesreče. Takšna (postmoderna) zvedavost je v temelju drugačna od rado-vednosti kot osnove (klasične) vednosti.

Prav od takšne zvedavosti živijo televizijske postaje tipa KWLW News, ki ji Louis prodaja svoje posnetke. Njegov vzpon omogočajo ljudje, ki jih poganja slepi pohlep (odgovorna urednica), ali tisti, ki nekako pač morajo preživeti (Loujev brezdovski sodelavec). Vsak, ki ga skuša izigrati, bo izigran, saj je Bloomu (četudi zgolj s spletno »izobrazbo«) jasno, kakšna je v kapitalizmu osnova »uspešnega« partnerstva: ljudje so zgolj sredstva za doseganje lastnih ciljev, vsak odnos pa kupčija, menjava. Kdor se mu postavi na poti njegovih interesov ali skuša vzeti pogajalsko moč, bo končal na njegovih krvavih posnetkih. »Če me vidiš, doživljaš najslabši dan svojega življenja,« v le navidezni šali omeni antijunak filma, saj ga je treba v resnici razumeti dobesedno.

Bloomova zgodba pokaže, da danes ni več zasebnosti, kaj šele individualnosti. Medijska obsedenost z rejtingi počasi, a vztrajno razčloveči prav gledalca. »Smrt prodaja – zatorej umri tako, da bo to vredno pokazati na televiziji!«

Louis Bloom ni le produkt, je agent in akter družbe, ki s tujimi tragedijami preskuša človekove »božanske« moči, saj se igra z njihovim življenjem in s smrtjo. Če začneš s premeščanjem trupel na kraju zločina zaradi »boljšega posnetka«, končaš z določanjem, katera telesa bodo postala trupla.



# RITEM NOROSTI

Igor Kernel

Čeprav je *Ritem norosti* (Whiplash, 2014, Damien Chazelle) zgodba o mladem Andrewu Neimanu (Miles Teller), ki si želi postati jazzovski bobnar in na svoji glasbeni poti sreča strogega učitelja Terenca Fletcherja (J.K. Simmons), bi bilo zelo poenostavljeno reči, da gre zgolj za (še en) »glasbeni« film. Že iz besed nekaterih jazzovskih bobnarskih mojstrov, ki so jih povprašali za mnenje o *Ritmu norosti*, je razvidno, da je čisto glasbeni aspekt, posebej prikaz vadbe, sloga bobnanja in postavitve instrumentov med igranjem, pravzaprav šibka plat tega dela, čeprav so nekateri njihovi očitki bržkone nekoliko pretirani, saj režiser Damien Chazelle navsezadnje to področje pozna glede na to, da si je v srednji šoli tudi sam prizadeval postati jazzovski bobnar. Tisto, kar odlikuje ta dobro strukturiran in premišljen film z izvrstno igrano obema glavnima igralcema, še posebej pa J. K. Simmonsa, ima le delno opraviti z glasbo, zato pa nam toliko več pove o prizadevanjih po presegaranju samega sebe in o vlogi, ki naj bi jo pri tem imel učitelj. V tem smislu je od *Ritma norosti* bolj pomenljiv izvirni naslov filma, *Whiplash*, kar je sicer tudi naslov jazzovske skladbe, obenem pa v prevodu pomeni »udarec z bičem«.

Kot vemo, se je v »zahodnem svetu« pogled na vzgojo in proces poučevanja v zadnjih nekaj desetletjih korenito spremenil, namesto avtoritete učitelja se danes srečujemo s prevlado permisivnosti in z nespoštovanjem kakršnekoli hierarhije. Do tega je postopoma prišlo celo v institucijah, ki bi že po definiciji morale sloneti

na absolutni hierarhiji med udeleženci, na primer v vojski. Ocenjevalci *Ritma norosti*, ki se osredotočajo na brutalnost in radikalnost metod poučevanja Terenca Fletcherja in se zgražajo nad njimi, se izognejo bistvu, namreč vprašanju merila uspešnosti – je dovolj tisto, kar je zgolj povprečno, ali pa so sprejemljivi samo tisti dosežki, za katere se zdi, da nekako »niso od našega sveta«? Verjetno nobena umetnost ni tako blizu duhovnosti kot prav glasba in zato ni ključje, da Fletcherjeve metode spominjajo na tiste, ki so v rabi v nekaterih meniških redovih. Fletcher do skrajnosti ponižuje svoje učence in tudi fizično obračunava z njimi, njegovi učenci, od katerih nobeden ni »povprečen«, saj sicer sploh ne bi bil deležen Fletcherjevega povabila, pa trepetajo pred njegovo absolutno avtoriteto, pri čemer jim ob vsem poniževanju ne pride na misel, da bi odnehali in ga zapustili – obupani odidejo šele takrat, ko jih nažene Fletcher sam. Sestavni del Fletcherjevega učnega procesa je dekonstrukcija učenčevega jaza, ki ga zamenja popolna predanost, pri čemer ni več prostora za ničesar drugega: Fletcher tako popolnoma nadomesti Andrewovega očeta, neuspešnega pisatelja, prav tako Andrew od sebe odrine svoje dekle. Vse, kar je manj od popolnosti, Fletcherju, z njim pa tudi Andrewu, pomeni poraz, najslabše, kar se pri tem lahko zgodi učencu, pa je po Fletcherjevem mnenju to, da od koga sliši besedi »dobro opravljeno«; po njegovem na poti do popolnosti namreč ni ničesar bolj škodljivega od samozadovoljstva.

Potem ko eden Fletcherjevih nekdanjih učencev naredi samomor, Andrew, ki Fletcherja vse težje prenaša, na prigovarjanje učenčevih staršev in svojega očeta naznani svojega učitelja, ki ga odpustijo. A namesto da bi to dejanje Andrewu dalo zadoščenje, mu prinese praznino v njegovo življenje, zato je neizogibno, da se s Fletcherjem spet srečata. Zaključek filma je povsem v skladu z vsem, kar se je dogajalo prej. Ko Fletcher povabi Andrewa, naj nastopi z njegovo skupino, Andrew ta nastop razume kot priložnost za svojo uveljavitev, Fletcher pa ga hoče ponižati, saj ga preseneti s skladbo, na katero Andrew ni pripravljen. Ko je že videti, da je Fletcherju njegova namera tudi uspela, se trmasti Andrew vrne na oder in dobesedno izsili nadaljevanje svojega nastopa, ki se sprevrže v njegovo zmagoslavje, potem ko pokaže vso svojo veščino. S stisnjenimi zobmi mu jo mora priznati tudi Fletcher, čeprav to ne pomeni pomiritve med njima. Pri tem seveda ne mislimo na »pomiritev«, kot jo razumemo danes, odnos med Andrewom in Fletcherjem namreč še najlepše označuje izrek iz izročila indijske duhovnosti, da na koncu poti, ko najde samega sebe, »učenc ubije svojega učitelja«. A ker Andrew in Fletcher še nista na koncu poti, se pravi »boj« med njima šele začneja.

Zelo malo del je, kjer bi bile s takšno silovitostjo prikazane sestavine, ki tvorijo eksplozivno mešanico, polno vsakršnih nasprotij, s kakršnimi je prežet odnos med učencem in učiteljem. *Ritem norosti* je eden takšnih filmov.

