

EKran

Revija za film in televizijo

16125

Letnik LII / januar-februar 2015 / 4,90 €

BLIŽNJI POSNETEK

Béla Tarr:
S pravili je konec

ESEJ

Cronenberg, Wagner,
prstan in zvezde

FOKUS

Najboljši filmi 2014

V SREDIŠČU

Novi slovenski film, drugič

KNJIGARNA

Ruby Rich in New
Queer Cinema

TELEVIZIJA

Erupcija IT motivike v serijah
Družina na tnalu: TV tandemi





Višja sila

Ruben Östlund

Velika nagrada žirije, Posebni pogled, Cannes 2014

od
14. januarja



Igra imitacije

Morten Tyldum

Ob predvajanju filma v Kinodvorovi Galeriji na ogled šifrirni stroj Enigma!

od
21. januarja



Golob je sedel na veji in razmišljal o življenju

Roy Andersson

Zlati lev, Benetke 2014

od
12. februarja



Leviatan

Andrej Zvjagincev

Nagrada za najboljši scenarij, Cannes 2014

od
18. februarja

Kinodvor. Mestni kino.

www.kinodvor.org

FILMSKE IN DRUGE DOBRE KNJIGE v spletni knjigarni www.bukla.si

Zdenko Vrdlovec: ZGODOVINA FILMA NA SLOVENSKEM



Integralna verzija in referenčna študija o slovenskem filmu (1896–2011)

- 848 str.
- cena 29,90 €

IZŠLO V PODPORO JAK RS.

Marcel Štefančič, jr.: MAŠKARADA

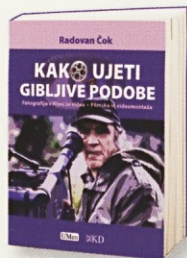


Strašne fantazije slovenskega filma (1948–1990)

- 686 str.
- cena 29,90 €

IZŠLO V PODPORO JAK RS.

Radovan Čok: KAKO UJETI GIBLJIVE PODOBE

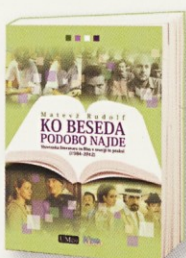


Fotografija v filmu in videu • Filmska in videomontaža

- 165 str.
- cena 24,90 €

IZŠLO V SODELOVANJU Z ISKD.

Matevž Rudolf: KO BESEDA PODOBO NAJDE

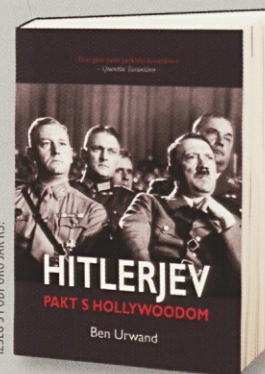


Slovenska literatura in film v teoriji in praksi (1984–2012)

- 536 str.
- cena 28,90 €

IZŠLO V SODELOVANJU S SLOVENSKO KINOTETRO.

NOVO! HITLERJEV PAKT S HOLLYWOODOM



Briljantna monografija, ki na intriganten način povezuje zgodovino filma in zgodovino druge svetovne vojne.

- 337 str.
- cena 26,90 €

IZŠLO V PODPORO JAK RS.

»Le malo je manjkalo, pa bi tudi Hollywood pristal v Nürnbergu.«

– Marcel Štefančič, jr.

HD511 186642

UVODNIK	2	Gorazd Trušnovec: Vrnitev v prihodnost II
RAZGLEDNICA	3	Gregor Kresal: Upanje umre zadnje
BLIŽNJI POSNETEK	4	Matic Majcen: Béla Tarr
ESEJ	10	Dušan Rebolj: Cronenberg in Wagner, zvezde in prstan
	16	Tina Poglajen: Kamenje v mojih žepih in ženski avtorski glas
FESTIVALI	20	Simon Popek: 27. IDFA
	23	Tina Poglajen: 63. Mannheim-Heidelberg
	26	Matevž Jerman: 14. Trst SCI-FI
	29	Petra Meterc: 11. Animateka
V SREDIŠČU: Novi slovenski film, drugič	32	Pia Brezavšček: Vašhava - Knapi, ples in kriza dela
	36	Ana Šturm: Mama je ena sama
	37	Nina Cvar: Rejnica
	38	Jaroslav Jankovič: Gozdovi so še vedno zeleni
FOKUS	40	Kritiki, režiserji in snemalci: Najboljši filmi leta 2014
POSVEČENO	48	Igor Kernel: Kinematografija v času fašizma – 3. del
IN MEMORIAM	54	Struna, Frelih, Trušnovec: Milanu Ljubiću v slovo
KNJIGARNA	56	Jasmina Šepetavc: Ruby Rich in New Queer Cinema
TELEVIZIJA	60	Nina Cvar: Erupcija IT motivike v TV-serijah
	62	Žiga Valetič: Žensko-moški tandemi
ZFS POGLED	66	Simon Tanšek: Pleme
KRITIKA	68	Tina Poglajen: Banda punc
	70	Matic Majcen: The Babadook
	72	Anže Okorn: Medena koža
	74	Mirt Bezljaj: Težko je biti Bog
	76	Zoran Smiljanič: Bes
	77	Ana Jurc: Frank
	78	Rok Govednik: Burgundski vojvoda
	80	Maša Pelko: G. Turner
	82	Bojana Bregar: 20.000 dni na zemlji
	83	Andraž Jerič: Medzvezdje
NAJBOLJ BRANA STRAN	84	Moč lažnega



920153186

Vrnitev v prihodnost II

Gorazd Trušnovec

Glede na to, da živimo in delujemo v svetu, v katerem nekaj, česar ni mogoče *linkati* in *sharati*, v publicističnem smislu tako rekoč ne obstaja, sem ne tako dolgo nazaj v komunikaciji s tujimi festivalskimi organizatorji in drugo mednarodno filmsko srenjo postal pozoren na določen preobrat. Če je takojšnjost in dosegljivost spletnih objav še pred nekaj leti na široko odpirala vrata sodelovanju in povezovanju, je prišlo v zadnjem času kar nekaj nedvoumnih signalov, da so postale pravzaprav precej bolj cenjene in zaželeno tiskane objave. Kar se zdi za krasni novi digitalni svet, v katerega smo tako ali drugače vpeti, pravzaprav čisti anahronizem ali celo nekakšna nepričakovana klofuta.

Tega ne omenjam zato, da bi napeljeval vodo na mlin tiskanih izdaj *Ekrana*, pri katerih bomo vztrajali tudi v prihodnje, ampak zato, ker se v uredništvu neprestano sprašujemo, kako v digitalni dobi dostopati do bralca oziroma bralstva, ki je v primeru naše in vaše revije izjemno raznoliko. Vključuje namreč tako naročnike, ki so *Ekranu* zvesti od njegove ustanovitve (!), do mladostnikov, ki se s svetom filma, televizije, videa, transmedijske produkcije in avdiovizualnih medijev nasploh še le seznanjajo. *Ekran* berejo tako filmski profesionalci, ustvarjalci in insajderji kot ljubiteljski filmofili – in še naprej se bomo trudili, da bi bile izbrane vsebine ob resnosti in teži zanimive za vsakega za to področje zainteresiranjega posameznika oziroma da bi vsak našel zase dovolj vznemirljivih vsebin, da upravičimo svoj obstoj in delovanje, v katerega je vložen trud nemajhnega števila dragocenih sodelavcev.

Slovensko tržišče je sicer omejeno in vsebina revije vsaj s svojo ravnijo obravnave snovi na prvi pogled nišna, vendar je revija v preteklih petih letih uspešno razširila krog bralcev prav s pomočjo spletnega medija in ustreznih povezanih orodij, tako da bomo poskušali tudi v prihodnje delovati čimbolj komplementarno na analognem in digitalnem področju. S kakovostnimi projekti in strokovnimi vsebinami – na tem mestu velja omeniti, da je bila vrsta tekstov nekaterih naših stalnih sodelavcev, kot sta Marko Bauer in Dejan Ognjanović, prvotno napisanih za *Ekran* in dostopnih v naših tiskanih izdajah, pozneje prevedenih in ponatisnjenih oziroma objavljenih v najvidnejših svetovnih filmskih medijih, kot je recimo *Senses of Cinema*, kar potrjuje vrhunsko raven naših prispevkov, z mednarodnimi objavami in aktivnim udejstvovanjem pa začena tudi najmlajša generacija avtorjev, med katerimi velja izpostaviti Tino Poglajen – želi obstoječe uredništvo v prihodnje še nadgrajevati poslanstvo revije, ki si poleg izvirne slovenske filmske publicistike

in esejistike zadaja tudi poglobljene raziskovalne novinarske teme, ki jih v domačem medijskem prostoru primanjkuje.

Z novim letnikom revije *Ekran* smo obenem vstopili v leto, ki igra ključno vlogo v kulturni trilogiji Roberta Zemeckisa, oziroma natančneje, v njenem središčnem delu *Vrnitev v prihodnost II* (1989). Ta filmska trilogija, še danes zanimiva zaradi vrste razlogov, ne le zaradi hipsterske reaktualizacije retro 80's estetike, predvsem ohranja privlačnost, ker je bila formalno brez sramežljivosti oblikovana v tradiciji fabulativnega/komunikativnega/eskapističnega filma, hkrati pa je v pripoved podtalno ves čas plasilara zanimive intelektualne kavljke. V tem pogledu se mi zdi tudi za *Ekran* podobno nujno, da vztraja v svojih miselnih potovanjih skozi čas, da skozi strokovne prispevke raziskuje manj znano preteklost svetovne kinematografije in povezave med posameznimi fenomeni, hkrati pa drzno tipa tudi v tehnološko prihodnost, da bi na koncu ugotovil, kakšen je pravzaprav naš čas in naše bivanje tukaj in zdaj. Ob vseh teh miselnih raziskavah in poskusih reševanja problemov, ki se jih lotevamo brez vkalupljenih predsodkov in ideološke pristranskosti, pa nameravamo tako kot omenjena trilogija še naprej ohranjati okvir komunikativne forme.

Novo leto vsaj pri nas žal ni prineslo nič novega v splošnih trendih stiskanja, rezov, klestenja, takšnega in drugačnega sekanja ter vpeljevanja novih davkov in paradavkov. Proti toku teh ukrepov se nameravamo boriti tako, da podarjamo naročnikom, ki ostajajo zvesta baza *Ekranovega* bralstva, eno številko letno, korak k digitalizaciji revije pa nameravamo letos storiti tudi s prehodom na vzporedno e-izdajo posameznih števil in možnostjo naročanja e-verzije oziroma dostopanja do revije preko digitalnih bralnikov in drugih pripomočkov. Tako bo moč, če se bo vse razvijalo v skladu z načrtom dela, do *Ekrana* (z veliko začetnico) v letošnjem letu tudi formalno začeti dostopati preko ekranov (z malo začetnico). Je pa na zalogi še kar nekaj načrtovanih vsebinskih osvežitev, a jih nameravamo razkrivati postopoma. Nekaj suspenza vendarle mora ostati.

Ostanite še naprej z nami in srečno 2015!



Gregor Kresal

UPANJE UMRE ZADNJE

GREGOR KRESAL

Decembra 2013 sem bil na povabilo dekana dr. Damiana Laurentia gost Romunske filmske akademije v Bukarešti. Moje bivanje tam je sovpadlo s podelitvijo častnega doktorata režiserju Terryju Gilliamu, ki je *Ničelni teorem* (The Zero Theorem, 2013) v celoti posnel v Romuniji. Prof. Laurentiu mi je uredil srečanje z njim in predstavil sem mu *Sfingo* (2011) ter nekaj svojih scenarijev. Zbijala sva šale na račun nevarnosti filmskega posla, a vmes je vseeno dregnil tudi v mojo dioptrijo. »Spakiraj kovčke!« je odrezal. »Jaz sem jih nekoč tudi! Vsak ustvarja v svojem pravljичnem realizmu, in če ti doma tega ne pustijo, ti bodo drugje z veseljem,« je zaključil.

Konec maja 2014 sem se odzval vabilu na natečaj, namenjenemu magistrskemu študiju filma, ki ga organizira David Lynch. Ravno sem končal večmesečni seminar scenaristike, kjer sva se s prof. Ano Lasič z AGRFT enkrat sprla prav zaradi Lyncha. Nekaj njegovih filmov sicer sodi med moje ljubše, a se nisem mogel sprijazniti z njegovo izjavo, naj jih nikar ne poskušamo preveč podrobno analizirati. Po opravljenem tečaju transcedentalne meditacije, ki jo Lynch izvaja že 40 let, se mi je drama s slovenskim filmom v hipu spustila na *enotno polje*. Za svoje predstavitevno delo sem imel na voljo le nekaj dni, zato sem ga filigransko sestavil iz vseh svojih prejšnjih filmov. Štiriminutni kolaž je v nekaj dneh postal hit univerze.

Maharishi University of Management (MUM) v Iowi, kjer je Lynch pred kratkim odprl svoj program, je zeleno luč dala le štirinajstim prijavljenim. Bil sem edini sprejeti Evropejec. Na hitro sem spakiral. Kolega režiser mi je pred odhodom navrgel: »Kaj ti bo vse skupaj? Še vedno je najbolje se učiti na svojih napakah, jih popraviti ...« Mislim sem si: »Isti koncepti napak, isti principi popravljanja in v desetih letih se potem v Slovenji premakneš ravno za en meter, če si med preskakovanjem polen prej ne polomiš obeh nog.«

V prijavi sem moral predstaviti tudi koncept filma, ki ga bom posnel pri Lynchu. Psihodrama *Osem krogov in pol* sem razvijal že dlje časa. Dorothy, moja mentorica za scenarij iz New Yorka, ni skrivala navdušenja, ko je kasneje prebrala končno verzijo,

sam pa nisem prav dobro vedel, kam naj gledam, saj sem po šentflorjansko pričakoval niz nerazumljivih argumentov v stilu slovenskih ocenjevalnih komisij. Tam sem kmalu ugotovil, da ni problem v analizi ali nerazumevanju filma. Problem je v tem, da v življenju vse prerediti izkoristimo možnosti, ki nam jih naši možgani omogočajo. Ko v proces ustvarjanja vklopimo tisti del zavesti, kjer je vse, kar se nam v glavi poraja, še eno in isto, ko so misli še daleč od idej, smo na kraju, ko lahko brez težav v smiselno celoto povežemo stvari, ki na prvi pogled ne sodijo skupaj.

Izobraževanje na MUM temelji na dvigu kreativne inteligence. Celoten MA-program je posvečen izključno razvoju lastnih projektov. Vsak dan se začne in konča z 20-minutno meditacijo. Vsak mesec je na urniku samo en predmet, ki ga vrhunsko dopolnjujejo gostujoči predavatelji s praktičnimi vajami in z delavnicami. V nekaj mesecih sem, kot vajo za osrednji projekt, posnel tri kratke filme.

Zaradi odličnosti bom le s težavo izluščil nekaj predavateljskih zvezd. Recimo Dara Marks, ki jo je Creative Screenwriting Magazine označil za št. 1 scenaristike v Holivudu, nam je že v startu zbistrila pogled na kreiranje transformacijskega loka zgodbe. Njena knjiga *Inside Story* je huronski hit. Zaprepadeno smo pitching v oktobru brusili do leska z Rogerjem Wolfsonom, ki je vodil predsedniško kampanjo Johna Kerryja in pisal govore za ameriški senat. Ušesa sta nam navijala tudi producentka Heather Rae in veteran neodvisnega filma Mark Urman, ki je prej predsedoval distribucijskima velikanoma Lionsgate in Think Film, zdaj pa jezdi na svojem butičnem, neodvisnem Paladinu. Igralec, scenarist in režiser Anthony Meindl, ki vodi največjo igralsko šolo v L. A., pa je ducat ustaljenih načinov vodenja igralcev pred našimi izbuljenimi očmi obrnil povsem na glavo. Vse to zgolj v prvem semestru.

Žal mi je, da sem zadnja štiri leta izgubil s pisanjem prijav na razpise SFC. Dvanajstkrat zavrnjeno. Še Lynch, ki ni prav veren človek, se je prekrizal.

3

RAZGLEDNICA

Matic Majcen, foto: Katja Goljat

S PRAVILI JE KONEC

Intervju: Béla Tarr

Béla Tarr

NA MINULEM LJUBLJANSKEM MEDNARODNEM FILMSKEM FESTIVALU JE IZ SEKCIJE *VELIKO PLATNO* VZNIKNIL NADVSE VELIČASTEN DOGODEK: 20. OBLETNICA *SATANTANGA* (*SÁTÁNTANGÓ*, 1994), ENEGA NESPORNIH MEJNIKOV MADŽARSKE KINEMATOGRAFIJE IN EVROPSKEGA ART FILMA NASPLOH. DOGODEK BRŽKONE NE BI ZABELEŽIL POSEBNE POZORNOSTI, ČE NE BI BÉLA TARR DOBRO DESETLETJE PO RETROSPEKTIVI V SLOVENSKI KINOTEKI OB TEJ PRILOŽNOSTI PONOVRNO OBISKAL LJUBLJANO. ZATO JE BILO TUDI NADVSE PRIMERNO, DA SE JE NAJIN POGOVOR ODVIL NA ODRU IZPRAZNJENE DVORANE SILVANA FURLANA, KI MU JE BILA ŽE NADVSE POZNANA.

NEKAJ JE POTREBNO REČI: Z BÉLO TARROM NI VEDNO PREPROSTO DELATI INTERVJUJA. 59-LETNI MADŽAR JE RAZVPIT PO SVOJI SAMOVOLJNOSTI IN TUDI TOKRAT SE NI ZAČELO DOBRO. POGOVOR JE ZAČEL POLN SUMOV DO NOVINARJA NA DRUGI STRANI, MU DOMALA PRI VSAKEM VPRAŠANJU IZ ČISTEGA PRINCIPA NEIZPROSNO KLJUBOVAL, ZA NAMEČEK PA JE GOVORIL TAKO TIHO IN POČASI, DA BI LAHKO SLIŠAL LET MUHE NA DRUGI STRANI DVORANE. A OD TRENUTKA, KO JE OPAZIL, DA SEM NA MIZO POLOŽIL SVOJ IZVOD KRASZNAHORKAIJEVEGA *SÁTÁNTANGA*, JE KOT POD NEKAKŠNIM MISTIČNIM NAVDIHOM DOŽIVEL PREOBRAZBO, SE RAZGOVORIL IN BREZ ZADRŽKOV ZAUPAL SVOJE UPE IN DVOME. SPODNJI DIALOG JE ZATO POTREBNO BRATI NA SPECIFIČEN NAČIN. ČE JE V ODGOVORU ZAPISANO LE NEKAJ BESED, JE NJIHOVA IZGOVARJAVA PO VSEJ VERJETNOSTI TRAJALA DOLGO KOT KAKŠNA POČASNA KADER-SEKVENCA, POLNA TRPEČIH VZDIHOV IN EPSKIH PREMOROV. ČE JE PO DRUGI STRANI ZAPISAN DOLG MONOLOG, JE ŠLO ZA IZBRUH NEBRZDANE DUHOVNE ENERGIJE, PREŽETE Z BURNO GESTIKULACIJO IN S SOČNIMI KLETVICAMI. BÉLA TARR JE DANES MORDA RES V USTVARJALNEM POKOJU, A NJEGOVA UMETNOST JE ŠE VEDNO TU – LE NAČINI NJENEGA IZRAŽANJA SO DRUGI.

Kako se imate v Ljubljani?

Utrujen sem. Prišel sem pred dvema dnevuoma. Včeraj sem dajal intervjuje, jutri odhajam.

Smo Madžari in Slovenci zelo različni? Bi lahko bili Slovenci prav tako liki v vaših filmih?

Nikoli nisem razmišljal o tem. Vsakdo je drugačen. Pri izbiri subjektov nikoli ne razmišljam o nacionalnosti.

Ciljal sem na samo topografijo prostora, po kateri se zelo razlikujemo. Na Madžarskem je vse ravno, tu pa je večinoma vse hribovito.

Da, vendar smo tudi sosedje in tudi pri vas je čutiti vpliv avstro-ogrske monarhije.

Velike ravnine na Madžarskem igrajo pomembno vlogo v vaših filmih. Kakšne zgodovinske in ...

(prekine vprašanje) Ne strinjam se. Samo *Satantango* in epilog k *Satantangu* z naslovom *Potovanje prek Alföldöna* (*Journey on the Plain/Utazás az Alföldön*, 1995) sta bila takšna. Drugega ni bilo.

Kakšne zgodovinske in kulturne reference vzbujajo te ravnice povprečnemu Madžaru?

Na vsej tej ravnini se počutiš malo bolj izgubljen. Tu v mestih in med gorami tega ne občutite. Tam je vse preveč ravno. Je kot neke vrste puščava.

Čeprav je ta lokacija močno zaznamovala vaš pozni opus, so vaši prvi filmi Družinsko gnezdo (Family Nest/Családi tafészek, 1978), Prosti kmet (Outsider/Szabadgyalog, 1981) in Montažni odnosi (The Prefab People/Panelkapcsolat, 1982), ravno nasprotno, umeščeni v srce mesta.

V resnici sem povsem urban človek.

A ti filmi so marsikdaj že takrat zelo očitno anticipirali prehod v ruralno. V Družinskem gnezdu ste v usta enega izmed likov položili stavek »Budimpešta niso samo bleščeče luči. V marsičem bi nam šlo bolje na vasi.«

To je samo slogan. Nekaj, kar je lik pač rekel. Take izjave se bolj tičejo lika kot pa dejstva, ki ga opisujejo.

Glede na to, da ste v svojih filmih natančno portretirali oba tipa ljudi, kako vidite razliko med ljudmi v mestu in na vasi?

Ne vem. Ko potegnem črto, ne vidim takšne razlike. Vsi so človeška bitja. Soočajo se z različnimi problemi. Življenje je vsekakor manj udobno na vasi. Še manj na nižini. Ampak če živiš v mestu, moraš po drugi strani pogosteje misliti na denar. Tipi problemov so različni. Življenje pa nikjer ni lahko.

Montažni odnosi je med vašimi zgodnjimi filmi tisti, ki precej izstopa v vašem opusu, saj gre za vaš daleč najbolj dostopen film.

Ah, ja?

Se ne strinjate?

Ne. Mislim, da je bil ta film samo eden izmed korakov v moji zgodnji karieri. Glavna tema filma je razmerje, razlika med moškim in žensko in kako poskušata biti srečna. To, kako ne zmoreta živeti skupaj, a obenem ne moreta živeti drug brez drugega. Bolj govori samo o tem paru kot pa o širšem družbenem kontekstu.

Meni se je zdelo, da ima film vseskozi močan komičen podtekst, že skorajda v smislu poklona Milošu Formanu.

Vsi moji filmi imajo humor. V resnici vseskozi snemam komedije.

Naj tudi 7 ur Satantanga gledamo kot komedijo?

Seveda. Malo sarkastično komedijo sicer, ampak lahko se precej nasmejite.

Ko že govoriva o vplivih, imeli ste obdobje v vaši karieri, ki je precej očitno dajalo vtis, da želite vsaj v estetskem smislu pripadati določeni skupini režiserjem. Namreč, Jesenski almanah (Almanac of Fall/Őszi almanach, 1984) je uporabljal estetiko živih barv na enak način, kot tisti čas denimo Jean-Jacques Beneix v Divi (1981) ali Peter Greenaway v času filma Z.O.O. (A Zed & Two Noughts, 1985).

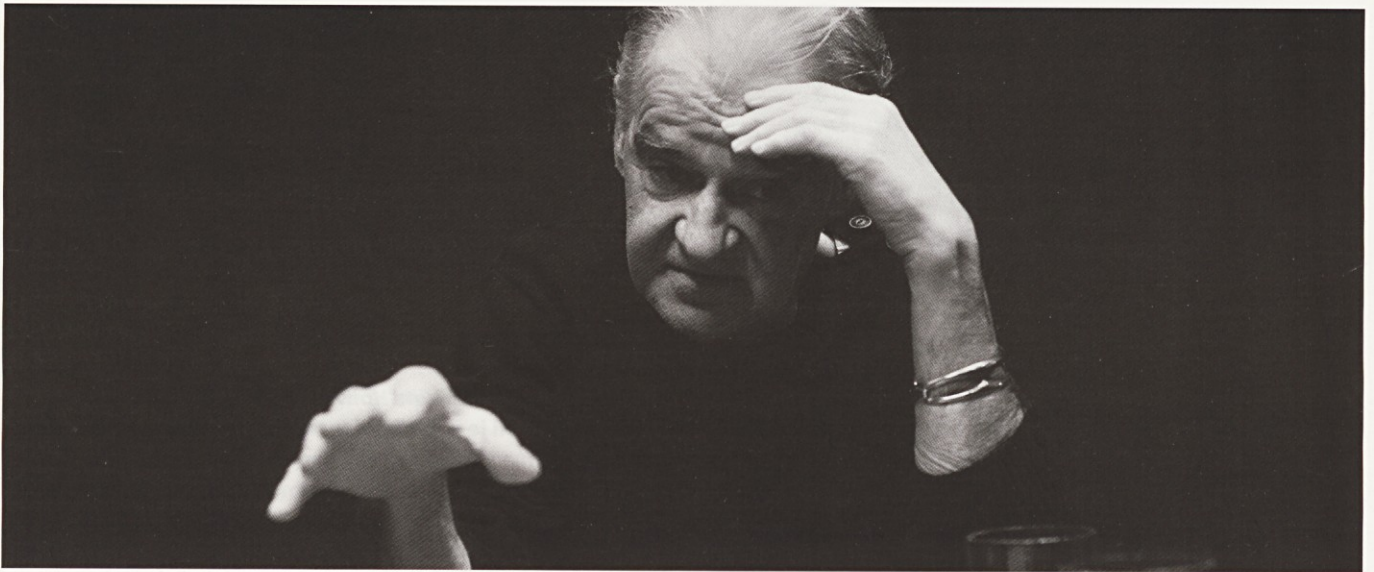
Mislim, da ne. Moram vam povedati, da je bil to trenutek v mojem življenju, ko sem bil najbolj depresiven. Začel sem razumevati, da naši problemi morda niso samo družbene narave, ampak so bolj ontološki. Preprosto sem bil žalosten. Hotel sem samo povedati, da smo na nek način vsi blagoslovljeni. Nekaj morate razumeti. Ko sem začel snemati filme, sem imel 22 let. Imel sem občutek, da sem poln jeze. Bil sem *popolnoma* prepričan, da moramo spremeniti svet in da preprosto moramo nekaj storiti v to smer, če ne želimo nadaljevati živeti tako, kot smo. In jaz nisem želel več živeti tako. Nisem bil filmski ustvarjalec, niti nisem veliko vedel o snemanju filmov. Imel pa sem družbeno senzibilnost in imel sem občutek, da moram pokazati pravo življenje – konflikte, kakšni v resnici smo. To je bil začetek. In ko končaš film, si rečeš: »Okej, končano je, to si hotel narediti.« Potem pa začneš razmišljati naprej in te ta film začne bosti ter ti zastavlja nova vprašanja, ki te silijo, da greš dlje. Potem pa en film generira drugega in vsakič razmišljaš malo globlje. Na ta način postopno začenaš globlje razumevati svet. Tvoj slog se pri tem neprestano premika, ker ne moreš uporabiti istih besed za nove odgovore. Ne moreš uporabljati besed, s katerimi si si odgovarjal na vprašanja v preteklosti. To je razlog, zakaj slog in način razmišljanja postajata globlja. Najprej so bile v ospredju družbena jeza in socialne teme. In potem sem začel razumevati, da je vse to sranje ontološko. Na nek način je že v nas. To je smisel *Jesenskega almanaha*. Ni bil artističen. Ko omenite Greenawayja in ostale – ne, ni bilo ravno tako. Nikoli mi ni bilo mar, kaj počnejo drugi. To pa zato, ker smo drugačni, in zato nikoli ne bi mogel početi stvari na način, kot jih počnejo oni. Kulturno, zgodovinsko ozadje je drugo. Kako bi lahko delali na isti način? To je neumno. Vedno sem razumel, da moram iti po svoji poti in da moram najti pravo formo in pravi slog za svoja vprašanja. Živim v svetu, vidim ljudi, vidim konflikte, vidim resnične probleme. Čutim jim. Dotikajo se me. In moram reagirati. Po *Jesenskem almanahu* (1984) in *Macbethu* (1982) sem šel še globlje. In zdaj, ko sem vse končal s *Torinskim konjem* (The Turin Horse/A torinói ló, 2011), je postalo jasno, da sem govoril o bistvenih univerzalnih in kozmičnih vprašanjih. Ti filmi so bili moj odgovor in zdaj je vse zaprto.

Skozi ta opus se je odvila tudi postopna evolucija dolgega posnetka. Če se ne motim, lahko prvo očitno in namensko uporabo tega prijema v vašem opusu opazimo v zaključnem prizoru Montažnih odnosov.

Če pogledate *Družinsko gnezdo*, boste videli, da sta že tam bila dva zelo dolga monologa. Takrat je bil tak prijem zelo nenavaden, a meni ni bilo preveč mar, ali je posnetek dolg ali kratek. Jaz sem samo poslušal ljudi in v dolgem posnetku sem videl, da lahko na ta način uvidiš prezenco osebe, lahko jo vidiš v situaciji. Lahko vidiš njene oči, začutiš njene vibracije, napetost. To je pomembno zame.

Kakšna je vaša filozofija dolgega posnetka? Ali res gre zgolj za to, kar ste zdaj rekli, torej bivanje z likom, ali pa ga vendarle vidite kot vizualno in estetsko filmsko doživetje?

Bivanje z liki je glavna stvar. In pa seveda ... Dolgi posnetek ima rez, ker znotraj posnetka spreminjaš plan sekvence ter režeš in montiraš, vendar ne na montažni mizi, temveč s kamero.



Če denimo začnem z bližnjim kadrom vas (*začne gestikulirati z izrezom kadra*), potem pa se premikam, za trenutek pristanem na njej (*pokaže proti fotografirni intervjuja*) in nato grem še naprej. Zdaj vse skupaj postane široko. To je neke vrste montaža, čeprav v resnici zgolj povežujem stvari, kombiniram jih. Gradim razmerja med stvarmi. To ni samo filozofsko. V bistvu sploh ni neke filozofije v tem. Gre za povsem pragmatično stvar. S tem dobiš posebno napetost. Na ta način preprosto bolje občutiš situacijo.

Pa se ti dolgi posnetki vedno razvijajo na prizorišču ali imate načrtovane vnaprej, v fazi scenarija ali snemalne knjige?

Nikoli. Ne uporabljam scenarija. Kaj naj naredim s scenarijem? Nimam razloga, da bi ga uporabljal. To so samo papirji in besede. Komu mar? Ko si v situaciji, ko si na prizorišču, si z resničnimi ljudmi, in ko vidiš njih, veš vse. (*Pokaže proti fotografirni.*) Njen fant jo je včeraj zapustil, zjebana je. Tip je bil totalno pijan, spal je eno uro. In ti moraš ustvariti svoj prizor zdaj, v teh okoliščinah. Če siliš ta butast scenarij, si se zajebal. Tvoj material je realnost. Pravi ljudje, prava čustva, resnična prisotnost. To moraš uporabiti in to moraš razumeti.

Tudi kadar je film posnet po knjigi?

Tudi ne. Je to ta knjiga? (*Vzame moj izvod Krasznahorkaijevega Sátántanga z mize.*) Katera edicija je to? Angleška. (*Lista po knjigi.*) Veste, to je čudovita knjiga. Literarno perfektna. A gre za drugačen jezik. Ukvarja se z madžarsko nižino. László je dolga leta živel tam in tam delal. Kaj je preostalo meni? Prebral sem knjigo, močno sem jo vzljubil. Veliko sem se pogovarjal z njim o njegovem življenju v nižini. Razumel sem, da imam dve poti. Prvo, da posnamem neko butasto adaptacijo, kjer bi rekel: »Evo, tole je prvo poglavje.« In bi šel po vrsti ter bi poskušal adaptirati stran za stranjo. To je zagotovo najbolj dolgočasno, zjebano sranje, kar ga lahko storiš. Kar sem začutil, da moram storiti jaz, pa je bilo to, da sem moral iti na madžarsko ravnino, kjer sem preživel dve leti, da sem videl ljudi, se srečal z njimi, pil z njimi, bil z njimi. Moral sem živeti resnično življenje z njimi. Moral sem razumeti, kaj pomeni živeti tam. In potem sem ponovno vzel v

roke knjigo in sem obdržal strukturo poglavij, kajti sedaj sem poznal knjigo, poznal sem življenje ljudi. Tja smo šli s kamero, vedel sem, kakšen film hočem. Uvidel sem ga pred sabo, od prvega do zadnjega kadra. Posnetek za posnetkom. Ustvariti ga moraš iz življenja – novi *Sátántangó*, a na filmu, kjer vlada drug jezik. *Prevesti* moraš, ne *adaptirati*. Adaptacija je mrtva. Če bi šel tja z butastimi igralci iz narodnega gledališča in bi posnel tradicionalen film, tega zagotovo ne bi nihče gledal. V tem primeru bi moral narediti kasting, moral bi si ogledati lokacijo, mi pa smo namesto tega morali iti *globlje*. Bilo je ogromno dela, a film je bil vsem všeč. Bilo je zelo težko, predvsem fizično, ampak na ta način smo vzpostavili nov slog in jezik, ki je kljub vsemu sledil knjigi.

V *Satantangu* se zdi, da celo živali sodelujejo z vami. Otvoritveni prizor s kravami je videti že skorajda koreografiran, čeprav vaše besede ne dajejo slutiti, da ste se ukvarjali s takšnim natančnim načrtovanjem.

Tisti prizor je bilo res malo težko posneti. Iz nekega vzroka je nemogoče dajati ukaze stotim kravam. Bilo je, takole, *čisto malo* težko.

Ali je mačka res umrla?

Ne! Človek! Sem ljubitelj mačk. Bi res lahko verjeli, da sem jo ubil? Ne morem si predstavljati, da sploh obstaja kakšen film, kjer bi ubili kakšno žival ali ljudi. Prepovedano. Kot prvo, snemamo filme o dostojanstvu. O dostojanstvu biti. In to dostojanstvo ščitimo. Kako bi sploh lahko kdo verjel, da smo nekoga ubili v imenu dostojanstva biti? Ne! Maček je dobil injekcijo. Spal je dve uri, potem se je zbudil in je spet bil v top formi. Vse je bilo v redu. Tisti čas sem imel tudi sam doma dve mački in res je nemogoče, da bi storil kaj takega. Nikoli, nikoli.

Satantango bi moral biti posnet že desetletje poprej, okrog leta 1985. Kaj se je zgodilo takrat?

Bile so politične težave. To je bil čas, ko smo imeli svoj filmski studio za mlade ustvarjalce. Gábor Bódy, András Jeles, György Fehér. Združili smo se in ustanovili filmski studio. Začeli smo

delati skupaj. Delali smo dve leti. Film *The Dog's Night Song* (Kutya éji dala, 1983, Gábor Bódy) smo posneli tam. Tudi *Jesenski almanah* smo posneli mi in tudi *Satantango* sem hotel posneti z njimi. Ampak politiki so nas sovražili, ker smo bili preveč radikalni, preveč anarhistični. Niso razumeli, kaj počnemo. Sovražili so nas, ker smo uporabljali nov jezik in ker smo bili proti celotnemu sistemu, proti celotni filmski industriji, proti vsem. Odločili so se, da bodo zaprli studio. Jaz sem se takrat na primer znašel na ulici. Brez vsakršnih možnosti. Imel sem samo to. (*Pokaže na knjigo.*) Trajalo je deset let, pred smo končno našli rešitev, da smo lahko film posneli.

Se še vedno počutite kot outsider, kljub vsem priznanjem in poklonom, ki jih prejimate dandanes?

Absolutno. Vedno sem bil. Kar je dober občutek, ker nikoli nisem bil del madžarske filmske industrije ali družbenega življenja madžarskih filmarjev. Je pa to tudi precej smešno, kajti danes sem predsednik Društva madžarskih režiserjev. Izbrali so me kljub temu, da sem vedno bil outsider. To počnem zanje.

Kakšno je vaše mnenje o dejstvu, da je v času od *Satantanga* dolgi posnetek postal splošno razširjena konvencija in v okvirih »počasnega filma« (»slow cinema«) celo samostojen žanr?

Ključno vprašanje je duh tistega, kar počnete. Lahko sicer rečemo, da je dolgi posnetek neke vrste orodje, a bistveno vprašanje je vedno, kaj pripoveduješ, kaj hočeš povedati. Šele potem si izbereš popolno orodje, ki mora zelo dobro ustrezati pomenu. Včasih gledam kakšne dolge posnetke in se dolgočasim. Svojim študentom ves čas govorim, naj ne sledijo meni. Vsak je drugačen. Najti morajo svoj glas. Ni razloga, da bi kopirali nekoga drugega. Včasih pa imam med gledanjem dolgih posnetkov občutek, da so preprosto kopije.

So vam vseh filmi režiserjev, kot so denimo *Lav Diaz*, *Tsai Ming Liang*, *Wang Bing*, ki najpogosteje delujejo v tem slogu?

Da, vseh so mi. Ampak oni imajo drugačno kulturo. Na Daljnem vzhodu je vse drugače. Ko sem bil sredi 80. let prvič na Japonskem, sem razumel, da je Daljni vzhod na nek način bolj pristen, ker imajo drugačen odnos do časa. V zahodnem filmu je čas, predvsem zaradi ameriškega vpliva, v veliki meri spregledan. Ljudje ne razumejo, da je čas ena najpomembnejših razsežnosti našega življenja. Kakor živimo v prostoru, živimo tudi v času. Neumno ga je ignorirati, potrebno ga je nenehno obujati. Če hočeš nekaj deliti z ljudmi, je to pomemben vidik.

Bi bili jezni, če bi vam kdo rekel, da si je *Satantango* ogledal kot TV-serijo povprek sedmih večerov v sedmih krajših, razrezanih delih?

Zagotovo je to neumno, ker s tem izgubiš celoto, ki sestavlja film. *Satantango* ima tri dele. Ne razumem, v čem je problem. Ko si kupiš pravico, da greš gledat Wagnerja, kaj v resnici storiš s tem? Plačaš grozno količino denarja za vstopnico – in si srečen, če si jo lahko dobil – potem pa sediš v dvorani šest in pol ur in nimaš nobenih težav z dolžino. Zato ne vem, kdo je bil ta bedak, ki je rekel, da mora biti film dolg uro in pol. To pomeni, da ne moreš delati filmov, ki so dolgi pet minut – kar sem tudi sam

počel – kakor tudi ne moreš posneti filma, dolgega sedem ur. To pa zato, ker moraš biti v skladu s pravili. Zakaj? Nimamo pravil. Smo v 21. stoletju. Film lahko posnameš s svojim iphomom ali ipadom. S takšnimi pravili je konec. V resnici izhajajo iz ... Saj ne vem, od kod. Spominjajo me na srednji vek. Tako neumno je. Na ta način lahko vzameš *Vojno in mir* in rečeš, da je poglavje *Mir* dolgočasno in da je roman zaradi tega predolg, zato vržeš to poglavje ven in dobiš majhno, prijetno in zabavno *Vojno*. V literaturi je sprejeto, da obstajata na eni strani haiku in na drugi *Vojna in mir*, in s tem ni problemov. V filmu pa vsi verjamejo v to, da mora biti dolg uro in pol. Le zakaj?!

Ali popolnoma ignorirate Holivud? Si ogledate filme, kakršni so *Fincherjev Ni je več* ali *Nolanovo Medzvezdje*?

Gledal sem enega ali dva Fincherjeva filma. Ampak to je tako oddaljeno od mene ... Ne vem.

Kje v filmskem svetu se dandanes po vašem mnenju dogajajo najpomembnejši prelomi?

Včasih kakšni filmarji naredijo kaj pomembnega, a gre bolj za posamezne prispevke. Mislim, da danes nimamo nekega gibanja, generacije ali prostora, kjer bi nekaj raslo. Morda pa to sedaj počnemo mi v Sarajevu.

Lahko poveste primer konkretnega filma, ki se vas je nedavno dotaknil ali ste v njem videli nekaj novega?

Enega lahko izpostavim. Zelo mi je bil všeč zadnji film Carlosa Reygadasa (*Post Tenebras Lux* [2012], op. a.). Ta se mi je zdel zelo zanimiv. Mislim, da je razvil povsem svoj filmski jezik. Še posebej mi je všeč, kadar vidim film, kakršen je ta Carlosov, iz katerega lahko vzamem en kader in točno rečem, da je to njegov kader, ker v njem vidimo osebo, režiserja, njegov jezik. Carlos je moj prijatelj. Že dvakrat me je obiskal v moji šoli v Sarajevu. To je bil samo en primer. Kar nekaj režiserjev mi je všeč in vanje verjamem. Bomo videli, kaj bo iz tega.

Ste tri leta po Torinskem konju še vedno odločeni, da je to konec?

Seveda.

Prepričan sem, da filmar nikoli ne neha imeti idej in da jih imate tudi sami veliko.

Še vedno imam odprte oči in opažam veliko stvari. Nič pa se me ni dotaknilo do te mere, da bi si premislil.

Kakšen je dandanes vajin odnos z *Lászlóm Krasznahorkaijem*? Sta zgolj občasna sodelavca ali tesna prijatelja?

Zdaj sva zelo bližnja prijatelja. Najino življenje zna sicer biti precej ločeno. On pogosto biva v Berlinu, jaz pa v Sarajevu. Jaz ne snemam več filmov, a še vedno berem, kar piše sedaj. Nimava pa vsakodnevnih stikov, kot sva jih imela nekoč.

Teško si je predstavljati, da vas ne navdihuje več, kar napiše. Kako ste na primer doživeli njegovo zadnjo zbirko kratkih zgodb, *Svet gre naprej (Megy a világ, 2013)*?

Všeč mi je, ampak ni tako preprosto. On je vedno veliko pisal, jaz pa sem po njegovih knjigah v bistvu posnel malo. Posnel sem *Satantango* in *Werckmeisterove harmonije* (Werckmeister

harmóniák, 2000). To sta edini dve. Ko mi je dal Melanholijo odpora (kasnejše *Werckmeistrove harmonije*, op.a.), sem jo prebral, zelo mi je bila všeč, ampak sem mu rekel, da je iz tega nemogoče posneti film. Nato dolgo nisva govorila o tej knjigi. Leto in pol kasneje sem se v Berlinu srečal z Larsom Rudolphom. Še isti večer sem po telefonu poklical Lászla in sem mu rekel, da lahko zdaj posnamemo film, ker vidim človeka, ki bi lahko bil popolni Valuska (glavni lik Melanholije odpora, op.a.). Če tega ne vidim, se knjige nikoli ne dotaknem, kajti potrebujem neposreden navdih iz življenja. Če ne vem, kaj pomeni madžarska nižina, se tega ne dotaknem. Ko pa to vidim s svojimi očmi, pa se v meni nekaj premakne. Veste, koliko dobrih knjig obstaja na svetu? Pa se jih nikoli ne bi lotil. Potrebujem nekaj, kar se me dotakne na osebnem nivoju.

Je bil po drugi strani kdaj kakšen projekt, ki ste ga hoteli posneti, pa ga iz kakršnihkoli razlogov niste mogli?

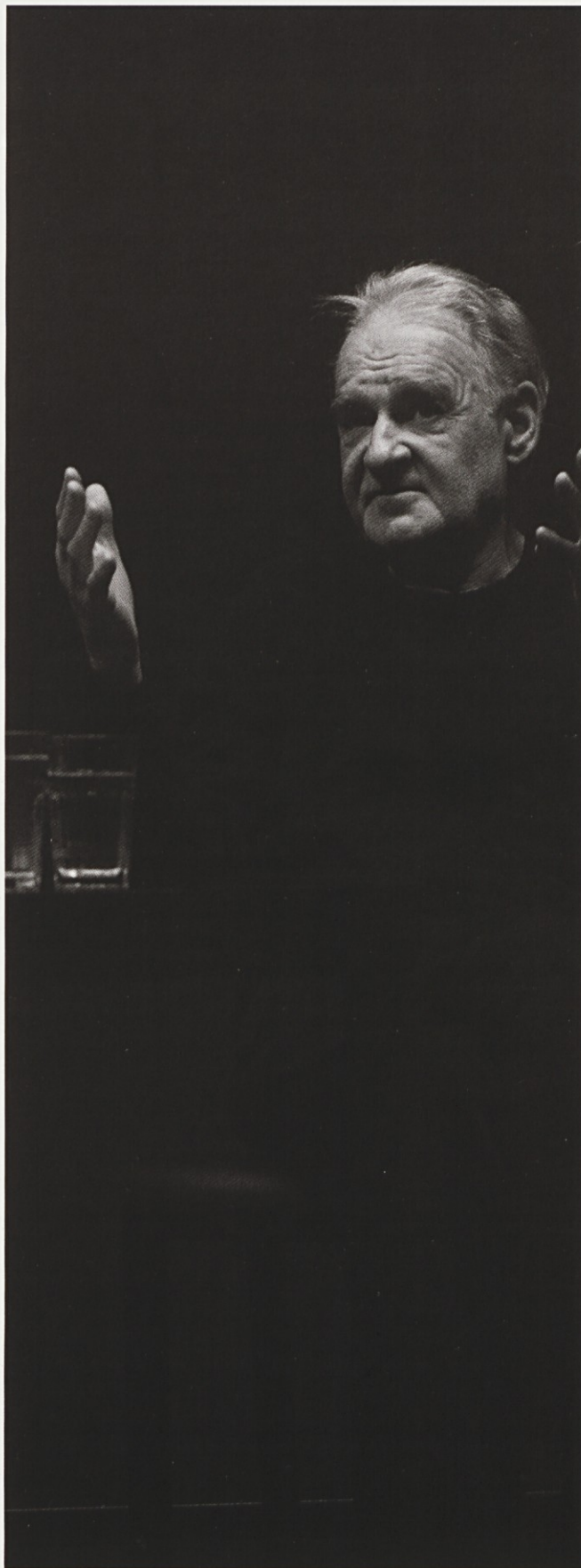
Ne. Posnel sem, kar sem hotel in pri tem nikoli nisem sprejemal nikakršnih kompromisov. Ves čas smo delali, kar smo si res želeli.

Bi danes še ustvarjali filme, če bi bil Človek iz Londona večji uspeh, kot je bil? Ravno v času tega filma ste namreč naznanili slovo.

Ne. Premiero in tiskovno konferenco za ta film sem imel v Parizu in takrat sem jasno rekel, da bom posnel samo še en film in potem bo konec. Takrat sem že vedel, da bomo snemali *Torinskega konja*. Bil sem prepričan, da bom že pred snemanjem tega filma povedal, da bo po njem konec.

Zdaj ste se osredotočili na izobraževalni vidik filmskega ustvarjanja. Zakaj je za vas to tako pomembno?

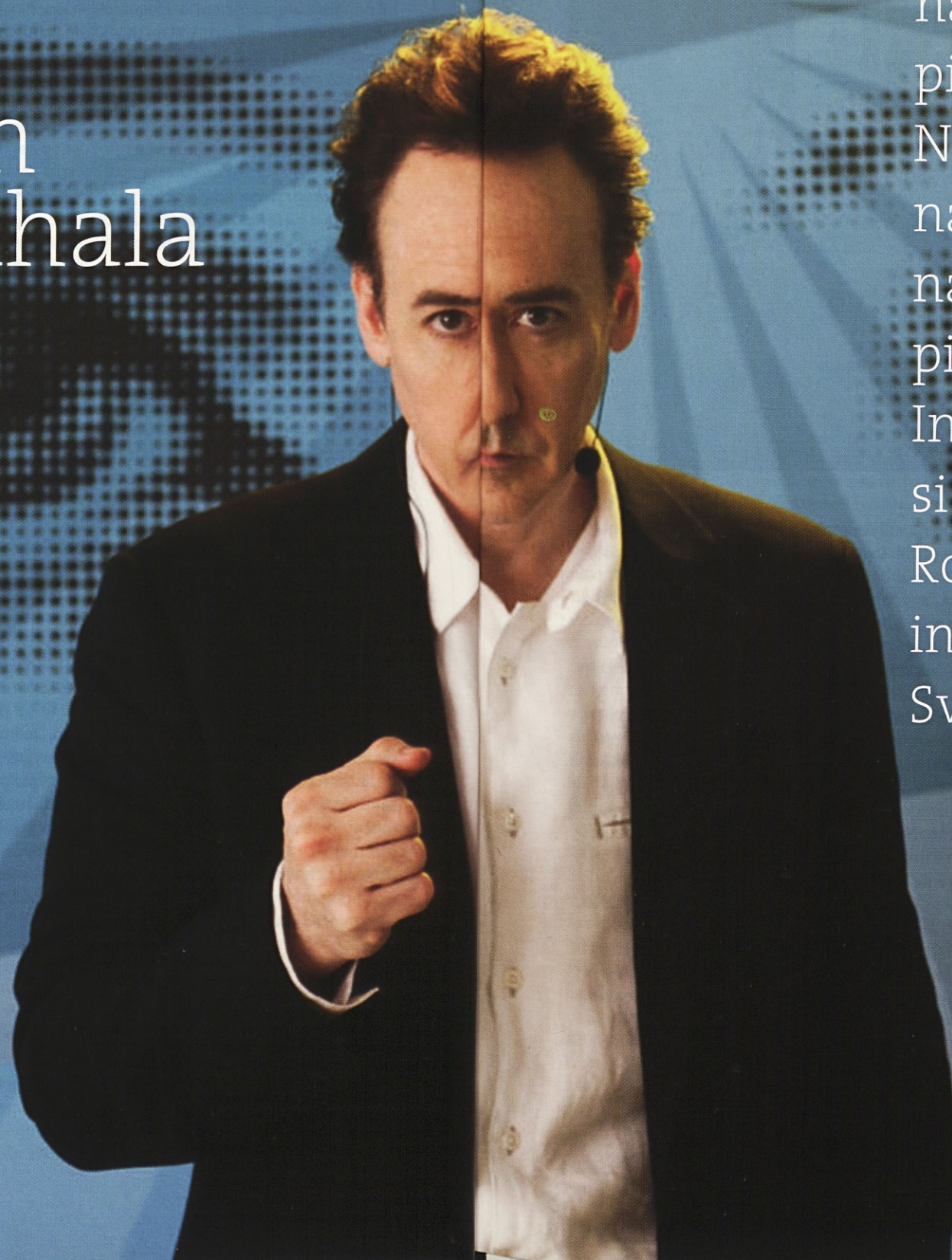
Saj ne gre za izobraževanje. Eno morate razumeti. Filmskega ustvarjanja ne morete učiti. Kot sem že rekel, smo različni. V Film Factory v Sarajevu imamo veliko mladih ustvarjalcev iz vseh kotičkov sveta: z Japonske, iz Singapurja, Avstralije, Koreje, Mehike, Kolumbije, Brazilije, ZDA, z Islandije, iz vse Evrope. Veliko, veliko mladih filmarjev in vsi so različni. Kar počnemo, ni to, da jih izobražujem, temveč skupaj *delamo*. Delimo si svoje dvome, probleme, ideje. Vse, kar v tem počnem jaz, je to, da jim poskušam pomagati najti svoj glas, da bodo lahko postali oni sami. Ves čas jim govorim, da morajo biti dovolj hrabri, dovolj močni, in na nek način jih poskušam narediti bolj takšne. In oni razumejo – vsaj upam – da je vse v njihovih rokah. Seveda s tem ustvariš nek dežnik, neko zaščito, pod katero lahko ustvarjajo eksperimente in razvijajo neke nore stvari brez vsakršnega tveganja. To je vsekakor dobro zanje.



