

EKON

Revija za

16125

BLIŽNJI POSNETEK

**Jean-Pierre in Luc Dardenne
Tizza Covi in Rainer Frimmel**

FOKUS

Filmsko izobraževanje

ESEJ

Oblast v seriji Hiša iz kart

SLIKARSTVO

Božidar Jakac in fotografija

MALA RUBRIKA GROZE

Kurja polt: Prebudi se v grozi

KRITIKA

Pot v raj, Fantovska leta, Snowpiercer





od
17. septembra

Jimmyjev dom

Ken Loach

Na premieri z nami glavni igralec, Barry Ward!

od
25. septembra



Alabama Monroe

Felix van Groeningen

Nominacija za oskarja za tujejezični film.



od
15. oktobra

Hotel

Lisa Langseth

Film režiserke Vseh tistih lepih stvari.



od
22. oktobra

Grad v Italiji

Valeria Bruni Tedeschi

Tekmovalni program, Cannes 2013.

Kinodvor. Mestni kino.

www.kinodvor.org

LE
TO
KI
NA

iam

IAM Visoka šola za
multimedije

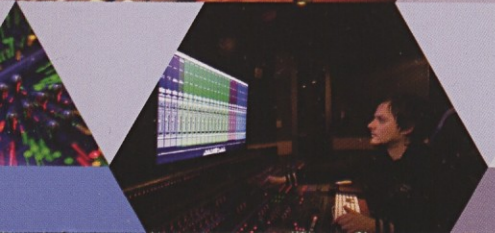
IAM Visoka šola za multimedije
Leskoškova 12, 1000 Ljubljana

VISOKA
ŠOLA

IZREDNI ŠTUDIJ IN ŠTUDIJ NA DALJAVO
MULTIMEDIJSKE PRODUKCIJE



Vrhunsko izobraževanje in usposabljanje za delo
na področju TV, filmske in spletne produkcije



INFORMACIJE: spletna stran: www.iam.si, e-pošta: info@iam.si, tel: 01/524 00 4

UVODNIK	2	Ven Jemeršič: Digitalna ohranitev filmske zgodovine
RAZGLEDNICA	3	Blaž Završnik in Lev Predan Kowarski: Julija in alfa Romeo
BLIŽNJI POSNETEK	4	Sabina Đogić: Tizza Covi in Rainer Frimmel
POSVEČENO: Dva dneva, ena noč	8	Matic Majcen: Intervju z bratoma Dardenne
	10	Nina Cvar: Med determinizmom in uporom
ESEJ	12	Pia Brezavšček in Jernej Kaluža: Oblast v seriji Hiša iz kart
FESTIVALI	16	Gorazd Trušnovec: 49. Karlovy Vary
	20	Andrej Koritnik: 10. Grossmann, Ljutomer
	23	Gregor Bauman: 17. Motovun
	26	Gorazd Trušnovec: 61. Pulj
	30	Tina Poglajen: 67. Locarno
FOKUS: Filmsko izobraževanje	34	W. J. T. Mitchell: Pokazati gledati: Kritika vizualne kulture
	36	Miran Zupanič: AGRFT, Ljubljana
	40	Janez Lapajne: Cepivo za Pasteurja
	42	Boštjan Potokar: VŠU, Univerza v Novi Gorici
	44	Melita Zajc: FERI, Univerza v Mariboru
	46	Srečo Zakrajšek: IAM Visoka šola za multimedije, Ljubljana
	48	Boštjan M. Jambrek: Pedagogika filmske izkušnje
POSVEČENO	50	Igor Kernel: Kinematografija v času fašizma, 1. del
IN MEMORIAM	56	Simon Poppek: Harun Farocki
	58	Zoran Smiljanić: Eli Wallach
SLIKARSTVO	59	Arjan Pregl: Božidar Jakac in fotografija
GLASBA	64	Gregor Bauman: Pogovor s Petrom Hookom
MALA RUBRIKA GROZE: Kurja polt	67	Maša Peče in Thomas Caldwell: Prebudi se v grozi
KRITIKA	70	Tina Poglajen: Pot v raj
	72	Andrej Gustinčič: Občudovani
	74	Anže Okorn: Fantovska leta
	76	Jaroslav Jankovič: Globina
	78	Urban Zorko: Dva obraza januarja
	79	Primož Krašovec: Snowpiercer
	82	Matjaž Zorec: Lucy
NA SPOREDU	83	Erik Toth: Signal
	83	Nika Jurman: Nevidna ženska
NAJBOLJ BRANA STRAN	84	Vitomil Zupan: O problematiki slovenskega filma