# IGRA OGLEDAL

Olivier Assayas: *Oblaki nad Sils Mario*

Špela Barlič

Po besedah Oliviera Assayasa se je film *Oblaki nad Sils Mario* (Clouds of Sils Maria, 2014) zgodil kot odgovor na izziv Juliette Binoche, naj ji režiser napiše vlogo, ki bo na poglobljen način razdelala »žensko vprašanje«. In jo je. Še več, napisal je scenarij, v katerem bo lahko Juliette odigrala samo sebe – s primerno digresijo v fiktivno, seveda. Film *Oblaki nad Sils Mario* je spretna, prepletena, skrajno izmuzljiva metafikcija, mlajši brat podobno zavozlane *Irme Vep* (1996), kjer je Assayas na primeru snemanja rimejka neme vampirske serije in eksotične Maggie Cheung v vlogi njegove protagonistke na svoj varljivo lahkoten način dekonstruiral tako (francoski) film kot tudi sam lik glavne igralkice. V *Oblakih* je kompleksnost ženske psihe (v moškem svetu) razpel na tri ženske like in med tri ravni resničnosti, ki vzajemno osvetljujejo in komentirajo eden drugega.

Juliette Binoche igra Mario Enders, igralko v zrelih letih, ki je zaslovela v gledališki uprizoritvi drame o zapletenem ljubezensko-sovražnem odnosu med ženskama dveh generacij: srednjeletno Heleno, samsko, ne preveč uspešno podjetnico, in njeno mlado asistentko Sigrid, ki Heleno povsem omreži, nato pa jo kruto zavrže. Maria je v prvotni različici upodobila Sigrid, zdaj, 20 let kasneje, pa želi znani nemški režiser dramo ponovno postaviti na oder in Mario snubi za vlogo Helene. Po dolgotrajnem prigovarjanju Maria le sprejme vlogo, ki se je otepa, a potem se z njo ruva in bori

do točke, ko skoraj kapitulira. Ob tej bitki ji ogledalo ves čas nastavljata dve pomlajeni verziji sebe – rosno mlada, kontroverzna, arogantna igralka v vzponu Jo-Ann Ellis in Valentine, njena dragocena, na vse mogoče komunikacijske naprave priklopljena asistentka, družabnica, zaupnica in sparing partnerka pri bralnih vajah.

Med študijem vloge se Maria in Valentine umakneta v samoto gorske kočice, in medtem ko se pred nami vse bolj razpira paralizirajoča negotovost igralkice, ki se spopada z občutki nemoči spričo minevanja časa, se odnosa dinamika med igralko in njeno asistentko vse bolj kaže kot preslikava tiste, ki se dogaja v drami. Postopoma postanejo odnosi med fiktivnimi in realnimi liki vse bolj prepleteni, plasti resničnosti silijo ena v drugo, relacije med akterji na eni ravni pa osvetljujejo njihove relacije na drugi. Ko Maria in Valentine vadita prizore osebnih konfrontacij, postaja vedno bolj nejasno, ali Marijine replike letijo na Sigrid ali na Valentine in obratno, gledalci pa Mario in Valentine ob tem ves čas gledamo še kot realni Juliette Binoche in Kristen Stewart in se sprašujemo, če se morda takrat, ko je govora o izbrušenosti zrele in spontanosti mlade igre, ne sporekata kar Juliette in Kristen osebno. Ni naključje, da glavni vlogi v *Oblakih* zasedata igralski ikoni dveh različnih generacij, filmskih svetov in stilov igre: na eni strani je Juliette, emblem evropske art kinematografije, na drugi pa Kristen,

novi up holivudske tovarne sanj. Juliette je prekaljena, z izkušnjami podložena klasika, Kristen je spontan, neobremenjen, neposreden popart.

Vsa ta metamimikrija ima seveda svoj namen: prikazati težavnost spoprijemanja z minevanjem in s staranjem, skozi katero se mora prebiti Maria, da bi na koncu (tako v drami kot v resničnem življenju) resnično sprejela in ponotranjila, morda celo vzljubila vlogo starejše ženske, v katere koži se je znašla. Čeprav Maria v Heleni sprva vidi le njene slabe plati, na koncu izgine vsak dvom v resničnost tistega, v kar jo ves čas vsi prepričujejo – da sta Sigrid in Helena pravzaprav ena in ista oseba. Po analogiji so torej ena in ista oseba v treh različnih legah tudi Maria, Valentine in Jo-Ann. Zato takrat, ko Maria Heleno končno spusti vase, Valentine nenadoma izgine nekje v tirolskih globelih, preteči oblaki nad Sils Mario se razkadijo in Marijino življenje se ponovno utiri.

Assayas globoke teme podaja igrivo in zapleteno mrežo pomenov na koncu uspešno stisne v lepo zaobljeno, prožno kepico. Čeprav film s seciranjem umetniške elite, ki z vršacev zre na tiste, ki tvtajajo, blogajo in komentirajo njihovo delo, deluje nekoliko samozaverovano, je treba izbiro snobističnega miljeja razumeti kot umestitev središčne problematike v okolje, kjer je prignana v skrajnost.

V zadnjem letu smo lahko na velikih platnih videli kar tri filme renomiranih režiserjev, ki so pritisnili lupo nad rahlo upehane filmske zvezdnike, podvržene pritiskom novih medijev in lastne egomanije – poleg *Oblakov* še Inárritujevega *Birdmana* (2014) in Cronenbergove *Poti k zvezdam* (Maps to the Stars, 2014). Saj ne, da bi se nam zvezdniki pretirano smilili, a tudi oni imajo svoje probleme. Veliko njih, pravzaprav.

# ŽURERKA

Petra Meterc

*Žurerka* (Party Girl, 2014), prvenec režiserske trojice Marie Amachoukeli-Barsacq, Claire Burger in Samuela Theisa, ki je v Cannesu lani otvoril sekcijo Poseben pogled, tj. tisto za »izvirne in drugačne filme«, svojstveno filmsko govorico išče v zavestni odločitvi za preprosto. Zakaj torej kopica kritičkih pomislekov, češ da je film neambiciozen, nedodelan in da mu umanjka globina? Če povzamemo glavno linijo zgodbe, gre nekako takole. Angelique je večino življenja preživela kot hostesa v kabaretnem okolju; takšnem, ki sicer ne prestopa mej legalnega, a služi predvsem z zapeljevanjem strank ob pogoju, da te kupujejo predrage pijače. Pri svojih približno šestdesetih letih, ko se ji kariera zapeljivke počasi izteka v vlogo izžete klubske babice, od ene svojih stalnih strank prejme ženitno ponudbo. Privoli, poskusi zaživeti v drugi, bolj običajni dimenziji, a se na koncu vseeno vrne v nemirno okolje pod klubskimi lučmi, ki se ji je v vseh teh letih dodobra zarezalo v obrazne gube, v katerih se vztrajno kopicijo grudice premočnega make-upa.