POTI K ZVEZDAM:

Kako sta Cronenberg in Wagner izbruhala Prstan

Dušan Rebolj



Na odsotnost brez želje,
na golo samoto,
na stopnice smrti
pišem tvoje ime.
Na zdravje, ki se je vrnilo,
na nevarnost, ki je odšla,
na upanje brez spomina
pišem tvoje ime.
In z močjo besede
si obnavljam življenje.
Rodil sem se, da te spoznam
in te imenujem
Svoboda.

PESEM, KI JO JE FRANCOŠKI NADREALIST PAUL ÉLUARD NAPISAL MED DRUGO SVETOVNO VOJNO IN SO Z NJO, NATISNJENO NA LISTIČE, ANGLEŠKA LETALA OBSIPALA OKUPIRANO FRANCIJO, V *POTEH K ZVEZDAM* (MAPS TO THE STARS, 2014), ZADNJEM FILMU DAVIDA CRONENBERGA, POSTANE HREPENEČE VABILO V SMRT. NE V KAKRŠNOKOLI SMRT, TEMVEČ V TAKŠNO, KI UMRLO ALI UMRLEGA POSVETI V NESMRTNOST; KI IZ NJE ALI IZ NJEGA NAREDI ZVEZDO.



Poti k zvezdam

Duhovi mrtvih zvezd

Bruce Wagner, scenarist *Poti k zvezdam*, je v svoji knjigi *Dead Stars* (2012) raziskal vulgarnejšo interpretacijo te preobrazbe – obsedenost javnosti s sprevrženostjo, z boleznostjo, skratka s smrtno naravnostjo estrade. Začeniši z orisom duševnega stanja slavne mladoletne ozdravljenske raka dojke, ki jo na vso moč skrbi konkurenca, *mlajša* ozdravljenska raka dojke, beremo maratonski niz epizod slogovnega in vsebinskega natezanja, ki ga lahko, podobno kot denimo Ameriškega psiha, cenimo zaradi namena in sporočilnosti, kot literarno doživetje pa nam po prvih dvesto straneh postane nekam odeveč. A vsekakor je Wagner, nenazadnje z vpeljavo spletno forumskega formatiranja v tiskano podobo knjige, lucidno upodobil močno potrebo sodobne množične publike po neposredni vpetosti v še tako banalne, še tako biološke vidike bivanja zvezd. Eno najbolj vpadljivih utelešenj biološkosti pa je seveda smrt, mrtvost.

Drugi, za *Poti k zvezdam* bistvenejši motiv, je delna pogojenost zvezdnitva z mrtvostjo. V požaru umrla Clarice Taggart, mati protagonistke Havane Segrand, je mrtva ilustracija načela, da so najmočnejši vzorniki, se pravi tisti, ki so najbolj postavljeni na vsakršne piedestale, preminuli. Tisti, ki nam predstav o njih ne morejo kvariti z nadležnimi nepričakovanimi dejanji, kakršnih so sposobni živi. (Claricino trdovratno prikazovanje razrvani hčeri, njena vztrajna aktivnost, jo namreč spusti s piedestala ter iz nje napravi moro.) Tu seveda najdemo razliko med klasičnim holivudskim oziroma filmskim

zvezdnitvom ter (post)modernim zvezdnitvom svetovnega spleta in resničnostnih šovov. Prvo je temeljilo na božanskosti, doseženi z distanco, drugo temelji na pritlehnosti, doseženi z vtisom nenehne, zajedene bližine (užite preko fotografiranih spolovil starlet, ko se zadete vlačijo iz limuzin, in podobnega).

Kakor kritika finančnega kapitalizma v Cronenbergovem *Kozmopolisu* (*Cosmopolis*, 2012) je ta razsežnost iz *Poti k zvezdam* dodobra razberljiva, ni pa poglobljena. Tisto, na čemer je Wagner osnoval svoj scenarij, je prej omenjeno prekrivanje zvezdnitva z umrlostjo. Prekrivanja, ki je zajeto tudi v znanem klišeju, da je film že od svojega rojstva najboljši kulturni približek Freudovega »Das Unheimliche«, shrlljivega občutja, da se v tkivu domačnega – znanega – skriva nekaj nevarnega oziroma tujega – nedomačnega. Kaj je film, če ne eterični medij, po katerem plešejo prikazni, duhovi pogosto umrlih ljudi? Cronenberg pravi: »Po Holivudu se prikazujejo James Dean, Marilyn Monroe, podobe, duhovi, ki se s platen pretakajo v naše ume in življenja. Ti duhovi se prikazujejo ljudem po vsem svetu, najbolj v Holivudu, ker so ti ljudje, te podobe, tako zelo močni.«¹ In duhovi, tudi duh Clarice Taggart, so gonilna sila, ki v *Poteh k zvezdam* ženejo like do takšnih ali drugačnih koncev.

1 James, Nick: *Ghost World*. *Sight & Sound*, oktober 2014, str. 48.

Wagner po Wilderju

Kako so storila svoje konce, so se po pripovedovanju Brucea Wagnerja pogovarjala trupla na začetku prvotnega scenarija Wilderjevega *Bulvarja somraka* (Sunset Blvd., 1950). »Ta prizor je bil tematska napoved mojega prihodnjega dela: duhovi, ki si okrog tabornega ognja pripovedujejo zgodbe. ... [Poti k zvezdam] so poskus združitve Wilderjeve krajine z nergavimi surovostmi [Joeja] Ortona in Strindberga.«² Poleg tega so avtobiografska pripoved, zakoreninjena v časih, ko se je Wagner v Holivudu najprej preživljal kot šofer rešilca, potem pa kot šofer limuzin za Beverly Hills Hotel – torej ko je prevažal mrtve, zvezde pa tudi oboje hkrati. Stranke, ki so si zvezde želele videti, je občasno vozil po soseski Holmby Hills in si izmišljal, da gledajo hiše Sinatre, Lucille Ball in Jamesa Stewarta. Po dejanskih zemljevidih do zvezd, ki jih v Los Angelesu prodajajo ulični prodajalci, se ni ravnal, ker da je bil »preveč z dolgočasen ali len«.³ Da naj vse to prelije v scenarij, ga je medtem, ko je kot pisun neproduktivno stažiral pri Paramountu, prepričal znanec Oliver Stone. Wagner ga je ubogal in ustvaril prvo različico scenarija, ki se je po različnih fazah studijskega in izvenstudijskega razvoja valjal kar dvajset let. Tako dolgo, da je Wagner nad njim sčasoma obupal in ga predelal v roman *Dead Stars*.

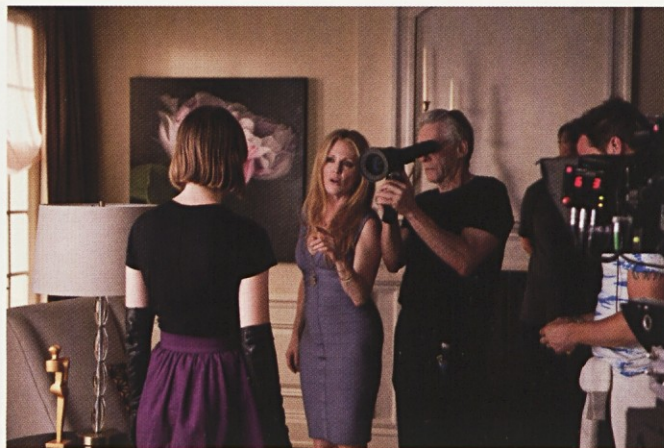
Teme, prepletene v *Poteh k zvezdam*, so se znova in znova oglašale v njegovih romanih in scenarijih, najbolj izrecno pa je ta nesojeni projekt pogledal na plano, ko mu je tja spet pomagal Oliver Stone. Stone je produciral enega prvih prototipov današnje »kakovostne televizije«, mini serijo *Divje palme* (Wild Palms, 1993), ki jo je napisal Wagner. Serija, ki je postavljena v leto 2007, predvideva vzpon kiberprostora in navidezne resničnosti ter jima pripisuje usodne družbene, politične in religiozne razsežnosti. Kakor v *Poteh k zvezdam* vežejo like zamotane sorodstvene vezi, prikrita hudodelstva in namigi na incest, vse skupaj pa je zavito v biotop futuristične projekcije Los Angelesa. Mestu vladajo politične zarote ter tehnološka cerkev, ki je ne preveč zakrinkan namig na scientologijo in L. Rona Hubbarda. Glavni junak Harry Wyckoff začne v prvi epizodi podlegati snubljenju senatorja Tonyja Kreutzerja, naj sodeluje z njegovo »Cerkvijo sintiotike«. Prvi dan, ko naj bi nastopil novo službo, ga med vožnjo ustavi deček s kupom tiskovin in reče: »Maps to the stars?«

Satira

Wagnerjevo ustvarjanje je torej povsem vezano na patologije in obsedenosti Holivuda. Toda v nasprotju s tako rekoč vsemi kritičnimi in novinarskimi zapisi o *Poteh k zvezdam* ter celo v razhajanju s Cronenbergovimi izjavami trdi, da se mu studi zamisel, da bi o holivudski industriji napisal satiro. Da je napisal dokaj odkrito zgodbo o rečeh, ki jih je sam videl in doživel, ter da se neizbežni vtis satiričnosti ne tiče njegovih ustvarjalnih namenov. S Cronenbergom sta vsaj, kolikor se njega tiče,

2 Wagner, Bruce: »Maps to the Stars: my film about the dark side of Hollywood«. *The Guardian*, 18. september 2014 <<http://goo.gl/exdfx>>.

3 Prav tam.



Cronenberg na snemanju filma

posnela »igro o duhovi«. ⁴ Cronenberg je mimo Wagnerjevega pridušanja, da ni napisal satiričnega scenarija, sicer večkrat zatrdil, da gre za satirično delo, a da je igralsko zasedbo usmerjal predvsem k čustvenemu ustroju upodobljenih likov. Da je tematskih elementov dovolj v sami pripovedi in da se bodo na pravo mesto postavili brez igralskih poudarkov. ⁵ Od kod torej omenjena neizbežnost, da bomo v *Poteh k zvezdam* zaznali satiro?

Prvi vzrok je najbrž v samem produkcijskem načinu. Cronenberg je, navzlic všečnosti evropskemu kritičnemu občestvu, trdno zasidran v tradiciji severnoameriškega spektakelskega filma. Naj je preizkusil še toliko žanrov in filmskih form, je vsem njegovim delom skupno, da nobeno ne govori o vsakdanjosti. Vsa obravnavajo univerzalne teme in raziskujejo najširše okvire človeškega doživljanja, toda niti eno ne upodablja dogodkov, ki bi bili življenjepisom velike večine ciljnega občinstva količnik blizu. To velja tudi za *Poti k zvezdam*. Cronenberg preprosto ne bi posnel filma o varnem, birokratiziranem in mehaniziranem Holivudu. Posnel je

4 In kolikor je svojevrsten nesporazum, ne pa tudi zmota, v *Poteh k zvezdam* videti predvsem satiro, je Wagner nesporazumno, a ne zmotno, z Éluarodovo pesmijo *Svoboda* podpisal incestni samomorilski pakt med bratom in sestro. Pravi, da njenega političnega značaja sprva ni poznal.

5 »Ghost World«, str. 48.



Cronenberg na snemanju filma



Poti k zvezdam

film o holivudskih duševnih bolnikih, zasvojenjih in drugih izgubljenih, ki drug drugemu delajo svinjarije.

Drugi vzrok leži v značaju oziroma opredelitvi satire. Zaradi naštetega je Cronenbergov Holivud v povsem formalnem smislu nujno karikatura. V tej karikirani upodobitvi pa so poudarjene prav tiste značilnosti, ki pri občinstvu izzivajo najhujši porog – bolesta neprepričanost vase, posledična obsedenost z videzom, povsod navzoči pohlep, bleferstvo, hinavščina, narkomanija in podobno. Občinstvo si niz zverinstev, ki jih povzročijo ti človeški dejavniki, ogleda skozi lečo že vzpostavljenih pričakovanj, kakšna bo sporočilnost Cronenbergovega filma o Holivudu. S posmehom »nemoralnosti« Holivuda se odmakne od upodobljenega predmeta in od njega dejansko odvrne pogled. Na ta način samo »vklopik« vtis satiričnosti. Na to je verjetno meril Cronenberg, ko je igralcem zagotovil, da se bodo satirične plati pripovedi odigrale brez njihovega angažmaja. Na primer, pošastno poplesovanje Havane Segrand, ko izve, da bo lahko na snemanju filma nadomestila igralko, ki ji je utonil petletni sin, lahko doživimo kot satiro le, če že vnaprej domnevamo nekaj o namenu avtorja.

Holivudski prstan

Toda pri zaužitju *Poti k zvezdam* je težavno, da lahko o avtorjevem namenu marsikaj domnevamo, četudi si film res ogledamo zgolj kot »igro o duhovih«. Za Cronberga namreč še posebno velja Wagnerjeva ugotovitev: »Lahko bi rekli, da so umetniki, v mojem primeru pisci, kakor psi, ki krožijo okrog lastnega bruhanja. Ampak meni se zdi, da v njem vedno tičijo rubini in safirji.«⁶ Ta nazorni opis ni seveda nič drugega kot afirmacija koncepta avtorstva ter avtorja, ki ga je mogoče prepoznati po skladnosti tematike in formalnih pristopov v vseh njegovih delih ali vsaj v delih znotraj določenega časovnega obdobja. In najosnovnejše dognanje o Cronenbergovem opusu je, da so v njegovih filmih plastični orisi boleznih, degeneracije in drugih organskih strahot ter »novega mesa«, ki ga te strahote

porajajo, zgolj upodobitve vnaprej premišljenih konceptov. Za Cronberga ni imelo paranormalno nikoli nobene vrednosti samo na sebi. Tako so tudi duhovi v *Poteh k zvezdam* z njegovega stališča le prisposoda za moreče, travmatične spomine,⁷ za preteklost, ki protagonistov ne pusti pri miru ter jih vklepa v ponavljanje starih prizorov in motivov.

Tako je Wagnerjev scenarij, prefiltriran skozi Cronenbergovo režijo, mogoče brati kot sklic na *Nevarno metodo* (A Dangerous Method, 2011). Ne le zaradi navezave na Freudovo teorijo o nevrozi kot prisili ponavljanja, temveč tudi zaradi glasnih odmevov mita o Siegfriedu, preko obravnave katerega je začela Sabina Spielrein koketirati z Jungom. Spielreina se je s pripovedjo, ki se vije skozi operni cikel Nibelunški prstan, popolnoma poistovetila: »Tako je nastal Siegfried. Namenjeno mu je bilo postati največji genij, saj je pred menoj lebdela podoba doktorja Junga kot potomca bogov, že od otroštva pa sem slutila, da mi ni usojeno navadno življenje. Čutila sem, da me preplavlja energija, neposredno me je nagovarjala vsa narava, v meni se je utelešala ena pesem za drugo, ena pravljica za drugo.«⁸ Drugače povedano, Junga, ki jo je s psihoterapijo skušal ozdraviti histerije, je postavila v junaško vlogo Siegfrieda – potomca Siegmunda in Sieglinde, ki sta dvojčka – samo sebe pa v vlogo Brünnhilde, hkrati njegove rešiteljice in rešenke. Sledeč vsebini Nibelunškega prstana naj bi ji bilo namenjeno z njim vstopiti v ljubezensko zvezo – prav tako »incestno«, saj sta Siegfried in Brünnhilde vnuk in hčerka boga Wotana. V Cronenbergovem filmu Spielreina predstavi Jungu svoje videnje, da opere o Siegfriedu izpovedujejo, »da je mogoče popolnost doseči le preko tistega, kar običajno velja za greh,« in da »lahko le trk uničevalnih sil ustvari nekaj novega.« Ta prizor je zgostitev daljšega zapeljevanja v »incestni« greh, ki se mu je Jung na koncu vdal (in se mu tudi v filmu).

Takšno zapeljevanje gledamo tudi v *Poteh k zvezdam*. Agatha in Benjie sta dvojčka, rojena iz incesta med bratom in sestro Staffordom in Christino Weiss. Agatha se po daljšem bivanju v psihiatričnem sanatoriju vrne v Holivud in skuša dokončati načrt, zaradi katerega so jo hospitalizirali. Brata, mladega plavalcega »Siegfrieda«, skuša izpuliti zatiralskim staršem, se z njim poročiti ter z umikom v smrt udejanjiti njuno veličastno usodo. Narativ te usode je po zgledu Sabine Spielrein prevzela iz mitov – in to tudi nekajkrat izrecno poudari –, sebi primerno iz sveta holivudske estrade. Iz življenja igralko Clarice Taggart, zvezde filma *Ukradene vode* (Stolen Waters), ki je umrla v požaru.

Spomin oziroma duh Clarice Taggart peha v ponavljanje tudi njeno hčerko Havano Segrand, ki bi rada za vsako ceno nastopila v remaku *Ukradenih vod*, ter Agathino in Benjiejevo mater Christino, ki si po razpadu družine vzame življenje s samozažigom. Seveda sta Claricina in Christinina smrt v ognju preslikava ognjenega obroča, s katerim bog Loge v operi Valkira po Wotanovem naročilu obda spečo Brünnhilde. Da vsega tega sklicevanja na Nibelunški prstan slučajno ne preslišimo, pa

6 »Maps to the Stars Q & A panel,« dostopno na spletni povezavi < <http://goo.gl/oNUEgB>>.

7 »Ghost World,« str. 48.

8 Kerr, John: *A Dangerous Method*, Atlantic Books, London 2012, str. 162.



Poti k zvezdam

morata Benjie in Agatha pred odhodom med zvezde svojima propadlima staršema izmakniti poročna *prstana*. Vprašanje je le, do kolikšne mere je nastanku scenarija botrovalo sovpadanje scenaristovega priimka s priimkom avtorja zadevnih oper.

Sklep


Formalno, onstran ponavljanja tem in motivov, so *Poti k zvezdam* naslednji korak poenostavljanja filmske izraznosti, ki ga je Cronenberg, tako pravi, začel že z *Muho* (The Fly, 1986). »Kljub posebnim učinkom in vsemu ostalemu« je *Muha* le pripoved »o treh ljudeh v sobi. Pomislil sem, da se temu ne bom upiral. /.../ Všeč mi je beckettovski pristop h gledališču, peljati vprašanje, kako preprost si lahko, tako daleč, da [gledališko igro sestavljajo] le še govoreča usta in nič drugega.«⁹ Strogo vzeto je Cronenbergov najbolj »enosobni« film *Kozmopolis*, katerega največji del protagonist Eric Packer prebije v limuzini (Robertta Pattinsona, ki igra Packerja, je Cronenberg tudi tokrat posadil v limuzino ter mu v njej spet naklonil seks s starejšo žensko). V *Poteh k zvezdam* je sob sicer nekaj več, zato pa so liki zaprti ter prepuščeni svojim izpadom v dokaj negibnih in s scenografijo ne preveč napolnjenih kadrih. Ta pristop doseže vrhunec v popolnoma klinični upodobitvi Agathinega umora Havane Segrand. Vidimo, da v brezdušni, pastelni sobi en človek razbija

glavo drugemu, toda dejanja slehernega kamera tako zelo izolira ter prepušča jasni, malodane meditativni razmotritvi, da je zveza med ubijanjem in umiranjem tako rekoč le implicitna. Ubijajoča roka namesto govorečih ust.

Koliko se ta skopost dejansko odmika od treznih, dobro osvetljenih prikazov uničevanja mesa, ki smo ga navajeni iz Cronenbergovih filmov, je stvar posamezne presoje, toda vtis je vsekakor enak. Liki *Poti k zvezdam* se vsak po svoje trudijo izživeti svoje sanje, pobegniti pred svojimi duhovi. Toda če je duh le spomin, je beg pred njim zgolj kreganje subjekta s samim sabo. Brezizhodnost tega položaja, neodpravljivo prekletstvo z duhovi preteklosti, je vzporedno ugotovitvi, da je tudi ubito ali kako drugače spremenjeno meso še vedno meso. Prav nesprijaznjenost s tem uvidom je glavno gonilo vseh Cronenbergovih filmov. Sprijaznjenost z njim pa je njihova glavna poanta.

Morda tudi poanta zasnove njegovega prvega romana *Consumed* (2014). Cronenbergovsko okužbo namreč zanese v pripoved Ljubljanka Dunja Hočevar. Kot da bi Cronenberg z nenavadno izbiro narodne pripadnosti okuževalke priznal, da je v njegovo meso neizbrisno vtisnjeno dejstvo, da jih je, ko je mlad in dolgolas potoval po Evropi, zaradi svojega hipijevskega videza prav grdo fasal – in to v Ljubljani.

⁹ »Ghost World«, str. 48.



KAMENJE V MOJIH ŽEPIH IN ŽENSKI AVTORSKI GLAS

Tina Poglajen

Kamenje v mojih žepih

Čeprav je od leta 1963, ko je Betty Friedan v *The Feminine Mystique* raziskovala »problem, ki nima imena«, torej problematiko žensk v 50. in zgodnjih 60. letih, ki so bile kljub materialni preskrbljenosti in zakonu z otroki nerazložljivo nesrečne, minilo že precej časa, sodobni film, predvsem mainstreamovski, večinoma še vedno deluje znotraj ideologije materinstva, ki to pogosto vidi kot logičen »srečen« zaključek dramaturškega loka junakinje, samoumevno pozitivno okoliščino v pripovedi o ženskah, ki otroke že imajo, ali večno pravičen odgovor na »dilemo« o splavu.¹ Redke neidealizirane reprezentacije materinstva, večinoma odrinjene na obrobje avtorskega oz. umetniškega filma, tako še vedno delujejo revolucionarno in radikalno, četudi gre le za alternativno perspektivo na izkustvo, ki je pri »ženskih ljudeh« zgodovinsko gledano tako vseprisotno in družbeno pomembno, da je tradicionalno žensko kot tako pravzaprav definiralo.

V *Kamenju v mojih žepih* (Rocks in My Pockets, 2014, Signe Baumane), animiranem filmu o psihi žensk, obsojenih na položaj gospodinje, žene, predvsem pa matere, je bistven sestavni del subalterne perspektive – in hkrati ena prvih stvari, ki v filmu na to nakazuje in ki jih sploh opazimo – neobičajen pripovedovalski glas. Ta ne le, da *ni moški* (k čemur se bomo vrnili nekoliko kasneje), temveč govori tudi v močno latvijsko naglašeni angleščini, za nameček pa pripoveduje zelo doživeto, ogorčeno, celo teatralično in se torej sploh ne trudi z dajanjem vtisa objektivnosti, uravnoveženosti oziroma standardnosti in nevtralnosti, tudi vredno(s)tne, ki naj bi bile bistvene odlike jezika, ki ga običajno slišimo (v vlogi pripovedovalca) na filmu, televiziji in radiu (četudi v resnici ta predstavlja le dominantno jezikovno skupino, pa naj gre za belski višji razred transatlantskega holivudskega dialekta, aristokratsko BBC-jevo angleščino ali osrednje slovensko, zbornjo slovenščino). Raba narečja v medijih lahko zato deluje prevratniško – in morda to ne velja nikjer bolj kot prav za vlogo pripovedovalca, glas, ki mu pripada določena avtoriteta, saj v filmu brez izjeme zaseda posebno mesto.

Kaja Silverman piše, da je glas pripovedovalca v primerjavi z glavno diegezo kodiran drugače, saj pripada drugačnemu razredu. Od filmske pripovedi ga včasih ločuje le časovna ali prostorska premestitev (kot na primer pri *Dvojnem zavarovanju* [Double Indemnity, 1944, Billy Wilder]), včasih pa je od filmske pripovedi absolutno ograjen (to velja tako za večino dokumentarnih filmov kot za *Kamenje v mojih žepih*). Silverman piše, da v tem primeru glas pripovedovalca »ohrani svojo integriteto« ter preobrne običajno hierarhijo podobe nad zvokom, saj postane glas, ki pripoveduje s položaja superiornega vedenja, ki je umeščen nad oz. čez siceršnjo diegezo. »Teološki status« filmskega pripovedovalca je skoraj ekskluzivno moška pozicija. Bistveno je, da gre za

¹ Podcasterke FilmFlowa v analizi filma *Obvious Child* (2014, Gillian Robespierre) denimo ugotavljajo, da je to eden izmed redkih (mainstreamovskih) filmov, v katerem ženska splav dejansko naredi, in edini, ki protagonistki med splavom sledi v operacijsko sobo. Bojana Bregar, Maja Peharc, Ana Šturm in Maja Zupanc. »011 - FilmFlow: Obvious Child.« Avdio podcast. *FilmFlow*, 30. 10. 2014. Spletna povezava: < <http://apparus.si/011flow> >.



glas brez telesa, ki učinkuje tako, da izvira z nedosegljive »razgledne točke«, od nekje, kjer ga kamera ne doseže, s tem pa niti kinematografski aparat niti gledajoči subjekt. Glas pripovedovalca je privilegirano do te mere, da »transcendirata telo«²; telo – običajno ženska – pa predstavlja spektakel. Če smo prej omenili doživljaj v teatralnosti, skratka, vpletenost oz. nedistanciranost pripovedovalskega glasu v močno avtobiografskem *Kamenju v mojih žepih*, potem lahko (ne)distanciranost razumemo tudi drugače: v psihoanalitičnem smislu, kot o njem piše že Christian Metz v svoji analizi voajeristične želje v okviru nekakšne družbene hierarhije čutil. »Ni naključje, da glavne družbeno sprejemljive umetnosti temeljijo na čutilih, ki delujejo na razdaljo, in da so tiste, ki temeljijo na stičnih čutilih, pogosto pojmovane kot minorne umetnosti (umetnost kulinarike, izdelovanja parfumov in tako dalje).«³ Voajer mora med seboj in podobo ohraniti razdaljo – cinefil potrebuje vrzel, ki zanj predstavlja razdaljo med željo in njenim objektom. Gre za manko, ki željo pravzaprav vzbudi; izvira iz nasprotja med iluzoričnim čutnim obiljem (toliko je za videti!), ki ga hkrati ves čas preganja odsotnost prav tistih objektov, ki so tam, da bi jih videli. Mary Ann Doane piše o tem, da je bližina – oz. manko distance ali celo »manko manka«⁴ teoretsko zastavljena kot specifično ženska⁵ – tudi Luce Irigaray na svoj esencialistični način zatrdi, da »bližina ženski ni tuja, gre za bližino, ki je tako tesna, da je vsaka identifikacija enega ali drugega, ali kakršna koli oblika lastnine, nemogoča. Ženska uživa bližino z drugim, ki je tako tesna, da si ga [drugega] ne more lastiti nič bolj, kot si lahko lasti samo sebe.«⁶ Ženske so bolj kot moški povezovane s telesom, kar je vrednostno povezovanje, očitno denimo v zgodovinskem povezovanju stopnje civiliziranosti in distance od telesnosti; pri kartezijanski dialektiki duha in telesa gre, skratka, za ločnico narava-kultura, ki sama na sebi podpira strategije dominacije: razum in duh sta povezana z moškostjo in instanco, medtem ko sta telo in narava razumljena kot nema dejanskost ženskosti, ki čaka, da ji da pomen nasprotni moški subjekt.⁷

Če smo prej pisali, kako sposobnost izstôpa glasu pripovedovalca iz diegeze pomeni večjo diskurzivno moč, potem je bila v »ženskem filmu« 40. let prejšnjega stoletja ena izmed priljubljenih strategij umeščanja ženskega glasu v pretirano diegetski prostor prav psihoanaliza.⁸ Ti filmi so skozi interakcijo med (moškim) psihoanalitikom in (žensko) pacientko to skozi njeno priznanje zapirali v fantazmatsko notranje. V ideologiji materinstva in družinskosti z (neprostovoljno) izpovedjo ženska na ta način konstruirata svojo »lastno«,

2 Silverman, Kaja: *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1988, str., 49.

3 Metz, Christian: »The Imaginary Signifier«. *Screen* 16, št. 2 (poletje 1975), str. 60.

4 Doane, Mary Ann: »Film and the Masquerade.« V: *Issues in Feminist Film Criticism*. Ur. Patricia Erens. Indianapolis: Indiana University Press, 1990, str. 46.

5 Pri tem ne gre za definicijo kakšne esence spola, temveč za očrt mesta, kulturno pripisanega ženski (Ibid., str. 54).

6 Irigaray, Luce: »This Sex Which Is Not One.« V: *New French Feminisms*, ur. Elaine Marks, Isabelle de Courtivron. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1980, str. 104–105.

7 Butler Judith: *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete* [prevedla Suzana Tratnik]. Ljubljana: ŠKUC, zbirka Lambda, 2001, str. 24.

8 Silverman, Kaja: *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1988, str. 59.

psihološko »realnost«, ki naj bi bila tam že ves čas. Te filme izrazito fascinira prostor, za katerega se domneva, da je znotraj pacientkinega telesa – četudi dejansko izvira od zunaj –, žensko pa tako z dvojno diegezo »pripovedi-znotraj-pripovedi«, »sveta-znotraj-sveta« še izraziteje vzpostavijo kot spektakel. Psiha je v tem pogledu le podaljšek, notranjost telesa, ki obstaja le pod njegovo tiranijo. »Ozdravitev« je v takih primerih regresivna; popelje »nazaj« k družini, k »pristnemu«, ki naj bi bilo osnovano v notranjem življenju, s katerim je bolj neodvisen družbenoekonomski položaj nekompatibilen.⁹

Psihoanalizo ti filmi uporabljajo natanko na način, kakšnega ji je očital Foucault: kot tehniko upravljanja ljudi – sicer ne več s fizičnim nasiljem, zato pa z nadzorom, pregledovanjem, omejevanjem, konstrukcijo normativnosti in produkcijo normativnega ter deljenjem posameznikov na normalne in patološke, vse skupaj skozi lik analitika, ki je »nesprejemljivo avtoritativen«, ki zahteva v seksualnosti zakoreninjeno resnico, priznanje, ubesedenje, ki ga nadzoruje v okviru rigorozne znanstvenosti. V podobni vlogi državno psihiatrično zdravljenje nastopi tudi v *Kamenju v mojih žepih*, ki pacientko diagnosticira kot shizofreno ter ji predpiše zdravlilo, ki se predpisuje za vse »motnje«, vsakršno ne-normativnost, tako kot je histerija včasih služila kot diagnoza za vrsto duševnih in drugih bolezni pri ženskah, pa tudi za pretirano spolno poželenje (ali zavračanje seksa s partnerjem) in za splošno »nagnjenje k povzročanju težav«.¹⁰

V *Kamenju v mojih žepih* je res še vedno prav telo tisto, ki razodene »resnico«, a to tako, da se upre družbenim normam materinstva in družinskosti. Ponavljajoče se nosečnosti, rojevanje in dojenje niso kakšna »izpolnitev notranjih gonov« ali »resničnih potreb«, ampak obremenitev, mučenje telesa; psihološka, duševna neizpolnjenost in neizživetost prispevata k povsem fiziološki bolečini, ki telo trga od znotraj. »Notranje« ni nekaj, kar bi bilo v ideološki funkciji posedovanja in nato razkritja domnevno ultimativne resnice (pravzaprav normativne »resnice«), temveč nekaj, kar utрпи institucionalno in diskurzivno nasilje normativnosti (in se mu nazadnje za ceno preživetja upre). Celo za glas pripovedovalke, o katerem Silverman piše, da naj bi izgubljal moč in avtoriteto z vsakim posegom telesnosti: regionalnim naglasom, idiosinkratičnim »zrnem glasu«, skratka z označevalci smrtnosti in ranljivosti, bi težko rekli, da je njegova diskurzivna potencia s svojo »telesnostjo« kakorkoli okrnjena.

Kamenje v mojih žepih je pravzaprav bolj kot karkoli drugega izrazito osebni, introspektiven film. Če je »bližina« ali manko distance res nekaj specifično ženskega, morda celo specifično ženski modus gledanja, gre pravzaprav za manko razdalje med videnjem in razumevanjem, za modus presoje »v hipcu«, kot ga za deklice opredeli že Freud, in ki spodbuja nekaj, čemur bi lahko rekli »pre-identifikacija s podobo«. »Solze in

mokri zapravljeni popoldnevi« je temu rekla Molly Haskell¹¹, ko je pisala o žanrih, označenih kot ženskih (TV-limonade, melodrama, »ženski film«). Ta način gledanja nakazuje na ravno ta tip prekomerne identifikacije, na ukinitve distance, v psihoanalitičnem smislu pa nezmožnost fetišizacije, skratka, na drugačno konstrukcijo gledalstva v procesih gledanja. Za žensko-gledalko obstaja nekakšna prekomerna prisotnost podobe – saj je podoba ona sama. Modleski¹² pri tem postavi pod vprašaj ideal »distance« oz. tistega, čemur Brecht pravi potujitev, in obsodi marksistične/psihoanalitične filmske teorije, ki z nekritičnim podpiranjem odmaknjenosti¹³ kot »pravilnega«, politično korektnega modusa gledanja v določeni meri sodelujejo v zatiranju feminilnega, kar je sicer tipično za klasični pripovedni film.

Pri doživljanju duševne bolezni in raziskovanju psihe v *Kamenju v mojih žepih* ne gre za preučevanje ženske pacientke s strani moškega psihoanalitika niti za kakšno drugačno preučevanje drugega. »Pacientka« je sama svoja analitičarka, sama svoj drugi, s sposobnostjo svojega definiranja lastnega stanja, ki ga ne izrazi v »rigoroznih okvirih znanstvenosti«, temveč skozi telesnost, skozi občutje fizične bolečine. Irigaray tudi tako doživljanje psiholoških motenj vidi kot specifično žensko: »... ženskam svoje bolezni ne uspe artikilirati: čutijo jo neposredno v svojem telesu ...«¹⁴, saj razdalja, potrebna, da bi ločile označevalce bolezni od telesa celo v konstrukciji diskurza, ki bi presegel meje čutil, manjka. Lahko torej pri *Kamenju v mojih žepih* o ženskem avtorskem glasu, poleg glasu avtorice/pripovedovalke, ki si pridrži avtoritetno diskurzivno in pripovedno pozicijo, govorimo tudi o ženskem – morda bi bila boljša beseda *feminilnem* – avtorskem glasu kot specifičnem modusu (umetniškega) izražanja? Ali kaj takega sploh obstaja?¹⁵ Če so od 70. let kritičarke govorile o »ženskem filmu«, je bilo to zato, ker je ta naslavljal specifično ženske problematike¹⁶, ki so jih drugi žanri marginalizirali, in ker so v njih lahko nastopale prevratniško delujoče junakinje, ki so delovale proti družbenim normam, ustvarjale ženski diskurz in priložnost za ženski subjektivni vidik in ugodje žensk, gledalk. *Kamenju v mojih žepih* uspe vse od naštetega.

(Vse slike so iz filma *Kamenje v mojih žepih*.)

11 Haskell, Molly: *From Reverence To Rape*. Baltimore: Penguin Books, 1974, str. 154.

12 Modleski, Tania: »Hitchcock, Feminism and the Patriarchal Unconscious.« V: *Issues in Feminist Film Criticism*. Ur. Patricia Erens. Indianapolis: Indiana University Press, 1990, str. 65.

13 Laura Mulvey to ironično poimenuje »strastna odmaknjenost«. Mulvey, Laura: »Vizualno ugodje in pripovedni film« [prevedla Polona Poberžnik] V: *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi*. Ur. Ksenija H. Vidmar. Ljubljana: ISH, 2001, str. 289.

14 Irigaray, Luce: »Women's exile.« *Ideology and Consciousness*, št. 1 (maj 1977), str. 74.

15 Tako, kot bi denimo za Pedra Almodovarja verjetno malokdo rekel, da snema »moške« ali »maskuline« filme, bi ravno tako težko rekli, da je na avtorskem izrazu Kathryn Bigelow kaj posebej »ženskega« ali »feminilnega« – zanimivo pa je, da gre za edino režiserko, ki je dobila oskarja.

16 Seveda ne gre spregledati, da gre kljub vsemu za ozko skupino žensk večinoma belih, heteroseksualnih, pogosteje kot ne pa tudi izobraženih in premožnejših.

9 Ibid., str. 60.

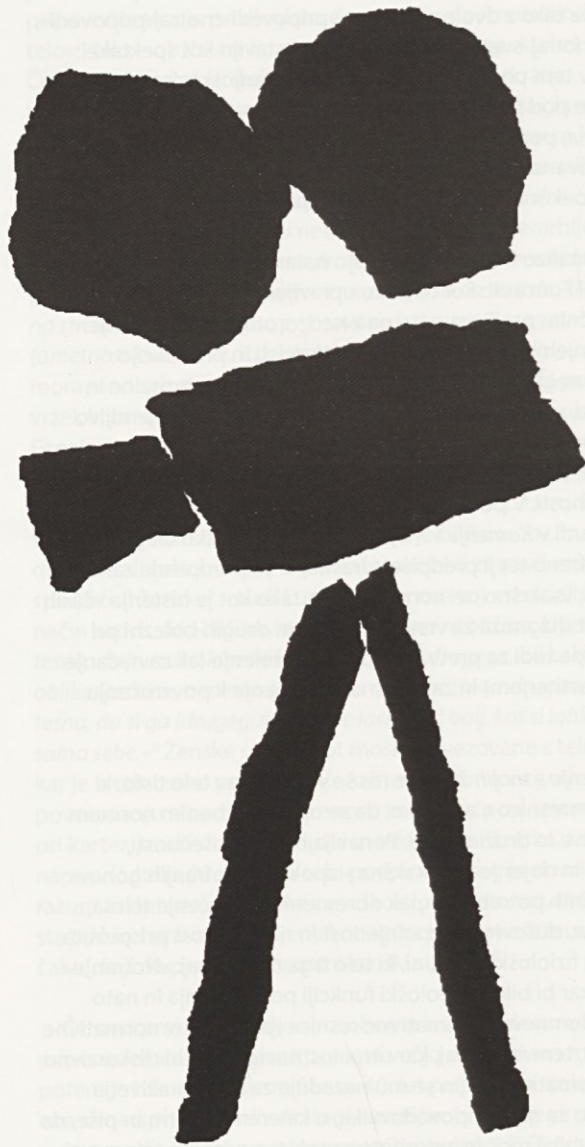
10 Maines, Rachel P.: *The Technology of Orgasm: »Hysteria«, the Vibrator, and Women's Sexual Satisfaction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998, str. 23.

INTIMNO NASPROTI ANGAŽIRANEMU

**27. IDFA, AMSTERDAM
(19.-30. 11. 2014)**

Simon Popek

idfa



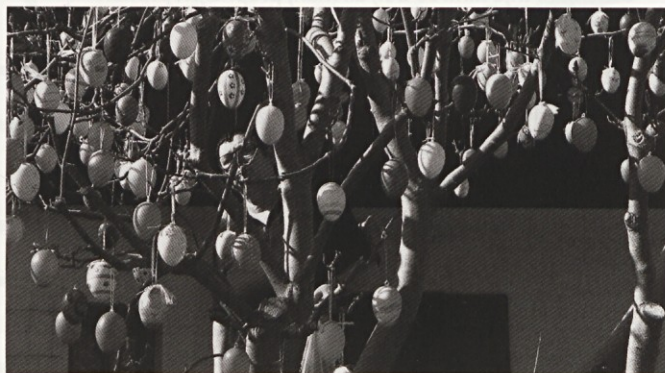
AMSTERDAMSKI FESTIVAL DOKUMENTARNEGA FILMA OSTAJA NEKE VRSTE DOKU CANNES, S PREMIERAMI IN Z NAJVEČJIMI IMENI DOKUMENTARISTIKE NABIT PROGRAM, KI NE POZABI POSKENIRATI NOBENEGA VIDNEJŠEGA FILMA PRETEKLEGA LETA. KAR LAHKO PORAJA POZITIVNE (KER NA ENEM MESTU VIDIŠ NAJ DOSEŽKE LETA) ALI NEGATIVNE (KER FESTIVAL NIMA PRAVE IDENTITETE) REAKCIJE. OBENEM IDFA PRESEGA OKVIRE OBIČAJNEGA FESTIVALA, SAJ JE SČASOMA POSTAL NE LE KOPRODUKCIJSKA VALILNICA NOVIH FILMOV, TEMVEČ TUDI OSREDNJA DOKU FILMSKA TRŽNICA, KI SKRBI ZA CELOVITO IN GLOBALNO DISTRIBUCIJO DOKUMENTARNEGA FILMA. POHVALE SI FESTIVAL ZASLUŽI TUDI ZAVOLJO DOLGOLETNE PODPORE ŠTUDENTSKIM DOKUMENTARCEM, KI V PROGRAMU NE NASTOPAJO ZGOLJ KOT NEOBVEZNO MAŠILO, TEMVEČ V RAZLIČNIH SEKCIJAH (NPR. V KRATKI IN SREDNJEMETRAŽNI FORMI) TEKMUJEJO ZA NAGRADE.

Če gremo kar k stvari: letos je (skoraj) vso pozornost pobral en sam film, **Citizenfour** (2014), ameriške režiserke in aktivistke Laure Poitras, ene najdrznejših in elokventnih kritičark ameriške politike »nacionalne varnosti« po 11. septembru, je realiziran in dojet kot politični triler. Ne zgolj v okviru dokumentaristike, temveč kot primer filmske obrti na splošno, ki zaobjema narativni proces, trdno skonstruirani ritem, sugestivno zvočno in glasbeno podlago, suspenz. Pred nami se skratka odvije dinamično zrežirana zgodba o »coming outu« Edwarda Snowdena, zdaj že znamenitega žvižgača, ki je pred dobrim letom dni razkril sistematični in vsesplošni nadzor ameriške Agencije za nacionalno varnost ter njeno neustavno poseganje v vse pore človeške zasebnosti. Snowdenova zgodba je danes vsem znana, toda vredno je poudariti, da je bila prav Laura Poitras tista, ki jo je žvižgač izbral za svoj medijski kanal. Ko ga je Poitrasova – sprva preko kompleksno zakodiranih mailov – vprašala, zakaj je izbral njo, se je odgovor tedaj še fantomskega globokega grla, čigar šifra je bila CitizenFour, glasil: »Nisem te izbral jaz, izbrala si se sama.« Izkazalo se je, da Snowden spoštuje trezni aktivizem in dokumentarni opus Poitrasove, ki je dotlej že objavila dva dokumentarca na temo Amerike po 11. septembru, *My Country, My Country* (2006) in *The Oath* (2010). Prvega nisem videl, vsekakor pa je vredno omeniti *The Oath*, v katerem Poitrasova z veliko mero decentnosti obravnava občutljivo (in prevečkrat histerično) temo islamskega džihada in sveta po 11. septembru. Osredotočila se je na Abuja Jandala, ki je bil med 1996 in 2000 osebni varnostnik Osame Bin Ladna. Jandal je danes taksist v Jemnu, komaj preživlja svojega sina, 11. september je doživel med prestajanjem dveletne zaporne kazni zaradi sodelovanja z ekstremnimi islamisti. *The Oath* ne prikaže le kompleksne narave islamizma in džihadizma, temveč tudi ameriško krvočnočnost v procesu obsojanja nedolžnih zapornikov: ko ameriško vojaško sodišče Jandalovega svaka, zaprtega v Guantanamo, ni moglo obsoditi po veljavni ameriški zakonodaji, je kongres po hitrem postopku sprejel novelo zakona, ki je tovrstne obsodbe po novem omogočala!

In o tem med drugim govori *Citizenfour*, o razočaranju nad ameriško ustavo in protiteroristično politiko, nad poročanjem

medijev in nad nezmožnostjo »umiranja žoge« vsakič, ko je govora o terorizmu. Poitrasova je prepričana, da bo šlo Snowdenovo razkritje v zgodovino kot pozitivno dejanje, podobno kot primer Daniela Ellsberga in t. i. Pentagonskih dokumentov v začetku 70. let, ki so dokazovali, kako je pet ameriških predsednikov vse od konca 2. svetovne vojne naprej zavestno lagalo o komunistični nevarnosti v jugovzhodni Aziji in neposredni nevarnosti za ameriško ljudstvo. Poitrasova trdi, da svet ne potrebuje (še več) žvižgačev, temveč transparentne vlade, ki delajo po zakonih in ki si ne izmišljujejo dvomljivih zakonov ali jih po svoje interpretirajo.

Podobno močan dokumentarec je **The Green Prince** (2014, Nadav Schirman), izraelski film, ki govori o Mosabu Hassanu Youssefu, palestinskem mladeniču, ki je s sedemnajstimi leti postal tajni agent izraelske obveščevalne službe Shin Bet. Kar je bilo že samo po sebi nezaslišano dejanje, še toliko bolj pa zato, ker je bil Mosab sin enega izmed vodij Hamasa. Schirmanov dokumentarec, ki je zrežiran, zmontiran in glasbeno opremljen kot kinetični politični triler (skratka, precej trendovsko, skorajda klišejsko), skozi pričevanji Mosaba in Bena-Yitzhaka, agenta Shin Beta, ki je bil nazadnje odpuščen in degradiran, izriše sliko nenavadnega sodelovanja, ki je dišalo po klasični grški tragediji in se sklenilo z Mosabovim »begom« v ZDA ter Yitzhakovim javnim zavzemanjem za njegove pravice. *Zeleni princ*, kakor



No Lullaby



Tea Time

so Izraelci Mosaba poimenovali s kodo, je v idealističnem prepričanju, da s sodelovanjem lahko pripomore k miru na Bližnjem vzhodu, deset let delal za Shin Bet, nato pa zaradi psihološke nevzdržnosti izposloval selitev v ZDA. Tam je objavil knjigo *Son of Hamas*, zaradi katere ga je družina izobčila, medtem ko se je Shin Bet distanciral, ameriške oblasti pa so ga zaradi suma terorizma postavile na spisek za deportacijo.

Z ekonomskega vidika je podobno prepričljiv *The Forecaster* (2014), nemški film Marcusa Vetterja, ki se posveti primeru Martina Armstronga, čudežnega dečka finančnih trgov, ki so ga leta 2011 po enajstih letih izpustili iz zapora, ker naj bi konec 90. let organiziral t. i. Ponzijevo prevaro in preko svojih računov služil milijarde dolarjev. Vetterjev dokumentarec skuša v resnici dokazati nasprotno, da je bil Armstrong žrtev pogoltnih finančnih sistemov, ki v sodelovanju z oblastmi neprestano zadolžujejo države in po kolapsih finančnih trgov zahtevajo t. i. *bailoute*. Armstrong že od zgodnjih 80. let dalje trdi, da svet živi na neprestanem zadolževanju in da se posledično vsake toliko zgodijo finančni kolapsi; zato je na podlagi raziskav zgodovinskih trendov od srednjega veka (!) dalje izdelal kompleksne algoritme, s katerimi je bil sposoben izjemno natančno napovedovati ne le ekonomske krahe, temveč tudi vojaške konflikte, ki so tako ali tako logična posledica finančnih nestabilnosti. *The Forecaster* je več kot zgolj informativen dokumentarec o finančnem svetu, pač pa tudi razmislek o usodni prepletenosti oblasti, sodišč in špekulantov, proti katerim je še tako iznajdljiv posameznik nemočen.

Omenjeni trije filmi so bolj ali manj prepričljivi primeri narativnega dokumentarca oziroma dokumentarca, ki dramatizira določen konflikt, še natančneje, dokumentarca, ki konflikt razstavi, analizira in znova sestavi v tekočo narativno krivuljo. To morda ni klasični, zlahkni tip filmske dokumentaristike, pač pa tip filma, ki ga potrebujemo, sploh v času, ko množični mediji vse prevečkrat zatajijo ali poročajo histerično in parcialno.

Kot kontrast trem aktivističnim filmom naj omenim še tri, ki s svojo umirjenostjo nastopajo v odločni opoziciji; pripovedujejo intimne zgodbe o ljudeh, ki jih mediji ne opazijo bodisi ker niso dovolj zanimivi bodisi ker jih ne znajo prepoznati kot zanimive. Kakorkoli, vsi ti filmi so primer »nevpletene« dokumentaristike,

v kateri čas teče drugače (če je v aktivističnih zgoščen, je v intimkah raztegnjen) in kjer avtorice (vse tri so podpisale režiserke) do čustvenih reakcij pridejo s potrpežljivo in dosledno distanco.

No Lullaby (Nirgendland, 2014, Hellen Simon) je direkten, trezno obdelan in neizprosno čustven dokumentarec o žrtvah otroškega spolnega nasilja. Avtorica ni ustvarila informativnega tipa dokumentarca, ki bi zajemal t. i. veliko sliko, temveč družinski portret treh generacij žensk, ki so trpele posledice spolnega nadlegovanja ali posilstva. Pred kamero se izpoveduje šestdesetletna Tina Reuther, ki je bila v otroštvu spolno zlorabljen. Njeno mater so Rusi leta 1945 odpeljali v sovjetske gulage, kjer so iz nje naredili spolno sužnjo. Toda največjo bolečino je Tina doživela konec 80. let, ko je njena hči Floh naznanila, da jo je dedek od petega leta dalje spolno nadlegoval. Režiserka stopnjuje napetost ne le z izpovedjo Tine Reuther, temveč tudi s hladnim, neosebним branjem sodnih zapisnikov, ob katerih postane jasno, da je sodišče zaradi »pomanjkanja oprijemljivih dokazov« oprostila obtoženca, tedaj tridesetletno Floh pa pahnilo v depresijo, ki je vodila do samomora.