Ekran letnik LI / september-oktober 2014 / 5 EUR / ISSN 0013-3302 / **na naslovnici** Marion Cotillard, *Dva dneva, ena noč*; **ustanovitelj** Zveza kulturnih organizacij Slovenije; **izdajatelj** Slovenska kinoteka, zanj Ivan Nedoh; **sofinancira** Ministrstvo za kulturo; **glavni in odgovorni urednik** Gorazd Trušnovec; **uredništvo** Špela Barlič, Marko Bauer, Tina Bernik, Andrej Gustinčič, Matic Majcen, Tina Poglajen, Zoran Smiljanić; Mnenja avtorjev so neodvisna od mnenj uredništva; **lektura** Petra Narat Palčnik; **svet revije** Zdenko Vrdlovec, Aleš Blatnik, Klemen Dvornik, Janez Lapajne, Polona Petek, Peter Stankovič; **oblikovanje** Zaš Brezar in Jure Legac; **tisk** Birografika Bori; **marketing** Promotor, ogласi@ekran.si; **naročnina** celoletna naročnina 30 EUR + poštnina; **transakcijski račun** 01100-6030377513; Slovenska kinoteka, Miklošičeva 28, Ljubljana. Naročnina velja do pisnega preklica; **naslov** Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel. 01 438 38 30; info@ekran.si; **splet** www.ekran.si; **facebook** Revija Ekran

Programski sklop »Možnosti za izboljšave v slovenski filmski industriji«, ki bo v rubriki Fokus v nadaljevanjih izhajal do konca leta 2014, je sofinanciran s strani Ministrstva za kulturo RS.



Ohranitev slovenske filmske zgodovine na digitalnem formatu

Ven Jemeršič, ZFS

Ustvarjalci filmov smo v zelo kratkem času doživeli ogromne tehnične spremembe formatov tako pri snemanju kot distribuciji. Sedaj je jasno, da je bodočnost digitalna in da se temu ni mogoče izogniti. Morali se bomo prilagoditi.

Današnja produkcija že poskrbi, da je format zadovoljiv za digitalno projekcijo in emitiranje v visoki ločljivosti in prav tako da se projekt shrani v primernih novih standardih. Napredek v razvoju je bil tako hiter, da so vsi slovenski poizkusi arhiviranja materialov na digitalni format obtičali v letih, ko smo uporabljali še SD-videoformat. Tako smo kar nekaj filmov, telekiniranih za televizijske namene, spravili na DVD. Tako prepisan material ne samo da ni bil deležen kakovostne slikovne obdelave v zadovoljivi ločljivosti, ampak tako obdelan film ni podaljšal življenja izvirnika.

Od takrat smo bili priča prehodu na HD-format, ki ga danes podpirajo praktično vse globalne televizije, in naprej na 2K-ločljivost, ki je trenutni standard za kino predvajanje. Združenje filmskih snemalcev Slovenije že nekaj časa opozarja na ta dejstva in poziva, da se vsi slovenski celovečerni filmi poskenirajo v 4K-ločljivosti.

Zakaj? Preprosto, že sedaj so na tržišču televizije, ki podpirajo 4K-ločljivost, kar bo kmalu televizijski standard. Skeniranje z manjšo ločljivostjo bi pomenilo dolgoročno dvojno delo in s tem tudi več stroškov. Pa ne gre zgolj za prilagajanje televizijskemu formatu. Skeniranje s takšno digitalno tehniko omogoča tudi obdelavo filmov, katerih negativni so že poškodovani. Z novimi barvnimi korekturami bomo osvežili stare filme, ki jih nismo nikoli videli v vsem njihovem razkošju. Takšne filme bi poleg oddajanja na televiziji (in lažje prodaje tujim mrežam) lahko gledali tudi v Kinoteki, lahko bi jih distribuirali preko video-na-zhtevo platform in na visokoločljivih blu-ray diskih, kar je že standard, ki je zamenjal DVD izpred nekaj let in bo z nami še nekaj časa do prihoda drugega 4K-nosilca.