Zgoraj omenjena odločitev za preprosto se prvenstveno lahko razlaga in opraviči predvsem z zajetnim deležem faktičnega, s katerim je pripoved na debelo podšita; v dobršni meri je namreč zasnovana na resnični zgodbi mame enega od režiserjev, Samuela Theisa. Mama, Angelique Litzenburger, v filmu igra sama sebe, pridružijo pa se ji tudi njeni otroci in režiser sam. Tako

gre za enoglasen eksperiment trojice, ki se giblje nekje med estetiko cinéma véritéja in dramatizacijo dokudrame. Intimna fotografija ročno usmerjane kamere drsi med povsem običajnimi, mestoma precej razvlečenimi in surovimi kadri, v katerih so dialogi zaradi svoje polimprovizirane narave vsakdanji in zadržani. Posnetki se občasno zmeščajo le v premišljenih približevanjih obrazov ter uporabi mehkega fokusa ob posnetkih nočnega kluba. Fotografija, za katero je zaslužna Julien Poupard, je v kombinaciji neobdelanega z nežnejšimi vložki izjemno naravna, skupaj z »nedodelano« pripovedno strukturo pa se film izogne občutku narejenosti. Kar gledamo, se bolj kot uprizorjeno zdi le ujeto. Čeprav so nekateri dialogi kratko malo brezpomenski, se naturalizem v filmu prav zaradi igre naturščikov ne zdi prisiljeno sproduciran. Njihov ton se uspešno izmika melodramatičnosti in se celo v najbolj tragičnih trenutkih zdi povsem tih, zadržan, z namigom na globlje bolečine, ki se skrivajo pod navidezno neprizadeto držo glavne junakinje. Film išče svoj ritem v pogostih posnetkih hoje in plesa, izmenjujoč poceni house glasbo, ki pritiče klubu na nemško-francoski meji, v katerem dela Angelique, ter melanholijo lo-fi popa kanadske umetnice Chinawoman (Michelle Gurevich), katere pesmi I'll Be Your Woman v uvodni sceni ter Party Girl ob zaključku pomenljivo uokvirita film.

Angelique, katere življenje je predstavljeno kot niz slabih odločitev in neuspehov, v filmu ni niti obsojana niti ji ni prizaneseno. A če se je poprej odločala slabo, tokrat njena odločitev ni še ena v tem nizu. Tematska analogija »umirjanja v poznih letih« takoj priključuje misel na *Glorio* (2013, Sebastián Lelio), v kateri gre za zgodbo o malce vihravi, a predvsem prisrčno humorni ustalivki ženske srednjih let srednjega razreda, ki po notranjem boju »biti ali ne biti žurerka« na koncu zadovoljno in pomirjeno pristane sama z mačko. A pri *Žurerki* ne gre za umirjanje, »ker je za to že skrajni čas«; pravzaprav sploh ne gre za umirjanje in iskanje novega, ukročenega življenjskega sloga. Gre za iskanje tistega nečesa več, recimo temu ljubezen. Ko Angelique na poročno noč zavrne konformizem menjave obrobja za udobje predmestnega povprečja iz preprostega razloga, »ker da preprosto ni zaljubljena«, film jasno in odločno pove vse, kar se je povedati namenil. Da ji pri svojih šestdesetih, tik pred upokojitvijo, četudi oblečena v vpadljive živalske vzorce in rožljajoča s preveč poceni nakita živi v esenci trasha, ostaja svoboda osebnega odločanja na ravni čustev, ravni, ki ni determinirana s starostjo ali z okoljem, v katerega je umeščena. Film tako zavrne premiso tragike nezmožnosti pobega iz margine, pa tudi tisto o (ne)odvisnosti ženske od moškega, čeprav se lahko vse do konca zdi, da se ukvarja prav s tem.

*Žurerka* v svoji preprostosti morda ni nosilka neskončne lepote kompozicij in oh-in-splah barv, obenem pa idejno enostavno zastavljena gledalcu ne vsiljuje visokoleteče sporočilnosti, a tokrat gre brez dvoma odliko filma iskati prav v tem prileganju forme in vsebine.

# VIŠJA SILA

Bojana Bregar

Filmska zgodovina je posejana z izjemnimi posamezniki, ki v nevarnih situacijah izkažejo veliko mero »človeškosti«. Lahko so običajni ljudje, sposobni herojskih dejanj. Včasih so slabiči, ki v zadnjem trenutku izpolnijo svoj humanistični potencial, včasih superjunaki, ki nadnaravne moči trošijo za preživetje ljudske rase. Celo filmski štirinožci so po pravilu zavezani k temu, da izkazujejo »človeške« tendence in rešujejo partizane, utapljalne dečke in kako drugače pomagajo neboljnim in pomoči potrebnim.

Potem je tu Ruben Östlund, ki s svojimi filmi kot nepovabljeni dvorni norček vdira na kraljevsko zabavo Plemenitega Človeka in pokvari vse to židano veselje, ko papirnato ladjico humanizma potisne v nečedno blato strahu in sebičnosti. Zadnja od takšnih intervencij se imenuje *Višja sila* (Turist, 2014). Že sam naslov se nasmiha v brk ubogemu protagonistu, ki je sicer benign, prijazen, odgovoren *pater familias*, ki žrtvuje teden dni nedvomno do roba polnega profesionalnega življenja, da bi svoja lepa otroka in žensko, ki ji je obljubil, da jo bo spoštoval in ljubil za vedno, odpeljal v neokrnjeno naravo mondenega smučišča, na prečudovite družinske počitnice. Zakaj torej ubogemu? Ker v kočljivi, potencialno smrtonosni situaciji, ki se pripeti v začetni fazi počitnikovanja, reagira brezglavo, nagonsko in povsem v neskladju z romantično predstavo moškega kot levjesrčnega zaščitnika šibkih in ne-

dolžnih. V strahu za svoje življenje zbeži in pozabi na svoja otroka in ženo, a nato se na žalost izkaže, da je šlo zgolj za lažni alarm, kar pomeni, da je obsojen na življenje – in na soočenje s plazom očitkov.

Östlund se po postavitvi temeljev svoje male sadistične veseloigre užitekarsko poda v raziskavo teme razkroja zakonskega življenja. Plast za plastjo načenja občutljivo tančico fantazme, ki par ohranja v blaženem prepričanju, da so spolne vloge varno položene na večnih tirnicah tradicije. Ko se vlak enkrat iztiri, se ravnotežje moči nepopravljivo skazi. Östlunda zanima, kaj se zgodi, ko v nepredvidljivih situacijah ostanemo brez moralnega kompasa in se družbeni konstrukti, kot so zakonska zveza, spolne vloge, čast, odgovornost in podobno, umaknejo pred bolj sebičnimi vzgibi, ko se človek kot družbeno bitje umakne pred človekom živaljo. V *Višji sili* se radovednost Östlunda, ljubiteljskega sociologa, združi s prvinsko fascinacijo človeka nad samim seboj. Rezultat je bergmanovsko natančen, mučno humoren prikaz psihološkega stanja moškega, ki se po popolnem ponižanju ubada s smrtjo svojega ega – takorekoč skozi celoten nabor stopenj žalovanja po Kübler-Rossu. Vendar pa Östlund ni Bergman, in čeravno bi se oba verjetno strinjala, da so norme zakonskega življenja ena sama puščava smisla, se *Višja sila* ne prepušča melanholiji, temveč premeteno nastavi past

tistim, ki so še trenutek pred tem hiteli zmajevati z glavo in obsojati.

Östlund je po lastnih besedah navdih našel na spletu, med gledanjem posnetkov na Youtubu, motivacije protagonistov pa naj bi si priskrbel iz raznih študij o psihologiji množic. Tako v intervjuju za *Film Comment* razlaga o raziskavah, v katerih ugotavljajo verjetnost ločitve med pari, ki so preživeli ugrabitev letala, ter o tem, kako so pri pomorskih nesrečah v nasprotju s predstavo moški nagnjeni k temu, da se poživljajo na konvencijo, po kateri imajo ženske in otroci v reševalnih akcijah prednost. Ta tematika je v časih, ko je kolektivnemu zahodnemu svetu zaupano (prepuščeno) breme izbire, še kako relevantna. Naj je za to kriv zloglasni konec t. i. »velikih pripovedi«, kulturni relativizem ali kaj drugega, dejstvo ostaja, da človeška vrsta pogreša dobre stare zapovedi, saj v pomanjkanju slednjih odgovornosti za lastna dejanja ne moremo kar zlahka in prepričljivo zvaliti na »višje sile«.