Tea Time (La Once, 2014) je precej vedrejši, čeprav občasno melanholičen čilski dokumentarec, ki ga je režiserka Maite Alberdi posnela v krogu babičinih prijateljic. Približno ducat punc se je vse od mature v 50. letih 20. stoletja redno srečevalo enkrat na mesec, vedno ob čaju in sladkih prigrizkih, vedno v stanovanju druge. Ko se je odločila posneti ta ritual, so se dobivale že šestdeset let. Število prijateljic se je v teh letih zreduciralo na pol ducata, toda te postarane gospe so še vedno iskrive in igrive prijateljice in sogovornice, malo opravljivke in predvsem pobožne predstavnice meščanstva, ki nikoli ne zamudijo priložnosti razpravljati o (povečini) mrtvih možeh in nekdanjih ljubimcih. To je sijajno zrežiran dokumentarec na temo staranja, minevanja in odpuščanja.

My Mother, a War and Me (Meine Mutter, ein Krieg und ich, 2014) je tip laične dokumentaristike oziroma »filmske naive«, ki pa premore dovolj intrigantno zgodbo, da pritegne in očara. Tamara Trampe se nikoli ni ukvarjala s filmom, kar pa ji ne jemlje poguma, da bi snemala sebe in mamo ter spretno prepletala neverjetno zgodbo svojega spočetja in družinske dinamike. Tamara se je rodila tako rekoč na bojišču 2. svetovne vojne, v Ukrajini, leta 1942. Očeta nikoli ni spoznala, saj je mama po kratki romanci spoznala, da ji je otroka naredil poročeni oče petih otrok. Po vojni so se z novim očetom preselili v Nemčijo. Zdaj sedemdesetletna Tamara se vrne v Ukrajino, da bi znova srečala in posnela preživle sorodnike in prijatelje ... Filmu konkretnější ritem in malce boljša organizacija materiala ne bi škodila, sicer pa gre za trpko, solidno realizirano družinsko kroniko, s katero avtorica dekonstruira tradicionalno podobo krščanskega družinskega okolja.

63. MEDNARODNI
FILMSKI FESTIVAL
MANNHEIM-
HEIDELBERG

6.-16. NOVEMBER 2014

Tina Poglajen

63. Internationales **Filmfestival**
Mannheim-Heidelberg

V svojem triinšestdesetem letu si je festival pod geslom »slaviti film« zastavljal vprašanje, kaj film pomeni danes ter kaj pomenijo sami filmski festivali – kakšno vlogo igrajo v industriji, kaj pomenijo glede na sodoben, spremenjen način gledanja filmov ter če je le-ta zares razlog za nostalgijo. Morda v času gledanja filmov v »domaćih kinih«, na računalniku, spletu in televiziji filmski festivali, ki navdušeno občinstvo privabljajo leto za letom, postajajo nekakšna niša, kjer klasičen način gledanja filmov – v kinodvoranah – še vedno uspeva, saj jih neizogibno spremlja družabno dogajanje, poleg tega pa je na njih mogoče videti filme, ki so na drugačne načine običajno težje dostopni. Direktor festivala, dr. Michael Kötz, je v zvezi s tem povedal, da je veliko verjetneje, da si bodo obiskovalci festivala ogledali film, ob katerem bi na domači televiziji preprosto zamenjali program. In če smo dandanes res obremenjeni s (preširoko) izbiro, ki v filmskem smislu pomeni obilico televizijskih programov, možnosti, ki jih ponuja video na zahtevo, pa tudi spletno piratstvo, »imamo še vedno skrito (a legitimno) željo po tem, da bi se nekdo prebil skozi ogromen kup neskončnih možnosti, ki jih imamo, in izbral namesto nas. Z drugimi besedami, da bi opravil delo kuratorja.«

Če je tekmovalni program lepim besedam navkljub prinesel bolj malo res izstopajočih novih odkritij, pa je veliko del vseeno opozorilo nase z drznimi avtorskimi prijemi oz. zanimivimi režijskimi in scenarističnimi odločitvami. V tem pogledu je, če že ne po sami vsebini, najmanj konvencionalen zagotovo estonski ***In the Crosswind*** (Risttuules, 2014, Martti Helde), film, posnet po pismih Erne Tamm, ene izmed preživelih Estonk, ki jih je Sovjetska zveza med 2. svetovno vojno nasilno deportirala v Sibirijo. Kljub ideološki problematičnosti, eksploativnosti, pretencioznosti in patosu, ki se vanj zažira z vseh strani, film osupne na izrazni ravni, ki sestoji predvsem iz zasnove,



Tricolorum



Birdman

inverzne najzgodnejšim filmom, posnetim s statično kamero. Gre za neskončne kader sekvence, v katerih so prizorišča in nastopajoči povsem nepremični (ali pa se premikajo le *off-screen*), edina gibajoča stvar pa je kamera, ki neutrudno vijuga med nastopajočimi, zamrznjenimi kot v nekakšni 3D-različici fotografije, in se osredotoča enkrat na poseben pogled, drugič na drug in podobno. Lahko bi celo rekli, da gre za ekstremno udejanjenje bazinovskega filmskega kompleksa mumije, saj realnosti ne zamrzne, mumificira le skozi reprezentacijo realnosti, temveč tudi dobesedno, v gibanju – kot posamezne trenutke, naključne poglede oz. zorne kote, ki ponavadi ostanejo v človeškem spominu. V tem in v pozornosti na zaznavanje in izkušnjo gre za izredno impresionističen film: ko ljudi odpeljejo v taborišče, v spominu denimo ostane pogled na domačo hišo, ki se oddaljuje; deske v lesenih stenah vagona za živino, v katere strmijo, ko jih kot ujetnike prevažajo, in tako naprej. Na nek način je doživljanje zamrznjenih, ustavljenih trenutkov močnejše kot doživljanje gibanja, in to ne le zaradi tega, ker imamo čas, da opazimo vse mogoče podrobnosti, ali ker zamrznjen trenutek vsebuje nenaravno postavitev teles, pri kateri se šele takrat zavemo, skozi kaj je neko telo v gibanju šlo. Morda je to tisti *punctum*, o katerem je govoril Barthes; ali niso fotografije na splošno pogosto pretresljivejše kot posnetki? (To je, sicer na nekoliko drugačen način, s pridom

izkoristil še en, veliko imenitnejši letošnji film, namreč *Sol zemlje* (The Salt of the Earth, 2014, Juliano Ribeiro Salgado, Wim Wenders). *In the Crosswind* je ob projekciji v Torontu sicer že opravil nezanemarljivo festivalsko pot, gotovo pa je v svojem pristopu dovolj izjemen, da bomo o njem še slišali.

Pravo nasprotje resnobnosti *In the Crosswind* je francoski ***Tricolorum*** (2013, Elodie Lachaud). Napol igrani, napol dokumentarno avtobiografski film, v katerem režiserka ves čas drži kamero in snema stvari, kot jih vidi v ponavljajočih se vožnjah s taksiji po Parizu, se ves čas poigrava tako z verizmom kot z nekaterimi značilnostmi domačega novega vala ter včasih neizbirčno snema prevožene kilometre, taksimetre in okrog njih organizirano življenje. To se logično tiče predvsem cele vrste najrazličnejših taksistov in taksistk, ki ji pridejo na pot (in naj bi bili pravi taksisti, ne pa igralci), romantičnih sporočil, ki jih dobiva na prenosni telefon, in nohtov, ki jih je treba pred podajanjem v pariško nočno življenje nalakirati v zadnjem trenutku na zadnjem sedežu avtomobila. Filmska kamera se pri tem ponovno znajde v funkciji fotoaparata, ki ves čas zbira utrinke (morda takšne, ki jih je mogoče objaviti na Facebooku) in iz njih sestavi svojevrstno odo življenju, ljubezni, Parizu kot zbirko ljudi, ki jih sreča na poti – taksista, ki ji ponuja svoje usluge v mečkanju, taksista, ki z njo spletkari, taksista, ki ji lakira nohte, in tako naprej, s sogovorniki in dogodki, ki so včasih bolj,

drugič manj zanimivi. Protagonistke avtorice Elodie pravzaprav v obraz ne vidimo nikoli, saj (nočni) Pariz doživljamo sočasno z njo kot v nekakšni prvoosebni RPG računalniški igri. Kot še manj razburljiva različica *Kave in cigaret* (*Coffee and Cigarettes*, 2003, Jim Jarmusch) je *Tricolorum* film, pri katerem z zanimanjem opazimo uporabljen pristop, a se vendar nekoliko utrudimo ob njegovi dolgozvnosti.

Eden zanimivejših filmov je bil iranski **316** (2014, Payman Haghani), ki udejanja reklo, da človeka spoznamo po čevljih, ali drugače: »*Ko nekdo zgodbo pove s čevlji, ima poslušalec pravico, da si osebe predstavlja, kot sam želi, in v čevlje, ki jih vidi, postavi noge ljudi, ki so mu všeč.*« Protagonistko filma, ki jo spremljamo od rojstva do starosti, tako pravzaprav predstavlja le 316 parov obutve, ki jih je zamenjala skozi življenje, ki se je začelo v liberalnem Iranu pred revolucijo ter nadaljevalo skozi vojno in desetletja po njej. Inteligentna komedija, ki po vsebini in razpoloženju deluje kot lažja, predvsem pa barvitejša različica *Persepolis* (*Persepolis*, 2007, Vincent Paronnaud, Marjane Satrapi), ganljive trenutke najde na najbolj nepričakovanih mestih, s katerimi se je vseeno mogoče identificirati. Na primer, ko si junakinja želi čim prej odrasti, da bi lahko končno nosila tiste lepe mamine čevlje, nato pa med vojno nanje pozabi; ko se življenje normalizira, se nanje spet spomni, jih potegne iz omare in poskuša obuti, a na žalost je med osemletno vojno zamudila čas, ko bi ji bili prav – zdaj so ji namreč premajhni. *316* se svoje pripovedi v stilu Tristrama Shandyja hudomušno loti že pred junakinjinim rojstvom z ljubezensko zgodbo med njenima staršema, nato pa pripoved razdeli v poglavja in vse skupaj poskusi narediti zanimivejše z najrazličnejšimi triki, od vpletanja dokumentarnih posnetkov,



316



In the Crosswind

animacije, split-screenov do simulacije poškodovanega filmskega traku, a se je kljub temu težko znebiti občutka, da z vsem tem na vsak način poskuša prikriti, da mu zmanjkuje stvari, ki bi jih rad še povedal.

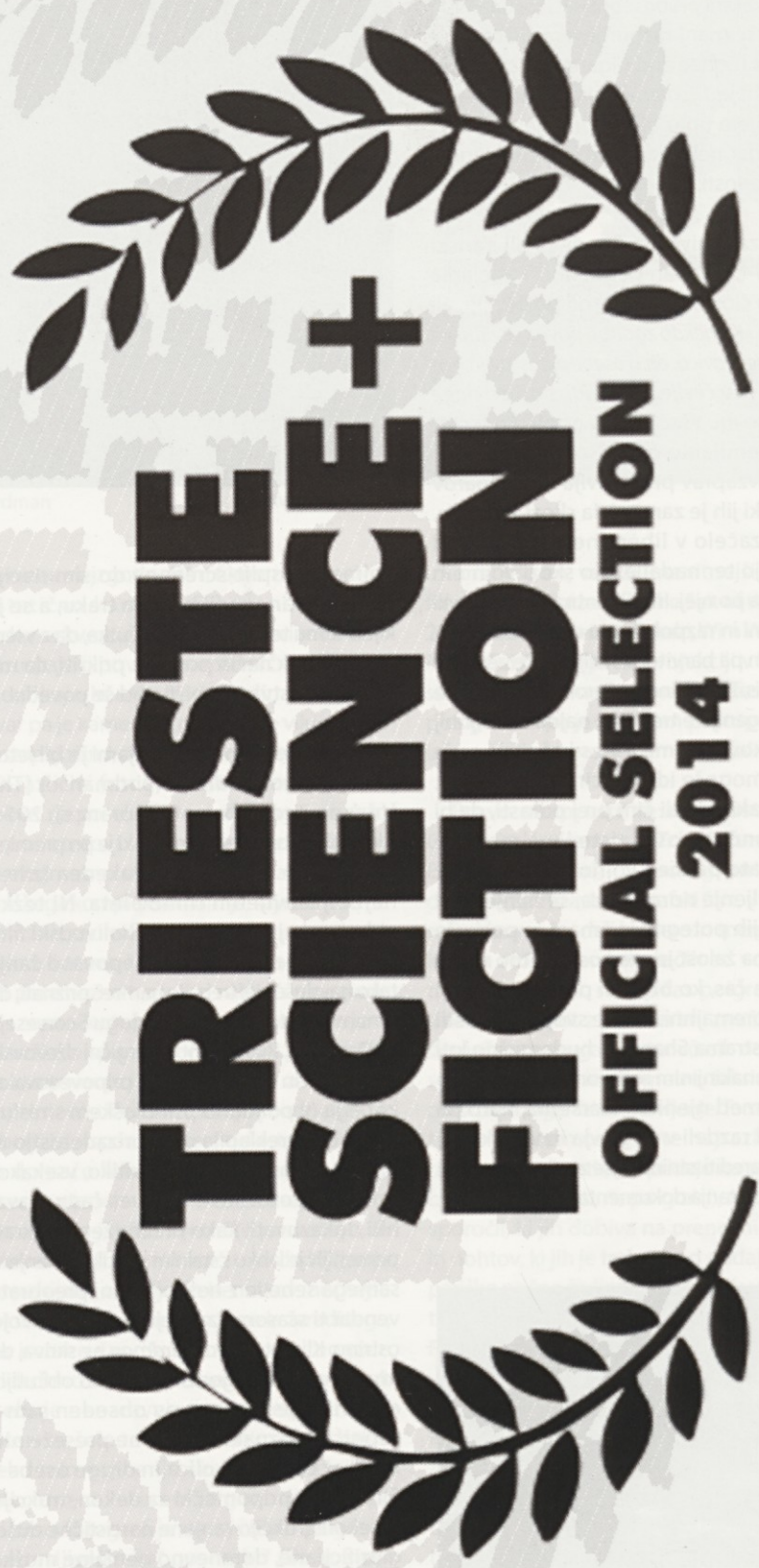
Med posebnimi projekcijami je bil letos prikazan tudi *Birdman* (*Birdman: or [The Unexpected Virtue of Ignorance]*, 2014, Alejandro González Iñárritu), ki je po premieri v Benetkah naenkrat postal eden izmed najbolj slavljanih filmov leta. Ni težko videti, zakaj edini letošnji holivudski film na tukajšnjem festivalu vsepovsod žanje tako navdušenje; treba je namreč priznati, da dinamična, tekoča režija v slogu Scorseseja ali Davida O. Russella ob energični džezovski spremljavi in domiselni vlogi pripovedovalca kot ega (v poljudno psihološkem smislu), ki ves čas preklaplja med prizadetostjo in maščevalnostjo ter samokritiko, vsekakor pritegne pozornost. Film ves čas zabava, hiti dokazovati, kako brezbrizen in hkrati pomenljiv je lahko s stalnim spodkopavanjem samega sebe in z neskončnimi preobrti, vendar ti sčasoma začnejo izgubljati svojo ostrino. Kljub temu da *Birdman* ne skriva, da ima njegov protagonist pretirano občutljiv ego in da je pravzaprav obseden sam s seboj, teh oznak namreč ne preseže niti film kot celota. Okolica in druge osebe v filmu so le pripomočki za dekonstrukcijo in rekonstrukcijo ranjene narcistične duše, glorificirane, domnevno genialne moške persone, ki ima značajske hibe pripravno

razporejene na dovolj laskava mesta, da gledalcu identifikacije kljub vsemu ne otežujejo.

In za konec, naslov »novega mojstra filma« je tudi v drugo pripadel Belgijcu. Geoffrey Enthoven je bil leta 2012 v Karlovih Varih skupaj z Nejcem Gazvodo uvrščen med deset najbolj perspektivnih evropskih režiserjev po izboru revije *Variety*, občinstvu pa je najbolj poznan nemara po filmu *Hasta la vista!* (2011), v katerem se trije dvajset-in-nekajletni devičniki, slepi Jozef, paraplegik Philip in invalidni Lars, odpravijo v Španijo, da bi tam obiskali striptiz bar, namenjen prav moškim s posebnimi potrebami. Omenjeni film je pred dvema letoma postal tudi najboljši evropski film po izboru občinstva, podatek, da ga je (bilo) pri nas mogoče videti na HBO Slovenija, pa bržkone potrjuje prav relevantnost letošnjega vprašanja o novih načinih gledanja filmov, ki ga je odprl festival v Mannheimu in Heidelbergu, ter odsotnosti nostalgije, ki naj bi le-te spremljala.

14. TRIESTE SCIENCE+FICCION

TRST, 29. 10.-3. 11. 2014
Matevž Jerman





Honeymoon

Tržaški festival Science+Fiction je leta 2000 na pogorišču znamenitega Mednarodnega festivala znanstvenofantastičnega filma (1963–1982) ponovno obudil poslanstvo svojčasnega najstarejših in najpomembnejših evropskih žanrskih festivalov. Multidisciplinarna manifestacija, ki se poklanja znanstveni fantastiki v najširšem možnem pogledu, je tudi v letošnji ediciji premogla solidno formo in utrdila svoje mesto med bolj referenčnimi tovrstnimi dogodki v regiji. Ob noči čarovnic se je tako Science+Fiction s filmskim programom in pestrim spremljevalnim dogajanjem kakor vsako leto za teden dni odprl raziskovanju fantastičnih svetov, preizpraševal semantiko filmskega izraza ter izpostavljal trende novih tehnologij na področju vizualnega spektakla. Vse to sicer na bolj sterilni način, kot bi ga festivalu žanra s tako subverzivnim potencialom pripisali, pa vendar dovolj korektno, da je s predpremierami, z ekskluzivnimi projekcijami in predvsem s privlačnimi srečanji z gosti uspel pritegniti trume domačih in okoliških ljubiteljev seštevka znanosti in fantastike.

Med zlahtnejšimi primerki dovršenih neodvisnih nizkoproročunec v tekmovalnem programu gre izpostaviti suveren prvenec mlade ameriške režiserke Leigh Janiak, *Honeymoon* (2014), ki je romantična variacija *Invazije tretjih bitij* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956, Don Siegel). Mladoporočenca medene tedne preživljata v družinski koči ob jezeru, vse dokler idile ne skazijo nenavadni dogodki, fragmenti preteklosti in luči v noči, ki dekle privedejo do obsedenega stanja ter drsenja onkraj stika z realnostjo. *Honeymoon* pod črto izraža vso tesnobo in grozo ob spoznanju, da smo se poročili z napačno osebo, z naturalistično igro nase znova opozorita Rose Leslie (*Igra prestolov*) in Harry Treadaway, Janiak pa izkaže izjemen občutek

za režijo, minimalistično estetiko in tempiranje. Dobitnik posebne omembe v osrednji tekmovalni sekciji Asteroide, posvečeni neodvisnim filmom vzhajajočih avtorjev, in nagrade Nocturno za najbolj obetavno odkritje.

Za podobno prepričljiv prvenec gre tudi pri domala bergmanovskem ZF-ju *Coherence* (2013, James Ward Byrkit), v katerem spremljamo družino štirih parov na omikani večerji, medtem ko mimo Zemlje leti skrivnosten komet. Film odlikuje Byrkitov inovativni scenarij, ki vzdušno razgalja krhkost medčloveških odnosov, obenem pa se z odpiranjem nešteti vzporednih svetov poigrava z zakoni fizike in kvantne mehanike. Dobitnik nagrade Wonderland in dokaz, da za dober film vselej lahko zadostuje tudi mikro proračun. Podobno velja za zmagovalca festivala *Time Lapse* (2014, Bradley King), napet fantastični triler, v katerem trije dvajset-in-nekaj-letni cimri najdejo truplo ostarelega soseda, pri njem pa napravijo, ki jih fotografira 24 ur v prihodnost. V tradiciji najbolj priljubljenih tem, ki jih ZF-žanr od nekdaj obravnava, se tudi tokrat potenciali tehnologije izkažejo za enormne, nevarnosti, ki jih njena zloraba prinaša, pa še bolj.

Za prvi festivalski zadetek v polno je tokrat gotovo poskrbelo gostovanje Sashe Grey, nekdanje porno starlete, danes pa igralke in vsestranske umetnice z dirkaškimi ambicijami (občinstvu je v zaupnosti razkrila tudi svoje namere, da se kani v bližnji prihodnosti preizkusiti na dirki Paris-Dakar). Led v mainstream filmski produkciji je uspešno prebila že v Soderberghovi *Romanci na poziv* (*The Girlfriend Experience*, 2009), tokrat pa je osrednjo vlogo ugrabljenega zvezdnice poleg Elijahah Wooda odigrala v razmeroma osvežujočemtrilerju

Open Windows (2014, Nacho Vigalondo), ki ga bržkone najbolj zaznamuje dejstvo, da se drama v celoti odvija med webcam okenci na namizju računalniškega zaslona. Nad povprečje film dvigujejo izviren pripovedni pristop, kritična obravnava družbene fascinacije nad ekscesom v dobi socialnih omrežij in izbrano doziranje pesmi Ghost Rider kulturnega elektro-sintpunk dua Suicide.

In če je bila dvorana pri Greyevi polna, je na petkov večer pokala po šivih, vrsta pred kinom Tripcovich, največjim festivalskim prizoriščem, le lučaj od tržaške železniške postaje, pa se je vila v nedogled. Za nesporni vrhunec festivala je namreč poskrbel letošnji najeminentnejši festivalski gost, pisatelj, stripovski avtor, režiser, poet, igravec, izumitelj paničnega gibanja, psihošamanistični terapevt in guru, legendarni Alejandro Jodorowsky. Zavaljo lucidne vitalnosti in razorožujoče pozitivne karizme, ki ne izdajata petinosemdesetih križev, je čilenskemu mojstru občinstvo na uro in pol dolgem performansu jedlo iz roke. Ob mešanici spominov, anekdot, življenjskih modrosti in vpogledov v lasten ustvarjalni modus operandi je Jodorowsky ponudil neformalni sinopsis knjige Psihomagija (glej prejšnjo številko *Ekрана*, op. ured.), ter uvedel projekcijo igranega fantastično-avtobiografskega filma **The Dance of Reality** (La danza de la realidad, 2013). Terapevtska dognanja kot režiser več kot očitno prenaša tudi na svoj prvi celovečerni film po triindvajsetih letih in ga uporabi kot vzvod za pomiritev z zgodovino, s starši, z lastnimi otroki (lik očeta Jodorowskega upodobi Alejandrov odrasli sin Brontis Jodorowsky), vero in s politično ideologijo. Vsekakor gre za fascinanten magičnorealistični portret avtorjevega težavnega odrasčanja v Čilu sredi 30. let prejšnjega stoletja, ki ga najlažje beremo skupaj z omenjeno knjigo v roki. Ples realnosti je hkrati velikopotezno ambiciozen in večplasten, a vendar mestoma ob rabi nerodnih digitalnih učinkov kar okoren ter nemara zaradi dolgotrajne režijske abstinence tudi (pre)poln patosa. Za primerno predpripravo in svojevrsten double-bill je

poskrbel še **Jodorowsky's Dune** (2013, Frank Pavich), dokumentarec o »najboljšem filmu, ki ga niso nikoli posneli«. Kulturni dokument o pripravah Jodorowskega na adaptacijo Herbertove sage Dune nam hkrati servira vpogled v zasnovu enega najbolj megalomanskih projektov v zgodovini filma ter v neskončno ambicijo kreativnega genija na vrhuncu svoje moči in norosti. Vprašanje, ki se poraja, je, ali ni vznemirjenje večje ter domišljija bolj razburkana ravno zaradi dejstva, da film ne obstaja. Nekaj pa je gotovo, Jodorowsky je večji od življenja.

Ob stoletnici Maria Bave se je Trst z retrospektivo poklonil še enemu velikanu žanrskega filma, o katerem smo lahko brali tudi v prejšnjem *Ekranu*. Prav tako velja v spremljevalnem programu pozdraviti festivalski predfilm **Is the Man Who Is Tall Happy?** (2013), animirano poslastico Michela Gondryja, v kateri režiser skozi prehajanja med dokumentarnim in eksperimentalnim portretira Noama Chomskega, enega najbolj znanih političnih aktivistov in mislecev našega časa. Bolj od socioloških in angažiranih podtonov film skozi dialog razpira zdaj duhovit, drugič ganljiv vpogled v intimo Chomskega kot človeka, ošvrkne pa tudi številne teoretične nastavke na redkokdaj viden način mestoma že psihedeličnih izletov. Meje med znanostjo in fantastiko so brisala tudi t.i. Futurološka srečanja, kjer so se v diskurzu s pisci fikcije in vizualnimi umetniki soočali predstavniki znanosti ter premlevali vizije prihodnosti. Hkrati je festival odprl svoja platna domači produkciji ter prvič poleg celovečercev in kratkometražcev prikazal tudi sekcijo, namenjeno domačim žanrskim spletnim serijam, ki tudi pri nas že dlje terjajo resno obravnavo.

Skratka, pod črto je festival Science+Fiction dovolj atraktiven, raznolik in zna vsekakor ponuditi tudi presežke, zaradi katerih se velja podati lučaj prek meje in v čakanju na naslednjega Grossmanna potešiti hrepenenje po fantastičnem.



Time Lapse

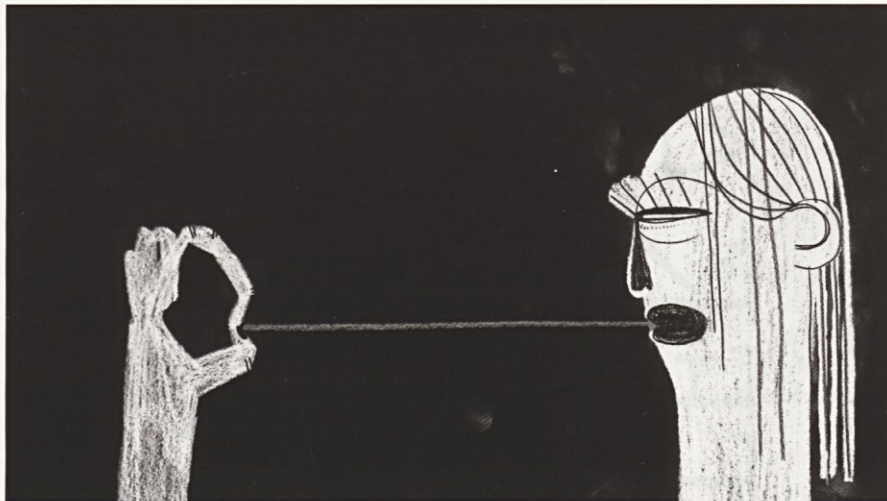
8.-14. DECEMBER 2014

Petra Meterc

11. MEDNARODNI FESTIVAL ANIMIRANEGA FILMA ANIMATEKA



20 risb in objem



Tebi v srce

Po Liffu in Festivalu LGBT-filma pride Animateka. Da seže v vse mogoče koticke abstraktnega, simbolnega in asociativnega, kamor zavoljo pristopa redkeje zaideta domišljija in kamera snemanih filmov. Da dokaže, da računalniške animacije lahko obstajajo v sožitju z ročnimi tehnikami in da slednjim ne grozi nikakršno izumrtje, ker v rokah neodvisnih ustvarjalcev še vedno prednjačijo in tako kontinuirano oblikujejo svoj lasten razvoj. Da cinefila nezavedno vpelje v sprejemanje tehničnih in pripovednih pravil iger, ki se vsakih nekaj minut spremenijo, kot tudi v njihove namerne kršitve in spreobračanja, ter tako ob ogledu sklopov miniaturni utrdi kondicijo pozornega spremljanja platna, pred katerega je bil poseben. Da otroške oči prek Slonovega programa ugledajo odmik od nedeljskega Živ Žava.

Enajsta edicija festivala z zdaj že najstniško prekipevajočo energijo je v enem tednu nabrala več, kot bi si lahko še tako navdušen animatečni obiskovalec uspel s premori za hrano in spanjem ogledati, obenem pa povabila kar 120 gostov, a takšen programski »presežek« je za tovrsten, žanrsko usmerjen festival le stežka utemeljen očitak*. Letos festivalsko povsem nasmejan tudi od zunaj – izvrstno celostno festivalsko podobo je namreč, ne le pred festivalom, pač pa tudi med njim, s svojimi trademark prikupnimi nasmejanimi bitjenci zarisoval rezidenčni multimedijски umetnik Akinori Oishi iz Japonske, tudi eden letošnjih žirantov.

Otvoritvena projekcija je s svojevrstnim eksperimentom, kolektivnim delom **Re-**

Cycling (2014), pridodala poklon stoletnici rojstva Normana McLarena, obeleženi že s kurirano retrospektivo v Slovenski kinoteki septembra. Deset evropskih animatorjev, med drugimi tudi Slovenka Špela Čadež, je pod umetniškim vodstvom Paole Bristol risalo in praskalo abstrakcije neposredno na filmski trak, vsak za eno minuto animacije, vsak z vnaprej določenim predmetom, ki mu je bil v inspiracijo naključno poslan od drugega animatorja. Raznoliki omnibusi so bili hkrati tudi fokus animatečne retrospektive, med njimi omenimo dva najbolj sveža izdelka. To sta **Oče** (2012) zagrebškega »Bonobostudia«, ki v maniri dokumentarne animacije v razgibanem dialogu petih avtorjev preizprašuje vlogo patriarhalne figure v družini, ter »anijam« **Ghost Stories** (2013) kolektiva neodvisnih animatorjev »Late Night Work Club«, v katerih se je enajst animatorjev, med drugimi uveljavljeni avtorji, kot so Dave Prosser, Eamonn O'Neill ter Conor Finnegan, predstavilo z zgodbami o vsem morastem in monstrozem. Ob takšnih sodelovanjih pomisleki najdejo argument v razdrobljenosti naracije, katere pripovedna nit se pogosto navkljub premišljeno spojenim prehodom zdi preveč ohlapna, obenem pa v takšnih zlitinah različnih avtorskih poetik nekateri pristopi k tematiki v nevhvalezni luči subjektivnih preferenc pogosto izstopajo bolj, drugi pa manj. Prav zato bi si bilo v prihodnje zanimivo ogledati tudi nekolažne, celovite izdelke eksperimentalnega kooperativnega ustvarjanja, kjer bi se posamezna avtorstva uspela zabrisati do meje neprepoznavnosti.

Od vsakoletno najbolj obiskane festivalske sekcije, Svetovnega jagodnega izbora,

izpostavimo kratko eksperimentalno sekvenčno poigravanje mladega šanghajskega umetnika Jie Shena z naslovom **Horse** (2014). Shen ob odštevanju ponavljajoče prikazuje pet različnih risb, te pa v vedno hitrejšem ritmu vsakič znova odkrijejo nov del animacijskega giba, s čimer prikaže srž lastne umetnosti, ki, kot je trdil že McLaren, ne leži v risbi sami, marveč v njenih premikih. Tudi **20 risb in objem** (20 desenhos e um abraço, 2014, José Miguel Ribeiro) premišljeno zaživi v drobnih premikih dvajsetih črno-belih risb, katerih leitmotiv je riba, ki je ušla iz sendviča s prve risbe. Kako animacija vdihuje življenje statičnosti izrisane, je dokazal tudi tekmovalni film **Beauty** (2014, Rino Stefano Tagliafierro), ki si je prislužil posebno omembo žirije. Film presega lepoto klasičnih umetnin, njihovo ujetost v togost platna in tako z animiranim gibom naboru umetniških del iz obdobja renesanse, romantizma in neoklasicizma pridoda trenutek naracije. Premik roke ali ušesa, nasmešek, valovanje na vodni gladini, približevanja dveh teles namreč povzročijo, da umetnine iz zamrznjenosti prestopijo v časovno dimenzijo.

Jagodni, če ne po imenu pa po vsebini, predvsem pa zabavljashi, sicer eksperimentalno zadržan in zatorej gledalcu prijaznejši, je tudi izbor petih nominirancev za najboljši evropski kratki animiran film Cartoon d'Or (nagrado podeljuje Evropsko združenje za animirani film), med katere se je ob z oskarjem nagrajenim **Mr Hublotom** (2013, Alexandre Espigares, Laurent Witz) letos uvrstil tudi **Boles** (2013) Špela Čadež. Nagrado je, če bi sodili le po salvah smeha, ki jih je sprožil v dvorani Kinodvora, več kot zaslužno prejel kratkometražni spin-off **Panike na vasi** (Panique au village, 2009, Stéphane Aubier in Vincent Patar) z naslovom **Božično deblo** (La bûche de Noël, 2013) istega tandema, ki je z že vzpostavljenimi parametri sveta figuric, kjer kot družina živijo konj, Indijanec ter kavboj, ponovno izpeljal dovršeno stop-motion bizarko; tokrat z zgodbo o nesrečni naslovni francoski božični sladici.

Med dolgometražnimi animacijami sta poleg izvrstnega risane **Kamenje v mojih žepih** (Rocks in my Pockets, 2014, Signe Baumane) izstopala francoska dokumentarna avtobiografska pripoved **Jasmine** (2013, Alain Ughetto) ter brazilski **Deček in svet**



Horse

(O Menino e o Mundo, 2013, Alê Abreu). Ughetto je v *Jasmine* lastno ljubezensko zgodbo iz mladosti prepletel z nevsiljivimi premisleki o iranski revoluciji, v katero je bila osebna zgodba umeščena. Uporaba plastelina v filmu ob spajanju dveh barv deluje kot povsem preprosta, a izrazita metafora za ljubezen, Ughetto se kritično poigrava s tematiko vdora političnega v zasebno, metaizseki zavestnega odmika kamere v prikaz lastnih rok, ki plastelin gnetejo in preoblikujejo, pa so svojevrsten avtorjev hommage claymationu, tehniki, ki se je ni posluževal vse od mladosti, ko se je brez dekleta iz Irana vrnil nazaj v Francijo. In če v *Jasmine* prevladujeta predvsem rumena in modra barva plastelina, s katerima je avtor ustvaril simbolično ločnico med svojim iranskim dekletom ter seboj, *Deček in svet* prekipeva v kalejdoskopski igrivosti barv in oblik. Abreujev film brez pravih dialogov z izrazito mislijo na otroško perspektivo in izhajajoč iz nje (glavni lik je namreč otrok) deluje na ravni vizualnega, a ker je zgodba zastavljena večplastno, lahko ubesedi tudi družbenokritične premisleke, denimo tiste o izkoriščanju delavcev, pa onesnaževanju okolja, prenaseljenosti mest. Razumevanje vseh kritičnih nians, ki se skrivajo v različnih ravneh simbolike, torej ni pogoj za ogled filma, razpon starostne meje gledalcev pa zato ne potrebuje zamejitve.

Preden zaključimo z glavnim nagrajencem, se pomudimo še pri kritičnih očeh, ki nagrade dodeljujejo: žirantih. Letos so to bili poleg že omenjenega Akinorija Oishija še Tess Martin iz Seattla, ki trenutno živi in ustvarja na Nizozemskem, pa Andreas Hykade, avtoriteta nemške animacije, ki je med drugim videe ustvarjal tudi za skupino Die Toten Hosen, Cecilia Traslaviña González, ki v Kolumbiji kot ena prvih na univerzi predava animiran film, ter John Canciani, programski direktor in kurator več festivalov animiranega filma

v Švici. Na popoldanskih predstavvah žirantov, ki so bile žal slabo obiskane (*na tem mestu se torej morda lahko obregnemo ob še vedno trhel očitek programskega presežka), je navdušil izbor filmov žirantke Tess Martin, ki je kuratorsko, s prikazom dela sicer nekoliko širšega razstavnega programa kratkih animacij »Strange Creatures«, predstavila delo neodvisne scene v Seattlu in kolektiva SEAT, kamor se umešča tudi sama. Ob pogovoru po projekciji je predstavila posamezne ustvarjalce, spregovorila o ekoloških in glasbenih aspektih videnega v programu ter razmišljala o pomenu raznovrstnih povezovanj in sodelovanj neodvisnih ustvarjalcev, tako animatorjev kot drugih umetnikov, česar je, kot se ji zdi, občutno več na evropskih tleh kot na njenih rodniških ameriških.

In kje drugje v Evropi je scena animiranega filma tako močna in produktivna kot na Poljskem, kamor je na enajsti Animategi v konkurenci 37 filmov odšla velika nagrada mednarodne žirije RTV Slovenija. **Tebi v srce** (Do serca twego, 2013, Ewa Borysewicz) je zarisan s preprostimi linijami izkrivljeno grotesknih podob blokovskega naselja in njegovih prebivalcev. Poudarjeno močna voiceover naracija, nekakšna ljubezenska izpoved in hkratna odpoved spominjajo na svojevrstno trash verske litanije, ki prek slenga, besednih poigravanj in (pop)kulturnih referenc (nekatero se s prevodom žal izgubijo) ustvarja kontrast sakralnemu; kači ljudi, ki se v drugem planu kadra vije v cerkev in iz nje.



Jasmine

KNAPI, PLES IN KRIZA DELA

Opomba k plesnemu filmu *Vašhava* Iztoka Kovača in Saša Podgorška

Pia Brezavšček

Po 210 letih zapira vrata trboveljski rudnik. Zakon o spremembah in dopolnitvah Zakona o postopnem zapiranju RTH mu določa zadnji rok izdaha leta 2015. Na spletni strani podjetja je zapisano, da je bilo ob koncu leta 2013 zaposlenih še 261 delavcev, ki pa so do danes verjetno že, kakor se reče in kakor še mnogo dolgoletnih in zvestih delavcev propadlih tovarn, »prestali« proces prestrukturiranja in zadnjič prestopili prag podjetja.

Zanimivo je, da prvi film sploh, *Odhod iz tovarne* (La sortie de l'usine Lumière à Lyon, 1895), bratov Lumière prikazuje prav delavce, ki zapuščajo tovarno. A ne kot odpuščeni delavci, temveč kot kolektivno delovno telo po končanem delovnem dnevu. Razpršitev teles po koncu delavnika nakazuje, da se onkraj vrat fordistične tovarne, kjer vladata toga delovna disciplina in tayloristična racionalizacija gibanja v prid produktivnosti, odpira nek drugačen čas, ko omejitve delovnega časa popustijo in se razpre rezina svobodnega, zasebnega časa, torej prosti čas. A danes je jasno, da je bila tudi ta rezina že prav hitro

dovzetna za pritiske kapitalizma, ki se je zajedel vanjo. Tako je počasi spodjedel vrata tovarne in odprl prostor novemu sloju, »kognitariatu«, ki mu prosti čas predstavlja nepredstavljen luksuz, saj s prisilo nenehnega lovljenja skrajnih rokov projektov pritisk dela zdaj preži nad njegovim celotnim življenjem.

Poslopja in podzemlja trboveljskega rudnika vsa ta leta niso bila le prizorišče takšne vsakodnevne težaške in umazane delovne rutine, kakor jo skozi kontrast izhoda iz tovarne prikazuje prvi film, posnet na kamero. Prav posebnost rovov z neogibnim pridihom nevarnosti, ki je vsak dan posrkala in spet izpljunila lepo število moškega dela okoliškega prebivalstva, je rutino dela spremenila v ritual, v način življenja, ki se je zajedel v cele generacije Trboveljčanov. Pojem jame je, pospremljen z ideologijo socialistične skupnosti, ki jo gradi ravno skupno delo kot delo za skupnost, postal povezan z identiteto. Prav tako kot na kapitalističnem Zahodu tudi na socialističnem Vzhodu ločnica med privatnim in javnim ni bila tako jasna, kot si radi predstavljamo. Vseeno pa so tu,

če se je posameznik le držal določenih pravil, obstajala zatočišča intimnega, zatočišča brezdelja. Zato umetnik Mladen Stilinović nekje zapiše, da na Zahodu ni več možna umetnost, saj je zanjo potrebna lenoba, ki obstaja samo še na Vzhodu.

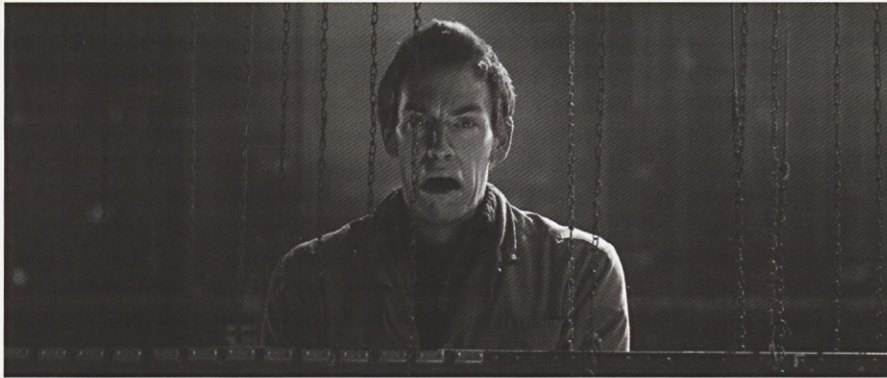
Posebno draž rudnika, ki je skozi skupno delo predstavljala idejo skupnosti, je znal začutiti in tudi izkoristiti koreograf Iztok Kovač, po poreklu Trboveljčan. Propadajoče, a funkcionalne hale in takrat še polno obratujoče rove je prvič že v poznih 90. letih, le nekaj let po ustanovitvi zavoda En Knap v belgijskem Louvnu, naselil z živostjo in s sodobnostjo plesne umetnosti in jih ujel na filmski objektiv v svojih plesnih filmih, od katerih sta najbolj kulturno verjetno *Vrtoglavi ptič* (1997) in *Kaj boš počel, ko prideš ven od tu?* (2006), ki ju je ustvaril v sodelovanju z režiserjem Sašem Podgorškom. Čas je bil plesnemu filmu seveda bolj naklonjen, obstajali so celo festivali tega medija. Filmi niso bili samo preblisk, ampak eden od utemeljitvenih kamnov Kovačeve uspešne umetniške kariere. Če je koreograf z nepričakovano

sodobnostjo in s poetičnostjo presenetil evropsko plesno sceno s solom *Kako sem ujel sokola* iz leta 1991, ki ga je nedavno v predstavi *Sokol!* re-evalviral skupaj z režiserjem Janezom Janšo, pa je ta preboj zares zakoličil in utrdil šele z navezavo na knape. To je njegovi umetniški personi dalo tisto vzhodnjaško, kolektivistično identiteto delavstva, ki ga je razlikovala od mnogih po formi podobnih koreografov zahodnoevropskega urbanega konteksta. Formula združitve dveh, domnevno nezdržljivih svetov, kot da bi bila za rudniško delavsko okolje mogoča kvečjemu kakšna masovna paradna koreografija, nikakor pa svobodne forme individualiziranih teles sodobnega plesa, je imela neverjeten učinek. Za Kovača je bila ta združitev verjetno nekaj popolnoma logičnega, za zahodno publiko pa nekaj udarnega, presenetljivega, celo eksotičnega, kar je nedvomno izhajalo tudi iz predsodka o zaplankanosti bivših socialističnih držav vzhodnega bloka. Uspešnost Kovačevih izdelkov je bila najbrž tolikšna tudi zato, ker je z eno roko rušil predstave o vzhodu, a jih z drugo tudi pomagal graditi, oziroma ker so imele osnove v

realnem okolju – taka, ambivalentna, je bila namreč tudi tranzicijska realnost.

Vseeno pa je danes, ob priliki šestega avtorskega plesnega filma *Vašhava* (2014), ki ga je koreograf ponovno posnel v sodelovanju z režiserjem Sašem Podgorškom in svojim prvim slovenskim stalnim sodobno plesnim ansamblom En-Knap Group, po praktično dokončani globalizaciji in novi krizni situaciji na področju dela čas, da Kovačeve filme, še posebej pa njegov novi film, pogledamo z novega zornega kota. Pod imperativom Bojane Kunst in njene knjige *Umetnik na delu* (2013, *Maska*) bomo odgovarjali predvsem na vprašanje o tem, ali je tudi ples (na umetnost) delo, kakšno delo je in kako korespondira z delom rudarjev v delujočem rudniku pred petnajstimi leti ter kako z izpraznjenimi prostori rudniških poslopij danes. Po mnenju omenjene avtorice namreč ni možna angažirana umetnost, če ne naslavlja pogojev lastne produkcije tako, da jih aktivno ukroji mimo dominantnih hegemonih oblik kapitalistične produkcije, ki troši in izkorišča naša življenja.

Za ponazoritev trka dveh svetov, ki se zgodi v prvih Kovačevih filmih in zaradi česar so tako zanimivi, je odličen na dokumentarni film o nastajanju filma Vlada Škafarja *Pod njihovo kožo* (2006) ujet pogovor med rudarjem, ki je v filmu nastopil kot statist, in plesalko Andrejo Rauch (danes Podrzavnik). Gre za nekoliko nerodno situacijo, v kateri se plesalka in rudar pogovarjata o naravi svojega dela, ki pa je pravzaprav ključen za vsebinski antagonizem, ki se tako dobro zrcali v samem Kovačevem filmu. Medtem ko plesalka veliko potuje («še preveč») in počne različne stvari, pa rudar sploh ne, vsak dan že dvajset let se vrača na isto delovno mesto, kjer počne iste stvari, potuje kvečjemu v globino, ne po površini. Kot bi tu trčili dve paradigmi dela: ena dinamična, a negotova, ki predstavlja sodobni nomadski prekariat, in druga anahronistično razredna, podjarmljena, a vseeno (takrat še) razmeroma stabilna. To, da si ples solidarnostno za svoje prizorišče izbere prostor dela rudarjev, dobro pokaže na nevidno dejstvo, da gre tudi pri umetniškem delu za materialno, še bolj pa za nematerialno (kreativno,



torej kognitivno) delo. Nedvomno pa ravno za delo gre; ples zdaj ni preprosto emancipirano gibanje avtonomnih teles, ki so osvobodjene vseh spon, ples »prostega časa«, kakor je bilo to morda pri pionirkah sodobnega plesa, ni preprosto kontrast racionalizaciji gibanja pri delu. Telesa plesalcev v zgodnjih Kovačevih filmih so morda po eni strani res poetični stroji, ki lahko s svojim fizisom povzemajo življenje rudarjev. A dosti bolj kot ta govor v imenu drugega, ki govori z jezikom zmagovalca, sofisticiranim sodobno plesnim izrazom, ki ima vendarle vsaj v smislu kanonizirane umetnostne zgodovine domicil na Zahodu, je ples v tem unikatnem ambientu zanimiv zato, ker se nanaša sam nase in se preko primerjave z delavskim razredom sprašuje o lastnem delu in o delu na splošno.

Kovačevi filmi ne nagovarjajo (vsaj ne prav uspešno, kakor je razbrati v posnetkih dokumentarnih filmov) konkretnih delavcev tovarne in se na primer ne predvajajo na proslavah ob velikih obletnicah rudnika, čeprav bi se glede na svoj kulturni status (ki pa ostaja v drugem kontekstu), lahko. Njihova vrednost se plemeniti preko afirmacije iz urbanega ambienta, iz tujine, z »Zahoda«, tam je njihova resnična publika, ki pa bolj kot ne vidi popačeno sliko – kjer misli, da gleda osvoboditev, in zato to rada gleda, saj je sama njena nosilka, je pravzaprav novo zavojevanje, ki ga prinašajo nove oblike dela, temelječe na samozaslužjevanju. Napačno bi bilo namreč trditi, da šele subtilnost plesa lahko pokaže poti svobode sicer podjarmljenega rudarja, saj niti ni nujno, da sam svoje delo doživlja kot tlačelce. Nasprotno – delo bolj in bolj postaja privilegij. Danes je bolj kot razlika med

delavskim in kapitalističnim razredom pomembna razlika med tistimi, ki delo imajo, in tistimi, ki ga nimajo. Ples v Kovačevih filmih torej ni samo osvobajajoč in temelječ na predpostavki, da lahko liberalna paradigma plesa moških in ženskih teles govori kot vizija svetle prihodnosti nekega starega patriarhalnega modela dela, kjer delajo le moški za družinski kruh. Danes je namreč očitno, da je taka svoboda dvorezen meč – nove oblike dela so spodjedle stare, paradokso pa je bilo ravno v starih oblikah več skritih koticov, kjer je bilo mogoče razpolagati z lastnim časom. Umetnik je delavec in v tem sta si z rudarjem enaka. A nikoli ne moreta biti v istem sindikatu, saj umetnik ne le da nima (oziroma si ne vzame) toliko prostega časa, v katerem bi se lahko solidarnostno organiziral, ampak je konkurenčnost, v katero je kot samostojni delavec potisnjen, takšna, da je vsakršna solidarnost paradokсна. Kakor pravi Bojana Kunst – če sta življenje in delo eno, kaj to pomeni za življenje samo?

Tako obrnjena perspektiva, ki se je odprla retrospektivno, nam omogoča Kovačeve filme ugledati v novi luči, ki osvetli danes znano dejstvo, da je skupaj z novodobnim prekariziranim (in kognitivnim, torej tudi umetniškim) delom prišla tudi nova oblika sužnosti. Vzporejanje dveh oblik dela, pri čemer ena očitno razjeda drugo, ki je obsojena na izumrtje, prva pa kljub utvari svobode le-to vedno bolj izganja, govori prav vizionarsko zgodbo o spreminjanju procesa dela in njegovi krizi. Mračni neplodni ambient brez perspektive zdaj ujamejo vso kreativnost, ki se trudi ustvarjati presežno vrednost, rudniki so zapori plesa, ki je porinjen iz svetlobe na

margino – na filmu metaforično v jamo, v realnosti pa iz družbene in politične vloge, saj je tudi sodobni ples podvržen kapitalističnim načinom produkcije, in to celo, ko to dejstvo reflektira. Na eni strani vnaša ples v jame življenje, ki je domnevno v racionalizirani proizvodnji iz nje izgnano, na drugi strani pa je življenje zdaj skupaj s plesom zaprto, ujeta v rov kot ultimativni prostor konstantnega imperativa dela.