Dekonstruktiji namišljene enakosti spolov se v filmu pridruži tudi kritika nuklearne družine, in navkljub številnim desakralizacijam ideje idealne buržoazne družine na filmu – pomislimo recimo na *Srečo* (Happiness, 1998, Todd Solondz), že omenjenega Bergmana (*Prizori iz zakonskega življenja* [Scener ur ett äktenskap, 1973]), nenazadnje tudi na Polanskega (*Rosemaryjin otrok* [Rosemary's Baby, 1968] ter novejši *Masaker* [Carnage, 2011]) – se Östlundovo tokratno bezanje v osje gnezdo zakona zdi sveže in neraziskano, kot deviški sneg v odročnih alpskih koticah, po katerem se spuščajo nič hudega sluteči pari na počitnicah.

© 2015 by Film Comment, Inc. All rights reserved.

# IGRA IMITACIJE

Tina Poglajen

Umetna inteligenca Turingov preizkus opravi, če človek, ki z njo komunicira, ne razloči, ali gre za stroj ali za drugega človeka. *Igra imitacije* (The Imitation Game, 2014, Morten Tyldum) uprizarja obdobje, v katerem je izumitelj preizkusa, britanski matematik Alan Turing, deloval za Hut 8, britanski vladni oddelek, zadolžen za razvozlanje nemških kodiranih sporočil; izmenično pa se film osredotoča tudi na zadnja leta Turingovega življenja, ko je bil v okviru tedanje britanske zakonodaje zaradi spolnih odnosov z moškimi obsojen na hormonsko terapijo.

Zgodovinski Alan Turing je bil menda živahen in priljuden, celo očarljiv človek, ki se je dobro razumel z otroki in je imel v biografijah večkrat omenjen smisel za humor. V času hormonske terapije naj ne bi bil depresiven, temveč naj bi krivico prenašal precej pokončno, hkrati pa se navdušeno loteval novih projektov; njegova smrt bi prav lahko bila tudi nesreča. V popolnem nasprotju s tem v *Igri imitacije* Alan Turing (Benedict Cumberbatch) trpi za nekakšno nedefinirano obliko avtizma. Morda gre za Aspergerjev sindrom, precej verjetneje pa preprosto za sindrom čudaškega, asocialnega in asexualnega holivudskega znanstvenika. Če so bili ti pred nekaj desetletji nori ali vsaj precej hudobni in so imeli pogosto močan nemško-ruski naglas, so zdaj postali prisilne tragične figure. Cumberbatchev Turing na primer vsej svoji tragični genialnosti navkljub ni sposoben razumeti niti

najpreprostejše šale ali vabila na večerjo.

*Igra imitacije* klišejsko aseksualnost reprezentacij avtističnih znanstvenikov hipokritično izrabi tudi za to, da ji ni treba prikazati, da je bil Turing gej – to namreč lahko samo pove. Film, ki je odvisen od borbe za množično naklonjenost gledalcev, si noče privoščiti prikaza radoživega, seksualno samozaveznega gejevskega moškega, ki bi bil, poleg tega, da je v svojih osvajalskih pohodih uspešen, tudi med vrhunskimi znanstveniki na svetu. Namesto tega je »sprejemljiv filmski gej« spodobno osredotočen izključno na um, ne na telo, filmski Turing v celoti pa je pomilovanja vreden tip, antisocialen, resen, nesrečen, pasiven, depresiven, proti koncu pa še malodane nor, nesposoben ločevati ljudi od računalnikov.

Gotovo gre pri zgodovinskem Turingu za zgodbo, vredno, da se jo pove, a njena tragičnost še malo ni tam, kjer jo na silo išče *Igra imitacije*. Ne gre samo za to, da je film generičen oskarjevski proizvod. Gre za to, da je obravnava Turinga v *Igri imitacije* naravnost žaljiva tako do resnične zgodovinske osebe in znanstvenika, kot je žaljiva v smislu reprezentacije gejevskega moškega. Ne gre le za enoplasten lik, temveč gre za predvidljiv ideološki vzorec; odmiki scenarija od zgodovinskih dogodkov so torej problematični v tem smislu, ne pa sami na sebi. Dejstvo, da film projekt, ki se je postopoma razvijal leta in leta ter na katerem je delalo tisoče moških in žensk, dramatično

spremeni v dolgotrajen neuspeh in nato nenadno odkrije skupine znanstvenikov (in ene »token chick« znanstvenice), morda lažje spregledamo kot pa zgoraj omenjene, eksplozivne in politično nazadnjaške posege v zgodovinsko osebnost. Ne glede na to, kako na široko Cumberbatch na teh in onih prireditvah razlaga o zgodovinski krivičnosti britanske zakonodaje do gejev in lezbijk in kako film predstavlja kot prispevek k boju proti homofobiji, se *Igra imitacije* ves čas krčevito izogiba poljubljanju med dvema moškima, v ospredje pa brez sramu postavi Turingov odnos s »Keiro Knightley«, ki je napihnjen precej čez meje tistega, kar je v resnici bil z zgodovinsko Joan Clarke.

Gre za širši vzorec: pogledjmo samo nominirance za letošnje oskarje. Ti so filmi o avtističnem, a genialnem matematiku, o paraliziranem, a genialnem fiziku, o čustveno zavrtem, a genialnem igralcu in sociopatskem, a genialnem glasbenem učitelju, na nek način morda tudi o motenem, a genialnem športnem trenerju (ki ga igra junak sodobnega ameriškega sitcoma z groteskno »pohabljenim« obrazom). Predvsem *Teorija vsega* (The Theory of Everything, 2014, James Marsh) in *Igra imitacije* sta si tako podobna, da je joj, ampak medtem ko je Stephen Hawking »vsaj zares paraliziran«, portret Alana Turinga v *Igri imitacije* v primerjavi z zgodovinskim človekom uteleša vso veličino holivudskega fetišizma. Lik, ki je napisan v skladu s fantazijo neinteligentnih ljudi o tem, kako naj bi se inteligentni ljudje obnašali, dokazuje, da *Igra imitacije* v resnici ni film o Turingu – je film o njegovi domnevni socialni pohabljenosti, ki mu jo napolne le zato, da se lahko nato nad njo naslaja.

## VOJNO STANJE: OSTROSTRELEC CLINTA EASTWOODA

Andrej Gustinčič

Novi film Clint Eastwooda o iraški vojni *Ostrostrelec* (*American Sniper*, 2014) je vsaj v enem pogledu pogumnejši od *Bombne misije* (*The Hurt Locker*, 2008, Kathryn Bigelow): lažje je narediti junaka iz človeka, ki razorožuje bombe, kot pa iz ostrostrelca, ki ubija ženske in otroke.

*Ostrostrelec* se začne z zares pretresljivim prizorom. Chris Kyle (Bradley Cooper), ameriški speciallec, član elitnih komandosov in najbolj smrtonosni ostrostrelec v zgodovini ameriških oboroženih sil, leži na stehi in nadzoruje napredovanje voda marincev na bagdadski ulici pod seboj. V njegovo vidno polje prideta mlada mati in njen sin. Mati poda sinu granato in ta začne teči v smeri Američanov. Kyle ga ustrelji. Ko mati vzame granato, Kyle ubije tudi njo.

Med trenutkoma, ko Kyle opazi, da imata mati in sin granato, in samim strelom, nam film da dolg flashback, v katerem vidimo življenje Kyla: otroštvo in prva srna, ki jo ubije, očetov moralni pouk, snubljenje bodoče žene, poroka. Tu je bistvo filma: zgodba o dobrem in patriotskem ameriškem fantu, ki se gre v Irak boriti proti zlu.

*Ostrostrelec* je v zadnjem času Eastwoodov najbolje režiran film, vrnitev v formo po amorfnih in raztegnjenih filmih, kot sta bila *Jersey Boys* (2014) in *J. Edgar* (2011), ki sta odkrila režiserjevo zmedenost; filma, v

katerih je namen režiserja nejasen. Eastwood je v *Ostrostrelcu* veliko bolj osredotočen. Njegova ves čas premikajoča se kamera spretno sledi marincem po porušeni ulici in prehodu Faludže in Sadr Cityja ali po hodnikih zapuščenih objektov. Panoramski zračni posnetki nam pokažejo marince, ki se premikajo kot kolone mravelj po urbani pokrajini, v kateri ni več normalnega življenja; strašna pustota, ki jo za sabo pušča vojna. Spet lahko čutimo Eastwoodov dar za ustvarjanje spomina vrednih podob. Kader, v katerem vidimo Mustafa, arabskega ostrostrelca, ki je neke vrste alterego Kyla, kako beži čez strehe med satelitskimi antenami, je prelep. Sloka in agilna figura v črnem, ki je videti kot Fantomas, ki beži čez strehe Pariza.

Najbolj impresivna pa je njegova režija Bradleyja Cooperja v vlogi Chrisa Kyla. Slednji je vedno trdil, da nima slabe vesti zaradi tistega, kar je počel. Da ga muči le, da ni mogel rešiti več svojih tovarišev. Ampak Cooperjev obraz izraža tiho bolečino, ko ubije otroka in mater. Njegov obraz, ki je pogosto prikazan v bližnjih posnetkih, je maska izmučene stičnosti. Morda gre Eastwood edino tu dlje od avtobiografije Kyla v pogledu na svojega junaka, vse do razburljivega in absurdnega prizora, ko se Kyle, obkoljen na stehi s svojim tovariši, med bojem pogovarja po telefonu z ženo, in ji s skoraj jokajočim gla-

sov pove, da bi rad šel domov. Cooper je popolnoma prepričljiv. Takoj ko ga vidimo, verjamemo, da tudi je človek, ki ga igra. Žal pa njegova žena Taya (Sienna Miller) nikoli ni več od stereotipne trpeče žene vojaka, ki izgovarja stavke, kot na primer »tudi ko si tu, nisi«, tako da je tisti del zgodbe, ki se odvija v Ameriki razočaranje; le pogrevanje stare zgodbe o vrnitvi bojevnika.

Sam menim, da je glavni problem *Ostrostelca* ta, da film komaj namiguje, da je zlo, proti kateremu se Kyle tako zvesto bori, ustvarila sama ameriška politika. Prizor, v katerem on in žena pretresena gledata rušenje newyorških dvojčkov, predstavlja vzrok za njegov odhod v Irak brez kakršnega koli zavedanja, da je povezava med Sadamom Husseinom in napadi na Ameriko izmišljena, da sploh ni bilo potrebe, da Kyle in njegovi tovariši doživijo, kar so doživeli. To je ironija, ki Eastwooda sploh ne zanima, ker bi to pomenilo, da je ameriški heroj hkrati žrtev Amerike. Prav tako ga ne zanima ironija, da je Kyla na koncu ubil marinec, ki ga je mentalno prizadela ta ista vojna. Tisto, kar je moteče v *Ostrostrelcu*, je, da Eastwood nikoli ne postavi vprašanja, kdo je ustvaril situacijo, v kateri otroci nosijo bombe, in jih morajo moške, kot je Chris Kyle, ubijati.

Ta sekvenca lahko služi tudi kot primer za tiste, ki se zgražajo nad tem, da ameriški vojaki ubijajo civiliste. Prizor naj bi nam razjasnil, da je občasno potrebno ubijati ženske in otroke, ker tudi oni niso nedolžni. Združene države se bojujejo v večjem ali manjšem obsegu brez premora vsaj že od začetka 19. stoletja. Ta prizor – kot tudi sam film – deluje, kot da je posnet za nacijo, ki je v permanentnem vojnem stanju.



## RESNO UMETNIŠKO DELO KOMENTAR K OSTROSTRELCU

Gorazd Trušnovec

Ko je Woody Allen liku, ki ga je sam interpretiral v svojem filmu *Stardust Memories* (1980), položil v usta dovtip »Rad imam intelektualce. Podobno kot mafija se tudi oni pobijajo zgolj med sabo.« je z duhovitim citatom zajel širši fenomen, in sicer dejstvo, da intelektualna krdela v svojem obnašanju niso čisto nič drugačna od drugih živalskih krdel, ki se ravna po nagonih skupnostnih pravilih. In ko je taka horda, že v osnovi pretežno zaposlena sama s sabo, v posameznem primeru povsem poenotena, na primer v potrjevanju lastnih stališč s trobljenjem v isti rog, je zmeraj smiselno osvetliti tudi kakšno perspektivo, ki je drugačna od prevladujoče.

Taka skupinska potreba po zgražanju in iskanju izvirnosti v sumljivo enoznačnem obsojanju je v tej sezoni najbolj opazno doletela dva celovečerca, *Petdeset odtenkov sive* (*Fifty Shades of Grey*, 2015, Sam Taylor-Johnson) in *Ostrostrelca* (*American Sniper*, 2014, Clint Eastwood). Za oba je značilen v oči bijoč razkorak med negativnim kritičnim konsenzom in rekordnim odzivom publike, pri čemer sam o obeh filmih menim, da gre v tej percepciji predvsem za nesporazum oziroma da sta oba oboževana in/ali osovražena iz napačnih razlogov. Na prevladujoče očitke pa je moč odgovoriti predvsem z osredotočanjem in sklicevanjem na filma namesto na meglo predsodkov in splošnih sodb, ki se je ustvarila okrog njiju.

Še preden zagledamo prvo »pravo« dobo filma *Ostrostrelca*, se ta začne s črno-

-belim studijskim logotipom, pod katerim se v offu oglašajo mujezinovi klici »Allah Akbar«. Že ta predtakt celovečerca je pomenljiv in indikativen; kot da bi Eastwood vnaprej napol ironično in napol smrtno resno komentiral: vem, da boste filmu očitali črno-belo upodobitev, kar izvolite. In tisto, kar v filmu tej podobi sledi, je predvsem intenzivno dosledna subjektivnost protagonista. Navsezadnje, je vojna sploh lahko objektivna, pravična, »športna« (protagonistov vrhovni nemesis je, mimogrede, olimpijski šampion) in resnična? Sekvenca, ki otvarja film, z najvišjim vložkom zastavi ta in druga vprašanja in jih skozi film oziroma skozi počasno razkranjevanje psihičnega stanja Chrisa Kylea (izjemni Bradley Cooper) nevsiljivo in brez odvečnih besed vedno znova ponavlja.