Zanimivo je, kako je ekipa plesalcev v vsakem izmed zgodnjih Kovačevih filmov druga, očitno gre za sodelovanje na projektni bazi. Med njimi je kar nekaj danes uveljavljenih tujih ustvarjalcev in so tudi nekatere izmed danes najbolj prepoznanih slovenskih plesalk in koreografkin – Maja Delak, Andreja Podrzavnik, Mala Kline – ki delujejo kot samostojne ustvarjalke ali pa prav tako prekerno znotraj (lastnih) nevladnih organizacij. Kovačev napor pa je šel preko tovrstnega sodelovanja v drugo smer, in sicer v ustanovitev prvega stalnega ansambla za sodobni ples pri nas, ki mu omogoča kontinuiteto dela in vsaj neko vrsto varnosti in stalnosti v sicer popolnoma prekariziranem poklicu za plesalce. Ta ansambel, s katerim koreograf že kar nekaj let kontinuirano deluje, nastopi seveda tudi v njegovem novem filmu *Vašhava*, kar pa na ravni konteksta vprašanja dela, s katerim se tu mudimo, sproži svojevrsten paradoks.

Rudnik je zdaj praktično dokončno zaprt in ni le v procesu zapiranja. Njegova poslopja kot (nekakšni metaforični) duhovi, bitja drugega reda, naseljujejo samo še plesalci. To zdaj niso več delavci med delavci, kakor je bilo v prejšnjih filmih izpostavljeno z na materialnosti ambienta oblikovano koreografijo in *down to earth* prezenco. Tudi svetloba v prvem prizoru novega filma ni funkcionalna svetloba, potrebna za delo, kakor je to v mnogih prizorih prvih filmov, ampak temelji na močnih *chiaroscuro* kontrastih temačnega ambienta in mističnih slopov svetlobe, ki padajo med plešoča telesa in jih ozarjajo z nekakšno avro. Pri novem filmu gre za nostalgično odo nekdanjim oblikam dela, ki jim je potekel rok trajanja (nedvomno pa je potekel delavcem, ki so skozi te oblike

dela (iz)živeli svoja življenja). Ampak ali ima forma posvetila že zadostno legitimacijo, da je sama na sebi (kritično?) umetniško delo, sploh če pri tem ni dobro naslovljena lastna pozicija in (seveda ne neposredna) odgovornost pri samem procesu propada tovarne? Ker je rudnik zaprt, rudar in plesalec nista več isto, nista oba delavca, kot je bilo morda še res v predhodnih filmih, saj je prvi zdaj brezposeln, drugi pa delo ima, in to celo ne zgolj tisto, za poklic sodobnega plesalca sicer tipično, najbolj prekerno. Pozicije varnosti so se radikalno zasukale.

Iz filma *Vašhava* tako v Kovačevem filmskem opusu zazeva temeljna razlika. Rudar je iz rudnika zdaj izgnan, plesalec pa ne, hkrati pa slednji iz tega dejstva vendarle ustvarja neko minimalno presežno vrednost, nek kulturni kapital. Rudnik ni (več) niti simbolno last delavca, ampak uprava rudnika v stečaju zdaj s temi prostori, ki so dobili presežno vrednost ravno zaradi delavskih življenj, investiranih vanj, trguje z umetniki na novem trgu naprednega kapitalizma, ki si prilašča naša življenja, naše emocije, našo srečo in nesrečo. Delavec pri tem ni deležnik. Seveda pa so prostori rudnika z zgodovino koreografovega opusa postali tudi umetnikova »last«, del njegove lastne identitete, njegove lastne vrednosti, zato tu ne gre za preprosto prilaščanje. Vseeno pa z vidika umetnika na delu to prilaščanje konteksta nekega drugega dela, ki je zdaj postalo izgubljeno delo, tokrat ni eksplicitno tematizirano drugače kot poetično in metaforično, torej na ravni vsebine, ne pa forme ali celo načina produkcije. Virtuozna in natančna koreografija med nihljaji obešalnikov za opremo v rudniški garderobi je nekakšna

prispodoba nekdanje operativnosti in sinhronosti, skupnosti v delu. A onkraj metafore, ki v kontekstu problema dela ne zadosti več imperativu kritičnosti, sta ta virtuoznost in hitrost plesa v hudem nasprotju z negibnostjo in ohromljenostjo človeka brez dela. Nihajoči kavliji merijo čas, med njimi se spretno giblje novi fleksibilni delavec, medtem kot človeku brez dela vsak nihljaj v prazno pomeni odtekaajoči čas brez mezde, ki odvzema možnost golega preživetja.

Starejši filmi so bili tako fascinantni prav zaradi večpomenskega prevpraševanja in sopostavljanja antagonizmov – delo/prosti čas, svoboda/podjarmljanje – in rušenja teh navidez samoumevnih binarnosti v zvezi z dvema kontekstoma: delavskim »socialističnim« modelom in umetniško »kapitalistično« paradigmo. Edini »simbol« oz. »metafora« v tej materialnosti je bil kvečjemu slabovidni pevec Aleš Hadalin kot paradigma umetniške svobode in je mestoma v abstraktnost plesa vnašal režijske vsebinske poudarke. V novem filmu pa je drugače, že v smislu konteksta, saj smo iz tranzicije prešli v čas napredne globalizacije, kjer teme ni več mogoče naslavljanje na enak način, torej z golo sopostavitvijo. V filmu *Vašhava* ples kot (novodobno ustvarjalno) delo postane vsebina, ki poetično govori o nekem drugem (rudarskem) delu in njegovem izginjanju, medtem ko načini lastnega dela skozi vrsto plesnega izraza ali premislek lastnih načinov produkcije ostajajo nenaslovljeni. Če so plesalci v prejšnjih variantah nastopali pretežno kolektivno, prikazani so bili postopki ustvarjanja, posamezne individualne

akcije pa niso bile sistematizirane, temveč bolj plod inercije posameznih akterjev, kakor je razvidno iz dokumentarnih filmov, ki so nastali ob plesnih filmih, pa je zdaj drugače. Tema zaprtja tovarne je izrabljena za »samopromocije«: vsak izmed članov ansambla ima v film všteti čas za individualni avtorski prizor, ki mu povečuje simbolni kapital kot posameznemu ustvarjalcu, s tem pa seveda tudi skupini kot seštevku posameznikov. Ti prizori so res zelo različni, od minimalno gibalnih, ki operirajo samo s pogledom in svetlobo, do zelo ekspresivnih (plesalec v verigah), pa spet arhetipskih (plesalka v rdeči obleki z golim detetom) ali animaličnih (plesalka brez obraza, ki se giba kot pajek). So kot revija ustvarjalne zmožnosti skupine, ki ni več zelo povezana s kontekstom, v katerega je ples postavljen. Zanimivo pa je, da ravno imperativ »biti inovativen« lastnega cilja ne doseže, saj se zdi sam sebi namen. S tem, ko se je vzpostavil stalen ansambel, je očitno narasla tudi potreba po njegovi afirmaciji v smislu unikatnosti in konkurenčnosti, ki poteka drugače od projektne pretočnosti posameznikov, nedvomno pa film tega ne naslavlja kot problem, ampak se tej logiki (trga) prilagodi.

Film *Vašhava* bi bilo mogoče nasloviti tudi drugače, preko filmske ali koreografske estetske kontinuitete ustvarjanja Iztoka Kovača (in Saša Podgorška), a tako bi spregledali dejanske materialne pogoje, v katerih je ta nastal in za katere verjamem, da so ključni tudi za razumevanje vsebin oziroma jih je potrebno brati skupaj.

(Slike so iz filma *Vašhava*.)



Hodil po zemlji sem naši in dobil čir na želodcu

Mama je ena sama

Ana Šurm

Konec leta nam ponuja lepo priložnost za takšne in drugačne razmisleke, lestvice in sezname. Od najboljše muzike, literature in filmov do prelomnih tujih in domačih dogodkov. Med domačo filmsko bero mi je letos v spominu ostal intrigantno nenavaden in duhovit dokumentarec *Mama je ena sama* (2014, Miha Čelar). Film se loteva arhetipa tipične slovenske matere in posledic njenih čustvenih manipulacij, s katerimi (predvsem) sina zaznamuje tako, da od nje ostane odvisen vse svoje življenje. Problem tovrstnega socializacijskega modela, ki proizvaja patološke narcise, sega od nezmožnosti Slovencev, da zapustijo svoj dom, do tega, da se po njem ravna vsa država oz. oblikuje slovenska nacionalna identiteta.

»Jezem sem bil na naš sistem, na institucije in na načine, na katere naša država (ne)deluje. Ljudje, ki vodijo te institucije, ki so pomembni za našo družbo, kulturo, za film, so namreč patološke osebnosti. S tem filmom sem hotel opozoriti na sindrom maminega sinka in njegovih potreb po tem, da mu moramo na nek način vsi služiti.« pravi režiser filma, ki je svojo jezo spretno prelil v filmske podobe. Kljub temu da se loteva zahtevne tematike, pa ton filma ni akademski, temveč hudomušno iskren in poln pikrega humorja. Humor je dobra izbira tudi zato, ker bi tematika »slovenske družinske srebrnine« brez njega kaj hitro lahko postala problematična. »Ni nujno, da se ljudje s tabo strinjajo, a če ti uspe, da jih nasmeješ, jih s tem razorožiš in pripraviš do tega, da ti prisluhnejo.«

Pripovedni okvir si je režiser izposodil pri Lewisu Carrollu. Glavna protagonistka (in koscenaristka) Tatjana Knežević se po stopinjah Alice v Čudežni deželi odpravi na nenavadno popotovanje nad samotno brezno slovenske libidalne ekonomije. Na poti jo spremlja Beli zajec v podobi Slavoj Žižka. Skupaj raziščeta, kaj se skriva pod odejo slovenske normalnosti, in nam ponudita alternativni pogled na nekatere ključne nosilce slovenske družbene legitimacije.

Med slednjimi najdemo štiri najpomembnejše slovenske mamine sinove: Franceta Prešerna, Ivana Cankarja, Josipa Broza Tita in Metoda Trobca. Naš največji pesnik je vse življenje preganjal mladoletnice, naš največji pisatelj pa je bil, kljub temu da je v svojem delu natančno (p)opisal temeljno ideološko konstelacijo slovenske

nacionalne identitete in ustvaril še danes zakoreninjeno podobo t. i. cankarjanske matere, vse življenje priklenjen na svojo mamo. »Težka, težka, jaz bi rekel kot Šalamun za gobice, težka je ta kava v božjo mater!«

Poleg Skodelice kave, ki jo je lucidno povzel Marko Zorko, ima za Slovence pomembno simbolno vlogo tudi sveže pečni kruh iz krušne peči, ki je še posebej teknil našemu največjemu državniku. Tito je bil zelo navezan na svojo mamo in povsod, kjer je bil, so mu (s)pekli poseben kruh, ki ga je spominjal na otroštvo in nanjo. Od tople peči v srcu tradicionalne slovenske kuhinje in vonja po sveže pečenem kruhu pa srljivo hitro pridemo še do krušne peči najbolj znanega slovenskega serijskega morilca.

Film najbolje deluje na ravni simbolnega. Glavna pripovedna linija je skozi množico simbolov lepo zaokrožena, dopolnjujejo pa jo tudi preiščeni stranski odvodi, ki obravnavani tematiki vnašajo nujno širino. *Mama je ena sama* izstopa tudi na ravni filmske forme. Uvodni napisi izdajo, da gre za dokumentarno povest, kar že samo po sebi implicira, da ne gre za tipičen dokumentarni film. Zgodba je izmišljena, vendar v njej nastopajo resnične osebe. Preplet realnih in fiktivnih elementov, različnih žanrskih pristopov od komedije do grozljivke nadgradi še preiščena uporaba arhivskih posnetkov in animacije – zabavni lutkovni elementi in miniaturne stop-motion mojstrovine mladega animatorja Gregorja Kocjančiča v film prinesejo celo nekaj montypythonovske absurdnosti.

Animacija je v zadnjih letih postala priljubljen in uporaben element dokumentarnih filmov, saj režiserjem omogoča, da povedo stvari, ki jih drugače ne bi mogli. Pri nas je tovrstni način delanja dokumentarcev precej v zaostanku za sodobnimi trendi, zato je *Mama je ena sama* še toliko pomembnejši mejnik, pa tudi dober zgled. Več kot dobrodošel slovenski film, všečen gledalcu, ampak slednjega ne podcenjuje, pač pa ga, nasprotno, uspe pripraviti do razmisleka o tem, na kakšnih zatohlih temeljih pravzaprav stoji naša država. Skratka film, ki si zasluži mesto tako na listi letošnjih najboljših filmov kot na listi prelomnih domačih dogodkov.

Rejnica: zgodba in zgodbe o upanju

Nina Cvar

Vesna za najboljši dokumentarni film je na 17. Festivalu slovenskega filma jeseni odšla v roke Mihi Možina za film *Rejnica* (2014), polurni film, ki je nastal v produkciji AGRFT, pa je bil konec novembra 2014 prikazan tudi na Filofestu v Ljubljani. S tem se nadaljuje trend domačih mladih in perspektivnih filmskih imen, ki presenečajo s svojo samozavestno držo, z ustvarjalnostjo in obvladovanjem medija. *Rejnico* Mihe Možina namreč odlikuje premišljena struktura in skrbno oblikovana zgodba s premočrtnim dramaturškim lokom, ki ga še dodatno plemenitijo sugestivni zvok in meditativni glasbeni vložki.

Zgodba o rejnici Bernardi konvencionalno zasnovo dokumentaristične forme preobraža z jukstapozicijo življenjskih zgodb, ki so na tak ali drugačen način povezane z Bernardo. Bernardin portret je tako tudi portret kompleksnosti družinskih odnosov in njihove dinamike. V tem oziru dokumentarec *Rejnica* prerašča znamenito Nicholsovo tipologijo petih tipov dokumentarnega filma, saj združuje tako vidik razlagalnosti, interaktivnosti, opazovanja kot tudi zavedanje potencialnosti filmskega medija ter materialnosti snovi, ki jo režiser obdeluje. Zavoljo tega *Rejnica* funkcionira kot materializirana filmska realnost, kot zaokrožena celota, ki se svojim subjektom uspe neverjetno približati. Pa vendar ta bližina ni vzpostavljena agresivno, šablonsko, kot receptura za delanje dokumentarcev: prek režijske igre, natančno odmerjene zabrisanosti ostrine ter preigravanja simbolov, kot so ogenj (življenje), (zvestoba) živali in (harmonija) narave, se naslika tenkočutna zgibanka življenj.

Intimnost, ki jo Možina vzpostavi s svojimi subjekti, mu omogoči, da se vizualizacije tematike rejništva loti onkraj stereotipiziranih mentalnih zemljevidov, s čimer se posnete podobe v diegetski prostor razlezejo brez sledu enodimenzionalnega moraliziranja in obsojanja. Na ta način je gledalcem prepuščeno, da si stkejo lastna mnenja, ki pa, prav zaradi zasnove filma, niso enoznačna – navsezadnje tudi obravnavani subjekti niso enobarni; odeti so v pisane značajske odtenke, natanko tako, kot je zamotana človeška narav: otroška razposajenost se razlega v očetovsko nesebičnost ob sprejetju odgovornosti za pretekla dejanja, očetovska ljubezen do otroka se razliva v materino žalost ob izgubi sina, sinova zvestoba samemu sebi preraste zamero do matere, ki ljubi svojega sina, a se

mu ne zna približati. Žalostne življenjske usode Možina prepleta z ljubeznijo, zvestobo, odpuščanjem in neizmerno željo po življenju, ne da bi bil ob tem posiljeno sentimentalni ali preračunljiv.

Rdeča nit dokumentarca niso psihologistični očitki in umetno intenziviranje krivde, temveč iskren poskus celjenja srčnih ran, k čemur navsezadnje ustreza ples senzibilno posnetih podob, ki poudarjajo avdiovizualne značilnosti ekraniziranega. Vitalizem, imanenten filmskemu mediju, je s tem neposredno vtisnjen v *Rejnico*, v tisto najintimnejše, v družinske odnose, ki izgrajujejo in oblikujejo posameznico in posameznika. Zato bržčas ni naključje, da se v istem filmskem prostoru prepletajo preteklost, sedanost in prihodnost, s prednjačenjem sedanosti, zazrte v prihodnost: v hladnem ovoju noči vendarle zagori iskra, ki zaneti kres in stvari premakne na bolje.

Ker pa je transfer, ki ga film vzpostavi z gledalci, tako zelo pristen, začrtan v obris prihodnosti, ožarjen z upanjem, začnemo verjeti tudi gledalci. Brez spektakularnega voajerizma, skopofilije in instrumentalizacije življenjskih usod se za trenutek (za)ustavimo in prisluhnimo drugemu ter se ob tem zavemo, kaj je zares pomembno – tukaj in predvsem zdaj.

Gozdovi so še vedno zeleni

Jaroslav Jankovič

Baraka vojaške Postojanke K na sedlu pod ostenji Julijskih Alp je za 19-letnega Jakoba Lindnerja, vojaka gorskega regimenta avstro-ogrske vojske, kot stražarnica pred vrati postave. Pravljični prizor valečih meglic pod gorami, ki neslišno vohljajo po vznožju in nedolžnim, prestrašenim očem zakrivajo zašiljene vrhove, so gozeča napoved, da je naravi prav malo mar za bolečino, ki prihaja.

Poveljnika postojanke, izkušenega češkega stotnika Jana Kopetskyja, ki ima za seboj že nekaj let fronte, pokanje ne vznemirja pretirano. Lindner in drugi vojak Karl Hafner pa sta bolj napeta. Ko nad barako zažvižga, Kopetsky privzdigne obrvi in zakriči, a prepozno. Bledoličnega Hafnerja pokosijo šrapneli, da zamoklo pade in obleži, medtem ko stotniku utrga nogo. Realistični prizor, kako kri živčno vre iz utrganega mesa, je prvi opomin brezbrizne narave. Vrata postave so se na stečaj odprla, Hafner je vstopil, ne da bi potrkal.

Obveza, ki mu jo čez stegno skuša zategniti mladi Lindner, ki je postal vojak šele pred kratkim, stotniku podaljšuje agonijo. Golobradi, na smrt ranjeni in mrtvi se znajdejo sredi 11. soške bitke in 2.200 metrov visoko v gorah pod Rombonom. Vojaški telefon je edina vez s svetom. Zazvoni, obljublja pomoč, okrepitev, ki kar nočejo priti, potisnjena sta v brezup in osamo.

Lindner dviguje slušalko in nevidni glas vsakič znova ukaže, naj ostane na svojem položaju in brani stražarnico. Tudi odgovor je vselej enoznačen: »Station K. Ja! Verstanden! Schluss!« Z mislijo na dom piše pisma, ki jih ne bo nikoli odposlal. Gorsko tišino zapolnjujejo brezizrazni, lakotni pogledi in senzibilni monologi

med vojakom in umirajočim stotnikom, igra ga Simon Šerbinek, slovenski igralec, ki so mu leta 2000 po hudi nesreči amputirali obe nogi pod kolenom.

Lindner z umirajočim čaka na Godota, na boga v modri generalski uniformi, ki bo na drugi strani izdal ukaz in poslal nujno pomoč. Vsakokratno zvonjenje telefona in Lindnerjevo utrujajoče oglašanje v prvem delu mučno atmosfero spreminja v tragikomično. Mladi vojak neguje stotnika, posluša njegovo poslovlilno pripoved, na koncu ostane le še hropenje. Ko jima zmanjka vode, se mladenič v noči odpravi ponjo v strugo žuboreče Soče, kjer se plazi mimo italijanskih straž, ki streljajo po njem. Stotnik medtem umre, njegov zamrznjeni obraz dokončno zaključí pripoved. Naprej so le sanje, ki so le vtis o resnici, tako kot film sam.

Mladi Jakob se v sanjah javi na raport pri modrem generalu, ki prebira svetopisemske modrosti, general intelektualac, uniforma in vojaška odločnost je (sta) le posel izobraženega, globokega in predvsem odgovornega moža. Tako običajno dojemamo generale. »Smrt je prijateljica vojaka, je njegova odrešitev, je njegovo upanje,« govori general. Ko Lindner v kafkovski tesnobi stoji pred njim in ga ta obtožuje, da je kriv za smrt 40.000 vojakov, ker ni dvignil telefona, se pokaže vsa banalnost odgovornosti. Prizor je gledališki, eden boljših v filmu, v generalov vzvišeni monolog je režiserju uspelo potisniti poetičen občutek perverznega.

Postava tega sveta naj bi bila dostopna vsem. Ko kmet v noveli *Pred vrati postave* (Franz Kafka, 1925) stoji in čaka pred vrati toliko časa, da ostari, mu vrtar na vprašanje, zakaj v vseh teh letih nihče

drug ni želel vstopiti, odgovori, da pri teh vratih nihče drug niti ni mogel vstopiti, ker je bil vhod rezerviran izključno zanj. Potem se bodo vrata za vselej zaprla. Slehernik ima dostop do ugovora, argumenta le ob koncu svoje poti, le v trenutku, ko vstopi na oni svet, le takrat, ko njegovo mnenje nujno izzveni v prazno, ko je tako ali tako že vseeno, takrat je mogoč ugovor zoper (ne)pravičnost, edino ta vrata so resnično njegova, pripoved slehernika je zbita na trenutek konca. Na vidiku je absurd.

Vojaška odgovornost ni nič drugega kot postava po meri tistih, ki odločajo. Razmerje med odgovornostjo slehernika, ki mora požreti vso banalnost resničnega življenja, in morebitno krivdo za trpljenje na tem svetu je sorazmerna s podobo življenja, ki je za nas praviloma bolj podobna življenju samemu, kot pa je življenje podobno samemu sebi. Življenje v podobah generalske odgovornosti, ki nam jo predstavljaj kot samoumevno in ki to ni, je v resnici popolni playback, zgolj sredstvo zagotavljanja privilegijev. Ključ dojemanja postave namreč tiči v vprašanju, ali bi si odgovorni za ignoriranje telefona vzeli življenje, tako kot general v Lindnerjevih sanjah zahteva smrt za vojaka. Seveda ne. Vselej se izkaže, da je eden večji slehernik kot drugi vselej na račun drugega.

Jakob se zbudi iz sanj v trenutku, ko zagleda samega sebe, kako se plazi po tleh v napadu z bojnim plinom. Videti samega sebe umirati je prastara in sila zagonetna groznjca, ki pomeni, da se bližamo koncu, in vselej učinkuje. V noveli Zakuriti ogenj (To Build a Fire, 1908) ameriškega pisatelja Jacka Londona (1876–1916) se mož s svojim psom pri -59°C odpravi čez Jukon. Ker mu ne uspe zakuriti ognja, obleži in v hipotermiji tik pred smrtjo doživi videnje, kjer med prijatelji, ki pridejo po njegovo zmrznjeno truplo, zagleda svoj obraz. Bližnje srečanje s smrtjo pravijo temu. Londonov mož je zaspal, mladi Lindner pa se je zbudil iz morečih sanj in morda v najlepšem prizoru filma iz desk zbil krsti za Hafnerja in stotnika ter pod stenami Julijcev opravil molitev. Za njima sta ostala le dva lesena zaboja, Lindnerju pa sanje, kako bi odšel domov in kako so gozdovi kljub vsemu še vedno zeleni. Dodajmo še, da v prvi inačici Londonove novele mož ob hudih ozeblinah tudi preživi.

V 1. svetovni vojni lokalno dokončno zamre, zaživi globalno v vsej svoji zamejitvi, iz katerega se ni moč umakniti. Tudi v gorskem zakotju Rombona, čeprav so vse poti odprte in Lindnerju nihče več fizično ne brani, da bi odšel domov in obiskal očeta in mater, je nevidni glas na drugi strani telefona globalna kletka. Vojna ne bo več trajala le do trenutka, ko bodo imeli bojevniki dovolj zgodb za pripovedovanje ob domačih ognjiščih, tako bi bilo prav, tako bi moralo biti, to je nekoč ohranjalo plemena in dajalo ljudstvu zagon za preživetje naslednje zime. Trajala bo vse do trenutka, ko bodo vojaki ostareli, tako kot Kafkov kmet. Vojna v globalnem svetu ne more biti drugačna kot totalna, zato so stotnikova izpoved, vojakova molitev ali želja po domu in celo generalova vera v odgovornost, v katero niti sam ne verjame povsem, docela trivialne. Lindnerju se svet beckettovsko razodeva; čas se je ustavil, prihodnosti ni, preteklost si je treba izmišljevati, sedanost pa je igra obrobni madžežev in drobcev v čaši spomina.

Film *Gozdovi so še vedno zeleni* (Die Wälder sind noch grün, 2014) je najnovejši film slovenskega režiserja Marka Naberšnika.



Celovečec v avstrijsko-slovenski koprodukciji ARTDELUXE GMBH in Perfo d.o.o. je združil mednarodno igralsko zasedbo in je posnet v nemškem jeziku. Nastal je z zasebnimi finančnimi sredstvi brez pomoči Slovenskega filmskega centra.

Idejna iztočnica za scenarij filma, ki sta ga skupaj napisala Naberšnik in producent Robert Hofferer, je bila pesem Človeštvo (Menschheit) avstrijskega ekspresionističnega pesnika Georga Trakla (1887–1914).

Filmska pripoved relativno gladko teče skozi realistično fotografijo dogajanja v času 1. svetovne vojne. Pri ustvarjanju občutka čakajoč-na-Godota na trenutke zmanjka dinamike, ki jo film vendarle potrebuje, a je tudi magično ustvarjena gledališka podoba ne more nadomestiti. Izbrani prizori (molitev pri krstah, odhod s postojanke, raport pri generalu, mrtvi stotnik ...) delujejo kot prefinjene gledališke podobe, v katerih razpoznamo vizualno misel, ki se dotakne nezavednega. Podobe so prepričljive, da zlahka pokrijejo odsotnost nazornih prizorov bitk in grozot.

Kamera se nevsiljivo plazi po baraki, po pobočju sedla in sivih stenah gora. Najbolj privlačni so prizori, posneti z roke, kjer so gibljive podobe predstavljene skozi priprte oči, s čimer avtor filma zgledno privabi gledalca v podoživljanje strahu in občutka nemoči glavnega junaka. Ta občutek traja do konca, čeprav nam je že po ogledu prvih nekaj prizorov jasno, da se v filmu ne bo zgodilo nič. Prihod vojakov na postojanko in njihova takojšnja smrt pač ni neka nova zgodba.

Gozdovi so še vedno zeleni je bil posnet v Sloveniji, na nekdanji meji z Italijo, na resničnih prizoriščih prve svetovne vojne, na Mangartu v Julijskih Alpah, ob trdnjavi Kluže, v Iškem Vintgarju, na gradu Strmol in v filmskem studiu Viba v Ljubljani. Mednarodno igralsko zasedbo tvorijo Michael Kristof, Clemens Aap Lindenberg, Kristian Hodko in Simon Šerbinek.

Najboljši filmi 2014 - kritiki in publicisti

EKRANOVO TRADICIONALNO ANKETO O
NAJBOLJŠIH FILMIH PRETEKLEGA LETA, NA
KATERO SE JE ODZVALO VEČ KOT 30 FILMSKIH
PUBLICISTOV IN KRITIKOV, SMO Z LETOŠNJIM
LETOM V SODELOVANJU Z DRUŠTVOM
SLOVENSКИH REŽISERJEV IN ZDRUŽENJEM
FILMSKIH SNEMALCEV RAZŠIRILI ŠE NA
REŽISERJE IN DIREKTORJE FOTOGRAFIJE
(V NADALJEVANJU).

ZEMIRA ALAJBEGOVIĆ

Čudesna (Le meraviglie, 2014, Alice Rohrwacher)

Leviatan (Leviathan, 2014, Andrej Zvjagincev)

Fantovska leta (Boyhood, 2014, Richard Linklater)

Ida (2013, Pawel Pawlikowski)

Zimsko spanje (Kış Uykusu, 2014, Nuri Bilge Ceylan)

Nikogaršnji otrok (Ničije dete, 2014, Vuk Ršumović)

ŠPELA BARLIČ

Fantovska leta (Boyhood, 2014, Richard Linklater)

Višja sila (Turist, 2014, Ruben Östlund)

Medzvezdje (Interstellar, 2014, Christopher Nolan)

Mali Quinquin (P'tit Quinquin, 2014, Bruno Dumont)

Žurerka (Party Girl, 2014, Marie Amachoukeli, Claire Burger, Samuel Theis)

TINA BERNIK

Pleme (Plemja, 2014, Miroslav Slabošpicki)

Ker brez besed pove tako veliko.

Višja sila (Turist, 2014, Ruben Östlund)

Ker z banalnostmi pride do bistva.

Pogled tišine (The Look of Silence, 2014, Joshua Oppenheimer)

Ker lahko tudi tišina ubija.

Fantovska leta (Boyhood, 2014, Richard Linklater)

Ker je življenje kot haiku.

Ledeni vlak (Snowpiercer, 2013, Bong Joon-Ho)

Ker se lani ni zgodilo samo *Medzvezdje*.

Posebna omemba:

Under the Skin (2013, Jonathan Glazer)

Ker zleze pod kožo.

ALEŠ BLATNIK

Razvrščeni po abecedi.

Klub zdravja Dallas (Dallas Buyers Club, 2013, Jean-Marc Vallée)

Nightcrawler (2014, Dan Gilroy)

Nimfomanka, prvi in drugi del (Nymphomaniac: Vol. I and II, 2013, Lars von Trier)

Večna ljubimca (Only Lovers Left Alive, 2013, Jim Jarmusch)

Volk z Wall Streeta (The Wolf of Wall Street, 2013, Martin

Scorsese)

Posebna omemba:

Številka 55 (Broj 55, 2014, Kristijan Milić)

BOJANA BREGAR

Svoje glavi Philip (Listen Up Philip, 2014, Alex Ross Perry)

Under the Skin (2013, Jonathan Glazer)

Nenavadna muca (Das merkwürdige Käzchen, 2013, Ramon Zürcher)

Mladi Menendes (2014, Peter Bizjak)

Obvious Child (2014, Gillian Robespierre)

Posebna omemba:

Prespana pomlad (2014, Dominik Mencej)

NINA CVAR

1. *Zimsko spanje* (Kış Uykusu, 2014, Nuri Bilge Ceylan)

2. *Dva dneva, ena noč* (Deux jours, une nuit, Jean-Pierre in Luc Dardenne)

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

4. *Prespana pomlad* (2014, Dominik Mencej)

5. *Pravi detektiv, 4. epizoda* (True Detective: Who Goes There, 2014)

+ iz arhivov:

6. *Reassemblage* (1982, Trinh T. Minh-ha)

KOEN VAN DAELE

V nemogoči nalogi sem se omejil le na filme z letnico 2014 in prikazane pri nas.

Fantovska leta (Boyhood, 2014, Richard Linklater)

Grand Budapest hotel (The Grand Budapest Hotel, 2014, Wes Anderson)

Jauja: Raj na zemlji (Jauja, 2014, Lisandro Alonso)

Ni je več (Gone Girl, 2014, David Fincher)

Oblaki nad Sils Mario (Clouds of Sils Maria, 2014, Olivier Assayas)

TESA DREV

Višja sila (Turist, 2014, Ruben Östlund)

Fantovska leta (Boyhood, 2014, Richard Linklater)

The Homesman (2014, Tommy Lee Jones)

Sol zemlje (The Salt of the Earth, 2014, Juliano Ribeiro Salgado in Wim Wenders)

Kamenje v mojih žepih (Rocks in My Pockets, 2014, Signe Baumane)

ŽIVA EMERŠIČ MALI

Zimsko spanje (Kış Uykusu, 2014, Nuri Bilge Ceylan)

Ida (2013, Pawel Pawlikowski)

Divje zgodbe (Relatos salvajes, 2014, Damián Szifrón)

Leviatan (Leviathan, 2014, Andrej Zvjagincev)

Fantovska leta (Boyhood, 2014, Richard Linklater)

ANDREJ GUSTINČIČ

Pet najboljših iz redne kinematografske distribucije.

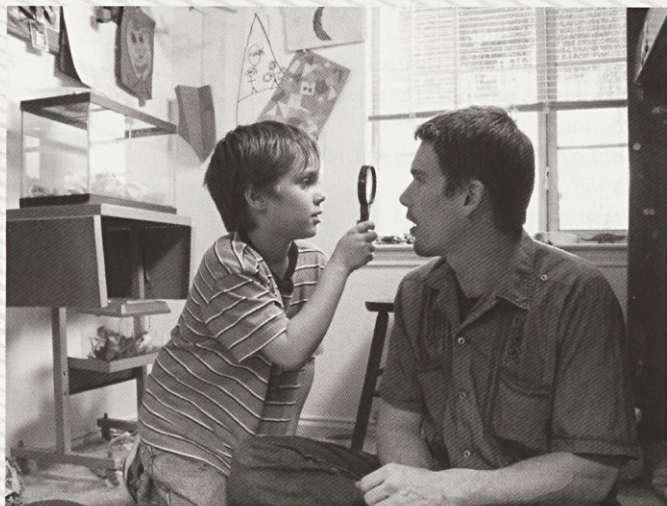
Dva dneva, ena noč (Deux jours, une nuit, 2014, Jean-Pierre in Luc Dardenne)

Ni je več (Gone Girl, 2014, David Fincher)

Nimfomanka, prvi in drugi del (Nymphomaniac: Vol. I and II, 2013, Lars von Trier)

Večna ljubimca (Only Lovers Left Alive, 2013, Jim Jarmusch)

Zimsko spanje (Kış Uykusu, 2014, Nuri Bilge Ceylan)



Fantovska leta



Dva dneva, ena noč



Leviatan

IGOR HARB

Filmi iz redne kinematografske distribucije po vrstnem redu.

1. **Najini otroci** (À perdre la raison, 2012, Joachim Lafosse)
2. **Alabama Monroe** (The Broken Circle Breakdown, 2012, Felix van Groeningen)
3. **Dva dneva, ena noč** (Deux jours, une nuit, 2014, Jean-Pierre in Luc Dardenne)
4. **Medena koža** (Couleur de peau: Miel, 2012, Jung in Laurent Boileau)
5. **Stotnik Amerika: Zimski vojak** (Captain America: Winter Soldier, 2014, Anthony in Joe Russo)

Andraž Jerič

- Ni je več** (Gone Girl, 2014, David Fincher)
Under the Skin (2013, Jonathan Glazer)
Nightcrawler (2014, Dan Gilroy)
Ida (2013, Pawel Pawlikowski)
Varuhi galaksije (Guardians of the Galaxy, 2014, James Gunn)

ANDRAŽ JERIČ

- Ni je več** (Gone Girl, 2014, David Fincher)
Under the Skin (2013, Jonathan Glazer)
Nightcrawler (2014, Dan Gilroy)
Ida (2013, Pawel Pawlikowski)
Varuhi galaksije (Guardians of the Galaxy, 2014, James Gunn)

MATEVŽ JERMAN

Naj filmi iz redne distribucije po abecedi.

- Boj za** (2014, Siniša Gačić)
Dva dneva, ena noč (Deux jours, une nuit, 2014 Jean-Pierre in Luc Dardenne)
Grand Budapest hotel (The Grand Budapest Hotel, 2014, Wes Anderson)
LEGO film (The Lego Movie, 2014, Phil Lord, Christopher Miller)
Višja sila (Turist, 2014, Ruben Östlund)
 Posebna omemba:
 spletni viralni hit **Too Many Cooks** (2014, Chris »Casper« Kelly)

ANA JURC

1. **Višja sila** (Turist, 2014, Ruben Östlund)
2. **Zimsko spanje** (Kış Uykusu, 2014, Nuri Bilge Ceylan)
3. **Fantovska leta** (Boyhood, 2014, Richard Linklater)
4. **Nimfomanka – 1. del** (Nymphomaniac: Vol. I, 2013, Lars von Trier)
5. **Frank** (2014, Leonard Abrahamson)

BOJAN KAVČIČ

Grand Budapest hotel (The Grand Budapest Hotel, 2014, Wes Anderson)

Samosvoj preplet romantike, nostalgije, pustolovskega duha, domala kičaste stilizacije, bizarnih podrobnosti in obešenjaškega humorja.

Ni je več (Gone Girl, 2014, David Fincher)
 Fincher v najboljši formi, precizen, domiseln, duhovit in neprizanesljiv.

Preteklost (Le passé, 2013, Asghar Farhadi)

Osupljiva socialna srhljivka.

Medzvezdje (Interstellar, 2014, Christopher Nolan)

Fascinanten znanstvenofantastični spektakel.

Mraz v juliju (Cold in July, 2014, Jim Mickle)

Pristni južnjaški noir v najboljši izvedbi.

PETER KOLŠEK

Dva dneva, ena noč (Deux jours, une nuit, 2014, Jean-Pierre in Luc Dardenne)

Avtorja sta znova in še bolje pokazala, kako je treba danes snemati družbenoangažirane filme.

Fantovska leta (Boyhood, 2014, Richard Linklater)

Kako ob enem človeku spregovoriti o človeštvu? Tako, kot je to storil Linklater.

Zimsko spanje (Kış Uykusu, 2014, Nuri Bilge Ceylan)

Film, ki še ni čisto do konca obupal nad pomladnim prebujenjem.

Nebraska (2013, Alexander Payne)

Nekaj, kar velja, da je bogu za hrbtno, je pravzaprav v naših glavah.

Locke (2013, Steven Knight)

Film, ki v enem avtomobilu z enim človekom in telefonom ustvari maksimalno dramatičen interier.

INGRID KOVAČ BRUS

Golob je sedel na veji in razmišljal o življenju (En duva satt på en gren och funderade på tillvaron, 2014, Roy Andersson)

Zimsko spanje (Kış Uykusu, 2014, Nuri Bilge Ceylan)

Dva dneva, ena noč (Deux jours, une nuit, 2014, Jean-Pierre in Luc Dardenne)

Sol zemlje (The Salt of the Earth, 2014, Juliano Ribeiro Salgado in Wim Wenders)

Lačna srca (Hungry Hearts, 2014, Saverio Costanzo)

MATIC MAJČEN

1. **Fantovska leta** (Boyhood, 2014, Richard Linklater)

2. **Nimfomanka – režiserjeva verzija** (Nymphomaniac – Director's Cut, 2014, Lars von Trier) &

20.000 dni na Zemlji (20,000 Days on Earth, 2014, Iain Forsyth, Jane Pollard)

3. **Pravi detektiv** (True Detective, 2014, Nic Pizzolatto, Cary Fukunaga) & **Mamica** (Mommy, 2014, Xavier Dolan)

NEVA MUŽIČ

Ida (2013, Pawel Pawlikowski)

Preteklost ne vpliva vedno na odločitve. Vizualna mojstrovina.

Violette Leduc (Violette, 2013, Martin Provost)

Fantastična igra razmerij v polju francoske literature.

Ljudje ptice (Bird People, 2014, Pascale Ferran)

Letenje (avion – ptič – človek) kot pogled, ki spreminja razumevanje. Skype sodi zraven.

Poslednji krivičnik (Le dernier des injustes, 2013, Claude Lanzmann)

Koncentracijska taborišča so neskončen vir učenja. Enkratno filmsko gradivo.

Drevo (2014, Sonja Prosenc)

Fizična omejitev širi duha in omogoča nepredvideno. Poezija pogledov.

DEJAN OGNJANOVIČ

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

2. **Naporen dan** (Kkeut-kka-ji-gan-da, 2014, Seong-hoon Kim)

3. **Burgundski vojvoda** (The Duke of Burgundy, 2014, Peter Strickland)

4. **Teško je biti Bog** (Trudno bit' bogom, 2013, Aleksej German)

5. **Nebeška izmena** (Isteni müszak, 2013, Márk Bodzsár)

ANŽE OKORN

Locke (2013, Steven Knight)

Teško je biti Bog (Trudno bit' bogom, 2013, Aleksej German)

Golob je sedel na veji in razmišljal o življenju (En duva satt på en gren och funderade på tillvaron, 2014, Roy Andersson)

Zimsko spanje (Kış Uykusu, 2014, Nuri Bilge Ceylan)

Fantovska leta (Boyhood, 2014, Richard Linklater)

Posebna omemba:

Ona (Her, 2013, Spike Jonze)

TINA POGLAJEN

1. **Višja sila** (Turist, 2014, Ruben Östlund)

2. **Misunderstood** (Incompresa, 2014, Asia Argento)

3. **Kamenje v mojih žepih** (Rocks in My Pockets, 2014, Signe Baumane)

4. **Banda punc** (Bande de filles, 2014, Céline Sciamma)

5. **'71** (2014, Yann Demange)

Posebna omemba:

Oblaki nad Sils Mario (Clouds of Sils Maria, 2014, Olivier Assayas)

SIMON POPEK

1. **Teško je biti Bog** (Trudno bit' bogom, 2013, Aleksej German)

2. **Zimsko spanje** (Kış Uykusu, 2014, Nuri Bilge Ceylan)

3. **Fantovska leta** (Boyhood, 2014, Richard Linklater)

4. **Leviatan** (Leviafan, 2014, Andrej Zvjagincev)

5. **Mraz v juliju** (Cold in July, 2014, Jim Mickle) & **Zadnji krivičnik** (Le dernier des injustes, 2013, Claude Lanzmann)

DUŠAN REBOLJ

Birdman (2014, Alejandro González Iñárritu)

Fantovska leta (Boyhood, 2014, Richard Linklater)

Locke (2013, Steven Knight)

Prihajamo v miru (We Come as Friends, 2014, Hubert Sauper)

The Rover (2014, David Michôd)

Posebna omemba:

Sol zemlje (The Salt of the Earth, 2014, Juliano Ribeiro Salgado in Wim Wenders)

ZORAN SMILJANIČ

Najboljše, kar sem videl.

Alabama Monroe (The Broken Circle Breakdown, 2012, Felix van Groeningen)

Najboljša uporaba bluegrassa.

Jodorowsky's Dune (2013, Frank Pavich)

Največji polom.

Under the Skin (2014, Jonathan Glazer)

Najlepši alien.

Ni je več (Gone Girl, 2014, David Fincher)

Najnevarnejše dekle.

Enemy (2013, Denis Villeneuve)

Najmračnejše skrivnosti.

Naj TV-serija: **Pravi detektiv** (True Detective, 2014, Nic Pizzolatto & Cary Fukunaga)

IRENA ŠTAUDO HAR

G. Turner (Mr. Turner, 2014, Mike Leigh)

Najboljši film o umetniku.

Ameriške prevare (American Hustle, 2013, David O. Russell)

Najboljša holivudska igralska briljanca.

Ida (2013, Pawel Pawlikowski)

Najlepši prizor, v katerem junakinja v enem dnevu preživi celo življenje ženske.

Višja sila (Turist, 2014, Ruben Östlund)

Najboljši film o družini.

Ni je več (Gone Girl, 2014, David Fincher)

Najboljši film o zakonu.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

Ameriške prevare (American Hustle, 2013, David O. Russell)

70. leta so bila tako dobra kopija prihodnosti, da so retro izgledala že tedaj, ko so bila original.

Dva dneva, ena noč (Deux jours, une nuit, 2014, Jean-Pierre in Luc Dardenne)

Postindustrijsko delo ne proizvaja več sonca, temveč le še depresijo, tesnobo in paniko.

Fantovska leta (Boyhood, 2014, Richard Linklater)

Živiš le nekaj dni, filmi pa odločajo, koliko časa boš živel in česa se boš spominjal.

Medzvezdje (Interstellar, 2014, Christopher Nolan)

Najboljše šele prihaja, zato »ne pojdite nežno v milo noč«, ampak »divjajte, ko se luč umika proč«.

Nebraska (2013, Alexander Payne)

Ljudje, iz katerih je izginilo življenje, še vedno čakajo na milijon, ki jim ga je obljubil ameriški sen.

ANA ŠTURM

Polje v Angliji (A Field in England, 2013, Ben Wheatley)

Uradno se zahvaljujem Marcelu Štefančiču, jr., ker smo si film po njegovi zaslugi tudi pri nas lahko ogledali na velikem platnu.

The Falling (2014, Carol Morley)

Kaj želi najstnica?

Grand Budapest hotel (The Grand Budapest Hotel, 2014, Wes Anderson)

Vse, kar imam rada pri filmu, v enem filmu.

Divja (Wild, 2014, Jean-Marc Vallée)

Zanj bom navijala na oskarjih.

Zamenjani za tujce (Mistaken for Strangers, 2013, Tom Berninger)

Nesposobni brat posname preveč iskren dokumentarec o nadspodobnem starejšem bratu.

Posebna omemba:

Mama je ena sama (2014, Miha Čelar)

Vse slovenske patologije na enem mestu.

AGATA TOMAŽIČ

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

Film, ki inteligentno zahteva vračanje na začetek.

V kleti (Im Keller, 2014, Ulrich Seidl)

Avstrija in avstrijskost nista prav daleč od Slovenije.

Sveta obvoznica (Sacro GRA, 2013, Gianfranco Rosi)

Galerija čudaških likov kot pri Seidlu, ki pa so mediteransko topli in neškodljivi.

Hiše za vse (Casas para todos, 2012, Gereon Wetzel)

Eden najboljših dokumentarcev o sesutju nepremičninskega trga in človeški pogoltnosti.

Panika (2013, Barbara Zemljčič)

Brez zavijanja z očmi ob besedni zvezi »slovenski film«.

GORAZD TRUŠNOVEC

Leviatan (Leviafan, 2014, Andrej Zvjagincev)

Nightcrawler (2014, Dan Gilroy)

Ni je več (Gone Girl, 2014, David Fincher)

Pleme (Plemja, 2014, Miroslav Slabošpiki)

Višja sila (Turist, 2014, Ruben Östlund)

Posebna omemba:

Boj za (2014, Siniša Gačić)

MATEJA VALENTINČIČ

Višja sila (Turist, 2014, Ruben Östlund)

Duhovita drama o krizi nuklearne družine in hkrati huronska komedija o krizi moškosti.

Leviatan (Leviafan, 2014, Andrej Zvjagincev)

V odslikavi Putinove vladavine na provinci je demokracija le mrtva črka na papirju.

Dva dneva, ena noč (Deux jours, une nuit, 2014, Jean-Pierre in Luc Dardenne)

In kakšen je pomen demokracije – ideologije vladajočih elit – v neoliberalizmu?

Nikogaršnji otrok (Ničije dete, 2014, Vuk Ršumović)

Ni hujše zveri od človeka. Resnični jugoslovanski Kaspar Hauser.

Gozdovi so še vedno zeleni (Die Wälder sind noch grün, 2014, Marko Naberšnik)

Soška fronta je morala na filmsko upodobitev pri Slovencih čakati 100 let.

NINA ZAGORIČNIK

Sol zemlje (The Salt of the Earth, 2014, Juliano Ribeiro Salgado in Wim Wenders)

Višja sila (Turist, 2014, Ruben Östlund)

Beli bog (Fehér isten, 2014, Kornél Mundruczó)

Leopardi (Il giovane favoloso, 2014, Mario Martone)

Still the Water (Futatsume no mado, 2014, Naomi Kawase)

Posebna omemba:

Boj za (2014, Siniša Gačić)

Najboljši filmi 2014 - režiserji in direktorji fotografije

VINCI VOGUE ANŽLOVAR

Ni je več (Gone Girl, 2014, David Fincher)

Medzvezdje (Interstellar, 2014, Christopher Nolan)

Drakula: Skrita zgodba (Dracula Untold, 2014, Gary Shore)

Birdman (2014, Alejandro González Iñárritu)

Igra imitacije (The Imitation Game, 2014, Morten Tyldum)

KLEMEN DVORNIK

Razvrščeni po abecedi.

Dva dneva, ena noč (Deux jours, une nuit, 2014, Jean-Pierre in Luc Dardenne)

Fantovska leta (Boyhood, 2014, Richard Linklater)

Frank (2014, Leonard Abrahamson)

Leviatan (Leviafan, 2014, Andrej Zvjagincev)

Ni je več (Gone Girl, 2014, David Fincher)

SINIŠA GAČIČ

Farewell to Hollywood (2013, Henry Corra, Regina Nicholson)

The Overnighters (2014, Jesse Moss)

The Return to Homs (2013, Talal Derki)

Point and Shoot (2014, Marshall Curry)

Evaporating Borders (2014, Iva Radivojević)

NEJC GAZVODA

G. Turner (Mr. Turner, 2014, Mike Leigh)

Obsijano z inteligenco in emocijo. Favorit leta. Za srčne ljudi, ki razumejo tišino in pogled.

Leviatan (Leviafan, 2014, Andrej Zvjagincev)

Brutalno duhovit, precizno čudovit, izjemen film.

Ritem norosti (Whiplash, 2014, Damien Chazelle)
Arhetipski spopad na ravni ritma in glasbe.

Golob je sedel na veji in razmišljal o življenju (En duva satt på en gren och funderade på tillvaron, 2014, Roy Andersson)
Nihče ni tako boleče in čudovito človeški kot Roy Andersson.

Ida (2013, Paweł Pawlikowski)

Kako iz okvirja boleče zgodovine potegniti le in samo tisto, zaradi česar smo ljudje. Prekrasen film.

Posebna omemba:

Krati film Žige Virca *Optimisti* (2014) kot del predstave Upor ni človek (Anton Podbevšek Teater). Končno je nekdo na filmsko spreten in izjemno komičen način odkril, kaj vse tli v tej deželi.

JANJA GLOGOVAC

Ena noč (Una noche, 2012, Lucy Mulloy)

Eden najboljših filmov zadnjih deset let. Žal posnet po resničnem dogodku, kakršnih ni malo na Kubi.

12 let suženj (12 Years a Slave, 2013, Steve McQueen)

Ob izvrstnih igralcih najbolj pritegne zgodba, prav tako resnična in tako zelo krivična.

I Origins (2014, Mike Cahill)

Izviren znanstveni film, ki se subtilno ukvarja z vprašanjem reinkarnacije.

Klub zdravja Dallas (Dallas Buyers Club, 2013, Jean-Marc Vallée)
Super posnet in zmontiran film, z dobro režijo in genialno igro.

Lucy (2014, Luc Besson)

Film, ki da misliti, kaj je v bistvu človek in kakšen je prag človeških sposobnosti.