Eastwoodovo največje mojstrstvo je v značilno lakonični dvoumnosti, da se pod površjem patriotizma oziroma odsotnosti spraševanja o vzrokih za vojno skriva predvsem psihična mesoreznica te vojne in vsake vojne, spodbujena z dvomi v smiselnost in splošno sprejete resnice. In ta dvoumnost prežema film od prve (prej omenjene) do zadnje podobe oziroma zadnje sekvence, podložene s himnično žalostinko Ennia Morriconeja, ki jo lahko po emocionalni intenzivnosti tragične ironije primerjamo samo s prepevanjem *God Bless America* na sedmini v zaključku Ciminovega *Lovca na jelene* (*The Deer Hunter*, 1978). Da, *Ostrostrelca* lahko brez zadržka vzporejam z

največjimi ameriškimi vojnimi filmi. Pripoved na nek način v celoti izhaja iz monologa stotnika Willarda z začetka *Apokalipse danes* (*Apocalypse Now*, 1979): »I'd wake up and there'd be nothing. I hardly said a word to my wife, until I said 'yes' to a divorce. When I was here, I wanted to be there; when I was there, all I could think of was getting back into the jungle.« Pa tu se reference filma, tako scela napačno razumljenega kot pred desetletji Springsteenova rock himna *Born in the U.S.A.*, šele zares začnejo. S svojim načinom razmišljanja v monumentalnih in prepoznavnih blokih se *Ostrostrelca* močno navezuje na opus Johna Forda, tako da ni nobeno naključje, da Eastwood v uvodnem delu svoje akcijske elegije citira znameniti zaključni kader *Iskalcev* (*The Searchers*, 1956). Chris Kyle, ki mu površne kritike očitajo črno-belo enodimenzionalnost, je posodobljen Ethan Edwards, ki se odpravi med divjake reševat pripadnike »svojega«, »civiliziranega« plemena, toda domov se potem ne more več vrniti, vsaj ne zares.

Lik Chrisa Kyla je v vodenju Eastwooda namenoma nelagodje zbujač prazni list, ki ga avtor skicira z dovolj občimi mesti »amerikanek« (lov, cerkev, rodeo), da predstavlja nekakšen Rorschachov test, v katerem vsak vidi predvsem to, kar hoče, oziroma kar mu ideološke plašnice o(ne)mogočajo. In prav v tem se skriva veličina umetniškega filmskega dela – da omogoča ali celo spodbuja različne odzive in interpretacije.

In še preden se bo na liberalistični paradim malomeščanskega povprečja letošnjih oskarjevcev nabral prvi prah, bi moralo že biti jasno, da je večni outsider Eastwood z *Ostrostrelcem* v svojem petinosemdesetem letu posnel sodobno vojno klasiko, ki bo nedvomno bolje prenesla test časa kot vsi konkurenti.



## PANORAMA KLETNIH PROSTOROV KOT DRUŽBENIH DEJSTEV

Ulrich Seidl: *V kleti*

Nina Cvar

Prepoznavna estetika izčiščenih kadrov, eksperimentiranje s prehajanjem med dokumentarističnim dispozitivom in fikcijo ter brezkompromisno tematiziranje snovi so avtorski podpis Ulricha Seidla, ki ga je težko spregledati. Morda je ena najbolj distinktivnih potez njegovega dela natančno seciranje takšnih in drugačnih pritiskov človeškega, ali še bolje, družbenega značaja. Prav tu pa se razgrne njegova značilna metoda hibridiziranja dveh filmskih form, kar seveda ni nekaj, kar bi predstavljalo noviteto v dolgi filmski genealogiji, je pa nedvomno zanimivo, kako slednjo uporablja avtor, ki se nam je nazadnje predstavil s trilogijo *Paradiž* (2012–2013).

Če se je v tej trilogiji vizualizacija relacije med dokumentarnim in fikcijo odvijala s pomočjo naturščikov ter zasledovanja realizma, lahko v tokratnem Seidlovem ekskurzu prevpraševanje tega odnosa opazujemo na ravni artifične rekonstrukcije dogodkov. Z njeno evokacijo nas Seidl po eni strani prepušča ugibanju v (ne)resničnost tistega, kar vidimo, po drugi strani pa gre ta njegov metodološki pristop razumeti skorajda že kot gesto, ki mu omogoči, da se izvije iz pomenskega terorja, kakršnega je zavoljo odsotnosti refleksije lastnega mesta izjavljanja nevede proizvedel Joshua Oppenheimer v razpitem *Teatru ubijanja* (The Act of Killing, 2012).

Za razliko od *Teatra ubijanja*, katerega problem odsotnosti refleksije t. i. kolonial-

ne razlike s prepustitvijo mesta izjavljanja sorodnikom žrtev odpravi režiserjevo naslednje delo, *Pogled tišine* (The Look of Silence, 2014), se Seidl, vsaj na intuitivni ravni (v intervjujih recimo zanika, da bi se oziral na učinke gledalcev), zaveda problematike proizvajanja ne nujno predvidenega učinkovanja filma (umetniškega dela), ki lahko funkcionira na način pomenske totalizacije.

Na prvi pogled bi novemu Seidlovemu filmu *V kleti* (Im Keller, 2014), v katerem nas popelje na filmsko ekskurzijo po avstrijskih kletah, lahko očitali apropiacijo stereotipnih mentalnih podob, ki avstrijsko družbo povezujejo s tipi osebnostnih motenj, utelešenih v famoznima Josephu Fritzlu in Wolfgangu Priklopilu. Toda, ali je temu res tako?

V nasprotju z značilnimi Seidlovimi statičnimi kadri, ki so praviloma visoko estetizirani kot slikarska platna, se dinamika filmskega izkustva intenzivno proizvaja prav v gledalcu samem. Ta je namreč vseskozi na preži, zapreden v nekakšen dramaturški kokon suspenza, ki se spleta iz mentalne konstrukcije pisanega mozaika širše popularne kulture, v katerem so še kako veliki kosci hanekejevskih vivisekcij avstrijske, a tudi širše zahodne družbe. Četudi to zanika, Seidl dramaturški lok izpeljuje prav iz tega morja pomenov, a z zvijanjem dokumentarnega in fikcije, z neprestanim igranjem z gledalčevim horizontom resnice oziroma laži, pri čemer pa Seidl to zvijanje vendarle razbija in ga s tem potiska v bližino t. i. me-

tafilma. Ali še bolje, s statičnimi kadri, ki prav zaradi te statičnosti vsako vizualizirano klet pomensko izenačijo s posamezno življenjsko zgodbo, uspe Seidl sproducirati sociološko analizo pomena in vloge kleti v avstrijski družbi – nekakšno metadružbeno analizo.

Ob tem je ta avstrijski auteur še kako zvest samemu sebi, saj oseb – na nekatere od teh je naletel povsem po naključju – ne obsoja oziroma sodbe skuša prepusti gledalcem, s čimer podoba kleti nenadoma zadobi povsem drugačen pomen. Na dobesedni ravni lahko tako podobo razumemo kot nekaj, kar je skrito, z vizualizacijo pa začne funkcionirati kot komentar psihoanalitične provenience. A potrebno je iti dlje od cenenih pomenskih intervencij, kajti Seidlu gre za nekaj drugega. Bolj kot iskanje psiholoških diagnoz ga zanima klet kot samo klet – in njeno mesto v avstrijski družbi.

Snemalna metoda, za katero se Seidl odloči, klet konstituira v nekakšno sociološko dejstvo z edinstveno strukturno permutacijo. Prav ta, »znanstvena« hladnost vizualizacije kleti kot zgolj kleti, brez kančka sentimentalnosti, ki se npr. tako rada prikrade v Herzogove dokumentarce, pa je tista, ki prekucne in zatrese gledalca. Raba observacijskega principa kinematične strogosti Seidlu namreč omogoči, da klet in osebe, ki so s posamezno kletjo povezane, naredi za takšne, kakršne pač so. So to in nič drugega. Toda prav »to nič drugega« je tisto, kar zareže in razpre gledalčev pomenski horizont. Da bi ohranil metafilmsko pozicijo, ki mojstrsko prehaja v metadružbeno, Seidl observacijski epistemološki snemalni princip stakne s fikcijo, s čimer film ne naredi le za performativen, temveč ga s tem zavaruje pred iluzijo pomenske totalizacije – ker je klet pač samo klet.