DARKO HERIČ, ZFS

Ida (2013, Paweł Pawlikowski)

#Premaknjena kompozicija #na novo izumljen 1,33:1 format #črnobela ekspresija

Grand Budapest hotel (The Grand Budapest Hotel, 2014, Wes Anderson)

#Odlična stilizacija #BARVE! #Sem fen

Medzvezdje (Interstellar, 2014, Christopher Nolan)

#Vrne film na VELIKO PLATNO #imax #Fen Van Hoytème

Ni je več (Gone Girl, 2014, David Fincher)

#Fincherjev fan #Silhouette #temačnost

Aloft (2014, Claudia Llosa)

#Intimno #nežno #lepo #gibanje kamere #anamorphic flari

VEN JEMERŠIČ

Grand Budapest hotel (The Grand Budapest Hotel, 2014, Wes Anderson)

22 Jump Street: Mladenica na faksu (22 Jump Street, 2014, Phil Lord, Christopher Miller)

Varuhi galaksije (Guardians of the Galaxy, 2014, James Gunn)

LEGO film (The Lego Movie, 2014, Phil Lord, Christopher Miller)

Sivolasi žigolo (Fading Gigolo, 2013, John Turturro)

DAMJAN KOZOLE

Pleme (Plemja, 2014, Miroslav Slabošpicki)

Višja sila (Turist, 2014, Ruben Östlund)

Zimsko spanje (Kış Uykusu, 2014, Nuri Bilge Ceylan)

Fantovska leta (Boyhood, 2014, Richard Linklater)

Zapelji me (2013, Marko Šantić)

MATEVŽ LUZAR

Višja sila (Turist, 2014, Ruben Östlund)

Za dober film potrebuješ zelo malo. Snežni plaz in človeško naravo. Izjemen film.

Grand Budapest hotel (The Grand Budapest Hotel, 2014, Wes Anderson)

Wes Anderson je dozorel. Vizualni užitek z obilico navihanosti. Ralph Fiennes si zasluži kipec.

Ida (2013, Pawel Pawlikowski)

Črnobela bravura. Izjemna fotografija. Priznam, da imam »soft spot« za črnobelo fotografijo.

Pleme (Plemja, 2014, Miroslav Slabošpicki)

Vsak film, ki ga lahko pogledaš brez podnapisov, in ne opaziš, da jih ni, si zasluži, da je na listi top 5.

Fantovska leta (Boyhood, 2014, Richard Linklater)

Epski film. Intimen film. Film, pri katerem razmišljaš, kaj si počel v zadnjih 12 letih.

IGOR MEGLIČ, ZFS

Mojih pet, vsak po svoje in kot celota, ne le po vizualni plati ...

Foxcatcher: Boj z norostjo (Foxcatcher, 2014, Bennett Miller)

Birdman (2014, Alejandro González Iñárritu)

Locke (2013, Steven Knight)

Ritem norosti (Whiplash, 2014, Damien Chazelle)

Ni je več (Gone Girl, 2014, David Fincher)

URŠA MENART

Slepa (Blind, 2014, Eskil Vogt)

Norvežani so novi Danci.

Žurerka (Party Girl, 2014, Marie Amachoukeli, Claire Burger, Samuel Theis)

Zakaj bi si poskušal izmisliti izvirne junake, če lahko posnameš kar svojo družino?

Frank (2014, Leonard Abrahamson)

Demitizacija lika trpečega genija s soundtrackom leta.

Svoje glavi Philip (Listen Up Philip, 2014, Alex Ross Perry)

Kretenskega narcisa doleti ultimativna kazen – film ga mirno ignorira.

Fantovska leta (Boyhood, 2014, Richard Linklater)

You just gotta keep livin, man!

MARKO NABERŠNIK

Leviatan (Leviafan, 2014, Andrej Zvjagincev)

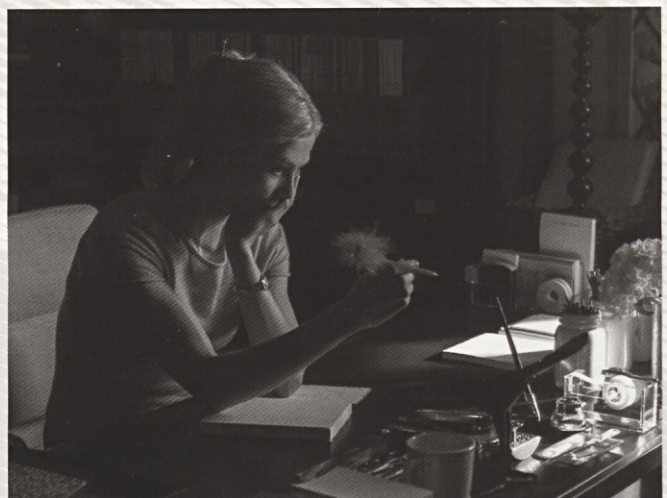
Križev pot slehernika. Prepričljiva zgodba o korupciji, prežeta s slikovitimi podobami lokalnega življenja.

Grand Budapest hotel (The Grand Budapest Hotel, 2014, Wes Anderson)

Estetsko dovršena in zabavna zgodba o zmešnjavah v zakulisju slikovitega, skoraj pravljičnega hotela.



Pleme



Ni je več



Ida

Hobit: Bitka petih vojska (The Hobbit: The Battle of the Five Armies, 2014, Peter Jackson)

Tako velik filmski podvig, ki se z *Gospodarjem prstanov* povezuje v celoto, je vreden poklona. In avantura hobita Bilba je lahko navdih tudi za vztrajnost Slovencev.

Temačna dolina (Das finstere Tal, 2014, Andreas Prochaska)
Slikovit evropski vestern, ki se dogaja v Alpah. Zgodba o maščevanju je bila v Avstriji velik hit.

Ni je več (Gone Girl, 2014, David Fincher)

Vsak nov Fincherjev film je ogleda vreden in tudi tokrat njegov tobogan norosti ne razočara.

OLMO OMERZU

Ni je več (Gone Girl, 2014, David Fincher)

Čudesca (Le meraviglie, 2014, Alice Rohrwacher)

Under the Skin (2013, Jonathan Glazer)

Nimfomanka (Nymphomaniac: Vol. 1 & 2, Lars von Trier)

Višja sila (Turist, 2014, Ruben Östlund)

VALENTIN PERKO, ZFS

Ida (2013, Pawel Pawlikowski)

G. Turner (Mr. Turner, 2014, Mike Leigh)

Pleme (Plemja, 2014, Miroslav Slabošpicki)

Leviatan (Leviatan, 2014, Andrej Zvjagincev)

SIMON PINTAR, ZFS

Filmi, ki so me v lanskem letu prepričali z brutalno izpovednostjo, neverjetno nesmiselnostjo lepote, vero v neskončno smrt in klasično nostalgijo.

Grand Budapest hotel (The Grand Budapest Hotel, 2014, Wes Anderson)

Neskončna lepota (La grande bellezza, 2013, Paolo Sorrentino)

Večna ljubimca (Only Lovers Left Alive, 2013, Jim Jarmusch)

Nimfomanka (Nymphomaniac: Vol. 1 & 2, Lars von Trier)

20.000 dni na Zemlji (20,000 Days on Earth, 2014, Iain Forsyth, Jane Pollard)

PETRA SELIŠKAR

Karpopotnik (2013, Matjaž Ivanišin)

Film brez roka trajanja.

Goli (2014, Tiha K. Gudac)

Emotivna drama o tem, kako je vse do danes Goli otok vplival na vsakega od nas iz bivše Jugoslavije.

Freak Out (2014, Carl Javér)

Vse, česar niste vedeli o obdobju pred sto leti.

Zgodbe, ki jih pripovedujemo (Stories We Tell, 2012, Sarah Polley)

Joanna (2013, Aneta Kopacz)

MARKO ŠANTIĆ

Zimsko spanje (Kış Uykusu, 2014, Nuri Bilge Ceylan)

Medzvezdje (Interstellar, 2014, Christopher Nolan)

Pleme (Plemja, 2014, Miroslav Slabošpicki)

Grand Budapest hotel (The Grand Budapest Hotel, 2014, Wes Anderson)

Fantovska leta (Boyhood, 2014, Richard Linklater)

SIMON TANŠEK, ZFS

Razvrščeni po abecedi.

Beli bog (Fehér isten, 2014, Kornél Mundruczó)

Ko se psi uprejo ljudem.

Ida (2013, Pawel Pawlikowski)

Ko je vsak kader fotografija.

Omar (2013, Hany Abu-Assad)

Ko res nočeš biti v koži glavnega junaka.

Pleme (Plemja, 2014, Miroslav Slabošpicki)

Ko pozabiš, da so liki gluhonemi.

'71 (2014, Yann Demange)

Ko nasilje začne prevladovati nad razumom.

MIHA TOZON, ZFS

Lani žal nisem gledal prav veliko novih filmov.

Panika (2013, Barbara Zemljčič)

Noe (Noah, 2014, Darren Aronofsky)

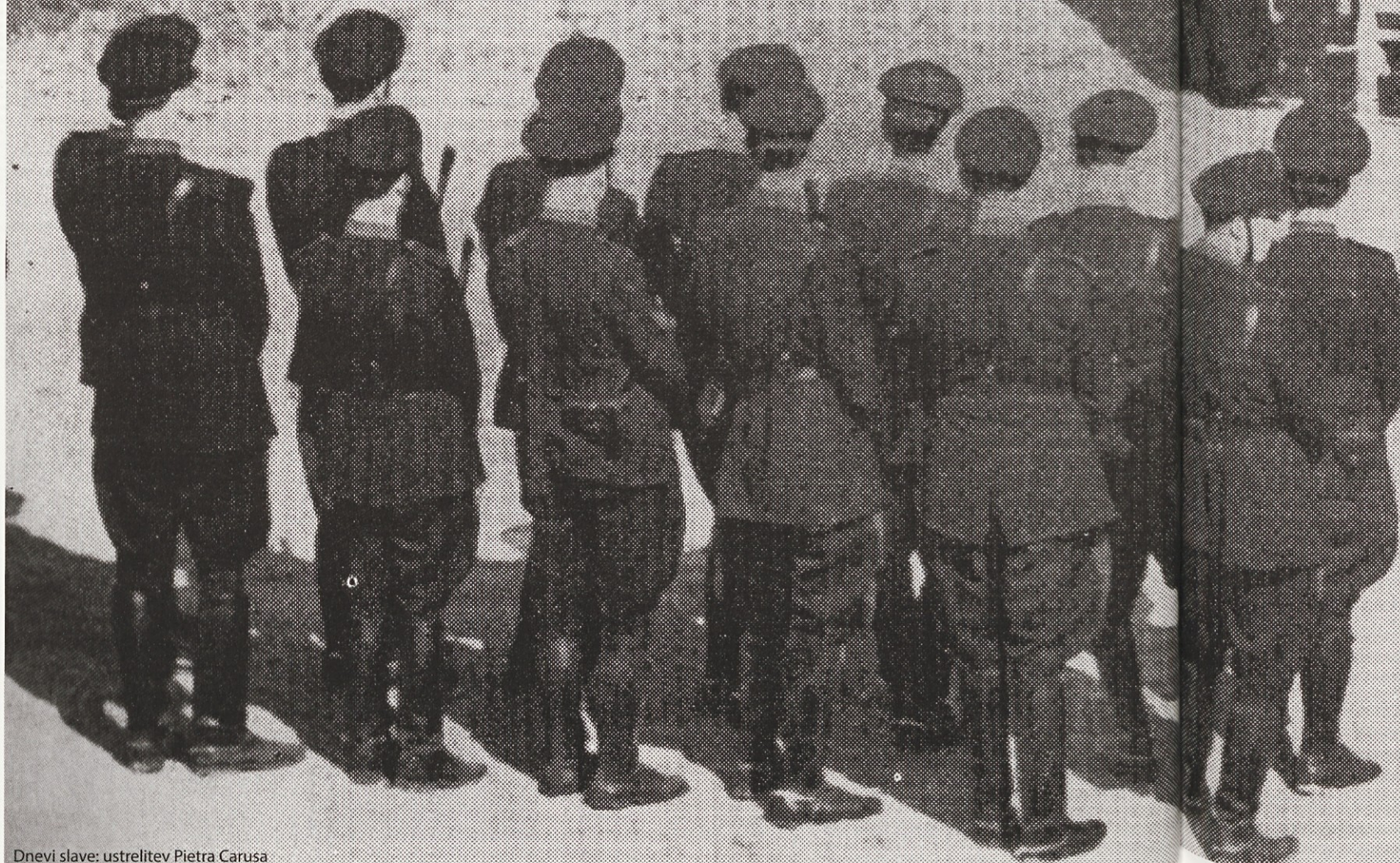
Kako izuriti svojega zmaja 2 (How to Train Your Dragon 2, 2014, Dean DeBlois)



Grand Budapest hotel

JAHATI TIGRA:

Igor Kernel



Dnevi slave: ustrelitev Pietra Carusa

**Intelektualci,
kultura in film
v času fašizma
(3. del)**

V uvodnem poglavju smo omenili knjigo Jahati tigra, ki jo je Julius Evola objavil leta 1961 in v njej opisuje poti, ki jih dandanes še lahko ubira posameznik, za katerega so vrednote sodobnega sveta nesprejemljive. Sama sintagma »jahati tigra« je sicer termin, vzet iz tantrizma in pomeni pot *kundalini-yoge*, polno nevarnosti za adepta, obenem pa se nanaša na še starejše indijsko izročilo, po katerem po *yogini*, ki je dosegel razsvetljenje, pride tiger in ga na svojem hrbtu odnese s seboj v džunglo. Filozofi, intelektualci in umetniki, ki so v času fašizma verjeli, da s svojo dejavnostjo ustvarjajo nov, drugačen svet, so tudi na nek način »jahali tigra«, a so na koncu doživeli, da se jim je ta svet sesul pred očmi; Guida Olivo, takratnega direktorja studiev Cinecittà, je dogajanje po odstavitvi Mussolinija leta 1943 tako prizadelo, da je naredil samomor. Med filmskimi ustvarjalci jih je sicer takrat veliko še pravočasno »razjahalo tigra«, zato so lahko še naprej delali tudi po vojni. Nekateri med njimi (igralci Amedeo Nazzari, Adriano Rimordi, Paola Barbara, Primo Zeglio idr.) so tistega leta raje odšli v Španijo, nekaj pa se jih je odzvalo pozivu Mussolinijevega novega ministra za kulturo in propagando, Fernanda Mezzasome, naj se pridružijo prizadevanjem, da bi na severu, v Salòjski republiki, nadaljevali s proizvodnjo filmov, čeprav bi lahko ostali na jugu in četudi je bilo večini gotovo jasno, da je vojna že izgubljena. Med njimi so bili igralci Osvaldo Valenti, Luisa Ferida, Doris Duranti, Roberto Villa, Antonio Gandusio in Germana Paolieri ter nekateri režiserji, tako kot Francesco De Robertis, Piero Ballerini, Giorgio Pàstina, Mario Baffico, Piero Costa, Flavio Calzavara in Giorgio Ferroni. Razmere za njihovo delo na severu Italije, z glavnimi studii v Benetkah (imenovanimi Cineisola, pa tudi Cinevillaggio), so bile izredno slabe, saj je manjkalo materiala vseh vrst, predvsem pa denarja. Kljub temu je nastalo nekaj zanimivih filmov, med njimi *Enrico IV* (1944) Pàstine, *Aeroporto* (1944) Coste, *Resurrezione* (1944) Calzavare ter De Robertisovi *Uomini e cieli* (začel ga je 1943, končal pa 1945), *Vivere ancora* (1944) in *La vita semplice* (1944). Zelo soliden izdelek je tudi *Ogni giorno è domenica* (1944) Maria Baffice, drama o ljubezni med biljeterko v kinu (Giuliana Pinelli) in vojakom (Renato Bossi), ki se iz bojev na fronti vrne domov kot invalid. Komedija *Fiori d'arancio* (1944) Dina Hobbes Cecchinija, posneta po francoski gledališki predlogi, ni zanimiva zgolj zaradi skrajnega neskladja med svojo vsebino ter časom in okoljem popolnega razsula proti koncu 2. svetovne vojne, zaradi česar deluje skoraj nadrealistično, temveč tudi zato, ker je veljala za izgubljeno, potem pa so našli 66-minutno kopijo, ki je bila – po dolgih desetletjih – prvič ponovno predvajana pred kratkim (15. septembra 2011) na RAI 3.

Vse dokler ga julija 1943 niso odstavili, proti Mussoliniju v Italiji ni bilo nobenega omembe vrednega oboroženega odpora (če seveda odštejemo okupirana ozemlja, priključena italijanskemu kraljestvu). Po tistem pa se je položaj bistveno spremenil. **Komunisti so se zavedali, da morajo sprožiti državljansko vojno, če hočejo dobiti mesto v povojni ureditvi Italije, v prid jim je bilo še dejstvo, da so svoj boj lahko prikazali tudi kot boj proti Nemcem, ki so zasedli Italijo, potem ko je Badoglieva vlada septembra 1943 podpisala kapitulacijo z Angloameričani.** Za zgled so jim služili Titovi partizani na zasedenih jugoslovanskih ozemljih, recept pa je bil preprost: začeli so z atentati na fašistične uradnike Salòjske republike in na pripadnike nemških enot, sledile so silovite represalije in sprožil se je začaran krog nasilja, ki ga ni

bilo več mogoče ustaviti. Ko so bile ustanovljene posebne enote za boj proti odporniškem gibanju (ki je bilo sicer heterogeno, a so bili komunisti v njem najbolj vplivni), je vojna postala zelo umazana in padlo je veliko nedolžnih civilistov, nad katerimi sta se znašali obe strani. Eden najbolj odmevnih zločinov pripadnikov odporniškega gibanja je bil umor filozofa Giovannija Gentileja, ki si je ves čas prizadeval za strpnost in dialog, ki je ne le toleriral drugače misleče, temveč jim je bil tudi vselej pripravljen pomagati. Njegova smrt je bila še posebej absurdna, ker se je 15. aprila 1944, ko so ga ustrelili pripadniki GAP (Gruppi d'azione patriottica), vračal iz policijske prefekture v Firencah, kjer si je prizadeval za izpustitev protifašističnih intelektualcev.

Razvpit je tudi primer v tistem obdobju slavnega igralskega para Osvalda Valentija in Luise Feride (ta je bila takrat noseča, otrok pa je bil Valentijev, saj sta bila par kot že omenjeno tudi v zasebnem življenju), ki ga je partizanska skupina pod vodstvom »Vera« Marozina umorila v Milanu ob koncu vojne, 30. aprila 1945, trupla pa pustila ležati na ulici (kot je čez leta trdil Marozin, je njun umor ukazal Sandro Pertini, kasnejši predsednik Italije v letih 1978–1985). Z Valentijem, ki je ostal zvest Mussolinijevemu režimu in se je odločil, da bo svojo igralsko dejavnost nadaljeval v Salòjski republiki, je leta 1943 na sever odšla tudi devetindvajsetletna Ferida. Valenti je prijateljeval s princem Valeriem Borghesejem (1906–1974), poveljnikom elitne mornariške enote X^a MAS (njeni pripadniki so se bojevali proti partizanom tudi pri nas na Primorskem). Borghese je prepričal Valentija, naj v propagandne namene obleče uniformo X^a MAS, obenem pa je Valenti Borgheseju služil za zvezo s Pietrom Kochom (1918–1945), poveljnikom posebne enote italijanske policije, ki je bila pod okriljem SS. Ta enota je od decembra 1943 do junija 1944 delovala v Rimu, nato pa do septembra 1944 v Milanu, kjer je imela sedež v utrjeni in z žico obdani Villi Fossati, ki se je je oprijel naziv Villa Triste (Vila žalosti) zaradi ječe v kletnih prostorih, kjer so zapirali in mučili ujete pripadnike odporniškega gibanja. Valentija in Ferido so partizani, ki so ju umorili, obtožili, da naj bi med obiski Vile žalosti sodelovala v orgijah, ki jih je menda prirejal Koch, med katerimi naj bi, drogirana, mučila jetnike in žrtvovala ljudi, da bi potešila svojo perverzno slo. Po pričevanju preživelih partizanov iz Vile žalosti, ki so nastopili na procesu proti Kochu, Valenti nikoli ni sodeloval pri mučenju jetnikov, nekaterim je menda celo pomagal, medtem ko Ferida, ki je niti videli niso, tja verjetno sploh nikoli ni stopila. A takrat je bilo za njiju že prepozno, saj sta bila že več kot mesec dni mrtva.

Zgodba o burnem razmerju Luise Feride in Osvalda Valentija ter o ozadju njune krute smrti je takšna, da je seveda zelo dobra podlaga za filmsko upodobitev. Marco Tullio Giordana je o tem leta 2008 res posnel film *Wild Blood* (Sanguepazzo), v katerem je Ferido upodobila Monica Bellucci, Valentija in Kocha pa sta odigrala Luca Zingaretti in Paolo Bonanni. Giordana si ni mogel kaj, da ne bi vključil namigov na »orgije« pri Kochu (lezbični prizor med njegovo ljubico Desy [Lavinia Longhi] in Ferido; Valenti, ki snema mučene jetnike) in prikaza domnevne Valentijeve odvisnosti od mamil. Giordana je sicer znan tudi po filmu *Pasolini: italijanski zločin* (Pasolini, un delitto italiano, 1995), v katerem se sprašuje, če res drži uradna verzija, da je slavnega režiserja 2. novembra 1975 umoril 17-letni Pino Pelosi, oseba, za katero se zdi, kot da bi izstopila naravnost

iz razvpitega Pasolinijevega filma *Salò ali 120 dni Sodome* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975). Čeprav se Pasolinijev *Salò* naslanja na nič manj razvpito De Sadovo delo, pa so Italijanom, predvsem prebivalcem severne Italije, nedvomno povsem jasne aluzije na zloglasno Kochovo Villo Triste, ki je v filmu vila, kjer štirje predstavniki represivne oblasti izvajajo perverzne orgije, mučijo jetnike in žrtvujejo ljudi. Meja med filmom in resničnostjo postane še bolj zabrisana ne le v kontekstu krvave smrti samega Pasolinija, temveč tudi smrti njegovega brata, ki so ga, tako kot Valentija in Ferido, umorili komunistični partizani.

S Pietrom Kochom je imel opraviti tudi Luchino Visconti. Ta se je po odstavitvi Mussolinija pridružil enotam GAP in jim dal na voljo svojo rimsko vilo, kjer so se skrivali ubežni vojaki, antifašisti in komunisti. Kochova enota je aprila 1944 Viscontija aretirala, zaprli so ga, nato pa čez nekaj dni izpustili po posredovanju igralko Marie Denis; Visconti, član enot GAP, ki so istega meseca umorile Gentileja, jo je vsekakor zelo poceni odnesel. Ko so Kochovo ljubico Tamaro Cerri po končani vojni zavezniki aretirali v Firencah, je Koch, ko je to izvedel, 1. junija 1945 odšel na tamkajšnjo kvesturo in se predal z besedami: »*Če ste prijeli Tamaro Cerri, da bi vam povedala, kje je Koch, jo lahko izpustite. Koch sem jaz, aretirajte me!*« Kocha so na hitro premestili v Rim, sledil je ekspresni proces, ki je trajal dva dni (povojni sodni standardi, ne samo v Jugoslaviji, pač niso bili primerljivi današnjim) in ga 5. junija ustrelili. Luchino Visconti na procesu ni le sodeloval kot pričča proti Kochu, temveč je za ameriško Psychological Warfare Branch posnel tako sodni proces proti Pietru Carusu, kvestorju rimske policije (na filmski trak je obenem ujel še linčanje Donata Carrette, ki bi moral nastopiti kot pričča proti Carusu; na Carretto se je drhal pred sodno dvorano spravila, ker ni mogla priti do samega Carusa), temveč tudi njegovo in Kochovo usmrnitev. Ti posnetki so vključeni v dokumentarni film *Dnevi slave* (*Giorni di gloria*, 1945), kjer je Visconti podpisan kot režiser z Giuseppejem De Santisom in Marcellom Paglierom. Glede na to, da je Visconti tako zelo kritiziral fašistično kinematografijo, je zanimivo, da je sodeloval pri filmu, ki je – iz današnjega zornega kota – značilen primerek skrajne povojne propagande, kakršnega bi zaman iskali med izdelki iz dobrih dvaindvajset let (če štejemo še Salòjsko republiko) fašistične vladavine. Prav nenavadno je tudi, da Visconti, ki je v svojih filmih izpričal tolikšno senzibilnost, očitno ni imel nobenih pomislekov pri snemanju srhljivih usmrnitev fašističnih funkcionarjev.

Smrt Valentija in Feride ima simbolni pomen, saj je bilo ob koncu 2. svetovne vojne dobesedno ubito vse, kar se je več v kot dveh desetletjih zgodilo v italijanski kinematografiji. Italiji se je nato zgodil »neorealizem«, ki je »čudežno« nastal na pogorišču premaganega »zatiralskega režima«. Nerodno pri tem je le, dobrih šestdeset let po izteku »neorealističnega obdobja« to že smemo reči, da je »neorealizem« kot »popolnoma nov pojav« v povojni italijanski kinematografiji navadna izmišljinja. **Če pustimo ob strani dejstvo, da se filmski teoretiki nikakor ne morejo zediniti glede kolikor toliko koherentne definicije samega pojma »neorealizem«, in se osredotočimo samo na metodo oziroma tehnične značilnosti filmov, ki jih štejemo med »neorealistične« (dokumentaristični pristop, uporaba naturščikov, dolgi kadri, »mozaična struktura« sekvenc, favoriziranje srednjega plana**



Luisa Ferida

in totala itd.), je bilo vse to v italijanski kinematografiji v rabi že celo desetletje pred uradnim začetkom »neorealizma«, edini pravi novosti sta poudarjanje narečnega govora in včasih prav vsiljiva »sporočilnost«, ki ju prej res ni bilo. Prej navedene elemente najdemo predvsem v filmih Francesca De Robertisa (poleg zgoraj omenjenih iz časa Salòjske republike sem spadata tudi *Uomini sul fondo* [1941] in *Alfa Tau!* [1942]), nekaterih delih Alessandra Blasettija (*Sole* [1929], *Terra madre* [1931], *Resurrectio* [1931], 1860 [1934], *Vecchia guardia* [1935] in *Štiri korake v oblake* [Quattro passi fra le novule, 1942]) in Carla Campogallianija (*Montevergine/La grande luce* [1939]), kot tudi v filmu Vittoria De Sice *I bambini ci guardano* [1943], če jih naštejemo le nekaj, seveda pa jih je opaziti tudi v »fašističnih filmih« samega Rossellinija (še posebej v *Beli ladji* [La nave bianca, 1941]). Temu je snemanje njegovega prvega celovečerca omogočil prav Francesco De Robertis (bil je producent in scenarist *Bele ladje*), pri katerem se je tudi naučil prijemov, ki so bili kasneje opredeljeni kot »neorealistični«. Če primerjamo Rossellinijeve povojne »neorealistične« in njegove medvojne filme, jo slednji sploh ne odnesejo slabo. Vsi trije filmi Rossellinijeve »fašistične trilogije« so zrela dela in so gotovo bolj gledljivi, da ne rečemo boljši, od njegovih del iz prvih let po vojni, še posebej slabo se pri tem odreže *Nemčija, leto nič* (Germania anno zero, 1947), ki je najšibkejši Rossellinijev »neorealistični« film. Zgodbo o »fenomenu neorealizma« sta po vojni lansirali tuja in italijanska filmska kritika, pri prvi je šlo v dobršni meri za neznanje (ameriško občinstvo sploh ni imelo priložnosti videti italijanskih filmov, posnetih po letu 1931, zaradi vojne pa je bila tudi evropska kritika slabše seznanjena s filmi, ki so bili v Italiji posneti v letih 1939–1944), pri drugi pa za čisto sprenevedanje.

S čim imamo dejansko opraviti, je morda še najlepše povedal Mario Bava, ko je leta kasneje govoril o Francescu De Robertisu in (brez dlake na jeziku) o Rosselliniju: »[Francesco de Robertis] je bil pravi genij, on je iznašel neorealizem, ne pa Rossellini, ki mu je vse ukradel«. Bava je tudi zatrjeval, da je *Belo ladjo* v resnici

režiral De Robertis in ne Rossellini, ki mu je De Robertis pustil, da se podpiše kot avtor filma. Če kdo, potem Bava gotovo ve, o čem govori, saj je bil snemalec zgoraj navedenih del Francesca De Robertisa in tudi *Bele ladje*. Tako kot Nemčiji v omenjenem Rossellinijevem filmu iz leta 1947 se je tudi Italiji in njeni kinematografiji zgodilo »leto nič« z zavestno pozabo vsega, kar je imelo povezavo s prejšnjim obdobjem. To je šlo tako daleč, da so v obsežnih knjigah, posvečenih italijanskemu filmu, vse do 70. let prejšnjega stoletja fašistično obdobje dobesedno preskočili, kot da ga nikoli ni bilo, ali pa so ga na kratko odpravili z nekaj stavki o tem, da je bila takratna kinematografija »režimska« oziroma »eskapistična«. Takšno stanje je ustrezalo ne le »neorealističnim« ustvarjalcem, ki so zasloveli po vsem svetu, temveč tudi večini drugih, ki so želeli še naprej delati pri filmu, ne da bi se jih držal pečat »sodelavcev fašističnega režima«. Pač v skladu z dialogom iz Rossellinijevega filma *Bila je noč v Rimu* (Era una notte a Roma, 1960), ko ubežni ameriški pilot med pogovorom s pripadnikom italijanskega odpora zlobno pripomni, da ga preseneča, ker mu v Italiji še ni uspelo srečati »niti enega fašista«, on pa mu odgovori, da razume, kaj hoče povedati, namreč da se »Italijani obračajo po vetru«; če bi bili zlobni tudi mi, bi se lahko vprašali, če v tem dialogu Rossellini ni govoril kar o sebi. Če povzamemo, sorazmerno kratkotrajni povojni »neorealizem« (izteče se že leta 1950 oziroma, kot trdijo nekateri, 1953) torej ni nekakšen »nov začetek« v italijanski kinematografiji, temveč je, prav nasprotno, zaključek vsaj še enkrat daljšega obdobja, ki se začne najkasneje v prvi polovici 30. let prejšnjega stoletja, ko je že izoblikovan filmski jezik, ki opredeljuje kasnejšo »neorealistično poetiko«.

V kontekstu »neorealizma« si zasluži posebno omembo Viscontijeva *Obsedenost* (Osessione, 1942), sicer narejena še v času fašizma, a jo nekateri vseeno imajo za »prvi pravi neorealistični film«. V primerjavi z večino povojnih »neorealističnih« filmov je *Obsedenost* gotovo zelo dobro prestala test časa, tako da še danes lahko občudujemo inovativnost in veliko izpovedno moč tega Viscontijevga dela. A če film pogledamo od blizu – si res zasluži, da ga tlačimo v okvir »neorealizma«? Če tja spada Viscontijev film *Zemlja drhti* (La terra trema, 1948), pa je za *Obsedenost* precej bolj ustrezna oznaka »avtorski film«, tako kot to velja za njegove kasnejše filme. Nekaj besed je treba povedati tudi o »cenzuri«, ki da je je bila deležna *Obsedenost*. V bistvu gre za mit, ki ga je pomagal razširiti sam Visconti, plemič, ki ga je dolga leta reja konj precej bolj zanimala kot pa film, a se je to (na srečo vseh ljubiteljev filmske umetnosti) spremenilo, ko je v 30. letih odšel v Francijo in tam spoznal Jeana Renoirja (za njegov *Izlet* [Une partie de campagne, 1936] je oblikoval kostume, nato pa je bil še asistent režije pri *Tosci* [1940], ki jo je Renoir režiral skupaj s Carlom Kochom). Ko se je vrnil v Italijo, je pisal za revijo *Cinema*, ki je bila takrat, skupaj z revijo *Bianco e nero*, vodilna filmska publikacija, pri obeh pa so uredniki uživali izredno visoko avtonomijo. Še posebej v reviji *Cinema* so nekateri vidni avtorji (mlada kritika Gianni Puccini in Domenico Purificato, znani teoretik Guido Aristarco, bodoči režiserji Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Michelangelo Antonioni idr.) pisali besedila, ki so bila pogosto izredno kritična, lahko bi rekli, da kar »protifašistična«. Za takšno svobodo se je osebno zavzemal direktor revije Vittorio Mussolini, »Ducejev« sin. Visconti, ki je imel precej dolg jezik, je leta 1941 v omenjeni reviji objavil izredno strupen članek, ki so ga opazili tako



Obsedenost

uveljavljeni filmski ustvarjalci kot tudi producenti, saj jih je v njem zelo grobo napadel. Seveda je zato Viscontiju producerska hiša ICI (Industrie Cinematografice Italiane) gledala pod prste že med snemanjem *Obsedenosti*, in tudi ko je bil film končan, niso bili prav zadovoljni. Ne zato, ker bi bila *Obsedenost* »antifašistična« (česa takšnega v njej pri najboljši volji ni moč najti), temveč zato, ker se jim je zdela enostavno prevulgarna za okus, ki je prevladoval v tistem času. Zahtevali so, da se določeni prizori izrežejo, in ker Visconti na to ni pristal, je delo opravil režiser Alessandro Blasetti. Ta različica je bila za Viscontija nesprejemljiva, zato je protestiral in podprl ga je kdo drug kot Vittorio Mussolini, ki je organiziral posebno projekcijo Viscontijeve verzije za »Duceja«. Ta nad filmom sicer ni bil navdušen, menda je bil celo osupel, a ker ni zahteval nobenega krajšanja, je to pomenilo, kot navajata Steven Ricci in Ruth Ben-Ghiat, dobra poznavalca italijanske kinematografije iz časa fašizma, da gre film v kinematografe takšen, kakršen je pač bil. *Obsedenosti* niso prav dolgo prikazovali, občinstvo jo je slabo sprejelo, zato je sorazmerno hitro šla s sporeda. Visconti je to seveda kasneje tolmačil kot še en dokaz o tem, kako so ga »preganjali fašisti«, a zavedati se moramo, da gre za ustvarjalca, ki je zelo rad pripovedoval najrazličnejše zgodbe o sebi in o svojem življenju, in priznati je treba, da zgodba o tem, da so fašisti poskušali onemogočiti njegovo stvaritev, zveni precej bolje od tiste banalne, da namreč ljudje preprosto niso marali njegovega filma. Za Viscontijev način ustvarjanja je bilo pač še prezgodaj in zato je *Obsedenost* pogorela pri italijanskem občinstvu, tako kot so bili po vojni – iz nekoliko drugačnih razlogov – finančne polomije tudi »neorealistični« filmi, z redkimi izjemami, med katerimi je na prvem mestu Rossellinijev delo *Paisà* (1946). Pri slednjem pa seveda ni šlo za nizkoproročanski izdelek, temveč za film, v katerega je bilo vložena veliko denarja, da bi bil videti kot »tipična neorealistična stvaritev«, vloženim sredstvom (tudi ameriškim) primerna pa je bila tudi reklama.

Kljub kasneje spremenjenemu odnosu italijanske filmske kritike in javnosti do zamolčanega obdobja italijanske kinematografije je dvajsetletno sistematično zanemarjanje pustilo nepopravljive posledice. Ko so konec 70. let v Italiji delali revizijo stanja filmskega fonda, je bilo ugotovljeno, da je od približno 700 filmov, posnetih v letih 1929–1943, ohranjenih zgolj še polovica, pa še od teh približno dve tretjini samo v obliki negativov oziroma intermediatov (dobrih 300 filmov, posnetih v času 1922–1928, ne omenjamo, ker je izginjanje dediščine obdobja nemega filma vsesplošen problem, ne le italijanski). Nerazumna

»kulturalna politika«, ki je povzela mnenje Cesareja Zavattinija in Carla Lizzanija, da »niti en sam film, niti ena sama sličica kateregakoli filma iz fašističnega obdobja« nista vredna, da bi se ohranil spomin nanju, je naredila svoje. Res je, da so bile kasneje odkrite kopije nekaterih filmov v arhivih zunaj Italije, pa tudi omenjeni, zelo lepo restavrirani Rossellinijevi filmi dokazujejo, da se dediščini, ki je še ohranjena, morda vendarle obetajo boljši časi. Kljub temu pa je poskus popolnega izbrisa tega izjemno bogatega in plodnega obdobja italijanske filmske zgodovine naredil škodo, ki je ne bo mogoče nikoli popraviti.

Čeprav nedvomno drži, kot smo videli, da obdobje fašizma v Italiji za področje kulture, vključno s kinematografijo, še zdaleč ni pomenilo nekakšnega enoumja, pa na koncu velja spomniti na to, da pripadniki različnih manjšin, nemške na Južnem Tirolskem ter seveda slovenske in hrvaške, niso imeli kaj dosti od omenjene kulturne raznolikosti. Glede na to, da so oblasti želele poenotiti navznoter še vedno razdeljeno državo in so preganjale tudi italijanska narečja, seveda niso imele nobenega razumevanja za druge narodnosti, ki so bivale na ozemlju Italije. Kako velike so bile kulturne, pa tudi jezikovne razlike v Italiji, ponazarja podatek, da je po koncu vojne za združitev zgolj približno 20 odstotkov prebivalstva govorilo toskansko narečje, današnje »standardno italijanščino«. Politika sistematičnega nacionalnega, kulturnega in jezikovnega poenotenja se je začela že pred Mussolinijevim prihodom na oblast in se je nadaljevala tudi po 2. svetovni vojni, vendar nikakor ni omejena samo na Italijo (ali na Avstrijo in Madžarsko, ki nam pač najprej prideta na misel zaradi težav, ki jih je v obeh državah imela in jih še ima slovenska manjšina). Gre za splošen fenomen, za katerega vemo, da ima svoje korenine v času nastajanja »nacionalnih držav«, in že če vzamemo zgolj države Evrope, skoraj v vsaki od njih živijo manjšine, ki vedo povedati bolj ali manj krvave zgodbe iz svoje preteklosti, marsikatera od teh zgodb pa še zdaleč ni zaključena, četudi zadnja leta v poročilih ni več toliko novic o terorističnem nasilju pripadnikov irske, baskovske, korziške in drugih manjšin, ki se borijo za svoje pravice. Italija si je z vidika svoje vizije poenotenja države precej zapletla položaj, ko je po 1. svetovni vojni priključila ozemlja s prebivalstvom, ki je bilo tam večinsko, govorilo drug jezik in pripadalo drugačnemu, avstro-ogrschemu kulturnemu krogu. Politika poenotenja Italije je vsebovala vrsto ukrepov, od preseljevanja manjšinskega prebivalstva na druga področja (na njihovo mesto so se priselili italijanski govorniki) do prepovedi rabe »lokalnih« jezikov v uradih in poučevanja v šolah izključno v italijanščini. Sledili so ukrepi poitalijančevanja priimkov, najprej je bil leta 1926 sprejet predpis o obvezni spremembi nemških priimkov na Južnem Tirolskem, dve leti kasneje je bilo to predpisano tudi za slovenske in hrvaške priimke v Julijski krajini. Kmalu zatem je bilo zakonjeno tudi obvezno spreminjanje nemških, slovenskih in hrvaških osebnih imen v njihove italijanske ustreznice.

Zgodbo o italijanizaciji slovenske manjšine v Julijski krajini dobro poznamo, zato je na tem mestu ni treba podrobneje razlagati. Pač pa je nujno spregovoriti nekaj besed o nekoliko manj znanih dejstvih, ki se nanašajo na položaj Slovencev na območju Ljubljanske pokrajine, ozemlju, ki so ga leta 1941 okupirali Italijani in ga priključili svoji državi. Odnos Italijanov do Slovencev v Ljubljanski pokrajini se je namreč precej razlikoval od tistega, ki so ga bili Slovenci vajeni drugod. Slovenščina je tukaj ostala še naprej v

rabi, Italijani so vzpodbujali kulturno življenje, izhajali so časniki in knjige v slovenščini. Za nas pa je seveda daleč najzanimivejša novost na področju filma, ki so jo uvedli prav Italijani (in Nemci). Filmi, ki so bili takrat predvajani v naših kinematografih, so namreč dobili slovenske podnaslove. **Ob vsem govorjenju o italijanski in nemški raznarodovalni politiki je sila zanimivo, da smo morali čakati na italijansko in nemško okupacijo, da smo končno dobili tisto, kar se nam danes zdi samoumevno, namreč slovensko podnaslovljene filme – pred tem smo morali biti zadovoljni s srbskimi oziroma hrvaškimi.** A to še ni vse: slovenski podnaslovi pri filmih so bili ena prvih stvari, ki smo jih izgubili takoj po vojni, ko smo se spet vrnili v naročje »bratske« Jugoslavije. Trajalo je skoraj trideset (!) let, da je bilo z Zakonom o filmu iz leta 1974 pri nas zagotovljeno obvezno podnaslavljanje filmov v slovenščino, do takrat je filme slovensko podnaslavljal le Vesna film, edini slovenski distributer, filmi ostalih distributerjev, ki so bili v večini, pa so imeli – tako kot v času kraljevine Jugoslavije – srbske oziroma hrvaške podnapise.

Celotno obdobje po 2. svetovni vojni je bilo na Slovenskem v znamenju izbrisa spomina na italijansko kinematografijo iz časa fašizma. Ne v kinu ne na televiziji ni bilo moč videti nobenega filma iz omenjenega obdobja, z izjemo šestih, prikazanih v dvorani Kinoteke, ki smo jih omenili na začetku. Po svoje je ironično, da se je omenjena pozaba (če odštejemo nekaj let diktature stalinističnega tipa) pri nas dogajala v času samoupravljanja, ki ga njegovi nasprotniki povezujejo s komunizmom, dejansko pa gre za korporativistično ureditev, ki je v svoji najčistejši obliki obstajala na Portugalskem v času Salazarja, v Dolfusovi »klerofašistični« Avstriji, v Francovi Španiji in seveda v Mussolinijevi Italiji. Pri tem ne gre le za vprašanje nepoznavanja cele vrste izvrstnih del, ki so jih takrat posneli italijanski režiserji, temveč smo na ta način izgubili tudi oporne točke, ki bi nam sicer omogočile razumevanje številnih kasnejših filmov. Našteli bi lahko vrsto primerov, a se bomo ustavili le pri dveh bolj znanih filmih. Vsak cinefil pozna *Mediterraneo* (1991, Gabriele Salvatores), pri čemer se gotovo spominja tudi prizora, ko italijanski vojak, ki odhaja od svoje grške ljubice, reče svojim tovarišem: »*L'ho massacrata!*« (»Uničil sem jo!«). A koliko izmed gledalcev tega tudi pri nas priljubljenega filma se je zavedalo dvoumnosti te vojakove izjave: lahko bi sicer govoril o svoji ljubici, vendar pa bi se njegove besede prav tako (ali pa še bolj) utegnile nanašati tudi na njegovo obupno interpretacijo zelo popularne pesmi Parlami d'amore Mariù, ki jo v filmu *Kakšni nepridipravi so moški* (Gli uomini, che mascalzoni..., 1932, Mario Camerini) zapoje Vittorio De Sica. Prav tako nam šele potem, ko vidimo izvrstni film *Štiri korake v oblake* (4 passi fra le nuvole, 1942, Alessandro Blasetti), postane zares jasno, kako zanič je njegov sodobni ameriški remake, *Sprehod v oblakih* (A Walk in the Clouds, 1995, Alfonso Arau), ki bi prav tako lahko mirne duše izjavil: »*L'ho massacrato!*« – namreč Blasettijev izvirnik. Omenjena primera še zdaleč nista edina, a naj bosta dovolj za ilustracijo absurdnosti položaja, v katerem se je znašel čisto določen segment italijanske kulture in še posebej kinematografije. Samo upamo lahko, da so bili Rossellinijevi filmi iz njegovega »fašističnega« obdobja, ki smo jih videli v Kinoteki, napoved obdobja, ko bomo vendarle imeli priložnost, da si na velikem platnu ogledamo še kakšno izmed mojstrov, ki so nastale v Italiji med letoma 1922 in 1945. **(konec)**



In memoriam MILAN LJUBIĆ (1938-2014)

Ljubo Struna: Milanu Ljubiću v spomin

Moje prvo sodelovanje z režiserjem Milanom Ljubićem je bilo pri filmu *Razbojniki iz Rio Grande* (Die Banditen vom Rio Grande, 1965, Helmuth M. Backhaus), kjer sem bil direktor filmske ekipe. Snemali smo ga v Paklenici za nemškega producenta. Milan je prišel kot diplomant AGRFT in štipendist Viba filma v filmsko ekipo. Sodeloval je kot asistent režije in tudi odigral manjšo vlogo v tem filmu.

V naslednjih letih je bilo najino sodelovanje zelo plodno. Kot organizator, snemalec, direktor in producent sem z njim sodeloval pri 34 kratkih dokumentarnih, igranih in animiranih filmih in pri njegovem prvem celovečernem filmu *Čudoviti prah* (1974) po romanu Vjekoslava Kaleba. V opusu Milana Ljubića najdemo zgodovinske, literarne, etnografske, animirane filme, portrete kulturnih delavcev in umetnikov, dokumentarne in arhivske filme.

Pri realizaciji snemanja baletne predstave *Giselle* (1968) v Ljubljanski operi za francoskega naročnika sva bila oba realizatorja in producenta tega projekta.

Dokumentarno zanimiv in bogat je bil film v produkciji Poljske vojaške proizvodnje. Snemali smo na teritoriju bivše Jugoslavije in skoraj po celotni Poljski. Film prikazuje Poljake, ki so se borili v partizanskih enotah NOB, njih usodo po končani vojni in vrnitvi na Poljsko.

Med pomembnimi dokumentarnimi projekti izstopa njegov dokumentarni film *Portret meniha* (1970), ki smo ga snemali v kartuzijanskem samostanu Pleterje. Film prikazuje življenje upokojenega priorja dr. Edgarja Lavova. Filmska ekipa je v času snemanja bivala v samostanu in tako spoznala ritem in samostansko življenje kartuzijanov.

Režiser Milan Ljubić je bil izredno produktiven, optimist pri delu, dovteten za dobre in ustvarjalne predloge, dober retorik in velika zakladnica zgodovinsko filmskih informacij. Ni dvoma, da režiser Milan Ljubić sodi med tiste filmske ustvarjalce, ki so se s svojim življenjem in delom trajno vpisali v zgodovino slovenskega filma.

13. novembra 2014 je bilo načrtovano najino filmsko srečanje in skupna pot v Belo krajino na projekcijo treh dokumentarnih filmov (*Veseli*

veter [1972], *Soseska* [1976] in *Pesem padlega partizana* [1973]) ob praznovanju 70. obletnice prvega kinematografa na osvobojenem ozemlju v Črnomlju.

Žal sem brez Milana Ljubića imel razgovor z gledalci sam in jim po projekciji na koncu razgovora sporočil žalostno novico, da je tega dne režiser Milan Ljubić umrl.

Naj zaključim: bili številni filmski so dnevi, vznemirljivi, sončni in deževni in ostali bodo filmski spomini.

Hvala ti, Milan, in mir s teboj!

Tone Frelih: Zelo, zelo osebni spomini na Milana Ljubića

Prvič sem ga videl pred skoraj petdesetimi leti. Bilo je to daljnega leta 1966 ali 1967. Z ekipo je prišel na AGRFT posnet portret dr. Franceta Koblarja. Dokumentarec je sodil v ciklus Slovenski umetniki, ki ga je v tistem času zasnoval prav Milan. Tisto srečanje je bilo bežno in bi ga sam verjetno pozabil, če me ne bi naslednje leto na začetku poletja poklical. Poletne mesece sem namreč preživel na »časnem delu« v Kopru. Pripravljaj je dokumentarni film *Kazenski zakonik, člen 188* (1968), ki se je ukvarjal s prostitucijo na Slovenskem. Zelenka, ki je tisto leto končal študij na Akademiji, je »odrasli« Milan povabil k sodelovanju. »Ampak, da veš, med scenariste te pa ne bom napisal,« je kmalu po začetku snemanja odločil. »Tudi prav,« sem si rekel, čeprav bi danes verjetno odreagiraj drugače.

Drugič sva se intenzivneje spoznavala leta 1974, Milan kot direktor Vibe in sam kot malce manjši zelenec, ki je za Vibo posnel svoj debitantski film *Krivda* (1975). Razumel je tremo, ki sem jo imel pred snemanjem in prve dni, pomagal mi je sestaviti ekipo in v postprodukciji določil nekaj dni montaže več, kot so predpisovali takratni normativi.

Potem sva se srečavala na raznih filmskih festivalih, ne samo v Pulju ali Beogradu. S pokojnim Draganom Jankovićem sta uspešno odpirala vrata slovenskemu filmu po svetu, kajti njuna sposobnost prepričevanja festivalskih direktorjev ni poznala meja.

S svojim edinim celovečernim igranim filmom *Čudoviti prah* (1974) intimno ni bil najbolj zadovoljen. »Če bi ga delal še enkrat,

bi se ga lotil drugače,« je bilo moč razbrati iz kakšnega njegovega posebno iskrenega priznanja.

Še en prijeten in predvsem pohvalen spomin na Milana moram zapisati. Več kot dvajset let je bil neformalni urednik že omenjenega cikla »slovenski umetniki«. Tudi večino naslovov v zbirko, ki dobiva iz leta v leto večjo dokumentarno vrednost, je prispeval sam. Ni pa cikla »zaklenil« ali si ga prilastil. Vem, da je imel glavno besedo pri programski odločitvi, da sem leta 1988 lahko posnel portret Mileta Koruna *Teater je ...* Če bi Milan želel, bi lahko v program tistega leta brez pomisleka egoistično umestil kakšen svoj projekt, pa tega ni storil.

Za vsa opisana dejanja sem in hočem biti Milanu globoko hvaležen. Brez najmanjšega pomisleka lahko rečem, da si to hvaležnost tudi zasluži.

Se pa v mojih mislih na Milana motajo tudi drugačni spomini. Če trčita skupaj dva trmoglavca, se nujno zaiskri. Tako se je med nama v zadnjih dvajsetih letih na strokovni ravni nekajkrat zaiskrilo. Toda »odraslost« obeh je odločilno pripomogla, da sva nesoglasja uspela ohraniti na poslovni ravni in jih nisva vnašala v zasebnost.

Zato sta ostajala stisk roke in živahen pogled v oči vse do Milanovih zadnjih dni enako iskrena kot pred skoraj petdesetimi leti.

Gorzd Trušnovec: Milanu Ljubiću v slovo

Z gospodom Milanom Ljubićem sem imel priložnost sodelovati zadnjih nekaj let, ko je bil dejaven kot član sveta revije *Ekran*. Le kdo, ki se pri nas tako ali drugače ukvarja s filmom, ga ni vsaj bežno poznal ali vedel zanj? Kot filmski režiser, producent, direktor Vibe in pozneje predstavnik podjetja Kodak je bil vseprisoten, nekakšen vezni člen domače kinematografije, ki je poznal in se spoznal na vse njene segmente.