## VELIKE OČI

Erik Toth

Velike oči so oznaka za lakomnost, ki je osrednja ideja najnovejšega izdelka večnega groteskneža Tima Burtona, ki pa je tokrat le delno zvest svoji redni usmeritvi. Burton se je vrnil na kino platna, da ponovno ponudi javnosti delno (po)znano zgodbo in jo še slednjič po svoje servira, s poudarkom na zaključnem moralnem poduku. Zgodba je osredotočena okrog afere Walterja in Margaret Keane ter laži, vezane na avtorstvo njunih/njenih umetniških izdelkov.

Film *Velike oči* (Big Eyes, 2014, Tim Burton) nas sprva popelje v življenje običajne gospodinjice Margaret (Amy Adams), ki se ob koncu 50. let znajde kot samohranilka in brez perspektive. Poleg hčerke obožuje tudi slikanje, ki pa je vselej neobičajno, saj slika zgolj otroške obraze z velikimi očmi. V vseh možnih okoliščinah. Njeno življenje se spremeni, ko spozna Walterja Keana (Christoph Waltz), ne ravno uspešnega slikarja, s katerim se nemudoma povežeta in se v kratkem poročita. Walter opazi Margaretin poseben talent in vnemo ter jo prepriča, da razstavljata skupaj, kjerkoli je mogoče. Nekega dne pa prepir med Walterjem in lastnikom lokala, v katerem sta sveža zakonca prvič razstavljala, sproži medijski pomp, ki umetniške stvaritve zakoncev predstavi širši javnosti. Čez noč slike otrok z velikimi očmi postanejo senzacija, ki se neprestano širi. Senzacionalno pa ni dejstvo, da je Margaret dejanska avtorica umetnin, medtem ko zasluge in sloves uživa Walter.

Nekateri bi si dovolili reči, da gre za enega intimnejših Burtonovih izdelkov zadnjih let, saj na mehak način popelje v svet igre resnice in laži. Eleganco v filmu nosi Amy Adams, ki z melanholično upodobitvijo Margaret Keane spominja na glavne like zgodnjih Burtonovih del – mehko, spokojnost in nedolžnost so stalno v ospredju. Preko dodelane filmske fotografije avtor opozarja na površinskost sveta ter na razliko med surovostjo realnosti in varnostjo lastnega uma.

Navedeno pa ne zmore preusmeriti pozornosti od nekaj ključnih kamnov spotike. Na prvem mestu je skrajno neokusna in vsiljiva igra Christoph Waltza, ki pomeni v končni fazi skoraj samouničevanje filma. Ta sprva deluje kot še en izlet v neznan tipa *Velika riba*, a rezultat je zgolj površen poskus oblikovanja za gledalca prijetne biografske pripovedi. Skratka, Tim Burton se je morda dobronamerno lotil prestižnega projekta, ki bi ovekovečil trud in strast neke osebe, a je pristal v začaranem krogu kreiranja zgolj še enega kičastega izdelka, ki si želi biti umetniški presežek.

## MRAZ V JULIJU

Ana Jurc

Neon noir srhljivka *Mraz v juliju* (Cold in July, 2014, Jim Mickle) je samo na prvi pogled predvidljiv film, stiliziran fetišizacija nasilja, ki se v isti sapi naslanja na vse mogoče konvencije žanra in jih subvertira. Mickle veliko dolguje Cronenbergovi *Senci preteklosti* (A History of Violence, 2005), Carpenterju, Scorsesejevemu *Rtu strahu* (Cape Fear, 1991) in tradiciji vesterna: čeprav *Mraz v juliju* morda ni povsem izviren, pa je čudovito zmontiran, spoliran, uglasben in gledljiv šund, ki z lahkoto preseže še en primerljiv film – kritiško hvaljeno *Otožno razdejanje* (Blue Ruin, 2013, Jeremy Saulnier).

Že po bundesligaških pričeskah in nič kaj hipsterskem obraznem kocinju je jasno, da se vračamo v 80. leta (natančneje: v leto 1989), kar iz zapleta priročno odstrani težavo napredne forenzike in drugih novodobnih tehnologij, obenem pa kontekstualizira preizpraševanje tega, kaj pomeni biti »pravi moški« na ameriškem jugu.

Prvo truplo dobimo še pred uvodno špico. Zakonca Richard (Michael C. Hall) in Anne Dane (Vinessa Shaw) sredi noči zbudijo zvoki vsiljivca, ki šari po njunem domu. Jim iz nočne omarice s tresočimi rokami potegne revolver (smo le v Teksasu), in še preden se dobro zave, kaj se dogaja, vlomilca sredi lastne dnevne sobe ustrelji. Policija Richardovega uboja v samoobrambi nikoli ne postavi pod vprašaj. Še več, zaradi krvavega obračuna je očitno zrasel v očeh sokrajanov (če že sam ni tako prepričan v lastno močatost). A v njegovem življenju se kot vročinska fatamorgana kmalu prikaže umorjenčev oče (Sam Shepard) in brez eksplicitnih groženj je jasno, da je zdaj v nevarnosti Richardov sin. Za nameček se izkaže, da so prav oblasti, ki bi vse skupaj najraje pometle pod preprogo, zadnje, na katere lahko računa.

*Mraz v juliju* poskrbi še za nekaj zanimivih korenitih preobratov. Peripetijo naprej praviloma potiska lik Jima Boba (Don Johnson), načičkanega zasebnega detektiva iz Houstona. Osrednja trojica je tako eklektičen nabor šundovskih arhetipov: miroljubni oče, ki bo za družino naredil, kar je treba; zakrknjeni zločinec, čigar edini cilj je maščevanje; in komični mestni kavboj, ki se prevaža v kričeče rdečem kabrioletu.

Čeprav sta skušala avtorja v scenarij natrpati preveč zgodbenih niti, da bi v manj kot dveh urah lahko vse zadovoljivo razpletla, je Michael C. Hall odličen v vlogi mehkužneža, ki mora zaradi očetovske dolžnosti privzeti novo identiteto; težko bi bil bolj različen od hladne preračunljivosti, po kateri ga poznamo iz serije *Dexter*. *Mraz v juliju* je eno od boljših presenečenj leta.

# Ekran 2009-2015

Foto: Borut Krajnc



Matic Majcen, Bojana Bregar, Aleš Blatnik, Zaš Brezar, Jure Legac  
Zoran Smiljanič, Gorazd Trušnovec, Renata Zamida, Špela Barlič



Matic Majcen, Ana Šturm, Bojana Bregar, Aleš Blatnik, Špela Barlič, Zaš Brezar, Jure Legac  
Tina Poglajen, Andrej Gustinčič, Gorazd Trušnovec, Tina Bernik, Renata Zamida

# EKRAN

Revija za film in televizijo

Ekran lahko kupite na izbranih prodajnih mestih po Sloveniji ali se na revijo preprosto naročite. Cena za 6 dvojnih številok znaša le 25 EUR + poština (4 EUR za 6 številok, 12 EUR za tujino). Naročite se zdaj! Pošljite izpolnjeno naročilnico na naslov EKRAN, Metelkova 6, 1000 Ljubljana. Naročila sprejemamo tudi na [info@ekran.si](mailto:info@ekran.si) ali po telefonu na 01/438-38-30.

## NAROČILNICA



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

Podatki o naročniku:

### Pravne osebe

### Fizične osebe

Ime in priimek .....

naslov: .....

pošta in kraj: .....

elektronski naslov .....

telefon.....

Naziv .....

kontaktna oseba.....

naslov.....

pošta in kraj.....