Zato je bil naš izjemno dragocen sodelavec v smislu poznavalskih pisnih prispevkov, ki se jih je v njegovi dolgoletni karieri zagotovo nabralo za samostojno monografijo, predvsem pa je s svojo aktivnostjo in z ustvarjalnim zagonom izjemno pripomogel k promociji 50-letnice *Ekrana*, filmske revije

z najdaljšo tradicijo izhajanja v regiji. Ob tej priložnosti je tako rekoč lastnoročno organiziral vrsto dogodkov, ki so po njegovi zaslugi odmevali tudi preko meja današnje države. Leta 2008 je bil prejemnik Badjurove nagrade za življenjsko delo na področju kinematografije, sam pa je bil pozneje pobudnik in *spiritus agens* podeljevanja priznanja revije *Ekran*.

Iz tega sodelovanja ga bom ohranil v spominu kot agilnega, angažiranega in energičnega, bil je neizčrpen vir filmskih anekdot, ki jih je znal s homersko sposobnostjo pripovedovanja stresati in vpletati v še tako banalen razgovor. Znal je biti benevolenten režiser vsakdanjega življenja, ki je v pravi situaciji zmeraj našel pravo besedo, artikuirano misel, diplomatsko potezo. Kljub temu da so se včasih najina mnenja tudi kresala, sem v komunikaciji z njim zmeraj čutil, spoštoval in občudoval z leti pridobljeno modrost, da se nobena juha ne poje tako vroča, kot se skuha, in da je v skupno dobro treba najti pot kolegialnega sodelovanja.

Zapomnil si ga bom še po nečem: po vedrini, uglajenosti in galantnosti. Tega na naši sceni ni ravno na pretek. Iz dolgega telefonskega pogovora, ki sva ga imela v pozni jeseni minulega leta, v katerem sem se mu želel zahvaliti za preteklo delo in se dogovoriti za nadaljevanje, je vela nekakšna malodušna zagrenjenost; takega ga nisem poznal in prepoznal. V pogovoru, ki je meandrično zaokrožil okrog vrste filmskih tém, je bila v središču tožba nad tem, kako kulturnikom pri nas primanjkuje človeške kulture. No, sem si mislil, slej ko prej Slovenija dotolče še tako živahnega optimista. Teden dni pozneje je Milan Ljubić umrl.

Z gospodom Milanom Ljubićem smo izgubili še eno neposredno vez s slovensko filmsko zgodovino in enega redkih dragocenih poznavalcev, ki so bili zraven in jo soustvarjali od vsega začetka. Le obžalujemo lahko, da teh svojih spominov ni utegnili izčrpeje zabeležiti.

(Za portret Milana Ljubića iz leta 1974 se zahvaljujemo njegovemu avtorju, Ljubu Struni.)

Jasmina Šepetavc

TRANSFORMACIJE NOVEGA QUEER FILMA

Ruby Rich: *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Durham in London, Duke University Press, 2013.

Ruby Rich je vplivna ameriška filmska kritičarka, profesorica in žirantka na velikih filmskih festivalih ter prva, ki je v 90. letih v vrsti esejev, objavljenih v revijah *Journal of Gay and Lesbian Studies*, *Village Voice*, *Sight&Sound* in drugih publikacijah, skovala izraz New Queer Cinema (novi queer film – NQF). *New Queer Cinema: The Director's Cut* je zbirka esejev, ki jih je napisala skozi zadnji dve desetletji in v katerih se ukvarja predvsem s pojavom novega vala queer filmov in njegovih manjših struj. Njena knjiga je posebne vrste zgodovinski arhiv, ki udejanja queer verzijo historicizma, ki nima neke linearne pripovedi, progresije dogodkov ali jasne kategorizacije (v tem primeru filmov in specifičnega obdobja). Kar avtorica ponudi, je fragmentiran dnevniški zapis dogajanja s filmskih festivalov Sundance, Toronto, Amsterdam in drugih; vzpona mladih in relativno neznanih režiserjev in (precej manj) režiserk, kot so Gus Van Sant, Todd Haynes in Sadie Benning; osebne spomine na umrle protagoniste queer filma in teorije. Velik del knjige ostaja v ZDA, v drugem delu pa se spominja potovanj in svoje druge teoretske obsesije, Latinske Amerike, pojava znanih političnih lezbičnih kabarejev na obrobjih Mexico Cityja in kubanske cenzure. Dotakne se tudi velikega queer tria iz Francije Ozon-Téchiné-Collard, Karwai Wongovega mojstrsko dodelanega trpinčenja protagonistov v destruktivnem razmerju v *Happy Together* (Chun gwong cha sit, 1997), queer porna v japonskem kolažu *I.K.U.* (2000, Shu Lea Cheang) itn.

Čeravno so eseji izjemno informativni za nepoznavalce, vsaj malo analnemu bralcu – semipoznavalcu vzbudijo neke na sredi knjige občutek kaotičnosti, celo nezadovoljenosti, ki si je ne zna razložiti. Navsezadnje se knjiga bere kot arhiv spominov in govoric, ki so do nedavnega bile skorajda edini vir queer zadovoljstva v povezavi s filmom. Okraj tega se knjiga na mestih ne poveže v celoto, kar je vse lepo in prav in v skladu z queerovskimi strategijami destabilizacije pomenov, tekstov in velikih zgodb, še večji plus za avtoričin avtobiografski moment, malo manj prijetno pa za branje, sploh zaradi stila, s katerim na trenutke prav baročno opisuje dobre stare čase in vzajemno

ljubezen na pretežno ameriški neodvisni filmski sceni in njeni renesansi v pojavu Novega queer filma, ki je v veliki večini drugi deli sveta še niso (ne bodo?) dočakali. Ne gre toliko za kritiko kot za preferenco branja.

Kar v knjigi vzdrži kot rdeča nit, je tisto, kar obljublja naslov: Novi queer film (NQF), ki ga Richeva, ker je pač bila vedno na pravem kraju ob pravem času, opiše nenadkriljivo. NQF, ki ga je ohlapno moč postaviti na konec 80. in začetek 90. let, se, kot pravi avtorica, na prvem mestu dogodi zaradi spleta štirih okoliščin: Reagana, aidsa, izuma videokamere in poceni najemnine v ameriških velemedstih, kjer se posledično skoncentrirajo razni umetniki in velika queer skupnost (vključno s samo avtorico). Leta 1991 izidejo trije ključni filmi za NQF: dokumentarec o plesni kulturi afro- in latinoameriških gejev in transseksualcev *Pariz gori* (Paris Is Burning, 1990, Jennie Livingston), queer poklon Genetu *Strup* (Poison, 1991, Todd Haynes) in moderna različica elizabetinske drame *Edvard II* (Edward II, 1991, Derek Jarman). Sledili so danes že kulturni neodvisni filmi *Swoon* (1992, Tom Kalin), *The Living End* (1992, Gregg Araki), *Moj mali Idaho* (My Own Private Idaho, 1991, Gus Van Sant), *Go Fish* (1994, Rose Troche), *Ženska – Lubenica* (The Watermelon Woman, 1996, Cheryl Dunye) ... Prostituti, okuženi s HIV, morilski geji, promiskuitetne lezbijke, road movieji brez cilja, nasilna razmerja, smrt ... so bile teme, ki so jih začeli NQF-ustvarjalci temeljito raziskovati, kompromise pozitivne reprezentacije pa je v obdobju aidsa in demonizacije LGBT-skupnosti in jezi, ki je skupnost zajela, zamenjal brezkompromisen prikaz palete življenj v senci bližajoče se smrti in zatiranja.

NQF se ne rodi iz nič, niti ni tako radikalen rez, kot se sprva zdi – ni samo upor negativnim mainstream podobam gejev, lezbijk, biseksualcev in transseksualcev ali pozitivnim podobam politično korektnih predhodnikov gibanja, temveč ima močno oporo v kontinuiteti eksperimentalnih form filma, predvsem močnem avantgardnem gejevskem filmu v Ameriki (Anger, Warhol), Fassbinderju v Evropi, Barbari



Pariz gori

Hammer, Jan Oxemberg, Urlike Ottinger in drugih (redkih) lezbičnih režiserkah. Nov moment je sprememba v gibanju samem: od politik (relativno zamejenih) identitet h krovnemu pojmu queer, ki (vsaj v teoriji) pokriva multitulo nekonvencionalnih izrazov seksualnosti in spolov. Podobna ohlapnost je značilna za NQ-filme, ki izhajajo iz specifičnega momenta in si »ne delijo enotnega estetskega vokabularja, strategije ali problema ... združuje jih skupen stil: recimo mu 'Homo Pomo'. V vseh so sledovi prisvojitve, pastiša in ironije, kot tudi predelave zgodovine z mislijo na družbeni konstruktivizem« (str. 18). Ampak ali res lahko retrospektivno NQF slavimo zaradi postmoderne nove politike? Niti ne. Četudi je res, da se NQF ne boji negativnih podob ali raziskovanja multiplih tokov želje in seksualnosti, je hkrati globoko konservativen. Ruby Rich v svojih spominih večkrat poudari, pod kakšnimi pogoji so bile na festivalih prisotne

ženske: največkrat v manjših dvorinah in brez večjega zanimanja distributerjev, tako da so jim sčasoma umanjala kritična masa občinstva in sredstva za nadaljevanje ustvarjanje. Ko filmski teoretik Richard Dyer zapiše, da moške queerovske kulture ne moremo nikoli povsem ločiti od mizoginije, je, kot da bi opisal primer getoizacije znotraj geta specifične niše NQF.

V 90. letih se zgodi vse od pojava do propada (?) NQF: uspešen subverziven neodvisen začetek je kmalu postal vroče blago za mainstream studie in heteroseksualne moške režiserje, ki so snemali pretežno filme z lezbičnimi zapleti. Kar se zgodi NQF, je stara zgodba kanibalizacije kapitalizma, ki pogoltno nov subverziven moment, brez političnega elementa, ki bi lahko ogrozil sistem: »Identitetne politike se ne mešajo dobro z nagibi trga, zato so se novi filmi znebili politike« (str. 132). Queer filmi velik del svojega starega občinstva

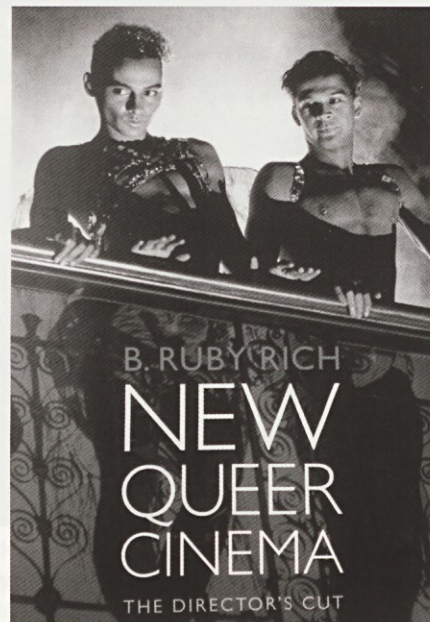
izgubijo, drugi del občinstva pa se počasi navadi sprememb in zahteva romantične komedije ob zvoku grizljanja kopic. Kvantiteta prehitu kvaliteto z redkimi hibridnimi izjemami: Hillary Swank za film *Fantje ne jočejo* (Boys Don't Cry, 1999, Kimberly Peirce) dobi oskarja, *Biti John Malkovich* (Being John Malkovich, 1999, Spike Jonze) dá Cameron Diaz priložnost za edino prebavljivo predstavo v kateremkoli filmu in srečen lezbični konec, *Visoka umetnost* (High Art, 1998) pa pomeni za Liso Cholodenko odskočno desko za komercialno kariero, ki jo požegna dobro desetletje kasneje z nominirancem za oskarja *Otroci so super* (The Kids Are All Right, 2010), v katerem gledamo popolnoma heteronormativno potrditev dolgočasnega brezstrastnega lezbičnega zakona in posledične afere ene od mam z moškimi – darovalcem sperme/biološkim očetom njenih otrok. Rich najbolje diagnosticira stanje NQF, ko pravi, da je le-ta »postal tako uspešen, da se je razpršil v nešteto drugih drugje« (134)

in nadaljuje, da je brez koncentracije kreativnega momenta (in NQF je bolj moment kot gibanje) ter fokusiranega odgovora skupnosti postal le še eden izmed sloganov na trgu.

V novem tisočletju je igrati eno od LGBTQ-kratic skoraj obvezno za kariero in nujno za politično korektno serijo. Genealogija LGBTQ-reprezentacije gre nekako takole: od negativnih podob mainstreama, do afirmativnih podob LGBT-gibanja, k postafirmaciji NQF in ponovni afirmaciji mainstream produkcije. Kar se danes dogaja na področju queer filma, paradoksalno ni več skoncentrirano v izrazni formi filma – izjema so produkcije Focus Features (*Gora Brokeback* [Brokeback Mountain, 2005, Ang Lee], *Milk* [2008, Gus Van Sant], *Otroci so super*) in Killer Films Christine Vachon, ki sodeluje pri vseh Haynesovih filmih in drugih queer filmih, za katere ste sploh kdaj slišali – temveč v novih medijih (razmahu internetnih lezbičnih in gejevskih naredi-sam serij z nizkim proračunom in parodijami žanrskih zgodb) in preporodom televizijskih serij. Showtimeova *Moški svet* (Queer as Folk, 2000–2005) in *The L Word* (2004–2009) ter HBO-jeva *Pod rušo* (Six Feet Under, 2001–2005) so le prvi izmed primerov, ki so spodbudili množico queer podob na televiziji, trenutno celo v najstniških serijah *Ljubke lažnivke* (Pretty Little Liars, 2010–) ali MTV-jevi ponesrečeni zgodbi o posnemanju lezbištva *Faking It* (2014–).

Novega queer filma je v svoji brezkompromisni radikalni različici prvega vala konec. Tega se zaveda tudi Ruby Rich, ki tega v zaključku zares ne more eksplicitno priznati, ne da bi govorila o starih uspehih in novih potencialih. A hkrati prav podjetno uporabi novo skovanko relativno novega gibanja filmov, ki se ukvarjajo s transseksualno tematiko, Novi trans film (NTF). Ta je novi queer s polno realiziranim potencialom ne samo dekonstrukcije seksualnosti (kot to v večini delajo zgodnji NQF), temveč tudi spolov. Razmah filmov s temo transseksualnosti je po avtorici zanimiv predvsem v razliki odnosa do queer zgodovine. NT-filmi, ki so večinoma dokumentarci, se dogajajo v sedanjosti, beležijo transformacijo, ki se dogaja pred nami, in se ne ukvarjajo z arheološkim izkopavanjem minulega. Odnos do zgodovine je verjetno ena večjih teoretskih in praktičnih zagat, vir razkolov queer teorije in aktivizma ter ključna tema, ki jo je imel queer film moč dekonstruirati, korigirati ali preprosto ignorirati. Kaj je queer gibanje brez preteklosti in queer film brez zgodovine, ostaja še odprto vprašanje; tu lahko odgovorimo le to, da je Ruby Rich sama v tej knjigi na strani zgodovinskega. In prav je, da je le-ta popisana.

Še malo o hibridih: video švedskega dueta Icona Pop *All Night* (2013, Marc Klasfeld), za večino vizualna spremljava pop komada brez konteksta, je skorajda



identična rekonstrukcija enega izmed najzgodnejših NQ-filmov, *Pariz gori*. Ex underground kraljice preobleke s svojimi vogue gibi so v novodobni instalaciji vizualno vsečni visoko stilizirani scenski dodatki, tesno zvezani s mainstream potrošnjo (11 milijonov ogledov na portalu Youtube), nikakor pa ne več s skupnostjo ali politiko. Če Ruby Rich optimistično zaključí, da nismo post-, temveč šele prequeer, se to lahko v tem trenutku bere samo kot še en baročni okrasek knjige.

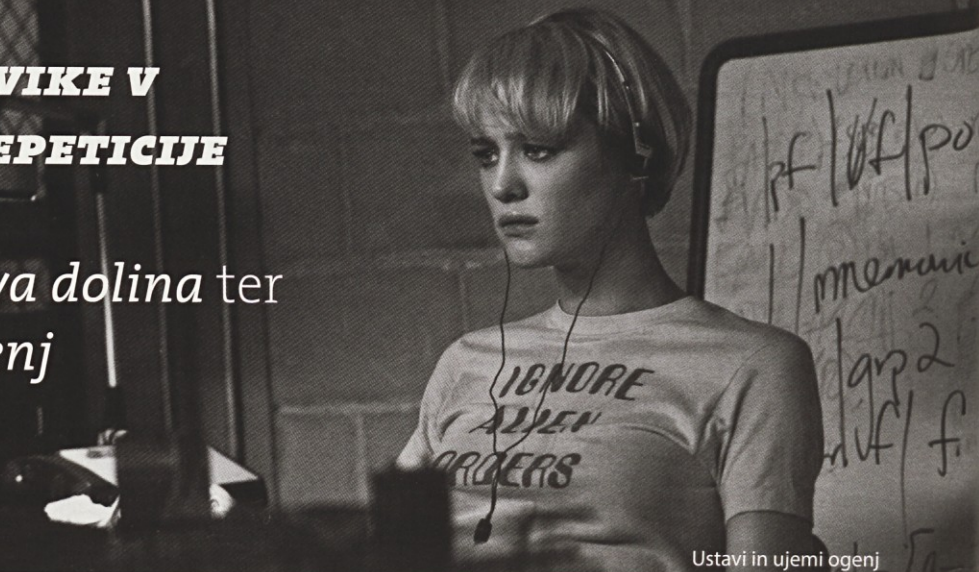


Strup

ERUPCIJA IT MOTIVIKE V TV-SERIJAH: OD REPETICIJE DO INOVACIJE

Primer serij *Silicijeva dolina* ter *Ustavi in ujemi ogenj*

Nina Cvar



Ustavi in ujemi ogenj

Privzemanje elementov filmske govorice v TV-serijah je v zadnjih letih precej spremenilo medijsko krajino – povzročilo je živahno prehajanje filmskih težkokategorikov v televizijsko industrijo in nasprotno, marsikatero igralsko ime, ki ga je izstrelila t. i. kakovostna televizija, je svojo priložnost izkoristilo še na velikih platnih. Spektakel podelitve televizijskih nagrad Emmy postaja z vsakim letom odmevnejši, proračuni posameznih produkcij vse večji, namnožile so se televizijske mreže, kanali, producenti, ki so iz posrečene hibridizacije televizije in filma etabilirali novo avdiovizualno obliko medijske industrije. Seveda so že pred tem valom obstajali primeri tovrstnega spoja, kot je Lynchev *Twin Peaks* (1990–1991), a bistvena razlika z aktualnim valom je v formalizaciji oblike. Ta je postala nov adut v industriji kvalitetne televizije, ki pušča več prostora za zgodbo ter posledično za razvoj likov, hkrati pa s pridom izkorišča spremembe v kroženju prav teh istih vsebin. Omenjene spremembe se nanašajo tako na tehnološke kot na politično-ekonomske razsežnosti, umestili pa bi jih lahko v t. i. postfordizem, skozi katerega se raziskuje spremembe znotraj kapitalističnega produkcijskega načina, s fokusom na prevpraševanju vloge kognitivnega dela. Morda sta zaradi tega seriji *Silicijeva dolina* (Silicon Valley, HBO, 2014–, Mike Judge idr.) ter *Ustavi in ujemi ogenj: Bitka za CTRL* (Halt and Catch Fire, AMC, 2014–, Christopher Cantwell idr.) še toliko zanimivejši, saj obe tematizirata pomembno razsežnost kognitivnega dela, t. i. IT-industrijo: *Silicijeva dolina* sedanjost, še zlasti pomp okoli start-up podjetij, *Ustavi in ujemi ogenj* pa se osredotoča na razvoj osebnega računalnika, na obdobje tik pred predstavitvijo Macintosha leta 1984.

Seriji si sicer ne bi mogli biti bolj različni. *Ustavi in ujemi ogenj* je tako rekoč zgodovinska drama, *Silicijeva dolina* pa tipična stvaritev Mika Judgea, avtorja kulturnih televizijskih serij *Beavis and Butt-head* (1993–1997 in 2011) ter *King of the Hill* (1997–2009), ki v svoji znani maniri gradi na dialogih, ki se poslužujejo slenga izbrane ciljne skupine, situacijsko, skorajda že altmanovsko kadiranje ter zlasti satiro, s pomočjo katere skuša Judge vzpostaviti kritično distanco. Po drugi strani se *Ustavi in ujemi ogenj* močno, včasih celo premočno zgleduje po *Oglaševalcih* (Mad Men, 2007–2015), zlasti v privzemanju nostalgичnega sentimenta, nenazadnje pa tudi v dramaturški zasnovi, a s to razliko, da naslovnim likom (pa tudi zgodbi sami) manjka večplastnosti.

Slednje moramo očitati tudi seriji *Silicijeva dolina*, katere liki vse preveč temeljijo na stereotipih, pa tudi njihova izgradnja je prepočasna. Po drugi strani gre za značilni judgeovski prijem, za humor, ki svoj učinek producira prek nereflektiranih splošnosti, samoumevnosti vsakdanjega življenja. V tem oziru serija ne ponudi ničesar novega oziroma servira preverjen recept postavitve naslovnega lika v okolje, ki mu je tuje – zakaj bi spreminjal nekaj, kar načeloma deluje in se je uspelo celo preriniti v kiberkulturo? Številne reference, aluzije na njegov film *Office Space* (1999) so v obliki memov med bolj citiranimi filmi na internetu, da o seriji *Beavis and Butt-head* ne izgubljam besed. Judge očitno zna ujeti in izkoristiti tisto, kar je popularno v kulturi, in slednje tudi približati širši populaciji, kar seveda pomeni, da mora pluti med ostrimi čermi inovacije in repetitije; Judge se zasidra nekje vmes.

Zgodba o sramežljivem, socialno nespretnem, toda genialnem programerju Richardu Hendriksu, ki svojo ustvarjalnost spregledan zabija v IT-podjetju Hooli – gre seveda za tipičen motiv Judgea – se požene v tek, ko razvije aplikacijo z revolucionarnim algoritmom »Pied Piper«. Richard se tako znajde v primežu korporativnih interesov, razpet med dvema likoma, IT-ikonama, ki v določenih vidikih aludirata na Billa Gatesa in Steva Jobsa. Toda pravi zaplet se prične, ko omenjena, Gavin Belson, direktor Hoolija, in Peter Gregory oz. lik, ki spominja na Jobsa, Richardu ponudita, vsak s svojo agendo, določena sredstva za aplikacijo: Gregory začetni kapital v vrednosti 200.000 dolarjev v zameno za petosotni lastniški delež ter tako rekoč popolno ustvarjalno svobodo pri nadaljnjem razvoju v obliki lastnega podjetja, Belson pa deset milijonov za njen odkup. V maniri genealogije razvoja IT-industrije ter t. i. naivne kalifornijske tehnološko-poslovne ideologije, ki je po Lenartu J. Kučiču v 70. letih 20. stoletja zarisala delovanje silicijeve doline in pripravila »simbolni« teren za razvoj novodobnih družbenih tehno fenomenov, od osebnega računalništva do družabnih spletnih omrežij,¹ nas tako Judge z naslovnim likom vodi po mantri omenjene ideologije, ki jo po Kučiču odlično povzema citat soustanovitelja Twitterja Biza Stona: »Se zabavati, delati dober posel in spreminjati svet na bolje.«²

1 Povzeto po Kučič, Lenart J.: Naivna kalifornijska ideologija in realne družbene okoliščine. *Delo-Sobotna priloga*, 13. marec 2010. Dostopno na spletni povezavi <<http://bit.ly/1tHFjdd>>.

2 Ibid.

Citat lahko služi za torišče analize, za nekakšen diagram, ki sestoji iz treh temeljnih gradnikov t.i. kalifornijske ideologije: samouresničevanja, utopičnosti ter podjetništva, ti gradniki pa predstavljajo tudi osrednje narativne zidake, na katerih gradita obe seriji. Na vsakega izmed njih ustvarjalci *Silicijeve doline* in *Ustavi in ujemi ogenj* namreč sidrajo zgodbe posameznih likov oziroma jih oblikujejo kot idealne tipe mitologij, pripetih na omenjene temelje. Toda če Judge to ideologijo vzame takšno, kot je v realnem času, ustvarjalca serije *Ustavi in ujemi ogenj*, Christopher Cantwell in Christopher C. Rogers, do slednje pristopata z aluzijo na Weinerjevo metodo iz *Oglaševalcev*, to je skozi s sedanjostjo uokvirjenim vmesnikom nostalgije, ki deluje kot leča, skozi katero pogledujemo na tako rekoč pionirsko obdobje razvoja osebnega računalnika s pripadajočimi korporativnimi apetiti, na porajanje nove kiber subkulture, ki jo v *Ustavi in ujemi ogenj* uteleša programerka Cameron Howe (Mackenzie Davis), spremembe v popularni kulturi, navsezadnje pa tudi na premike v odnosih med spoloma, kjer do izraza vse bolj prihajajo širše transformacije v produkcijskem načinu kapitalizma, to je v postfordistični delitvi kognitivnega dela.

Podobno kot druge prepoznavne serije mreže AMC tudi *Ustavi in ujemi ogenj* prepoznamo po skrbno izdelani avdiovizualni podobi, izvrstni uvodni špici ter intuiciji za potencialno kulturne vsebine. Gledalec današnje dvajset-in-nekaj generacije se bo gotovo mestoma zasačil, da uživa v nostalgичnem spominu na oblačila staršev, igrače otroštva, pa seveda na prve osebne računalnike. Na trenutke serija resnično deluje kot prepričljiv časovni stroj, ki nas zapelje v čase, ko smo kot otroci nabijali videoigre Space Invaders, Pac-Man in Thro' The Wall ipd. Apropiacija nostalgичnega sentimenta je morda tudi ključni adut serije, poleg poskusa vzpostavitve »madmenovskega pogleda« v formiranje industrije, ki je tako korenito posegla v naša življenja.

V tekaško silicijevo prerijo postavljena zgodba serije *Ustavi in ujemi ogenj*, tako kot *Oglaševalci*, temelji na mozaičnem prepletanju življenjskih zgodb protagonistov: od mladega podjetnika Joeja MacMillana z žalostno družinsko zgodbo, ki želi uspeti v IT-industriji, do izvrstnega, a nevrotičnega inženirja Gordona Clarka; od Clarkove žene Donne, genialne inženirke, ki je v patriarhalni družbi vseskozi diskriminirana, do že omenjene študentke računalništva Cameron, ki so ji navdih ženske programerke, zlasti pionirke v 40. letih, v okviru t. i. ENIAC-a, prvega elektronskega računalnika, ki ga je bilo možno na novo programirati. Značajske različnosti protagonistov zagotavljajo potrebno dramatičnost, zlasti v procesu izgradnje konkurenčnega osebnega računalnika kot osrednjega gibalca zgodbe, ki na takšen in drugačen način prekriza življenjske poti omenjenim.

Zdi se, da je ena od glavnih intenc serije, da vzpostavi reprezentacijo zabrisane vloge žensk v razvoju programiranja, na kar kot sociološko dejstvo vztrajno opozarjajo avtorice, kot so npr. Wendy Hui Kyong Chun in Sadie Plant ter Luce Irigaray, ki v besedilu *This Sex Which is Not One* opazi sorodnost med programsko opremo ter žensko seksualnostjo, saj učinki obeh bežijo iz kodificiranega vidnega režima.³

3 Povzeto po Irigaray, Luce: *This Sex Which is Not One*. Ithaca, N.Y.: Cornell



Silicijeva dolina

Pričujoča reprezentacija, ki torej v družbeno zavest končno prinaša zamolčano zgodovino vloge žensk v razvoju računalništva, natančno razdelano v monografiji *Programmed Visions: Software and Memory* Wendy Hui Kyong Chun, je tudi sicer svetla točka serije, ki ji moramo v posameznih epizodah očitati dramaturško nerodnost ter posledično vse preveč enoplastno izgradnjo likov. Slednjim namreč manjka tista znamenita ambivalentnost, kot jo lahko spremljamo v *Oglaševalcih* ali v *Krivih poteh* (*Breaking Bad*, 2008–2013), pri čemer bi slednjo lahko demonstrirali z v ta namen preoblikovano Kleejevo formulo, kot jo artikulira Gérard Wajcman⁴. In sicer gre za formulo, ki sestoji iz nenehnega gledalčevega premikanja med »storiti, da vidimo« in med »narediti vidno«. Za prvo besedno zvezo Wajcman zapiše, da se navezuje na vselej »storiti, da vidimo« za nekoga, medtem ko za drugo, t. j. »narediti vidno« pravi, da ne vključuje neke neposredne prisotnosti⁵. Prva konceptualna besedna zveza ima gledalca za *ne-videčega* oziroma ga opredeljuje kot tistega, ki si ne želi odpreti oči, kar pomeni, da pričujoče krajišče skuša narediti razvidno tisto, česar gledalec ne želi spustiti v svoje vidno⁶. Za razliko od prvega pa druga konceptualna besedna zveza označuje nekakšno inverzijo želje videti, saj je »/.../ velik del tega, kar nastaja kot podobe-za-videti tu zato, da to željo zadovolji, da nam dá videti, kar si želimo, kar pa pomeni, da skrivoma poteši trmoglavo voljo, da ne bi videli«⁷. Prav slednjo pa vse intenzivneje apropiirajo kulturne industrije – TV-serije pri tem seveda niso nikakršna izjema.

Odsotnost ambivalentnosti, izražene v konceptualni besedni zvezi »storiti, da vidimo«, je tudi sicer nevalgična točka obeh serij, ki jo *Silicijeva dolina* blaži z avtorsko satiro, *Ustavi in ujemi ogenj* pa z reprezentacijsko politiko. Po drugi strani podpisana iskreno priznavam, da z zanimanjem pričakuje novi sezoni obeh serij, četudi, gledano epistemološko, obe trpita za mankom kritične osti, inovacijo tele-filmskega jezika, navsezadnje tudi za nereflektirano pozicijo do širše genealogije IT-industrije in vloge geopolitičnih interesov v njej. Morebiti pa bo obe seriji, kar se tiče navedenih problemov, »rešila« serialnost kot izraz procesa postajanja novega?

University Press, 1985. Str. 26.

4 Wajcman, Gérard: *Objekt stoletja*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2007. Str. 191.

5 Ibid.

6 Ibid.

7 Ibid., str. 192.

DRUŽINA NA TNALU

Žensko-moški tandemi v novejših nadaljevankah

Žiga Valetič

Afera

Televizijske serije še naprej dokazujejo, da so odlični poligon za razvoj likov. Igralci in igralka pa tudi scenaristi lahko v njih pustijo večji avtorski pečat kot v relativno kratki filmski formi, četudi se minutaže filmov že nekaj let daljšajo in se mnogi izdelki (tudi umetniški, kot denimo *Nimfomanka* Larsa von Trierja) ponujajo v nadaljevanjih. Na eni strani smo priča umiku klasičnega sit-coma, na drugi pa vzponu kriminalnih serij, ki koketirajo s psihološkim trilerjem. Pet novejših nadaljevank (*Seme življenja*, *The Fall*, *Črni seznam*, *Peaky Blinders* in *Afera*) svojo zgodbo vzpostavljajo na raznovrstni žensko-moški dinamiki.

Seme življenja

Na Pickbox sem se ob koncu poletja obrnil s predlogom za prikaz nekaterih novejših nadaljevank, tudi *Semena življenja* (Extant, 2014–), vendar so mi odgovorili, da predlaganih serij za zdaj nimajo v načrtu. Toda kmalu sem prejel presenetljivo sporočilo, da so le pridobili pravice za želeno znanstvenofantastično serijo. Priznam, po nelegalnem ogledu polovice sezone sem jo načrtno nehal gledati v pričakovanju, da bo na tak ali drugačen način nekega dne vendarle prišla do mene (HBO, Netflix, Pickbox), kar se je tudi zgodilo, in preostanek sem si lahko ogledal »na zahtevo« ...

Seme življenja je pod taktirko Mickeyja Fisherja pisalo sedem scenaristov in režiralo dvanajst režiserjev, med izvršnimi producenti pa najdemo tudi Stevena Spielberga ter Halle Berry. ZF-nadaljevanke terjajo veliko denarja in posebnih učinkov, in ker še zdaleč niso novost, potrebujejo tudi inovativno znanstveno intrigo, ki je po možnosti podkrepljena z osebno, če že ne družinsko zgodbo. *Seme življenja* tako prinaša prečiščeno zamisel, ki jo je Spielberg nakazal že v filmu *A. I. umetna inteligenca* (Artificial Intelligence: AI, 2001). Opravka imamo z vprašanjem, ali je mogoče robota ustvariti tako popolnega, da se bo vanj v nekem trenutku naselilo življenje in bo android zaživel z lastno voljo, si nabiral izkušnje ter jih implementiral v svobodne bivanjske odločitve za prihodnost. Zdi se, da so ustvarjalci to vprašanje vzeli sila resno in ga prečesali podolgem in počez, čeravno na drugačen način, kot smo to videli v švedski seriji *Real Humans* (Äkta människor, 2012–), kjer lahko svojega androida kupiš v lokalnem supermarketu, podobno kot v

filmu *Jaz, robot* (I, Robot, 2004, Alex Proyas). Središče dogajanja v *Semenu življenja* je osnovna družinska celica oziroma »družinska«, če naj jo dam v narekovaj zaradi dečka/sina Ethana Woodsa, ki ga je oče John (Goran Višnjič) s pomočjo sodelavke ustvaril v znanstvenem laboratoriju. Ker pa podjetje ni našlo staršev, ki bi testnega mulčka hoteli sprejeti na dom, ga John pripelje domov in fantova mama postane Johnova žena, astronautka Molly Woods (Halle Berry). V osrčju pripovedi se torej znajdetta znanstvenik in vesoljska pilotka, ki se trudita na malega Ethana – prvega androida – gledati kot na sina, pa čeprav lahko njegove baterije po želji in potrebi tudi izklopita ...

Toda stvari so vse prej kot idilične. John dela za tehnološko podjetje poslovneža z nadnaravno izkušnjo (špekulacije s temno snovjo), Molly pa je med enoletnim samotarskim bivanjem v vesolju doživela bližnje srečanje s tretjo vrsto, zaradi česar se iz vakuumske širjave vrne noseča. Kako, zakaj? Vse to je stvar izvedbe: laži, prevar, strahu, umorov, tehnološke špijonaže, Ethanovega odraščanja, sanjačev z osebno agendo, dvoličnih policistov ter revolucionarjev, ki v razvoju androidov vidijo le prevlado androidov nad ljudmi.

Čeprav gre v žanrskem smislu za ZF-triler, je izbira Višnjiča in Berryjeve skrbno premišljena. Višnjič se dobro znajde v vlogi toplega, podpornega, prijaznega, ljubečega moža ter očeta Johna, medtem ko nosi Molly s seboj nemalo prtljage iz prejšnje zveze. Kopja zgodbe se seveda lomijo na njej, saj mora čustva izkazovati na vse strani: ne le sinu robotu in sinu tujku, temveč tudi možu, šefom, prijateljicam.

Naloga Višnjiča in Berryjeve je bolj zapletena, kot se zdi na prvi pogled. Negotova usoda človeške vrste je sicer pogosto filmsko izhodišče, in zato že skoraj dolgočasno, toda v *Semenu življenja* ga mora omenjeni par izživeti vsakič znova, iz dela v del. (Z izvirnim naslovom *Extant* se ustvarjalci igrajo tudi na besedni ravni, ko ga grafično spreminjajo v *Extinct* [izumrli]). Navidez mirno ter idilično družinsko vzdušje v preprosti, a premožni hiši, ki je opremljena s čudovitimi tehnološkimi pripomočki, je predvsem pod površjem polno strahu človeštva pred neznanim in pred samim seboj.

The Fall

The Fall (2013–) je najbolje ocenjena BBC-jeva nadaljevanka zadnjih let. Prva sezona je dostopna na Netflixu, druga pa se je zaključila tik pred novim letom. V njej si nasproti stojita detektivka Stella Gibson in serijski morilec Paul Spector. Gibsonovo upodobi Gillian Anderson, ki si je z nadnaravnimi *Dosjeji X* (The X-Files, 1993–2002), podobno kot njen soigralec David Duchovny, nakopala kar nekaj nezaupanja glede igralskih veščin. Toda desetletje po izteku *Dosjejev X* je dobila priložnost v majhni in drzni seriji, kjer stopi v čevlje kriminalistke, ki pride iz ZDA v Belfast, da bi razrešila umor mladega dekleta.

V detektivskih trilerjih se avtorji ponavadi odločijo, da bodo naracijo prevesili na stran bodisi preganjanega bodisi preganjalca. V prvi sezoni serije *Pravi detektiv* (True Detective, 2014–) smo spremljali psihološko dinamiko med dvema policistoma in bili šele v zadnjem delu razočarani nad banalno pošastnostjo zločinca. V *Krivihi potih* (Breaking Bad, 2008–2013) smo ves čas spremljali zločinca pri delu, celo navijali zanj in mu pustili, da nam zleze pod kožo. *The Fall* ubere srednjo pot, saj dogajanje spremljamo z dveh hkratnih gledišč: z agentkinega in morilčevega. Blizu sta si, a hkrati povsem oddaljena. Vsak vidi stvari na svoj način, skupnih točk je malo, četudi imata eden drugega stalno v mislih. Vsak ima svoje razloge, ki so v morilčevem primeru težko razpoznavni, saj gre za mladega skrbnega očka, družinskega človeka, ki kljub inteligentnosti ne more dobiti službe, sicer pa se ukvarja kot svetovalec ženskim žrtvam nasilja. Na vsak umor se dolgo pripravlja in ga izpelje na psihološko strašljiv način. Toda žrtve njegovih zločinov niso ljubosumni moški – četudi ima tudi z njimi kar nekaj dela – temveč mlada dekleta. Nekateri očitajo seriji estetizacijo nasilja ...

Prva sezona ima samo šest enournih delov, vendar so ti tako tesnobni in mračni, da ob nerazrešenosti primera v zadnjem delu prišemo k sledenju druge sezone (ki se je končala tik pred novim letom). Vlogo morilca igra Jamie Dornan, nekdanji maneken, ki pravi, da je vedno želel biti le igralec. Z *The Fall* si je naredil lepo uslugo vsaj glede zahtevnejšega, kritičnega občinstva, ki bo kmalu ocenjevalo njegovo vlogo premožnega sado-mazo zapeljevalca v *50 odtenkih sive* (Fifty Shades of Grey, 2015, Sam Taylor-Johnson). V intervjuju za *The Guardian* je povedal: »Ne glede na to, kaj se bo po tem filmu zgodilo z mojo kariero, vedno lahko računam na *The Fall*.« V tem se verjetno ne moti, priznava pa tudi, da je njegov lik tako impresiven predvsem zaradi scenarija. Paul Spector je mladi očka, ki v sebi nosi zatrto jezo, toda zdi se, da so njegovi umori bolj povezani z neko osebno prizadetostjo, skoraj žalostjo, morda celo idejo pravičnosti, zaradi česar začnemo z njim bizarno simpatizirati ne glede na izpeljana zgododejstva.

Tudi detektivka Gibsonova ni površen lik. Vidimo promiskuitetno samotarko v zrelih letih, ki v sebi združuje ženstvenost, čustvenost, pa tudi hlad, odločnost, emancipiranost. Tipičen severnjaški, skorajda že skandinavski lik. Če želi preživeti v moškem policijskem svetu, mora imeti pred očmi predvsem sebe, svoje želje in potrebe. Čeprav prihaja iz Amerike, je njena najbolj ameriška značilnost prav individualizem, duh osamljene popotnice, ki, vpeta v širše človeško tkivo, piše svoja pravila. Sproti.

Andersonova in Dornan sta intriganten par. Če bi rekli, da gre za zaplet, v kateri zrela emancipirana ženska lovi jeznega seksapilnega mladca, s tem ne bi povedali ničesar o dejanski zgodbi.

Črni seznam

Se še spominjate nadaljevank iz 80. let, ki so bile videti kot mehke predhodnice tega, kar je Michael Bay kasneje počel s filmi? Eksplozije, divji pregoni in dinamično iskanje zlikovcev po ulicah in zapuščenih skladiščih ameriških velemest ... *Viteza za volanom* (Knight Rider, 1982–1986) in *Pod krinko* (Cover-Up, 1984–1985) je danes nasledil *Črni seznam* (The Blacklist, 2013–), vsemu temu pa dodal hitre reze, znanost posebnih učinkov ter brutalnost, pri kateri si sodobne serije pač dajejo duška. Če so nekdanji detektivki živeli na robu in so si smeli privoščiti kvečjemu romantično upanje tu in seksualno avanturo tam (kot na primer Mike Hammer ali Jack Killian iz *Polnočnega klica* [Midnight Caller, 1988–1991]), so današnji može in žene pravice povečini družinski ljudje. Jasno, čustvena stava je zaradi njihovega morebitnega padca višja. Temu sledi tudi *Črni seznam*, v katerem znova naletimo na tezo, da je družinska funkcionalnost za filmske ali literarne zgodbe pač nezanimiva.

Osnovni zaplet se razodene v bombastičnem pilotu, ki cilja na to, da nas povleče v preostalih enaindvajset delov sezone. Osrednja lika sta agentka začetnica Elizabeth Keen (Megan Boone) in zloglasni zločinec Raymond Red Reddington (James Spader), ki se prostovoljno preda policiji. Trdi, da jim bo pomagal ujeti največje zločince v državi in onkraj, s seboj pa prinese t. i. črni seznam, na katerem se nahaja široka družina mednarodnih kriminalcev – mnogih ne pozna niti policija. Postavi pa tudi pogoj. Vse primere jim bo pomagal rešiti le, če bo lahko sodeloval z mlado kriminalistko Keenovo, ki slovi kot posebej nadarjena ter vrhunsko usposobljena. Zakaj si želi ravno nje, ni jasno, a že po prvih primerih ni več dvoma o tem, ali Keenova in Red izvršujeta družbenokoristno delo ali ne.

Toda, ali sploh lahko obstaja cilj, ki bi bil večji od aretiranja velikih mednarodnih zločincev? Seveda: ideal družinske harmonije. Izkaže se, da ima osnovni zaplet obširno predzgodbo in nemalo podzgodb. Elizabeth na presenetljiv način izgubi (krušnega) očeta, doma pa jo – medtem ko ona rešuje Združene države – čaka ljubeči moč, posebljena milina in prijaznost. Toda Red jo pozorno usmerja in hkrati opozarja na nevarnosti v njenem zasebnem življenju; ljudje in stvari, ki jo obdajajo (to pa velja tudi za njenega mentorskega prišepetovalca Reda), vse bolj kažejo drugačen obraz in nad Keenovo se postopoma zgrinjajo sile, ki jim ne zna priti do dna.

Če Megan Boone v zadnjih nekaj letih šele tlakuje svojo igralsko pot, se je James Spader v svoji dolgi karieri že nekajkrat izkazal s prepričljivimi vlogami (*Seks, laži in videotrakovi* [Sex, Lies, and Videotape, 1989, Steven Soderbergh], *Trk* [Crash, 1996, David Cronenberg]). Karakternost in karizma sta njegova glavna aduta v *Črnem seznamu*, ki ju tudi uspešno utelesi. Prva sezona se konča z bistvenim, a neodgovorjenim vprašanjem – je razmerje Keenove in Reda tudi krvno? Je on morda njen pravi oče? Brat? Stric? Nič od tega? Relativno zahtevna dramska dilema za dvaindvajset tričetrtturnih delov ...



The Fall

Peaky Blinders

Med novejšimi serijami je najbolj moško orientirana *Peaky Blinders* (2013–). Njen soundtrack je bržčas eden najtrših v zgodovini nadaljevank nasploh, saj glasbo prispevajo Nick Cave & The Bad Seeds, Arctic Monkeys, Johnny Cash, PJ Harvey, The White Stripes, Laura Marling ... Znajdemo se v redko obravnavanemu obdobju med prvo in drugo svetovno vojno, v birminghamskem podtalju, ki mu vladajo tolpe, mafija, revščina, alkohol, razuzdanost, podkupljivi policisti, komunistični revolucionarji in irski osvoboditelji. Sredi vsega tega se počasi vzpenja družinska tolpa *Peaky Blinders*, bratje in bratranci romskega porekla, ki služijo z nelegalnimi konjskimi stavami, ob vsakem morilskem pohodu in tudi sicer pa so oblečeni, kot bi se odpravljali k maši ali pač na sestanek nadzornega sveta multinacionalke. Pobudo prevzema mlajši od bratov, Tommy Shelby, ki iz prve svetovne morije pride psihično ranjen, nezmožen čustvovanja, a ob vsej krutosti, preračunljivosti in trdosrčnosti ostaja značajsko miren, preudaren, elegantno nedostopen in kot tak neznansko privlačen za inteligentne ženske. Če bi bil slovenski pisatelj, bi bil seveda Vitomil Zupan.

Celotna serija stoji na liku, ki ga upodobi irski igralec Cillian Murphy. Bolj ga poznamo po stranskih vlogah iz filmov, ki koketirajo s fantastiko – *Trgovci s časom* (In Time, 2011, Andrew Niccol), *Transcendence* (Transcendence, 2014, Wally Pfister), Nolanova *Vitez teme* (The Dark Knight, 2008) in *Izvor* (Inception, 2010) – v *Peaky Blinders* pa končno pusti prelomen vtis. Toda kje se v vsej tej mačistični, testosteronski eksploziji skriva usodna ženska? Kakšen lik bi vsej tej umazaniji in tiraniji nasilja sploh lahko postavil verodostojno protiutež? Čeprav v družini Shelbyjev najdemo dve kandidatki – teto Polly in sestro Ado, ki nasilje poznata od blizu – se kot glavni ženski lik pokaže Grace Burgess, policijska agentka pod krinko natakarike. Igra jo manj znana Annabelle Wallis.

V razpletu, ki naj ostane skrivnost, se skriva srž prve sezone z vsega šestimi deli. Prav tako kot v *Krivih potih* se vprašanja o tem, kdo je dober in kdo slab, močno zameglijo tudi v drugi sezoni *Peaky Blinders*. Še bolj pa se približamo dilemi, ali enoznačno dobro in enoznačno zlo sploh obstajata. Je moškost apriorno slaba? Kako »dobra« je ženskost? Je človek lahko tudi zver, je zver lahko človek?

Peaky Blinders je žanrsko izbrušena kostumska kriminalka, sorodna ameriškemu *Imperiju pregrehe* (Boardwalk Empire, 2010–2014), medtem ko enako časovno obdobje, v tem primeru z vidika britanskega plemišva, lahko že peto sezono spremljamo v mainstream hitu *Downton Abbey* (2010–). V mnogo ostrejšem *Peaky Blinders* nam osrednja lika, moški in ženski, postavita nemalo vprašanj o naravi družine. Tommy si med svojimi pajdaši naloži figuro očeta (pravi oče je sicer živ, vendar sprt s sinovi), Grace pa je sama, brez korenin. Njen pokrovitelj, novi šef birminghamske policije, v njej vidi tudi žensko, namesto da bi dosledno odigral vlogo očetovskega mentorja in zaščitnika. Tommy in Grace sta sama in tudi osamljena – tako na vrhu kot na dnu. In verjetno nezmožna (raz)dajanja ...

Afera

Med umetniška presenečenja tega leta sodi nadaljevanka *Afera* (The Affair, 2014–), kjer med dvema glavnima avtorjema najdemo Hagaia Levija, scenarista in režiserja judovskega porekla, zaslužnega tudi za globalno uspešnico *Na terapiji* (BeTipul, 2005–2008), ki jo je pri nas režiral Nejc Pohar. Izhodišče je preprosto: v desetih delih bomo spremljali počasno, z malickovskimi vzdušji prežeto afero dveh vezanih ljudi. Ljubimec je pisatelj in šolski učitelj z manjvrednostnim statusnim kompleksom, ki se z ženo in s štirimi otroki odpravi na počitnice k njenim premožnim staršem (oče je bogataš in serijski proizvajalec bestsellerjev), ljubimka pa je natakariča v lokalni gostilni, poročena in žalujoča za malim sinom, ki je preminil pred štirimi leti. Hitro se zapleteta, česar ni pričakoval nihče od njiju, šele kasneje pa seciramo in spoznavamo, kaj in zakaj se je dogajalo, kar se je. Podobno kot pri *The Fall* tudi tukaj spremljamo dve sočasni zgodbi, le da je rez še radikalnejši. Prvih trideset minut gledamo njegovo interpretacijo dogodkov, drugih trideset minut njeno. Sijajna poteza, četudi se v prvih delih šele privajamo na princip. Rezultat je analiza romantične napetosti, kot jo vidi moški in kot jo vidi ženska, v ozadju pa je gre tudi za kriminalni zaplet – smrt njenega svaka, zaradi katere sta oba ljubimca pozvana pred preiskovalce in pojasnjujeta vsak svojo verzijo. *Afera* je za nameček podana tudi v romanu, ki ga je ljubimec pisatelj dokončal v usodnem poletju ...

Serijo odlikujejo psihološka subtilnost, čustveni odenki, realizem. Zgodba dobi polni zagon šele v drugi polovici sezone, ko je že



Seme življenja



Peaky Blinders

prepozno, da bi jo odložili na stranski tir. Glavna igralca sta bila nominirana za zlate globuse in še posebej Dominic West je s svojo vedrostjo, odprtostjo in angažiranostjo prepričljiv v vlogi družinskega očeta – kajpak z madežem, ki zbujata protislovje. Čeprav je West do zdaj nanizal kar nekaj filmskih in televizijskih vlog, je karakterni preboj dosegel z *Afero*, česar pa ne moremo reči za angleško igralko Ruth Wilson, ki je med drugim posodila glas prevarani ženi, ki jo v filmu *Locke* (2013, Steven Knight) nekajkrat slišimo prek telefona. Drži, tista vloga je bila res stranska (in nevidna), a vtisnjena globoko v spomin. V resnici je Noah Solloway, njen ljubimec iz *Afere*, sila podoben Ivanu Locku. Kljub aferi poseduje skoraj nadnaravno moško odkritost, medtem ko se je Wilsonova tokrat znašla na drugi strani enačbe kot ljubimka. In seveda tudi kot ljubeča partnerka moža – kar nas privede do sodobne različice stare dileme glede ljubezni do dveh ljudi, dveh potencialnih partnerjev.