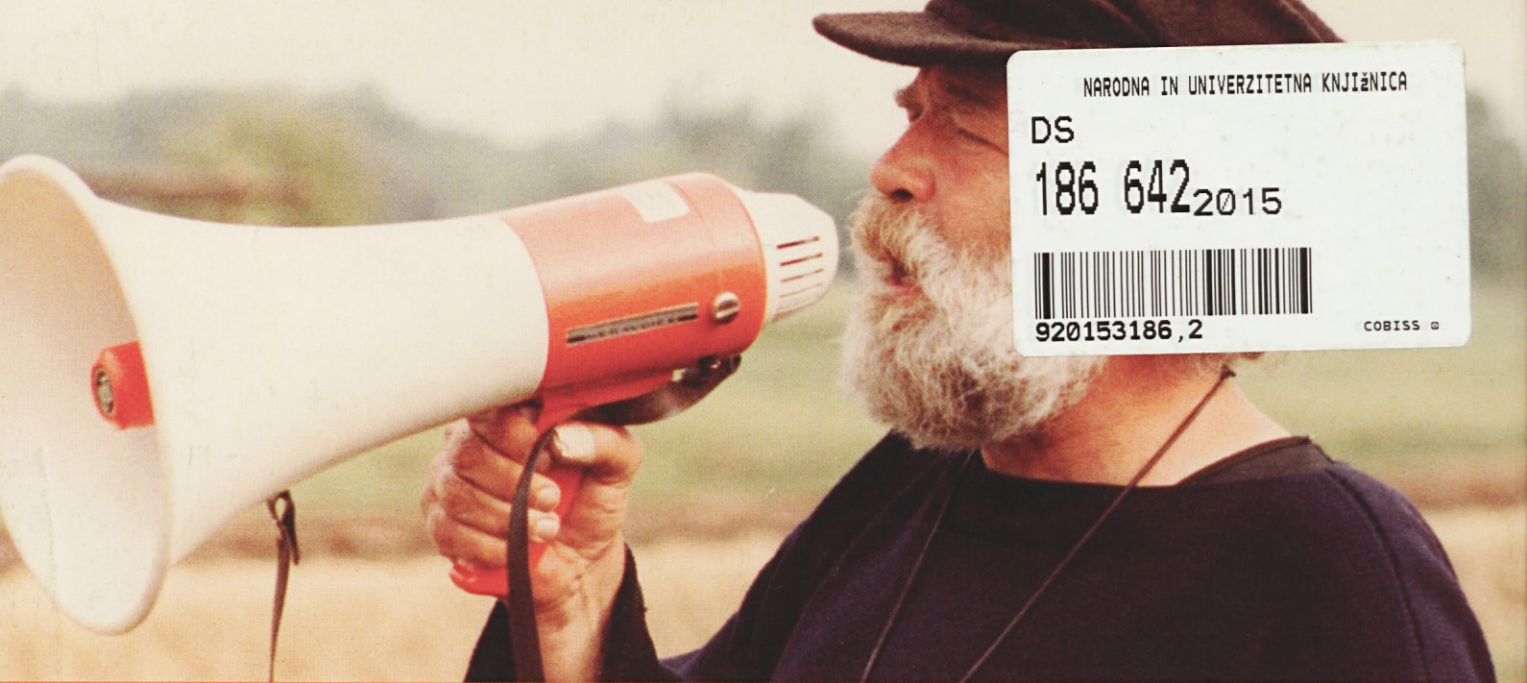
elektronski naslov.....


telefon.....

davčna številka.....

davčni zavezanec (obkrožite) ....DA....NE

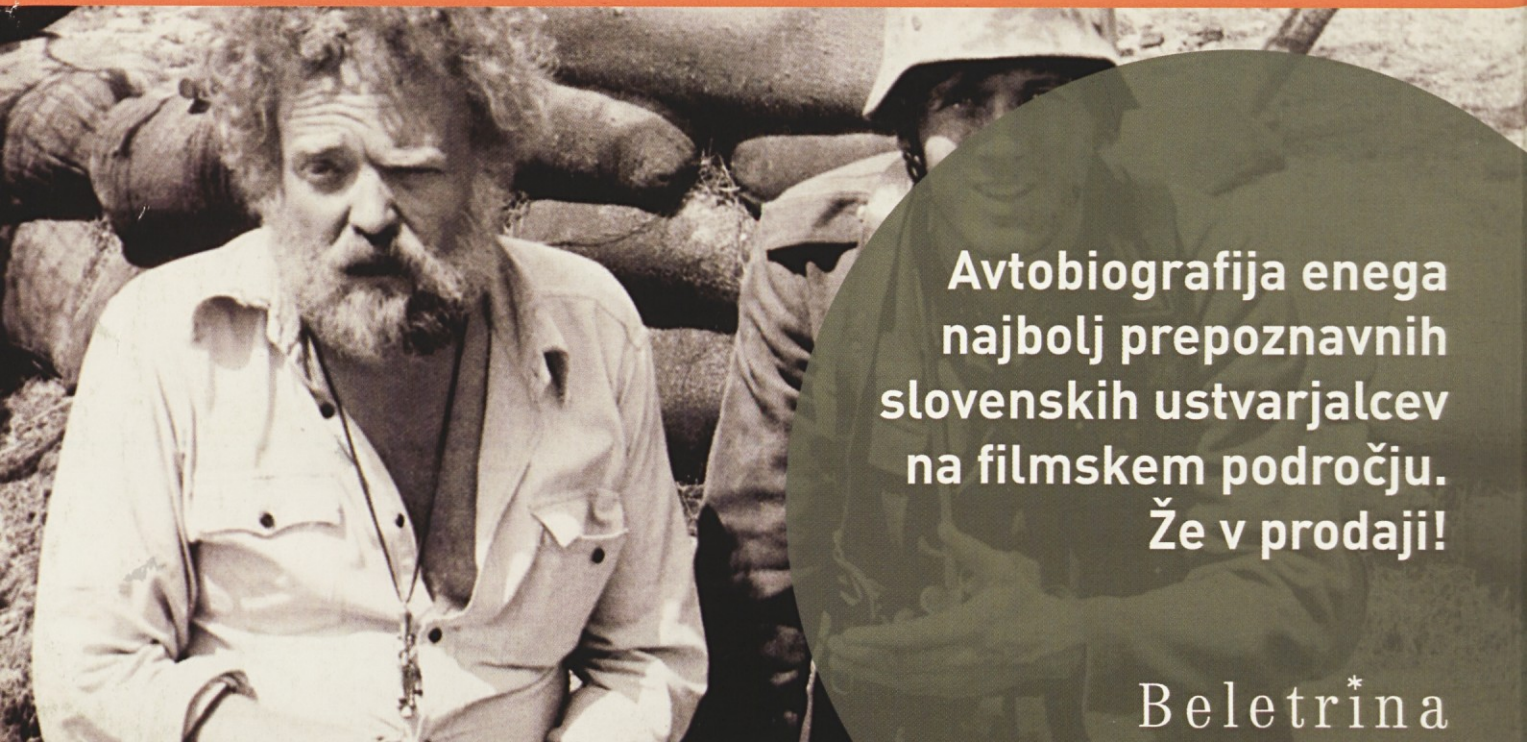
Datum in podpis(žig) .....



NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA  
DS  
186 6422015  
  
920153186,2 COBISS

# Peter Zobec

Vsi drugi se imenujejo ljubezen



Avtobiografija enega  
najbolj prepoznavnih  
slovenskih ustvarjalcev  
na filmskem področju.  
Že v prodaji!

Beletrina\*