Družina na tnalu

Moški in ženska, ki ju ne povezuje otrok, po uradni specifikaciji socialnega dela še ne tvorita družine. Toda ali je sploh mogoče ne

imenovati družina tega, kar živita John in Molly Woods v *Semenu življenja*? Svojega otroka namreč nimata, posvojila sta robota, Molly pa v trebuhu nosi še tujek, fantastično bitje. Družina v več kot enem oziru! Paul Spector v seriji *The Fall* je mlad družinski oče, ki mori mlada dekleta. Kaj lahko družina pomeni človeku, ki moralno opremo skriva v stropu nad hčerkino posteljo? Alibi, resnico? Tudi po zaključku prve sezone *Črna seznama* ni prav nič jasno, kako je z družino enega ali drugega protagonista. Detektivki Elizabeth Keen se predstave o njeni družini stalno podirajo, in to na intrigantno zarotniški način, ki zasenči vse akcijske zaplete in policijske nevarnosti, s katerimi je serija sicer naphana. Mimo mnogih public nas vodijo nena identiteta vprašanja: kdo sem, od kod in čemu pripadam. V mafijki seriji *Peaky Blinders* je družina temelj kriminalnega uspeha, a posamezniku niti približno ne nudi vsega, kar ta potrebuje, pa tudi vzeti mu vsega ne more. Družina je navsezadnje šahovnica hierarhij, spopad značajev, stalno odpuščanje, rutinsko sodelovanje, igra, v kateri vedno potrebuješ druge in drugega, da bi bil, kar si – kar pa seveda ni in ne more biti čisto vse, kar smo ... In zloglasna *Afera*, ultimativna rušiteljica družine – se bo na koncu pokazala kot orodje, ki stvari postavi nazaj na svoje mesto? Katero mesto? Lahko pričakujemo srečen konec? Kaj je sreča? Kje je konec? Se družina lahko srečno konča?

Nadaljevanke z izrazito izpostavljenim moškim in ženskim glavnim likom so ne glede na odnos, v katerem se lika znajdeti, namenjene proučitvi družine. Ne glede na obdobje (preteklost, sedanjost, prihodnost) nam pet prikazanih izdelkov iz disfunkcionalne perspektive osvetljuje sodobno družino, znotraj katere posamezniki hrepenimo tako po povezanosti kot po samoti, tako po pripadnosti kot po svobodi, tako po kolektivni nujnosti kot po osebni dostojanstvu. Predvsem pa ... Družinski razkroj ni nikoli dokončen, najmanjših skupnih imenovalcev se žal ali pač na srečo ne moremo zares razbremeniti. Tudi če bi se želeli popolnoma znebiti korenin, le te vlečemo s sabo, kamorkoli gremo. So naš rep, del našega zapisa. Genskega in duševnega. V dobrem in slabem. In jasno – da bi imeli družino, se niti poročiti ni treba. Potreben je le ... otrok!



Črni seznam

Simon Tanšek, ZFS

Pleme

Z vidika filmske fotografije

Pleme (Plemja, 2014, Miroslav Slabošpicke) je naslov ukrajinskega koprodukcijskega filma, ki sem ga prvič videl septembra 2014 na 35. mednarodnem festivalu Manaki brothers v Bitoli. Ta festival je namenjen predvsem direktorjem fotografije, film pa je bil tam nagrajen s prvo nagrado Golden Camera 300.

Gre za prvi celovečerni film scenarista in režiserja Miroslava Slabošpickega, pred tem je režiral nekaj kratkih filmov. Nenavadno je, da ima direktor fotografije in hkrati tudi montažer filma *Pleme*, Valentin Vasjanovič, več režijskih izkušenj, saj je pred tem režiral že dva celovečerca, pri katerih je bil sam tudi scenarist. Prepletanje in razumevanje dveh (so)avtorjev se odraža na vseh področjih filma *Pleme*, ki je odličen primer smiselnega sovplivanja med scenarijem, režijo, igro, montažo in vizualizacijo. To potrjuje tudi okoli 40 mednarodnih nagrad v le pol leta.

Na začetku filma najstnik Sergej (Grigorij Fesenko) prispe v ustanovo za gluhe nepolnoletne osebe. Kot novinec pade v realnost, kjer ni tretje možnosti. Sta le dve: ali bo postal ponižan in maltretiran plen ali pa bo postal član dela plemena, ki je na vrhu verige brutalnosti. Znajde se v okolju, kjer je pomembna hierarhija in kjer vladajo kruta nenapisana pravila. Uspešno se vključi v sam vrh piramide. Po naključju postane zvodnik gluhi Anji (Jana Novikova) in njeni prijateljici. Pojavi se nekaj močnejšega, zaradi česar se v njem zgodi prelom. Zaradi ljubezni do Anje začne Sergej kršiti pravila plemena in začne se boj za nadvlado in preživetje.

Kot direktor fotografije sem bil takoj na začetku filma pozitivno presenečen. Na črni podlagi se je pojavil bel napis: »Film je v

znakovnem jeziku, je brez prevoda, brez podnapisov in brez voice-overja.« Kaj več naj bi si želel kot gledati film brez dialogov? Gledal bom sliko in užival. Gremo ...

Prvi kader ... Dolg statičen kader avtobusne postaje, kjer Sergej nekaj sprašuje. Nakar mu v hrbet sledimo po stopnicah. Kader je zopet dolg, izrez se ne spremeni. Serija stopnic, ravnina, serija stopnic, ravnina, serija stopnic ... Monotono ponavljanje, dokler se pogled ne odpre na dvorišče neke ustanove. Sergej se oddalji od kamere, še vedno ga vidimo v hrbet, in se ustavi pred steklenimi vhodnimi vrati. Znotraj je čistilka in preko stekla mu pokaže, da mora naokoli. Logično, čez steklo se ne slišita. Sergej izgine iz kadra, kamera se počasi približa steklu, tako da okvir vrat izgine iz kadra. Na drugi strani hodnika je drugo dvorišče, kjer imajo proslavo. Kaj govorijo, ne slišimo, saj še vedno gledamo skozi steklo. Proslava se zaključi in udeleženci počasi zapuščajo dvorišče. Ko je dvorišče že skoraj prazno, se z druge strani pojavi Sergej, vstopi v hodnik in se približa skupini odraslih ljudi. Začnejo se pogovarjati z znakovnim jezikom rok, na steni pa začne utripati luč. Tudi meni se je takrat v glavi »posvetilo« in mi postalo jasno, da so vsi gluhi. Scena, posneta v tem enem kadru, traja nekaj minut.

Film se nadaljuje v tem stilu. Kamera potuje in zasleduje akterje. Največkrat se začne in konča kader pravokotno na zid (utesnjenost posameznika) ali pa na sredini hodnika, da poudari globino (neskončnost sistema). Hodimo z akterji po hodniku, pokukamo malo v sobo, gremo po stopnicah, pa zopet v drugo sobo, kjer pogledamo skozi okno, pridemo ven na dvorišče, gremo za vogal, malce v tovorni prostor avtomobila, se peljemo v avtomobilu,



zasukamo s kamero ven in stopimo z akterjem na parkirišče, se sprehajamo med tovornjaki in nemalokrat vidimo v krogu 360 stopinj ... Bravo! To so kadri, kjer bi se kot direktor fotografije vprašal, kam bom lahko postavil vsaj kakšno majhno luč, kje bo hodil mikrofonist, kje bomo skrili kable in ekipo. Tu se pojavi tudi ekspozicijski problem. Kako ekspozicijsko in barvno izenačiti svetlobo v vseh teh prostorih, skozi katere gremo?

V dnevnih scenah se skozi okna še vedno vidi ven, pri čemer ni ozadje nikoli prežgano. Deluje nekoliko boleče sivo, zlasti ker so objekti zunaj okna neostri. Name je to delovalo, kot da je ustanova za gluhe najstnike nekakšna brezizhodna kletka. Hodnik brez oken je vedno osvetljen s fluorescentnimi lučmi (laiki jih pogosto imenujejo neonke), katerih svetloba deluje na obraz akterjev zaradi svojega nepopolnega spektra zelo neprijetno. V istem kadru pridemo v sobo, kjer čez dan zopet vidimo skozi okno bolečo sivino. K temu vzdušju pripomoreta tudi scenografija in kostumografija. Objekti in kostumi so spranih barv, nenasičene barve so poleg tega vedno osvetljene difuzno, torej nekontrastno. Tudi eksterjerji so vedno snemani v depresivnem oblačnem vremenu. Sonca v nobenem pomenu besede v tem filmu ni! Film se začne v pozni, hladni jeseni, ko ni več barvitega listja. Prevladujejo zidovi, največkrat popisani z grafiti, in drevesa s svojo brezlistnato grafično podobo. V drugi polovici filma se pojavi sneg, a zopet je ta umazan in siv, kakršnega si nihče ne želi.

Niti ob snemanju nočnih scen eksterjerji niso nikoli osvetljeni pravljično modro. Prevladuje nevtralna svetloba ali pa grda rjavkasto oranžna svetloba natrijevih uličnih svetilk. Tu naj omenim prizore, ko zvodniki vodijo prostitutki med tovornjaki. Med visokimi kamioni je prostora recimo za eno osebo in v tem primeru moraš premišljeno uporabljati obstoječo luč. Zlasti v primeru, ko se kamera premika in suče v krogu. Za dodatne luči prostora preprosto ni! Če snemamo z razmerjem stranic 1:2,35, kot v primeru *Plemena*,



in se levo in desno okoli akterja vidi veliko prostora, so problemi s postavitvijo in skrivanjem luči in stativov še mnogo večji. Akterje velikokrat vidimo med tovornjaki v silueti, osvetljeni so le z že omenjeno rjavkasto oranžno kontra svetlobo ulične svetilke, ki se reflektira na razmočenem asfaltu parkirišča. Če voznik odpre vrata tovornjaka, se prižge v kabini mala obstoječa luč in osvetli obraz akterja.

Naj omenim še izjemen prizor ilegalnega splava, ki se zgodi v enem 8-minutnem kadru. Vse se dogaja v zelo majhnem, skromnem in umazanem stanovanju. Kamera se z Anjo premakne iz hodnika bloka v predsobo stanovanja, potem gre v zelo malo kuhinjo, skozi dnevno sobo proti balkonu, nazaj v predsobo in konča v kopalnici, kjer se na kadi izvede ilegalen abortus. Anja leži na lesenih deskah, ki so nameščene nad banjo, pri čemer sem dobil asociacijo na »baranje« prašiča z vrelo vodo. Zelo zahtevno zaradi gibanja kamere, svetlobe, kaj šele koncentracije igralcev v tako zahtevnem prizoru!

Naj končam še z zadnjo sceno – kadrom. Noč. Parkirišče pred ustanovo za gluhe. Sneži. Pričakoval sem odjavno špico. Čas je že bil, da si spočijem čutila. Špice pa nikjer. Sergej stopi v kader. Gre v dom. Vidimo ga v hrbet. Povzpne se približno 90 stopnic do četrtega nadstropja. Pride na hodnik, kamera gre za njim. Hodi in vstopi v sobo. Brutalno razbije spečemu glavo. Zopet ponavljanje. Razbije glavo še drugemu spečemu v isti sobi. Hej! Se hecate, si rečem ... Kako da ne sliši pokanja lobanje? Saj leži le dober meter od ubijanja. Aha ... Pozabil sem. Padel sem v film in pozabil, da akterji ne slišijo, saj so seveda gluhi. Film me je prevzel, to je to!

Pri mnogih celovečercih lahko govorimo o razvoju vizualnega koncepta skozi film. Pri *Plemenu* tega razvoja preprosto ni. Film se nas vizualno dotakne takoj na začetku, potem nas čustveno vseskozi zadeva, da bi nas finalno še enkrat brutalno in silovito butnil z vsemi možnimi sredstvi. Bam!!!

V filmu, ki traja 130 minut, ni niti za eno noto glasbe. Posnet je na kamero RED, zaradi gibanja kamere so jo imeli na gimbal ogrodju, ki je viselo na easyrigu. Igralci in tudi statisti so v resnici vsi gluhi. Sporazumevajo se v ukrajinskem znakovnem jeziku, ki ga uporabniki zahodnega evropskega znakovnega jezika razumejo le okoli petino, režiser Miroslav Slabošpicky pa sploh ne, tako da je imel na prizorišču prevajalca, da je lahko preverjal, koliko igralci upoštevajo dialog v scenariju. (Tole sem pobral na IMDb, mi je pa režiser osebno potrdil, da drži.)

Tina Poglajen

Banda punc

Banda punc (Bande de filles, 2014), cinematični spust v kompleksnosti in protislovja deprivilegiranega, urbanega najstniškega življenja francoskih črnk v predmestju Pariza, na prvi pogled predstavlja odmik od prejšnjih dveh filmov Céline Sciamma – *Vodnih lilij* (Naissance des pieuvres, 2007) in *Pobalinke* (Tomboy, 2011) – ki sta se prav tako ukvarjala z odrasčanjem, a sta namesto rasnih modalnosti le-tega raziskovala predvsem fluidno seksualnost in spolno identiteto deklet belega srednjega razreda. V *Bandi punc* se namreč v celotni prvi polovici filma belci in belke pojavijo le bežno; da sploh obstajajo, opazimo (oz. se na to spomnimo) šele v drugem delu filma. Na nek način je torej *Banda punc* eno tistih del, pri katerih se šele zares zavemo, kako redko je na filmu (v primerjavi z obratno situacijo) mogoče na kupu videti več temnopoltih igralcev in igralk.

Bistven del filma so torej specifične okoliščine odrasčanja Marieme (Karidja Touré), njene sestre in prijateljic. Pri tem se kar same ponujajo vzporednice s portreti podobnega okolja, ki za protagoniste pomenijo predvsem omejene možnosti, morda najbolj prav s francoskimi filmi *banlieue*, ki so ga večkrat implicitno povezovali z nemiri v pariških predmestjih, nasiljem in s spodrseljaj policije. Žanr praviloma velja za izrazito moškega oz. je predvsem moč trditi, da problematične mladostnike, ki jih deprivilegirano okolje poraja, koncipira predvsem kot moške: režiser njegovega najznačilnejšega predstavnika, *Sovraštva* (La haine, 1995), Mathieu Kassovitz, je tako na vprašanje o odsotnosti žensk v njegovem filmu odgovoril, da bi te zmotile resnosti, ki jo ima namen filma: »Teme nisem hotel omehčati. Kaj naj bi s to zgodbo imela opraviti

ljubezen?«¹ (In s tem vehementno zanikal samostojen obstoj žensk kot družbenih bitij.) Četudi si z omenjenim žanrom Sciammina *Banda punc* deli nekaj skupnih potez, se pripoved, razdeljena v štiri poglavja, ki jih zamejujejo zatemnitve, čuti kot povsem nekaj novega in svežega. Pri tem poleg osredotočenosti na deklišтво (namesto spolno »nevtralnega« mladostništva, ki v končni fazi običajno vseeno pomeni fantovstvo) verjetno veliko vlogo igra tudi nekoliko redkejša kombinacija socialnega realizma na vsebinski ravni in stilizirane forme, ki se kaže predvsem v minimalizmu, odsotnosti dialoga in mizansceni, ki je občutljiva predvsem na barve.

Marieme je ujeta med nerazumevajočega, celo nasilnega starejšega brata; okolico, ki od nje zahteva trdoživost in ni naklonjena nežnosti in ljubezni; surove verbalne in fizične spopade med predmestnimi tolkami; nedostopnostjo šolanja, ki si ga želi zase, ter nevarnejše kriminalne združbe. Četudi že uvodni prizori *Bande punc* z dekleti, ki igrajo ameriški nogomet in imajo obraz porisan z bojnimi barvami, daje vedeti, da gre pri naslovnih junakinjah za nekakšne urbane bojevnice, je bistven del njihovega filmskega portreta vseeno v njihovem veselju do življenja. To, da morajo za preživetje v surovem okolju, ki ga zaznamuje predvsem nadvlada moških, ki prežema vsa področja njihovega življenja, skrivati humor in ljubeznivost in tudi kakršenkoli znak feminilnosti, nežnosti in zaljubljenosti (ki jo denimo najstnikom običajno pripisujemo) za masko žilavosti, še ne pomeni, da ti ne obstajajo.

1 Vincendeau, Ginette: »La haine and after: Arts, Politics, and the Banlieue.« *Current*, 8. 5. 2012. The Criterion Collection. Dostopno na spletu: < <http://bit.ly/1xEAaoR> >.



V tem smislu je za *Bando punc* še posebej pomemben en sam prizor, ki na nek način naredi film tudi kot celoto, kljub temu da je dolg le slabe štiri minute oz. toliko, kolikor pač traja Rihannin *Diamonds*. Videospotovski vložek, v katerem je izkristalizirano bistvo filma, filmsko pripoved dobesedno ustavi in pretrga oz. razdeli na dva dela. Štiri temnopolta dekleta so namesto v športna oblačila, ki jih ponavadi nosijo, oblečena v elegantne koktajl obleke, ki imajo na sebi še vedno elektronske zaščite proti kraji. Hotelska soba, ki so jo najele skupaj in plačale z denarjem, ki so ga tedne in tedne prej izsiljevale od (belskih) sošolk, je glamurozno osvetljena, da se njihova koža in črni lasje v modrikasti svetlobi zares svetlikajo kot posuti z diamanti. Njihovo poplesovanje in petje sta usklajena s popevko pop zvezdnice, katere medijska podoba in glasba je v širši zahodni zavesti kodirana tako ali drugače (nikakor pa kot umetniški ali intelektualni presežek); v nekakšnem naivnem dojemanju ideala »ženskosti« in romantične ljubezni je (vsaj v tem trenutku) družbena realnost popolnoma prezrta – štiri junakinje začasno postanejo »princeske«, »dame«, »zvezdnice«, »fatalke«, skratka nekakšna mešanica podob ženskosti, ki kljub svoji zatiralskosti za ženske delujejo nerazložljivo privlačno. (Dobesedni) pobeg pred realnostjo revnega črnškega predmestja, nasilnih družin, kriminala in tako naprej s tem prizorom na nek način postane tudi vsaj začasen metatekstualni pobeg pred vrednostnimi oznakami večinskih – belskih (?), moških (?) – filmov in pripadajočega kritičnega diskurza.

Poleg oblačil igrajo pomembno vlogo v filmu ves čas tudi lasje glavnih junakinj. V prvem poglavju jih še neizkušena Marieme vseskozi nosi konservativno spletene v kite. Ko se pridruži »bandi«, Lady (Assa Sylla), Adiatou (Lindsay Karamoh) in Fily (Mariétou Touré), in ji te nadenejo vzdevek Vic, si lase razpusti in zravnja. Ko je Lady v ključnem spopadu s tekmi, vodjo rivalske tolpe, poražena, ji



odrežejo tudi dolge lase. V tretjem poglavju Marieme – zdaj samo še Vic – zapusti dom, družino, zavetje svojih prijateljic in se zaplete z odraslo kriminalno tolpo, ki se ukvarja s preprodajanjem drog in prostitucijo. Nadene si platinasto blond lasuljo (in obleče kričeče rdečo obleko, posuto z bleščicami), ki na njenem telesu deluje vsiljivo, moteče, neprimerno, na nek način razglašeno – tako kot »najbolj modre oči«, za katere Toni Morrison zapiše, da so tako radikalna sprememba črnškega telesa, da vsebuje impliciten prezir do samega sebe, rasno samozaničevanje. Ko se tako oblečena – pravzaprav našemljena – poda na zabavo, kjer so poleg nje prvič v filmu prisotni le belci in belke, ti nakazujejo na odmik glavne junakinje od njenega doma, družine in prijateljic; kot nekakšno slabo znamenje, ki opozarja na nevarnosti novega okolja. Vsi ti elementi na povsem vizualni ravni na silovit način podajo tujost okolja, v katerem se je znašla. Skupaj z lasmi se spreminja tudi Mariemin odnos do lastne seksualnosti: od adolescentne neizkušeneosti in nato večje samozavesti, prve ljubezni in spolnega odnosa, ki ga iniciira sama, do fetišizirane, seksualizirane podobe, namenjene predvsem okolici oz. ustvarjanju videza. In končno do ponovnega zapiranja v samo vase, na način, ki spominja na nasvet, ki ga je v prvem poglavju dala mlajši sestri: povij si prsi in nosi ohlapne majice, v intuitivnem razumevanju dejstva, da je v njenem surovem okolju veliko bolje biti predpubertetska punca oz. otrok kot pa odrasla ženska.

Marieme iz situacije v situacijo oz. iz poglavja v poglavje ne le odraščča, temveč se s tem, ko je zase prisiljena iskati vedno nove poti in možnosti varnosti, sprejetosti in uveljavljanja, vsakič pravzaprav tudi dekonstruira in rekonstruira. Kljub omejujočim okoliščinam ves čas deluje aktivno in išče možnosti za lastno preživetje; v koncu, ki deluje povsem odprto, tako ni jasno, na kakšen način se bo rešila iz položaja, v katerem se je znašla, a je zaključek vseeno povsem mogoče interpretirati optimistično. Sciamma kljub temu da sočustvuje s tisko junakinj, ki temelji na njihovem družbeno-ekonomskem položaju, le-teh vseeno nikoli ne pomiluje; v načinu obravnavanja junakinje pa s tem pravzaprav vzpostavi določeno kontinuiteto tudi s svojimi prejšnjimi deli, ki na svoj način obravnavata deklišstvo in odraščanje. Ne glede na to bi lahko rekli, da je po *Vodnih lilijah* in *Pobalinki* najverjetneje *Banda punc* njen doslej najbolj prepričljiv film; z nadaljevanjem in hkrati s poglobljanjem svojega avtorskega fokusa pa Sciamma dokazuje, da jo lahko upravičeno štejemo med najobetavnejše evropske avtorje.

Matic Majcen

Nahraniti pošast: *The Babadook*

V zadnjem času postaja kar malce predvidljivo, kaj se v resnici dogaja, kadar veteranski ustvarjalci javno podprejo kakšnega nadobudnega debitanta: ponavadi gre za nič manj kot pritlehno razpihovanje lastnega ega. Quentin Tarantino je bil povsem očaran nad *Velikimi, zlobnimi volkovi* (Mi mefahed mezeev hara, 2013, Aharon Keshales, Navot Papushado) in ni težko videti, zakaj: izraelski filmski hit je v svojih pripovednih prijemih zelo očitno popisan s *Šundom* (Pulp Fiction, 1994), nekateri prizori (mučenje v kleti) so bolj ali manj kar vzeti iz Tarantinove klasike. Nekje drugje je Jimmy Page podprl Royal Blood in tudi tu ne terja več kot nekaj taktov, da bi postalo jasno, zakaj: fanta sta svoj slog očitno izoblikovala z maničnim poslušanjem albumov Led Zeppelin od *I* (1969) do *Coda* (1982). In pa seveda, zopet na filmskem področju, je William Friedkin podprl *The Babadook* (2014), celovečerni prvenec bivše avstralske igralka (njen glas je bilo denimo slišati v filmu *Babe: pujske v mestu* [Babe: Pig in the City, 1998, George Miller]), zadnja leta pa režiserke Jennifer Kent. Ameriški režiser je izjavil, da je *The Babadook* najbolj grozljiv film, kar jih je kdaj videl, čeprav je po omenjenem kopitu precej jasno, da tega ne bi storil, če ne bi v njem bila plejada aluzij na njegovega lastnega *Izganjalca hudiča* (The Exorcist, 1973), vključujoč dobesedno prekopiran prizor tresenja postelje. Omenjeni primeri imajo torej skupni imenovalec: filmski in glasbeni veterani pač radi vidijo, da njihovo preteklo delo navdihuje mlajše generacije ustvarjalcev, in jim z veseljem dajo malo dodatnega vetra v hrbet ter s tem na isti mah povečajo tudi vrednost svojih izvornih del. Saj ne, da si *The Babadook* tega ni zaslužil. Prav nasprotno. Ta film lahko brez težav opišemo kot enega najprijetnejših »under the radar« (v idiomatskih in geografskih pomenih fraze) presenečenj preteklega leta in pravi primer tega,

kako je iz prekomerno zastopanega in močno izrabljenega žanra z inteligentno scenaristiko še vedno mogoče ustvariti svež izdelek.

Očitek na Friedkinovo priporočilo leži predvsem v tem, da ga je podprl iz povsem napačnih razlogov. Namreč, kljub temu da se *The Babadook* po vseh kriterijih res uvršča v žanr grozljivke – šablonska žanrska struktura pripovedi, pošast, hiša, temačna klet, kričanje ipd. – je ta film z vidika neposrednega afekta groze dokajšnje razočaranje. Film se niti ne trudi trositi z nepričakovanimi skoki prikazni iz teme ali z motilnimi gibanji in fizičnimi značilnostmi različnih teles, pa tudi sama pošast ne seže do kolen kakšnemu grofu Orloku (*Nosferatu* [Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922, F. W. Murnau]), ksenomorfu (*Osmi potnik* [Alien, 1979, Ridley Scott]) ali bledemu možu (*Favnov labirint* [El laberinto del fauno, 2006, Guillermo del Toro]). Film, skratka, ni niti pol toliko grozen, kot nam dajejo vedeti Friedkinove besede. A šele po tem spoznanju (ali razočaranju, kakor se vzame) začnejo na dan prihajati prave odlike celovečerca, z njim pa zavedanje, da nas je film (s Friedkinom vred) s svojo žanrsko oznako gladko zapeljal na napačen teritorij: bolj kot za grozljivko gre namreč za povsem realistično psihološko študijo. Rigidni žanrski okvir *horrorja* je zgolj osnova enemu najekstremnejših razvojnih lokov kakšnega filmskega subjekta, kar smo jih v zadnjem času videli na velikem platnu. Odlična Essie Davis začne film kot običajna mama težavnega fantiča in do konca postane totalna psihofizična razvalina, ki bljuva žolč, drsi v blaznost in s smrtjo grozi svojemu lastnemu otroku. *The Babadook* bi tu lahko ubral bližnjico večine filmov, ki spreminjajoče stanje protagonista preslabo argumentirajo in ga vzamejo za samoumevnega, Kentova pa se je zavedala, da bodo čustveni ekstremi učinkoviti le, če jih

bo uspela utemeljiti z realnimi vzvodi: z otrokovo težavnostjo, osamljenostjo, nespečnostjo, družinskimi travmami. Cinefilsko rečeno, *The Babadook* je bolj *Gnus* (Repulsion, 1965, Roman Polanski) kot pa *Izganjalec hudiča* – plod psihologije, ne groze.

Če pri Kentovi sledimo nekemu specifičnemu, bolj latentnemu pojmovanju *horrorja*, se znajdemo na teritoriju, na kakršnem je deloval Alfred Hitchcock v trenutkih kariere, ko je se je znašel najbližje žanru grozljivke – v *Ptičih* (The Birds, 1963). Slednji film se prav tako kot *The Babadook* le stežka nudi kot površinsko strašilo komercialnega holivudskega tipa, temveč izhaja iz povsem freudovskih tematik – iz potlačenih, neizrečenih travm, ki nekje v globinah človeške duše tlijo in namesto v obliki izraženih resnic nastopijo v obliki potenciranih prikazni. Še več, te pošasti nastopijo zgolj zato, da se gledalcu uspejo ponuditi kot elegantna avtorska igra raznolikih besednih idiomov, ki se na koncu zdijo skrajno preprosti, a so v korist pripovedi vseskozi elegantni, smiselni in presenetljivo učinkoviti. Idiom in dvojni pomen, s katerim operira Kentova v *Babadooku*, je »nahraniti zver«, film pa skozi to frazo uprizarja metaforično parabelo o tem, kako si je psihološko travmo, za katero veš, da ne bo izginila, bolje priznati in jo po malem vsake toliko časa »nahraniti«, kot pa jo brezbrizno tlačiti. To niso pošasti iz otroštva, ki z odraščanjem izginjajo, temveč tiste prave, najbolj strašljive in permanentne, ki izhajajo iz realnih intersubjektivnih travm. Pošast iz *Babadooka* je v svoji točnosti celo tako strašljiva, da je z njo možno razložiti materin pokol svojih osmih otrok, ki se je v času distribucije filma zgodil v avstralskem mestu Cairns.

The Babadook je vsekakor potrebno umestiti tudi v impresiven trend sodobnega avstralskega filma, ki je v zadnjih letih v svet lansiral ogromno izjemnih izdelkov in filmskih kadrov. Tu ne mislimo na uveljavljene ustvarjalce, kot so Baz Luhrmann, Andrew Dominik, Jane Campion ali John Hillcoat, ki so svoj uspeh že dodobra utrdili na Zahodu. *The Babadook* se prej uvšča v fascinantno linijo novopečenih režiserjev, tj. Cate Shortland, Nash Edgerton, Warwick Thornton, David Michôd, Amiel Courtin-Wilson ali Justin Kurzel, ki so v zadnjem desetletju proizvedli odmevne celovečerne prvence



Popolni preobrat (Somersault, 2004), *The Square* (2008), *Samson in Dalila* (Samson and Delilah, 2009), *Živalsko kraljestvo* (Animal Kingdom, 2010), *Hail* (2011) in *Umori v Snowtownu* (Snowtown, 2011), z njimi pa svetu dali igralska imena Sam Worthington, Abbie Cornish, Joel Edgerton, Ben Mendelsohn ali Jacki Weaver. Jasno, angleščina kot prvi jezik je tu eden osrednjih dejavnikov lažjega prehajanja avstralskih filmov po mednarodni sferi, a vseeno so naštetni naslovi in imena dobršen dokaz, da gre za izdelke, ki so si svojo pot v svet utrli predvsem z znanjem in s kakovostjo vseh plasti filmskega ustvarjanja. Tudi kadar gre za nizko- ali srednjeproračunske filme (in tudi *The Babadook* je po proračunu povsem na ravni najdražjih slovenskih filmov), ni nikakršnega gledanja skozi prste pri morebitnih produkcijskih bližnjicah in spodslajjih, temveč so to izdelki, ki so narejeni povsem v skladu z najvišjimi pričakovanji in tudi zato žanjejo uspehe na svetovnih trgih. Mladi avstralski film kot celota v naših krajih še vedno ni doživel celostne obravnave, a tudi z *Babadookom* kot zadnjim prispevkom v tej liniji se ta nacionalna kinematografija kar sama po sebi nudi kot gradivo za potencialno festivalsko, še verjetneje pa kar za domačo retrospektivo.



Anže Okorn

Riž s tabascom in kokakola Jung, Laurent Boileau: Medena koža

»V slogi je moč' je slogan Belgijcev ... Slabo jim kaže,« zapiše Jung Sik Jun v svojem grafičnem romanu *Medena koža* pod sličico, ki prikazuje dejanje sabotaže: risalne žebličke pod gumo enega od koles sodelujočih na vsakoletnem športnem in političnem dogodku Flamske skupnosti, na katerem se ob prazniku, imenovanem gordel, s kolesi peljejo 100 kilometrov okrog glavnega mesta in tako zamejijo Flamsko ozemlje.

»V bivši Slogi je moč! ... Dobro nam kaže,« pa bi lahko parafrazirali zgornji citat ob Jungovem obisku našega Kinodvora, ob premieri animirano-dokumentarne *Medene kože* (Couleur de peau: Miel, 2012, Jung Sik Jun, Laurent Boileau), filmske uprizoritve njegove življenjske zgodbe, ki se je s prenosom na veliko platno začela odvijati v povsem novo smer.

»Vsak si po svoje zaznamuje ozemlje!« Za pasjega samca, kot je narisal Jung v stripu, to zahteva dvigovanje zadnje noge, zanj, eno od dvesto tisoč posvojenih vojnih sirot iz Koreje, pa razgaljanje intime skozi ustvarjanje. Zapuščeni, izkoreninjen in identiteta so gonilo Jungovega nenehnega ustvarjalnega ponavljanja, hkrati pa teme, ki jih poraja eden temeljnih pojmov človeštva: razlika ...

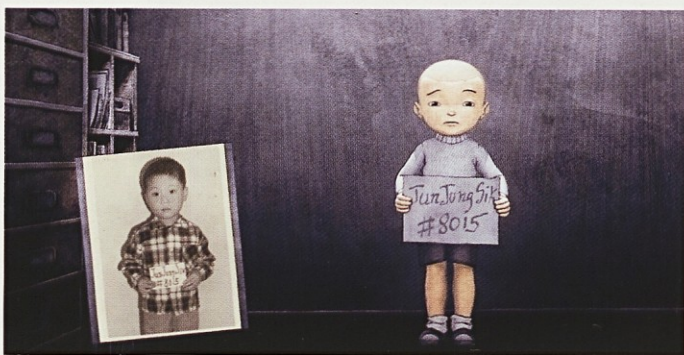
Za razliko od mnogih je Jung vedno mislil, da je imel že ob rojstvu pet let, pri tej starosti se je namreč začelo njegovo življenje na ulicah Seula. Za razliko od mnogih je bil pri petih letih že samostojen, brskal po smeteh in zaradi tega kasneje v življenju, spet za razliko od mnogih, znal ceniti razsipništvo.

Nekega dne ga je našel prijazni policist in odpeljal v sirotišnico, kjer so na nepopisan list natipkali njegov posvojitveni dosje: Rojen dne, 2. 12. 1965, na neznanem kraju. Otrok je ljubezniv, droben. Appetit ima. Prebavi vse. Izločanje perfektno. Govori v kratkih stavkih in se večkrat sredi stavka ustavi. Njegova izgovorjava še ni razločna. Hoja, vid in sluh so normalni. Ko dobi kakšno opravilo, se ga zavzeto loti. Ko pridejo v sirotišnico obiski, jim deklamira. Igrače rad deli z drugimi, je nežen in ga priporočamo za posvojitve. Barva kože: medena.

Potem Jung zapusti Korejo, Južno, ne Severne; republiko pod okriljem ZDA, ne demokratične ljudske republike, »trdega komunističnega režima« pod okriljem ZSSR. Ob njegovem odhodu velja med spirtima Korejama prekinitve ognja, uradno pa vojna še ni končana.

Tudi Belgija, njegov novi dom, kamor je posvojen, je razdeljena. Le da se Belgijci ne raketirajo med seboj, ampak se držijo jezikovnih meja: »V Flandriji govorijo flamsko, v Valoniji francosko, v Bruslju, ki je samostojna regija, pa se govori več francosko kakor flamsko.«

Jungova mladost je bila torej zaznamovana z razliko: ves čas z veliko, z dejstvom, da ni poznal biološke matere kot večina drugih otrok; sem in tja pa tudi s kakšno »majhno«, zaradi katere so npr. vse Kitajce, Korejce, Japonce, Vietnamce, Tajce itd. skupaj s črnim pasom v karateju metali v isti koš. Nenazadnje je Jung postal Belgijec samo zaradi črnomodre brazgotine med nosom in očesom, kot je pisalo v njegovem dosjeju, po kateri se je le neznatno razlikoval od preostale »ponudbe«, a je ravno na podlagi te, v resnici navadne



modrice, od posvojitvene pogodbe v zadnjem hipu odstopila prva zanj predvidena družina. »Je bila ta iz ZDA? Norveške? Avstralije? Nemčije?« se sprašuje Jung, njegov duh pa na ta način »rojstno« ulico oziroma seulsko četrt Namdaeumum prši na vse strani sveta in postaja *Nikogaršnja zemlja* (No Man's Land, 2001, Danis Tanović), Jungova intimna verzija 38. vzporednika, 248 km dolgega in 4 km širokega ozemlja, ki ločuje korejski Sever od Juga, po drugi strani pa tudi svetovni Vzhod od Zahoda.

Vendar je ta pozaba ulice, »prekinitev ognja«, kot jo tudi imenuje Jung, le hipna. Prava, biološka »mamica« je brezčasna tema njegovega sanjarjenja, bežiščnica v namišljeni svet. Tega v filmu predstavljajo dvodimenzionalne risbe, ki izstopajo iz 3D-animacije. Jungove umike v sanjsko sta z režiserjem Boileaujem z občutkom prepletla z animacijo, ki predstavlja njegove spomine na otroštvo, črnobelimi arhivskimi posnetki Koreje in domačim videom Jungove belgijske družine Henin, posnetim s super osmičko. Rdečo nit tega filmskega hibrida vlečejo Jungova vloga pripovedovalca in prizori njegove vrnitve v rojstno deželo po skoraj štiridesetih letih.

Z režiserjem v filmu mešata žanre, kot sam Jung v stripu nenehno menja kože ob prepletanju osebne, korejske in svetovne zgodbe. Sredi razmišljanja o rasah se tako s humorjem znajde rumena lupina limone; iste barve je tudi sled curkov pri igri »komu dlje nese«, sled, ki že v naslednjem trenutku postane meja med dvema Korejama ter sproži vojno, v kateri se kepata dobri južnjak in hudobni severnjak, ker pa slednji noče biti več tak hudobnež, raje oba postaneta ameriška marinca. Kdo ve, razmišlja Jung o mladostnem prijatelju v orožju iz sirotišnice, morda so ga posvojili Američani, in ker se je rad igral vojno, se jo je potem lahko šel zares za Georga Busha v Iraku. Kdo ve, morda pa je končal pod streli kot korejski prodajalec iz otvoritvenega prizora filma *Menace II Society* (1993, The Hughes Brothers), ko ta afroameričanu O-Dogu, ki je v gangsta tolpi, zabrusi, da se mu ob njegovem »manj primernem« vedenju smili njegova mama.

Jungova Koreja tako postaja svet v malem, kjer nihče nikoli zares ne zmaga: ljubezen in sovraštvo, vojna in mir, delo in igra, prava zmešnjava, ki asociira celo na Altmanov *M.A.S.H.* (1970).

Medena koža, filmska razširitev romana v stripu, je med drugim tudi izvrsten vizualni prikaz Deleuzove kritike Freudovega zvajanja vse otroške psihične dejavnosti na kalup družinskega trikotnika oziroma Ojdipovega kompleksa. Slednje je bila tudi izhodiščna točka nestrinjanja med Freudom in Jungom (v tem primeru ne »našim«

striparjem, ampak Carlom Gustavom, utemeljiteljem analitične psihologije), ki ga do neke mere prikazuje tudi Cronenbergova *Nevarna metoda* (A Dangerous Method, 2011, David Cronenberg).

Starši naj v odnosu do otroka ne bi zasedali prvotnih mest ali funkcij, sploh pa ne neodvisno od okolij, ki jih sestavljajo različne kvalitete, substance, sile in dogodki. Po Deleuzu otrok neprestano govori, kaj počne ali namerava početi: z dinamičnimi potmi raziskovati okolja in sestavljati njihov zemljevid, ki zmeraj izraža identiteto prečkanja in prečkanega. Tudi ko se otrok igra, ne gre nenehno le za »očkatate pa mamice«, ampak tudi za čarovnike, kavboje, ravbarje, žandarje, vlake, avtomobile. Avto ni nujno očka in garaža ni nujno mama. To je nazorno prikazano v risbah mladega posvojenca Junga. Na teh je njegova identiteta nenehno gibanje in boj; v nekem trenutku riše gladiatorje, v drugem Tintina in Galce, »bajne bojevnike«, ki pa niso ravno njegovi predniki, zato skoraj hkrati riše njegovi medeni koži bližje japonske samuraje pa tudi že »Vročé muce«.

Deleuze piše, da oče in mama nista koordinati vsega, kar zaseda otrokovo nezavedno. Čeprav Jung ves čas sanjari o biološki materi, ni trenutka, ko ne bi bil že pogreznjen v neko sočasno okolje, ki ga prečka in kjer starši, v njegovem primeru krušni, igrajo samo vlogo vratarjev ter povezovalcev ali prekinjevalcev različnih con in zvez med njimi. Jung, od malega zaznamovan s selitvami oziroma premestitvami, doživlja svet v obliki zemljevidov, potuje po zgodovini in geografiji, vse oprijemljive identitete pa se mu ves čas izmikajo. Pri nezavednem, ki ga po teh poteh žene, ne gre za iskanje izvora, temveč za nenehna postajanja in predelave. Te gredo lahko celo tako daleč, da postanejo nevarne: ko najstniški Jung zapusti rejnike, da bi »na svojem« lažje začutil korenine, na koncu pa zaradi preveč samostojne diete, riža s tabascom in kokakole, čuti le še bolečine rane na želodcu!

Zadnja takih »predelav«, vendar morda najočitnejša, je Jungova mednarodna promocija filma: avtor, ki je kot stripar ostajal zaprt v belgijski atelje in ustvarjalno iskanje »prave« mame, daleč od medonosne Koreje, zdaj kroži po svetu, posvaja občinstvo in občinstvo posvaja njega. Deček iz prevrnjenega cvetličnega lončka, ki za sabo vleče korenine, kot se je nekoč narisal Jung, je s teh otresele rodno zemljo ter jih prepletel z filmskim okusom gledalcev. Ta ima prej kot z izključujočo identiteto opraviti z afirmativno razliko: *routes, not roots!*

Mirt Bezljaj

Teško je biti Bog (v svetu brez boga)

Da je težko biti bog, najbrž ve vsakdo iz svojih lastnih izkušenj. Bolj nenavadno je, da se po ogledu zadnjega filma Alekseja Germana *Teško je biti Bog* (Trudno bit' bogom, 2013) še kako boleče zavemo tega, kako težko je biti gledalec. Prav to težavo gledalca je v svojem komentarju filma izpostavil Umberto Eco, rekoč, da obstajata dva načina oziroma dve ravni gledanja filmov – prvi ostaja ujet na ravni zgodbe, drugi pa skuša dojeti strukturo in stilistične prijeme, katerih učinki ga fascinirajo na prvi ravni. Prehod iz prve na drugo, višjo raven pa naj bi bil v dotičnem filmu po Ecovem mnenju skrajno težak, saj se gledalec ne more izviti fascinaciji gnusa in groze Germanovega srednjeveškega pekla in se dvigniti na višjo raven opazovanja.¹

Do neke mere se strinjam z Ecom, a menim, da so gledalčeve tegobe ob tem filmu še mnogo hujše: večino časa namreč skušamo dojeti, kaj za vraga sploh je zgodba, in smo tako soočeni s precejšnjo mero frustracije že na prvi, naivni ravni.

Ruski gledalec ima s tem verjetno manj težav, saj je Germanov film posnet po priljubljenem, leta 1964 izdanem znanstvenofantastičnem romanu bratov Arkadija in Borisa Strugacki, po katerem je leta 1989 posnel film *Es is nicht leicht ein Gott zu sein* Peter Fleischmann (z Wernerjem Herzogom v eni glavnih vlog), mlajša generacija pa zgodbo vsaj približno pozna iz računalniške igre (2007). Menim, da je za razumevanje filma nujno vsaj približno poznati zgodbo iz romana: ta nam sploh omogoči zadostno razumevanje dogajanja v filmu, kar šele omogoča razumevanje smisla elementov druge ravni.

V univerzumu bratov Strugacki se Zemlja 22. stoletja že nahaja onkraj zgodovine (ne Fukuyamove, pač pa Marxove). Razrednega boja ni več in človeštvo živi brez konfliktov, samoizpolnjujoč se z znanostjo in umetnostjo. Iz altruističnih in znanstvenih nagibov se na bližnji planet Arkanar, na katerem je civilizacija zaostala v srednjem veku, poda nekaj ducatov znanstvenikov, izvedenih v teoriji evolucionističnega zgodovinskega napredovanja (v kateri zlahka prepoznamo poteze diamata). Odprava naj bi predvsem opazovala dogajanje in ne preveč aktivno – le s spodbujanjem razvoja znanosti in umetnosti – predvsem pa brez preliivanja krvi pospeševala prehod na višjo civilizacijsko raven. Protagonist, ki nas kakor Vergil vodi skozi groteskni svet mračnega srednjega veka, je zgodovinar z Zemlje, ki za lažje opazovanje in delovanje na Arkanarju privzame identiteto plemiča dona Rumata, čigar družinsko drevo legende povezujejo z lokalnim božanstvom. A Rumata ni le lik, preko katerega vidimo svet, znotraj tega sveta ima enako pozicijo kakor mi – je predvsem gledalec, kakor mi prihajajoč iz popolnoma drugačnega sveta in kakor mi trpeč gnus zaradi nižje civilizacijske ravni sveta, ki ga obdaja. Delček filma je naš pogled celo popolnoma izenačen z njegovim, saj gledamo skozi skrito kamero, ki jo nosi na čelu, da dokumentira dogajanje. Menda se je (delno sicer zaradi težav z igralcem) German celo poigral z mislijo, da bi bil celoten film posnet na tak način.

Vrženi v ta svet potrebujemo kar precej časa za orientacijo. Kadri, ki spominjajo na slike Boscha ali Bruegla starejšega, in dogajanje, ki asociira na Chaucerja ali Rabelaisa, sprva zbudijo pričakovanje groteskne burleske, ki doseže vrhunec absurda skoraj takoj na začetku, z don Rumato, ki v svojem srednjeveškem gradu med ostudnimi ostanki požrtije igra jazz na nekakšen starodaven približek saksofona.

German grotesko in gnus, ki sicer sta do neke mere prisotna že v romanu, pritira do skrajnosti. Film je nekakšna modernistična variacija grotesknega realizma, o katerem piše Bahtin, pri čemer grotesknost na izjemen način poudarja tematiko zgodbe. Groteskna podoba, po Bahtinu, namreč »označuje pojav v stanju njegovega spreminjanja, v stanju še ne dokončane preobrazbe, na stopnji smrti in rojstva, rasti in nastajanja. Odnos do časa, do nastajanja, je neizogibna konstitutivna (opredeljujoča) poteza groteskne podobe.«²

¹ Navedeno po angleškem prevodu Ecovega komentarja, dostopnem na spletni strani *Novaja Gazeta*, 14. 11. 2013. Povezava: < <http://bit.ly/13KN5lc> >.

² Bahtin, Mihail: *Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa*. Ljubljana: LUD Literatura, 2008, str. 31.

Groteskne podobe so organsko povezane s časovno menjavo in so kot take »osnovno sredstvo za umetniško-ideološko izražanje tistega mogočnega občutenja zgodovine in zgodovinske menjave, ki se je z izjemno močjo zbudilo v renesansi.«³ Kot spoj dveh členov, odmirajočega in prihajajočega časa, je groteskno telo vselej neskljenjeno, nedokončano in neizoblikovano. Prerašča samo sebe, poudarjeni pa so deli, preko katerih se odpira v svet – odprtine, izrastki, izbokline. Svoje bistvo, ki je princip prestopanja svojih mej, groteskno telo razkriva v aktih, kot so parjenje, agonija, prehranjevanje ali izločanje. In German nam postreže z obilico vsega tega. Don Rumata kot obiskovalec iz drugega sveta seveda izstopa tudi v tem oziru. V svetu groteske njegova podoba edina ustreza klasičnemu idealu »dokončanega, sklenjenega in zrelega človeškega telesa, za katerega se zdi, kot da bi bilo očiščeno vse umazanje rojstva in razvoja«⁴ – ker prihaja iz komunizma ni poškodovan s sledovi zgodovine. Po Bahtinu groteska ljudske smehovne kulture vselej pomeni možnost spreminjanja sveta, kot nekakšno preigravanje vrnitve Saturnovega zlatega veka na Zemljo. A tu se stvari zapletejo: don Rumata, oborožen z znanjem in s tehnologijo prihodnosti, kot bog iz zlatega veka prihaja spreminjat svet in kot babica pomagat pri rojstvu novega, a zgodovina splavi.

Kljub temu da odprava z Zemlje že desetletja spodbuja napredek, pa so učinki nasprotni pričakovanim. Po prvih znamenjih porajajoče se renesanse se zgodi intenzivna reakcija pod vodstvom dona Reba (brata Strugacki sta ga sprva hotela poimenovati don Rebia – anagram zloglasnega vodje NKVD, Berie), najprej ministra in vodje tajne policije, ki sprva vlada namesto norega kralja, nato pa z državnim udarom uvede fašistoidno teokracijo. Znanstveniki so pobiti v pogromih, umetniki pregnani ali prisiljeni v pisanje od, ki naj bi zbujale nacionalistična čustva. Soočeni z brutalnostmi Rebove inkvizicije, ki v hipu uniči vsa njihova prizadevanja, se profesionalnost zemeljskih opazovalcev, tudi Rumate, pričinja krhati. Obeti renesanse kot nedonošenček izginejo v krvavem blatu. Ob mučenjih in kupih trupel ter zlomu teorije, ki takega poteka dogodkov ni bila zmožna predvideti, Zemljani vse bolj izgubljajo distanco neprizadetih opazovalcev. Postavljen pred nemogočo prometejsko nalogo omikati človeštvo Rumata, od neuspehov vse bolj frustriran in razpet v etični dilemi lepe duše, nazadnje, ko je umorjena deklica, v katero se je zaljubil, prekrši pravila in v besu izvrši pokol epskih razsežnosti. Ne revolucije, pač pa eksterminacijo.

Gre za problem spreminjanja sveta, ki po zastavitvi morda najbolj spominja na von Trierjev *Manderlay* (2005). Idealist ugotovi, da svet ne ustreza njegovemu imperativu o tem, kakšen bi moral biti, zato se ga odloči spremeniti. A Germanov pesimizem je še radikalnejši od von Trierjevega. Za razliko od Trierjeve Grace, ki konča pri bičanju črncev, ki jih je osvobodila, saj ne znajo živeti po meri svoje na novo pridobljene svobode, se Rumata zaveda, da spreminjanje produkcijskih načinov in oblik dominacije ni v njegovi moči. Njegov bes je tako obup impotentnega boga, ki, ker ne more uničiti starega, da bi se lahko rodilo novo, raje uniči vse.

Prav to je bistvena razlika med Germanovim filmom in renesančnimi groteskami, na primer Rabelaisovo. Svet Gargantue in Pantagruela deluje komično, ne gnusno. Skozi grotesko se namreč rojeva novo, gre za slavljenje življenja kot takega. Kot v Heglovem razumevanju komedije gre pri renesančni groteski za konkretizacijo absoluta; samo bistvo postane fizično.⁵ Do te konkretizacije absoluta pri Germanu ne pride; utelešenje Boga, ki bi omogočilo nastop zlatega veka, spodleti. Namesto da bi se Bog utelesil na strani substance in usode, je kot bog predstavljen don Rumata, subjekt v napačnem svetu, do katerega lahko občuti le gnus – kajti svet, v katerem absolut ni utelešen, je lahko le brezsmiselna materija, razpadajoče meso in blato. Rumata je tako kar najdlje od srednjeveških junakov, njegova »božanskost« je značilna za modernistično senzibilnost, s čimer se German umešča v tipično modernistično tradicijo dojemanja sveta⁶ ob bok Sartru ali Kafki.

Gnus je nedvomno prevladujoče občutje gledalca ob gledanju *Teško je biti Bog*. Smrkelj, blato in čreva so vsepovsod. Vendar pa ima gnus ambivalentno vlogo. Po eni strani je posledica nekonkretiziranosti absoluta, zaradi katere se svet kaže brez smisla, in ne-tak-kakršen-bi-moral-biti. Nekakšen metafizični gnus torej. Po drugi strani pa v nas kot gledalcih in prav tako v don Rumati, ki je kot mi pripadnik družbe na precej višji civilizacijski ravni od te, ki smo ji priča v filmu, zbujata gnus umazanija, nehigieničnost in odsotnost manir. Kakor ugotavlja Mladen Dolar, namreč »[g] nus ni le materializirana metafizika, je tudi materializiran razredni boj (druga plat istega?), razrednost, vpisana v telesnost. V gnusu se neposredno kaže socialna hierarhija.«⁷

Revolucija, ki jo pričakuje don Rumata, bi torej pomenila konkretizacijo absoluta, kar bi imelo za posledico odpravo gnusa. Telesnost, celo izločanje in razpadanje pa bi bili pospremljene s subverzivnim smehom bahtinovske groteske in heglvske komedije. A njen cilj je prav radikalen dvig pragu gnusa, kajti če naj pride do brezrazredne družbe, mora Arkanar sprejeti omiko in civilizacijska pravila, ki jih predstavlja Rumata.

Vendar do revolucije ne pride. Po popolnoma nesmiselnem pokolu nam German pokaže Rumato, ki s skupinico Zemljanov resignirano potuje po Arkanarju, v katerem pomlad ni napočila. Zopet igra saksofon in najbolje bi ga lahko opisali z besedami Nathana A. Scotta, ki opišejo protagonista Sartrovega *Gnusa*: »Zdi se, da v čisti arbitrarnosti in kontingenci njihove realnosti vsi predmeti in vsi dogodki, ki jih doživi, kažejo na to, da metafizični red, po katerem tako hrepeni, ni mogoč. Tako je ogorčen njegov čut za pravičnost in v svojem požirajočem gnusu si želi, da bi se raztelesil v čistost zvoka, ki ga ustvarja saksofonist.«⁸ Nasproti tej »poduhovaljeni« zavesti in od nje sedaj za vselej nezdružljivo ločen stoji svet materialne substance in telesnosti umazanih tlačanov, ki se, ker neomikani ne znajo ceniti jazza, pritožujejo, da jih od te »čiste«, »poduhovaljene« glasbe boli v želodcu.

5 Zupančič, Alenka: *Poetika: druga knjiga*. Ljubljana: Analecta, 2004, str. 39.

6 Ibid., str. 61–62.

7 Dolar, Mladen: *Ontologija gnusa*, v: Miller, William Ian: *Anatomija gnusa*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2006, str. 388.

8 Zupančič, Alenka: *Poetika: druga knjiga*. Ljubljana: Analecta, 2004, str. 61–62.

3 Ibid., str. 31.

4 Ibid., str. 32.

Zoran Smiljanić

Bes

Bes (Fury, 2014, David Ayer) kaže očitne znake okuženosti s stilom režiserja Sama Peckinpaha, z njegovimi prekletimi junaki in predvsem s končnim obračunom, kjer peščica junakov lastnoročno pobije celo vojsko sovražnikov. Ja, *Bes* bi bil rad naslednik *Divje bande* (The Wild Bunch, 1969, Sam Peckinpah) ali pa vsaj *Reševanja vojaka Ryana* (Saving Private Ryan, 1998, Steven Spielberg), a so ostali čevlji vzornikov za nekaj številčk preveliki.

Začne se obetavno: blato, svinjarija in surovi realizem. Razmazan človeški obraz v kabini tanka. Goreči vojak, ki si panično pošlje kroglo v glavo. Brutalno pretepeni esesovec. Še bolj brutalno likvidirani nemški ujetnik, pa čeprav še tako vneto kaže fotke svoje družine (ja, smo utrdili snov iz *Ryana*: nikoli ne zaupaj ponižnemu Nemcu). Obešeni otroci. Napete in dobro koreografirane tankovske bitke. Avtentični tanki, tehnika, oprema in komuniciranje. Zapomnljive enovrstičnice: »*Idealni so miroljubni. Zgodovina je nasilna.*« Izčrpani, umazani in zagrenjeni junaki. Skoraj kafkovsko vzdušje brezupa in brezizhodnosti. In pa blagodejna odsotnost patriotizma in mahanja z ameriško zastavo.

Tankovska posadka je testosteronska mačo ekipa v maniri *Divje bande*. Grobi, pogumni in cinični fantje brez iluzij, ki so se navadili gledati smrti v oči. Brad Pitt je prepričljiv veteran in vodja bande, le glede njegove zabrite frizure sem nekoliko v dvomih: prvič, deluje preveč moderno, in drugič, če že tako sovraži esesovce, zakaj potem nosi njihovo paradno pričesko? Njegov moto je: svoje fante bom spravil žive iz tega pekla. Ko mu kateri član ekipe umre, na skrivaj joče in bruha. Drugi člani posadke so bolj ali manj nori, želijo si samo eno – preživeti.

Njihovi medsebojni odnosi so mojstrsko prikazani v dolgem prizoru, ki se večinoma dogaja za mizo (primerjamo ga lahko z izvrstnim prizorom večerje iz *Djanga brez okovov*), kjer si Brad Pitt in novinec Lerman privoščita pet minut raja s prijetnima Nemkama. Novinec nežno izgubi nedolžnost, Pitt pa se zadovolji s kulturno konverzacijo v prijetni ženski družbi, toplim obrokom in z osebno higieno. Potem v stanovanje prihrumijo ostali člani bande in obema uživačema pokvarijo kosilo s serijo grobih izpadov, ki se stopnjujejo v odkrite grožnje. Prizor je zelo dramatičen, saj izhaja iz logičnega konflikta med razumljivo potrebo vojakov, da se za hip predajo civilnim užitek, in onimi drugimi vojaki, ki so zaradi tega besni in užaljeni. Le kaj se Pitt gre, saj so vendar banda, ne?

Kljub vložnemu delu pa protagonisti gledalcem nekako ne uspejo zlesti pod kožo; sicer nas zanima, kaj se bo zgodilo z njimi, vendar ostajajo na distanci. Čeprav se vsi zelo trudijo, čeprav se je zaradi tega filma Shia LaBeouf zares rezal po obrazu, postal veren in počel razne neumnosti, pa razen gole želje po preživetju ne premorejo nobene hude eksistencialne ali emocionalne dileme, ki bi nas posrkala. Tudi Brad Pitt, ki na zunaj igra skalo, v sebi pa se lomi, ostaja napol kuhan in ne dovolj definiran lik, da bi razumeli njegove motive in dihali z njim.

S tako popotnico prispemo do finalnega spopada, ki predstavlja šolski primer, kako se takega prizora *ne* dela. Kot prvo, sploh ni jasno, zakaj se je Pitt sploh odločil za bitko, saj je ves čas govoril, da hoče svoje može žive pripeljati domov, potem pa se s svojo četico samomorilsko postavi po robu tristo do zob oboroženim esesovcem. Njegova poteza ni razrešitev nobene moralne ali etične dileme, konflikta, nima nobene teže, je preprosto neumna. Zdi se, kot bi se soborcem hotel maščevati, ker so mu pokvarili tisto kosilo z Nemkama.

Nadaljevanje je še slabše: ko se bitka enkrat začne, peščica Američanov iz pokvarjenega tanka postreli, raznese in razčefuka na desetine, stotine Švabov. Vse skupaj je tako neprepričljivo, neverjetno in za lase privlečeno, kot bi gledali kak star jugoslovanski partizanski film. Naši streljajo, Švabi cepajo kot muhe. Mrcvarjenje traja toliko časa, da sem začel navijati za Švabe, naj že enkrat dotolčejo jenkije in končajo to neumnost. In ko Nemci končno pobijejo Pitta in ekipo ter v tank vržejo dve (!) granati, bi morala od njega ostati le še paradižnikova mezga in mesni narezek, a ostane lepo ohranjeno truplo.

Nič, še bo treba študirati Peckinpaha, utrjevati gradivo in se učiti, kako scenariščne zahteve napolniti z vsebino. V nasprotnem primeru dobimo le banalen *overkill*, kjer sta število trupel in kredibilnost obratno sorazmerna. *Bes* bo tako ostal v spominu kot izdelek, ki je z ritjo podrl vse, kar je z rokami mukotrpno zgradil.

Ana Jurc

Frank



Komična drama *Frank* (2014) relativno neznanega Leonarda Abrahamsona je eno tistih del, ki so lani ušla radarju marsikaterega cinefila. Kar je bilo na prvi pogled videti kot še ena hipsterska refleksija o bremenih ustvarjalnosti ali pa prilika o nevarnosti komercializacije, se v resnici izkaže za prijetno presenečenje. (Z manj Michaela Fassbenderja ter več teremina in atonalnih piskov od pričakovanj. Ne priporočam albuma z originalno glasbeno podlago.)

»Odbit« je pridevnik, ki se ga vse prepogosto pripisuje indie komedijam, še posebej, če preberemo, da se, tako kot *Frank*, ukvarjajo z vprašanji duševne bolezni, čustvenega zloma in disfunkcionalnih družin. Obstaja velika verjetnost, da bo režiser s par pocukranimi pesmicami in vintage kostumografijo resna vprašanja stlačil v predalček neškodljive, simpatične ekscentričnosti. V Dublinu rojeni Abrahamson s svojim četrtem celovečercem ni bil tako pokroviteljski: *Frank* je v svojem bistvu resen, iskren film z globoko ranjenim protagonistom pod tistim komičnim rekvizitom s plakatom.

Nadobudni klavirist in tekstopisec Jon Burroughs (Domhnall Gleeson), ki letargično vegetira v domačem obmorskem mestecu, svojo veliko priložnost zapazi v avantgardnem rockovskem bendu z neizgovorljivim imenom, Soronprfbs, ki se sredi turneje ravno v njegovem kraju znajde brez klavirista. »Znaš igrati C, F in G? Sprejet si!« Še preden se dobro zave, je že v kombiju in na poti na Irsko, kjer bodo v odročni podeželski koči snemali album in kjer mora najti svoje mesto v bizarni, agresivno nekomercialni glasbeni družini. Tu je denimo depresivni menedžer s fetišem na plastične lutke Don (Scoot McNairy), preklinjajoči francoski snob Baraque (François Civil) in nasilna Clara (Maggie Gyllenhaal), ki igra

na teremin in obsedeno tuhta, kako bi Jona ubila (ali vsaj izrinila iz benda). In seveda je tu še frontman in prerok Frank (Michael Fassbender), enigmatični genij, norec ali pa morda oboje, ki komponira ode nitkam v preprogi in svoja razpoloženja najavlja opisno: »*Negrozeč nasmešek*.« To pa zato, ker ga ni še nikoli nihče videl brez orjaške glave iz papirmašeja, ki je ne sname niti med prhanjem in spanjem. Dejstvo, ki ga očitno nihče od njegovih najbližjih ne postavlja pod vprašaj.

Glede na to, da skoraj cel film sploh ne vidimo njegovega obraza, Michael Fassbender svojemu brezizraznemu liku osebnost vdihuje zgolj z govornico telesa, pa naj samo mlahavo stoji ob strani ali pa poskakujoče prekipeva od energije. Kmalu se zdi, da se na tistem praznem obrazu, ki bi bil lahko naravnost iz kakega stripa Maxa Fleischerja, res izrisujejo čustva. Čeprav na koncu izvemo, kaj in zakaj se skriva pod votlo glavo, Franku samemu nikoli zares ne pridemo do dna.

Scenarij je ohlapno osnovan na psevdobitografskih izkušnjah scenarista Jona Ronsona, ki je bil v 80. letih nekaj časa član benda zdaj že pokojnega zamaskiranega pevca in komika Chrisa Sieveya/Franka Sidebottoma. Film, v katerem si je Jon napisal nelaskavo vlogo ljubosumnega priveska, gre prek meja gole glasbene biografije in načenja vprašanje, s kakšno lahkoto družba odpiše oz. spregleda duševne težave, še posebej v kreativnem kontekstu.

Snemanje albuma, ki ga financirajo Jonovi življenjski prihranki, se razvleče na enajst mukotrpnih mesecev eksperimentiranja; Jon medtem vestno tvita o vsakodnevnih trivialnostih kreativnega procesa in Soronprfbs počasi postajajo, ne da bi se drugi člani tega sploh zavedali, spletna senzacija. In čeprav ima fant dobre namene, njegove predstave o uspehu – klikanost na Youtubu, vreščiče grupice na koncertih in pogodba z veliko založbo – očitno niso kompatibilne z drugimi ekscentriki v bendu.

Dinamika v skupini je vzpostavljena že od samega začetka dalje: na eni strani je Jon in na drugi Clara. Stremljenje h komercialnosti proti umetniški integriteti, oba pa se naprezata, da bi na svojo stran pridobila psihično vse bolj skrhanega Franka. Da se bo vse skupaj končalo katastrofalno, postane jasno, ko Jon v imenu šesterice sprejme vabilo na festival v Teksasu.

V samem jedru zgodbe so Jonovi naporji, da bi zlezal v Frankovo, hm, *glavo*, in tam morda našel skrivnost kreativnega genija: kajti naj se še tako trudi, so njegovi lastni avtorski poskusi v najboljšem primeru banalni in nenavdahnjeni. Za trapasto prisrčen film ima *Frank* v resnici precej prizemljeno sporočilo: nekaterim ljudem pač ne bo uspelo, niti če si to v maniri holivudskih manter »zares, zares želijo«. Včasih je bolje vreči puško v koruzo, preden škoduješ svojim bližnjim. Kar je še bolj tragično: nekateri ljudje so nepopravljivo strti in nobena količina ljubeče podpore jih ne more vrniti v funkcionalno večino.

Rok Govednik

Pravljljica o sadistki in mazohistki Peter Strickland: Burgundski vojvoda

Nekoč je živila sadistka, ki se je zaljubila v mazohistko. Večno sta trpeli, da bosta ena drugo izgubili ... V znani šali se srečata mazohist in sadist, in prvi veleva drugemu: »Tepi me!« sadist pa mu odvrne »Ne.« Zadnji film Petra Stricklanda *Burgundski vojvoda* (The Duke of Burgundy, 2014) dokazuje, da odnos med tema perverznejšema oz. perverznicama nikakor ni tako enostaven. Gilles Deleuze tako pravi, da »sadist ne bo nikoli prenesel mazohistične žrtve / ... / A nič bolj ne bo mazohist prenesel resnično sadističnega rablja.«¹ Tako se skozi estetizirano filmsko pripoved na ogled postavlja problematičen odnos dialektičnega neujemanja.

Strickland je nase pomembno opozoril že s celovečernim prvencem *Katalin Varga* (2009), s katerim se je podal na pot trpeče ženske v Transilvaniji, ki išče zadoščanje in predvsem maščevanje, in ki mu je prinesel že nemalo nagrad. Z naslednjim, surrealističnim filmom *Kriki groze v zvočnem studiu* (Berberian Sound Studio, 2012) je Strickland zaradi spretnega scenarija, v katerem tonski mojster Gilderoy zvočno opremlja *giallo* film, ob tem pa se v vzporedno konstruirana dodatna fikcija, v katero tone Gilderoy vse globlje, dokazal, da suvereno obvlada filmska izrazna sredstva, pri čemer izrazito izrablja oblikovanje zvoka. S tretjim filmom se vrača k nekoliko bolj umirjenemu in klasičnemu nizanju pripovedi, a ni zato nič manj prodoren, pri čemer spretno vpleta tudi humor.

Cynthia, ki jo igra v danski seriji *Oblast* (Borgen, 2010–2013) proslavljena Sidse Babet Knudsen, je sadistka in Evelyn (Chiara D'Anna) je mazohistka. Že uvodni prizor, v katerem spremljamo

dekle v gozdu in ki namiguje na rdečo kapico, nakaže, da želi Strickland vzpostaviti fikcijo skozi distopijo, stran od sodobnih konvencij, z oznako »nekje, nekoč v Evropi«. Kot bi gledali pravljico. Sadomazohistični odnos, ki je glavna tema pravljice, se kot intriganten kaže le navzven, medtem ko je na ravni introspekcije (libidinalnih usmeritev) protagonist bistveno bolj kompliciran, saj o seksualni potešitvi razmišljata različno, predvsem pa ne komplementarno.

Če se že sam film lahko »bere« kot literatura, bomo za njegovo vsebino nujno morali pristopiti k Markizu de Sadu in Leopoldu von Sacher-Masochu, ki sta lepa primera literarne učinkovitosti. Literatura de Sada (Sto dvajset dni Sodome, Juliette/Justine) je bila tako obscena in za svoj čas radikalna, da so njegove knjige sežigali, njega pa dvaintrideset let zapirali v psihiatričnih bolnišnicah. Masoch (Venera v krznu) je bil bistveno blažji, celo uspešen je bil s svojim pisanjem. Sade in Masoch predstavljata dva velika podviga radikalnega spodbijanja in spretnitve zakona.

»Sade in Masoch sta tudi velika antropologa, po vzoru tistih, ki znajo v svoje delo vplesti neko celotno koncepcijo človeka, kulture in narave – velika umetnika po vzoru tistih, ki znajo izločiti nove oblike in ustvariti nove načine čutenja in mišljenja, neko celo novo govorico.«²

Da bi razumeli preudarno in poglobljeno pripravljen film v polni vrednosti, je potrebno nekoliko pojasniti patologijo dveh temeljnih perverzij, pri čemer je raba patološkega le tolikšna, da nakažemo odklon od običajnih vzorcev obnašanja.

Največja vrednost filma *Burgundski vojvoda* je razumevanje avtorja, da odnos, kakršnega imata Cynthia (ang. *sin*, greh) in Evelyn (ang. *evil*, zlo), lahko obstaja le v pravljici. Ključno pri obeh perverzijah so ukazi, le da so naslovniki teh med perverzijama drugačni. Pri sadizmu jih izreka *kruti libertinec* (iz lat. *libertinus*, osvobojenec; kdo izraža svobodne nazore in se ne drži uradnih nauk, discipline ali morale), pri mazohizmu pa *despotska ženska*. Poleg ukazov so v izobilju tudi *opisi* – govorica dobi vso svojo vrednost, ko deluje neposredno na čutnost. Pri Sadu doseže moč *besede* vrhunec, ko narekuje, opisuje in veleva do udejanjanja. »*To neosebno nasilje poistoveti z neko ldejo čistega uma, z grozljivo demonstracijo, ki si lahko podredi drugi element.*«³ Pri Masochu pa gre za nekakšne *pogodbe*, vse mora biti vnaprej formalizirano, verbalizirano, in ko je najavljeno, obljubljeno, tedaj se lahko užitek začne.

Nadalje razčlenimo principalno obnašanje, od katerega tako sadist kot mazohist egoistično ne odstopata. Sadist je *učitelj*, ki izobražuje novo rekrutinjo, rekruta in ima tako neko pedagoško namero. Opisi in drža telesa igrajo tako le še vlogo čutnih figur, ki ilustrirajo demonstracije, imperativi pa so izrekanje problemov,

2 Ibid., str. 14.

3 Ibid., str. 17.

1 Deleuze, Gilles: *Mazohizem in zakon*. Ljubljana: Analecta, 2000, str. 32.

ki napotujejo na globljo verigo sadističnih teoremov. »Teoretično sem ti pokazal,« reče eden od Sadovih literarnih protagonistov, »sedaj pa se prepričajmo še s prakso...« Sadist ne prenese, če bi žrtev v trpinčenju uživala, ne pristane pa tudi na *nadzor in posedovanje*, svojo naslado neskončno ponavlja, pomnožuje figure in sešteva žrtve. To Strickland zelo dobro prikaže z inteligentno izrabo montaže, ki udejanji ponavljanje istega odnosa perverzije ter ga prepleta z drugimi, ki tako skupaj in postopoma razkrivajo in dopolnjujejo srž celotne zgodbe.

Mazohist pa mora do svojega užitka najprej svojega mučitelja vzgojiti, torej je perverzni mučenec *vzgojitelj*. Mazohist tako pove, kako mora biti mučen, svojo moč želje prenese na vzgojenca. Wanda Masoch, ta despotska ženska in Masochova žena, je v Veneri v krznu izrekla: »Boj se me, če mi to postane všeč!« Ravno to je tisto, kar daje mazohistu užitek, moč, ki jo projicira in nato občuti na sebi. Mazohist tako uživa vseskozi, dokler se naslada nabira okoli pogodbe, ki odreja odnose. Ko realno uplahni, mazohist od igre odstopi z *varno besedo*, ki vzgojencu da vedeti, da je seksualni odnos zaključen. V filmu je to za Evelyn beseda *pinastri*, kar gre za posebno vrsto vešč. Mazohist ne pristane na pakt s svojim vzgojencem.

Tako je sedaj jasno, da odnos med Cynthio in Evelyn kmalu postane trpeč v napačnem smislu – kot nedosežena želja. Želja se vzbudi zaradi libida, ki pa je pri vsakomur izoblikovan po svoje, pri filmskih protagonistkah je »fiksiran na stanje zgodnejših faz človekovega razvoja, katerih stremljenje je neodvisno od normalnega seksualnega.«⁴ Gre za lacanovski objekt *mali a*, ki stalno išče zapolnitev, dopolnitev. A ta v jasno artikulirani notranjosti sadistu nikakor ni mazohist.

Estetska analiza filma ponuja poleg interpretacije dislocirane pripovedi, ki efektira kot otroška pravljica, še druge razsežnosti. Ena intenzivnejših je zagotovo v skladnosti z Bataillovim pojmovanjem erotizma. »O erotizmu govorimo vsakič, kadar se človeško bitje vede na način, ki izrazito nasprotuje vsakdanjemu vedenju in presojanju.«⁵ Tako se estetika filma harmonično prepleta v tem razumevanju in njegovi glavni topiki. Strickland je od sadizma zavestno odstranil klišejske attribute kot so bič, pasovi, usnje, s čimer je inferiorno pozicijo Cynthie in njeno nepotešenost še bolj izrazil. Atribucijo Evelyn, ki v odnosu s svojo ljubljeno željo vodi, postavi nekoliko v ospredje, a se spretno poigrava s pogledom in kadri, kjer s skrivanjem gledalcu ponuja dodaten erotiziran odnos. »Vidno polje je vselej podvojeno z nekim slepim poljem, videnje je, če že ne nujno, pa vsaj zmeraj parcialno.«⁶ Filmski kader tako ne ponuja na ogled vsega, kar bi želel prejeti, zato je v večnem trepetu po *videti več*, a hkrati še vedno *ne videti preveč*. »Parcialno videnje je tako kazatelj vzroka, vzroka želji, saj podpira željo z željo (ali strahom), da bi videli.«⁷ Parcialno videnje je vedno torej v stalnem odnosu »blokiranega pogleda« ali »skritega polja« s tem, kar se vidi na ekranu.

Znotraj estetske analize vsekakor ne smemo pozabiti na eno glavnih izraznih sredstev Stricklandove kinematografije – zvok, s

katerim občinstvo še intenzivneje potegne v hiperrealno atmosfero pripovedi; niza ga intenzivno, a hkrati pretanjeno, saj slišimo domala vse od škripajoče verige na kolesu, pokanja mehurčkov milnice, kapljic vode, šelestenja listja v vetru, vode v potoku, vsakega ležaja škripajočih vrat, sušečega perila, ščetkanja preproge in masaže stopal, to pa vseskozi pritajeno podkrepi s hipnotičnimi odmevi glasov protagonistk ali zvokom vešč. S *Kriki groze v zvočnem studiu* je zvoku postavil celo samostojni filmski spomenik, iz njega je izgradil virtualne podobe, ki se skozi pripoved resonantno vžrejo v stanje med-realnosti, kot Žižkov *travmatični presežek*. Žižek pravi, da ni čudno, da je Lacan svoj objekt *mali a* pobljše opredelil ravno kot glas in pogled: »Temeljni premik Lacanove teorije /.../ je premik od analize nezavednega, strukturiranega kot neka govorica, k Onemu, nesimbolizabilnemu, travmatičnemu jedru, ki ga uteleša objekt a kot presežno uživanje.« Ta objekt je neumestljiv med jezikom in realnostjo, stoji nekako vmes, v področju realnega.⁸

Nenazadnje si moramo postaviti vprašanja, zakaj je Strickland dal naslov filmu po vrsti metulja, zakaj je protagonistki postavil v entomologijo? Avtor se izrecno distancira od interpretacij, ki v naslovu iščejo metaforo, temveč pomen metuljev razume zgolj kot teksturo filma. Intenzivno ukvarjanje in poglobljanje v metulje in večje ter na desetine kadrov zbirk teh živali nas še dodatno približujejo v odmaknjen Stricklandov svet, v katerem nihče ne dela in nihče nima denarja, vsi (četudi spoznamo le nekaj likov) se domnevno kot hobi zanimajo za metulje. In so perverznejši. Nikakor ne smemo zanemariti tudi dejstva, da v filmu nastopajo le ženske, kar samo kliče po še dodatni analizi tega bogatega in večplastnega filma.

Pred zaključkom se za trenutek vrnimo k Bataillu. Predmet erotizma vidi v notranji želji, ki je vidik človekovega notranjega življenja (notranja želja), torej ni zgolj enostavna potešitev telesne želje. Pri mazohistu je tako to želja *biti mučen*, medtem ko je pri sadistu *Ideja zla*, moč, ki sprevača Zakon. To vsekakor velja z vidika večinsko nevrotične zahodne družbe. Kaj bi pa bil erotizem za svet, kjer je patološko seksualno obnašanje nevrotika tj. nepotešeno iskanje seksualnega objekta? V Stricklandovem svetu je to koncept *ljubezni*, ki Cynthio postopno izčrpava, Evelyn pa dela neznosno obupano. S tem nam avtor postavlja ogledalo in se ob tem zamolko smeje.

Z *Burgundskim vojvodo* se britanski avtor Peter Strickland uveljavlja kot eden najprodnnejših filmskih ustvarjalcev zadnjih let, ki do potankosti obvlada filmske zmožnosti za nizanje pripovedi in ki jih s pridom ter najboljše tudi uporabi. Po vprašalniku Britanskega filmskega inštituta in revije *Sight&Sound*, ki je zaobjela sto dvanajst filmskih kritikov, vsak pa je imenoval pet najboljših filmov leta 2014, je Stricklandov film dosegel petnajsto mesto, kar njegovo kakovost in relevantnost le še dodatno dokazuje. Tako bi ga lahko zapisali ob bok generaciji ustvarjalcev, ki so v zadnjem desetletju v filmografijo vnesli svežino in lucidnost: Ruben Östlund, Andrej Zvjagincev, Veronika Franz, Joel Potrykus in celo mlada Mati Diop. Skupaj s Stricklandom na sicer svojstvene načine izredno izostreno filmsko kartirajo družbo zahodnega sveta.

4 Freud, Sigmund: *Očrt psihoanalize*. Ljubljana: Analecta, 2000, str. 28.

5 Bataille, Georges: *Erotizem*. Ljubljana: *cf, 2001, str. 104.

6 Bonitzer, Pascal: *Slepo polje*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1985, str. 72.

7 Bonitzer, Pascal: *Lekcija teme*. Ljubljana: DZS, 1987, str. 63.

8 Žižek, Slavoj: *Pogled s strani*. Ljubljana: Revija Ekran – zbirka Imago, 1988, str. 25–26.

Maša Pelko

Zadnja vožnja svetlobe

Mike Leigh: *G. Turner*

Film o enem največjih britanskih slikarjev 19. stoletja J. M. W. Turnerju bi lahko bil film o nerazumljenem geniju, nacionalnem heroju ali pozabljenem veleumu oskarjevskega formata, ki bi v zadnjih minutah povedal še milijon funtov vreden govor ter odprl oči slehernemu gledalcu. Lahko bi bila ljubezenska epopeja, šolsko spoznavanje umetnin ali zgodba o dečku, ki je – še preden je znal pisati – prodajal svoje slikarije v očetovi brivnici. Mike Leigh pa kot režiser in scenarist filma *G. Turner* (Mr. Turner, 2014) protagonistovega sveta ni niti potvarjal niti skušal umestiti v lastno zgodbo – postavil ga je v *njegov svet*, na njegovo lastno likovno zasnovano.

Marcel Štefančič, jr. v svoji kritiki *Fantovskih let* (Boyhood, 2014, Richard Linklater) pravi, da so filmi tisti, ki spuščajo čas v življenje. Leigh je v svojem filmu vrata časa odprl ravno toliko, da je z njim prišla tudi značilna turnerjevska svetloba, ki je zaznamovala angleško romantično slikarstvo.

Če Turner ne stoji pred platnom, v eni roki stiska skicirko in pravi, da skica človeka čaka na vsakem koraku. Natanko tako se je tudi režiser spoprijel z uprizoritvijo: v skicah, vinjetah, z epizodno strukturo, ki v grobem obsega zadnjih petindvajset let Turnerjevega življenja, vendar brez natančne kronološke ali dogodkovne povezanosti. Turnerjevo življenje ni spektakularno, holivudsko prepleteno z vzponi in s padci, ampak preprosto *bivanje*, kot ga vidi akter sam. Timothy Spall, ki lik gradi z natančno študijo slikarjevega gibanja in s hkratno improvizacijo (tudi sicer značilno za Leighovo režijo), ustvarja nepriljudno figuro godrnjajočega, pohrkavajočega in momljajočega umetnika, ki mu je gledalec sprva le težka naklonjen. V poltretji uri filma se kot zgrbljena žival, ki se podi za mesom, on

podu za barvami, priložnostmi in trenutki, a se v svoji zagrenjenosti in nezadostnosti niti ne zagovarja niti ne olepšuje.

Film se še kako zaveda zgodovinskega časa, izraženega v natančni kostumografiji in scenografiji ter najnatančneje v jezikovni strukturi, ki brez sramu združuje številne naglasne govorce, včasih na meji razumljivega. Še bolj se pomena časa zaveda Turner: sooča se s spremembami, ki jih je prinesla industrijska revolucija, ko ladijske razbitine na njegovih slikah zamenjajo parniki in lokomotive in ko je naenkrat mogoče Niagarske slapove ujeti z fotoaparatom »iz Philadelphie« in ne več zgolj naslikati. Razume pa tudi bistvo minljivosti, pred katerim ga ščiti večnost njegovega dela. Ko mu za njegovo celotno zbirko ponudijo zajetno bogastvo, ga zavrne v imenu tega, kar prihaja – britanskega ljudstva, ki bo občudovalo njegov opus, razstavljen na enem mestu. V prid omenjene dvojnosti govori tudi glasba Garyja Yershona, ki se pojavlja zgolj na dveh izrazitih mestih: med slikanjem, ko ustvarja nekaj nesmrtnega, ali ob fizičnem staranju in izgubljanju moči, ki ga opozarja na smrtnost. Napetost, ki jo ustvarja nasprotje med človekovo vsakdanjostjo in sublimnostjo njegovega dela, je po Leighovih besedah tista, ki je najbolj privlačna ustvarjanju lika, hkrati pa še danes usodna zagata našega bivanja.

Izrazito prisotnost časa spremlja jasnost svetlobe, najpomembnejša premisa Turnerjevega ustvarjanja, o čemer je rečeno dvoje – svetloba je barva, barva pa je protislovna. Film izpostavlja protislovnost v subtilno komičnih prizorih, kot je prenapihnjeno intelektualistično hvaljenje vodilnega kritika viktorijanske dobe Johna Ruskina, medtem ko Turnerjeva gospodinja v ozadju ateljeja zeha in zavija



z očmi, še bolj nasprotujoče (in s tem človeško) pa je izrisan Turner sam. Kot sin je predan očetu v absolutni naklonjenosti in hvaležnosti, a hkrati kot oče svojih dveh hčera ne priznava; do njune matere, bivše ljubimke, je surov in neusmiljen, do gospe Booth (Marion Bailey), s katero preživi zadnji del življenja, je romantično dvorljiv in ljubeč; svoji domači gospodinjji Hanni (Dorothy Atkinson) enkrat s spolnim izkoriščanjem in drugič hladno ignoranco prepušča mesto tragičnega lika. Je mizantrop, ki ga prizadene mladost prostitutke v bordelu, a hkrati se ga ne dotakne otroška smrt. Kolikor razume in čuti svet drugače od pričakovanj, toliko ranljiv je v svoji krutosti in toliko prezira prejme od gledalca, ki je brez potrebe po sentimentu pretresen zaradi pristnosti človeškega bivanja.

Izjemni direktor fotografije Dick Pope je uporabil starinske leče, ki so dale filmski sliki skoraj pozabljeno teksturo nepopolnega v kombinaciji z natančno naknadno kolorizacijo, ki za sence in poudarke uporablja turnerjevsko barvno paleto, tako da podoba brez artističnega napihovanja prevzame glavno vlogo v umetnikovem življenju. Turner postane človeška figura fiktivnega platna, ki ga je raztegovala njegova ljubimka, ali barvne podlage, ki jo je mešal njegov oče, na polju abstraktnega ozadja oljnih barv, po katerem so se brez sramu zgledovali impresionisti z Monetom na čelu. Realni posnetki postanejo slovite slike: prenos prizorov, ki so navdihnili slike Zadnja vožnja Temeraire (*The Fighting Téméraire tugged to her last Berth to be broken up, 1838*) in Dež, para in hitrost (*Rain, Steam and Speed, 1844*), nas postavi pred platno, barvne lestvice, ki se prelijejo v britansko idilično naravo, pa na platno samo.

Če je Turner svoja umetniška dela s čopičem »napadal« tako, da je po njih pljuval, pihal in jih z barvami zabadal, filmska fotografija svetlobo gradi počasi, a vztrajno, kot bi se pehala za pravim pigmentom narave, kot je z vsakim korakom počel slikar sam.

G. Turner ni film, ki bi skušal psihologizirati protagonista ali zaobjeti njegovo umetniško usmeritev, marveč je navidez lahko spremljanje umetnika, kakor on spremlja okolje in kakor le-to spremlja njega. Medtem ko so protagonisti filmov Mikea Leigha večinoma anonimneži v realističnih socialnih urbanih okoljih, njegov zadnji film zasleduje dejanski lik v anonimnem okolju, ki nastaja okrog njega. Film ne vzpostavlja napetosti s slikarsko *tempero*, pač pa napreduje skozi najprepričljivejše *temporalne* momente: v razpadanju ateljeja, napredovanju bolezni, staranju in v spremembi slikarskega stila. Bolj ko njegova umetnost postaja zabrisana in abstraktna, konkretnější je svet okoli njega. Ko gleda bojno ladjo Temeraire na njeni zadnji poti, ga preteklost ne zanima: hoče prihodnost! Ko prihodnost smrti postane sedanost, preteklost najde vse ostale: preživelo vdovo, pozabljeno gospodinjjo, zapuščen atelje in večno umetnost.



Bojana Bregar

20.000 dni na Zemlji

nepremičninski agent za lepo vzgojene in kvalitetno izobražene bogataše, ne pa legendarni glasbenik, ki se pripravlja na snemanje svojega petnajstega studijskega albuma.

Tistim med nami, ki ga poznamo skozi glasbo, se utegne morda ta vrzel med Nickom v skladbah in Nickom na filmu zdeti za odtonek antiklimaktična. Pričakovanja je pač vedno težko uskladiti z resničnostjo. Po drugi strani pa to, kar v *20.000 dneh na Zemlji* ponuja filmska ekipa z zvezdnikom na čelu, ni resničnost, kakršno smo pričakovali. Film je sicer morda dokumentarna pripoved, a je fikcionalizirana in stilizirana re-kreacija življenja, ki se pred očmi gledalcev odvija natanko tako, kot želi pripovedovalec. Je to sploh še dokumentarec? Je tu še sploh kaj ostalo od realnosti? Kakšna je razlika? Je sploh pomembno, nas sprašuje Nick Cave. Seveda bi ga lahko proglasili za mitomana – toda mar ni to prav tisto, kar je najbolj skrajno resnično dejstvo njegovega življenja? Tisto, zaradi česar je postal on sam? Zakaj bi to življenje v technicolorju silili, da se pokaže v spranih barvah naturalizma?

Eden najbolj pričakovanih filmov preteklega leta je bil *20.000 dni na Zemlji* (20,000 Days on Earth, 2014, Iain Forsyth, Jane Pollard). Dokumentarcem se kaj takega ne dogaja pogosto, je pa razumljivo, ko gre za projekt, katerega subjekt je eden najbolj cenjenih glasbenikov našega časa. Razumljivo je tudi v primeru, ko so spletni mediji preplavljeni z objavami in s hvalnicami novinarjev, ki so ga hiteli razglasiti za najboljši dokumentarec zadnjih let. Nick Cave je brez dvoma fascinanten človek: glasbenik, frontman legendarne postpunkovske zasedbe Nick Cave and the Bad Seeds, pisatelj, scenarist, igravec, pripovedovalec zgodb, renesančni človek. Živel je toliko življenj, poznal toliko ljudi, da je težko dojeti, da njegov čas na tej Zemlji traja šele 20.000 dni (in zdaj še nekaj več). Njegove pesmi so mrakobni, toda magnetno privlačni, silni vrtinci podob in emocij, kolaži mitologij. Pesmi, večje od življenja, toda hkrati z eno nogo vedno na trdnih tleh, na zemlji, od koder gledajo k nebesom in vanj kričijo vprašanja, na katera lahko odgovorijo le tisti, ki so šli skozi pekel.

V filmu med nebesi in peklom razklani Nick Cave gledalcem in oboževalcem častilcem nikoli ne zaupa prav dosti, kaj se je dogajalo med njegovim Postajanjem. Nakloni sicer posamezne utrinke spominov na divje obdobje, na samouničevalne, prepite, zadrogirane, prefukane, prežurane, preigrane noči in dni. A ti utrinki so sterilizirani, zapakirani v mapah, označeni s številkami in spravljani v predale. Zgodovina je vsa v spominih. Nick Cave dvajsettisočega dne je poročen oče dveh otrok, discipliniran, psihoanaliziran. Če bi mu vzeli glas in porumenele fotografije, bi še kdo utegnil misliti, da je ta Nick Cave na platnu zgolj dobro situiran, lepo vzgojen, kvalitetno izobražen podjetnik, recimo

Iain Forsyth in Jane Pollard, ki z glasbenikom sodelujeta že nekaj let, sta material večje strukturirala in stopila v enotno pripoved, ki sicer hkrati poteka na več ravneh, a še vedno ohranja enoten videz, ki naj bi odgovarjal podobi Nicka Cava v letu 2014. Prav zanimivo je, kako je film obenem lahko ironičen, iskren, luciden ... Celo tako lahкотen, prezračen, da je že prav nadležno. Tako frustrirajoče nadležni so po navadi ljudje, ki so dosegli neko določeno stopnjo samozavedanja, samorefleksije, notranjega miru – kakorkoli hočete temu reči. Nick Cave kot zen mojster je moteča, celo odbijajoča ideja. Sebi že morda privoščimo mir v duši, toda kakšno korist imamo lahko od umetnika, ki ne zmore pretresti našega bistva, nas rešiti sivine vsakdana? Kaj naj počnemo v svetu brez katarze?

Skozi film nam veliki umetnik Nick brez prestanka pripoveduje o sebi, odraščanju, svojem pogledu na svet, željah, svoji glasbi. Včasih, da bi zabrisal še zadnje dvome, nasproti njega sedi celo psihoterapevt. V enem zadnjih prizorov, ko se dan počasi preveša v večer in se zgodba bliža koncu, Nick pripoveduje: »Konec koncev me tisto, kar popolnoma razumem, ne zanima.« Kmalu zatem se oblači v elegantno črno obleko in odpelje na večerno prizorišče koncerta. Tam ga že čakajo drugi člani zasedbe. Zadnje minute potekajo umirjeno, v vzdušju rutinirane, a domačne priprave na nastop. Zadnji pozdrav, topel objem, čakanje na tesnem hodniku, ki povezuje zaodreje z odrom. Eden za drugim gredo, on počaka še minuto. Potem steče in se ustavi tik pred začetkom nabito polne dvorane. In potem postane Nick Cave.

Andraž Jerič

Medzvezdje



kot pa mečejo informacije drug drugemu v obraz, prikaz čustev je naslikan z vso širino monokromatske palete v stilu TV-limonad in pospremljen z nežno glasbo, vsaka konkretna akcija pa je prikazana s celotnim repertoarjem filmskega jezika Michaela Baya, ki vsak kader poleg nerazumljive kamere in neštetihi eksplozij opremi še s seveda tokrat precej bolj bučno glasbo Hansa Zimmerja.

Primerjava z Bayem se zdi še kar na mestu, saj je Nolan izpričano¹ njegov oboževalec. Veliko podobnosti z *Medzvezdjem* bi lahko našli predvsem pri *Armageddonu* (1998) ali celo pri zadnjih *Transformerjih* (2014), vendar lahko za zdaj še vedno priznamo, da je Nolan vsaj v izbiri snovi in posledičnem načinu, kako se te snovi loteva, le nekoliko kompleksnejši in tehnično bolj dovršen, celo inteligentnejši režiser. Njegov problem leži predvsem v trudu biti bolj inteligenten, kot v resnici je, oz. bolj, kot je to potrebno. Pravzaprav se ga trudijo kot takega bolj dojemati njegovi gledalci – nekakšen splošen konsenz glede Nolanovih filmov je namreč, da so razumljivi in dostopni le peščici najmodrejših spletnih komentatorjev, ki že vsaj od *Viteza teme* (2008) pišejo traktate o nihilizmu in teoriji kaosa (ki da povzemata Jokerja), za lažje razumevanje *Izvara* pa ustvarjajo razne infografike². Tudi *Medzvezdje* je bilo od svoje premiere deležno mnogih razlag³, ki so praviloma težje razumljive kot ta sorazmerno prepričljiv in jasen film, in primerjav s prelomnimi deli kot Kubrickova *2001: Odiseja v vesolju* (1968). Prav tu je ta dihotomija še najbolj jasna: *Medzvezdje* je, podobno kot *2001*, vrhunsko zrežiran, odigran, posnet in zmontiran film, ko pa se trudi vse to združiti v preveč dodelano in pretenciozno celoto, na koncu propade. Kot vesoljska ladja, ki se v enem od zaključnih prizorov (ki se Nolanu verjetno zdi pomembnejši od vseh prizorov med Coopom in hčerjo) vrti tako hitro in nekontrolirano, da se Coop nanjo lahko priklopi le, če se tudi sam vrti enako, je tudi film moč gledati le, če se mu prepustimo in sledimo njegovemu neustavljivemu in mestoma nerazumljivemu tempu.

Medzvezdje ni ZF film, ki ga kot občinstvo potrebujemo, je pa tak, kot si ga zaslužimo. Ni torej *2001*, čeprav si to na vse pretege želi, primernejša primerjava bi bil Zemeckisov *Stik* (1997), sicer bolj intelektualna kontemplacija kot pa čisti ZF film, iz katerega bi se Nolan lahko naučil vsaj nečesa: za razumevanje vesolja bi namesto znanstvenice ali pilota »moralo poslati poeta«. Do takrat vesolje ostaja le še eno igrišče za tak ali drugačen spektakel.

1 Quigley, Adam: »Christopher Nolan Loves Watching Michael Bay Movies?« *Slashfilm*, 24. 8. 2010. Spletna povezava: < <http://bit.ly/17cQ26c> >.

2 Wang, Daniel: 2010 Infographic. Spletna povezava: < <http://i.imgur.com/FTGrUe.jpg> >.

3 *Interstellar Timeline*. Spletna povezava: < <http://i.imgur.com/MgwWMFU.jpg> >.

Medzvezdje (*Interstellar*, 2014, Christopher Nolan) je eden odmevnejših filmov preteklega, pa tudi novega leta. Začne se v bližnji prihodnosti – dovolj prepoznavni in hkrati dovolj daleč, da je naš planet zaradi nepojasnjene naravne katastrofe na robu preživetja in da je posledično večina človeške dejavnosti reducirana na osnovno pridelovanje hrane. Med zaradi nuje potisnjenimi v kmetovanje je tudi Cooper (Matthew McConaughey), bivši testni pilot, ki je bolj kot v prah pod nogami vedno raje pogledoval proti zvezdam. Strast do raziskovanja deli tudi njegova hči Murphy (Mackenzie Foy, kasneje, ko se zaradi dilatacije časa stara hitreje kot oče, pa Jessica Chastain), s katero na podlagi občasne gravitacijske anomalije v Murphyjini sobi odkrijeta skrivno podzemno NASA bazo. Tam jima profesor Brand (Michael Caine) in njegova hči Amelia (Anne Hathaway) razkrijeta veliko skrivnost: NASA pripravlja ekspedicijo, ki bi človeško raso preselila na enega izmed planetov v galaksiji na drugi strani črvine, ki se je pred desetimi leti nepojasnjeno pojavila v bližini Saturna – potrebujejo seveda le še pilota.

Ni čudno, da so nekateri uvodni elementi marsikomu že precej poznani. Scenarij, ki ga je Jonathan Nolan napisal za Paramount, naj bi sprva režiral sam Spielberg, ki se je s podobnimi motivi ukvarjal že v *Vojni svetov* (2005), deloma pa tudi v *Bližnjih srečanjih tretje vrste* (1977). Ko je scenarij po Spielbergovem odhodu v roke dobil Nolan, ga je seveda predelal v skladu s svojo režijsko vizijo. Naklonjenost elementom spektakla, ki se jih rad poslužuje že vsaj od *Izvara* (2010) in *Vzpona Viteza teme* (2012), je tako več kot prisotna tudi tukaj – predvsem potenciranje vsake nianse filmskega jezika do njenega ekstrema. Trenutki refleksije in raziskovalnega dialoga se spremenijo v ekspozijske tirade, v katerih liki ne toliko govorijo,

Moč lažnega

Leta 1984 izide prvi slovenski prevod Borgesovih Ficciones z naslovom Izmišljive. Leta 2000 sledita popravljena prevod in naslov – Namišljenosti. Zveni skorajda alarmantno, kot bi iz otročje lahkomišelnosti prešli k nečemu, kar kaže že bolezenske znake. Drugi prevod nas vsaj opomni na to, da je hipohondrija prava bolezen in da potemtakem tudi fikcija ni nasprotje resničnega, temveč kvečjemu dejanskega. Michel Foucault, recimo mu francoski filozof in zgodovinar, je nekoč dejal, da se zaveda, da ni nikdar pisal nič drugega kot fikcije, a da se mu zdi, da ravno kot takšne dosejajo učinke resnice oziroma proizvajajo nekaj, kar sploh še ne obstaja. Njegov prijatelj Gilles Deleuze v knjigi Podoba-čas pove nekaj

podobnega: resnice ni mogoče odkriti ali najti, mogoče jo je le iznajti, izumiti, fabricirati; še več, moč lažnega mora nadomestiti obliko resničnega. Pri tem za osnovno vodilo vzame Borgesovo zgodbo Vrt razcepljenih stez iz uvodoma omenjenih Fikcij.

Filmski cikel Fabule 2015 bo poleg Deleuzovih favoritov, lažnih Wellesovih *Resnic in laži* (Vérités et mensonges/F for Fake, 1973) in Robbe-Grilletovega *Lažnivca* (L'Homme qui ment, 1968), stavil še na Herzogove sibirske šarlatane (*Zvonovi iz globine* [Glocken aus der Tiefe – Glaube und Aberglaube in Rußland], 1993) ter Kiarostamijev *Veliki plan* (Nemā-ye nazdik, 1990).



Resnice in laži

Filmski ciklus, pospremljen s predavanjem Marka Bauerja in s pogovorom s filozofom Gregorjem Modrom, bo potekal v Kosovelovi dvorani Cankarjevega doma in v Slovenski Kinoteki 1. in 7. marca 2015, natančnejši program festivala Literature sveta – Fabula 2015 najdete na www.festival-fabula.org.

LITERATURE SVETA
FABULA
28. 2 - 8. 3. 2015
www.festival-fabula.org

Filmski program na temo
festivalskega fokusa MOČ LAŽNEGA.

Brezplačne vstopnice za filmske projekcije bomo delili na FB

EKRAN

Revija za film in televizijo

Vsi novi naročniki prejmejo tudi poseben JUBILEJNI ZBORNIK ob 50-letnici



Naslednji Ekran izide 6. marca 2015!

POSVEČENO: **Peckinpah na novo, 30 let po smrti**

ESEJ: **Nuri Bilge Ceylan in Anton Pavlovič Čehov**

MALA RUBRIKA GROZE: **Zvočna plat srhljivk**

BLIŽNJI POSNETEK: **Michael Sarne**

KNJIGARNA: **Odstiranje pogleda Mirjane Borčič**

IN MEMORIAM: **Mike Nichols**

Ekran lahko kupite na izbranih prodajnih mestih po Sloveniji ali se na revijo preprosto naročite. Cena za 6 dvojnih številk znaša le 25€ + poština (poština za 6 številk znaša 4€, za tujino 12€).

Naročite se zdaj! Pošljite izpolnjeno naročilnico na naslov EKRAN, Metelkova 6, 1000 Ljubljana. Naročila sprejemamo tudi na info@ekran.si ali po telefonu na 01/438-38-30.

NAROČILNICA



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

Podatki o naročniku:

Fizične osebe

Ime in priimek

naslov:

pošta in kraj:

elektronski naslov

telefon.....

Pravne osebe

Naziv

kontaktna oseba.....

naslov.....

pošta in kraj.....

elektronski naslov.....

telefon.....

davčna številka.....

davčni zavezanec (obkrožite)DA....NE

Datum in podpis(žig)

ODPRODAJA STARIH LETNIKOV EKRANA: Revije letnikov 2006-2010 vam na dom pošljemo po ceni 10 EUR / letnik s poštino vred, letnik 2011 do 2014 pa za ceno 20 EUR. Naročila na info@ekran.si.

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS

186 6422015



920153186,1

COBISS

MOJCA KUMERDEJ

MILAN DEKLEVA
ŽIGA GOMBAČ

BARBARA S...
DESA

LITERATURE SVETA

FABULA

28. 2 - 8. 3. 2015

www.festival-fabula.org

JANICE GALLOWAY

CLÉMENT BENECH

GEORGI GOSPODINOV

STEFAN HERTMANS