Ne pozabimo, kaj se je zgodilo z VHS-formatom, ko se je pojavil DVD. Padel je v pozabo in dolgoročno zapis še zdaleč ne bo hranil izvorne kakovosti. Danes je čas, da napake enkrat za vselej popravimo. Imejmo pa v mislih tudi to, da bomo ob novi sliki potrebovali tudi nov tonski zapis.

Prav tako ne gre samo za skeniranje in obdelavo, ampak tudi za primerno shranjevanje digitalnih formatov. Že kar nekaj podjetij ponuja vse, kar potrebujemo.

Te filme bi morali tudi oplemenititi s komentarji avtorjev in s tem ohraniti njihova pričevanja. Najti razširjeno dokumentacijo, s katero lahko še povečamo zanimanje za slovenski film. Najti in objaviti velja dodatne materiale, ki bi gledalcu zgodovino slovenskega filma predstavili v novi, drugačni, edukativni luči. Najpomembneje od vsega pa je, da tako kakovostno prepisani filmi zadostujejo tudi za morebitno ponovno izdelavo filmskega pozitivna, kar pomeni, da naredimo s tem delo nesmrtno.

Vsekakor bo treba narediti izbor filmov, ki so prioritetni za takšen (ne ravno poceni) poseg, saj bo poleg samega prepisa nekatere poškodovane negative potrebno digitalno korigirati. Ko se bo tudi sama tehnologija pocenila, bomo lahko zajeli kompleten opus slovenskih celovečercer in kratkometražnih filmov, ki bi jih lahko izdali v kompilacijah.

Taka poteza bi zagotovo dobro vplivala na slovenski film, ki je v krizi, pa ne samo finančni. Generacijam, ki prihajajo, smo dolžni zapustiti zgodovino v najboljši možni obliki in te dolžnosti se avtorji, predvsem direktorji fotografije in režiserji, še kako dobro zavedamo. To smo dolžni tudi vsem ustvarjalcem, ki so sodelovali pri filmskih projektih, da lahko svoje delo vidijo takšno, kot so ga ustvarili. In je dolžnost do slehernega gledalca, da lahko dostopa do koščka umetnosti v najboljši možni obliki.

Sam imam od svojih osmih celovečernih in nekaj kratkih filmov štiri le na VHS-formatu, kjer je slika popolnoma razpadla, zvok pa nerazumljiv. Dva filma sta si izborila izdelavo DVD-ja in pri obeh kot avtor sploh nisem bil povabljen k sodelovanju pri barvni korekciji ... Takšni filmi niso nobena referenca, ne meni ne slovenski kinematografiji.

Druge države so vse te korake že naredile ali pa lovijo zadnje trenutke. Kaj pa mi?

Čas je, da nekaj ukrenemo tudi sami.

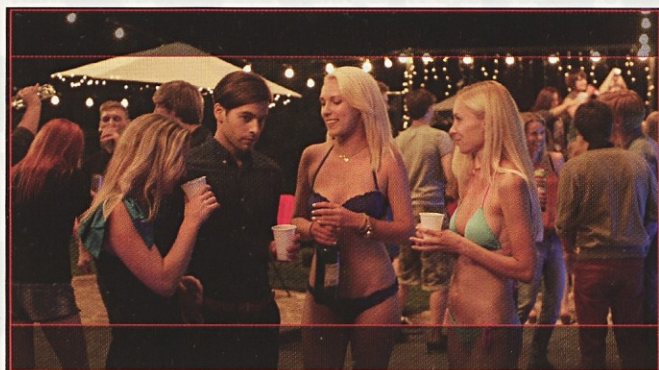
Blaž Završnik in Lev Predan Kowarski

JULIJA IN ALFA ROMEO - PRVI POGLED



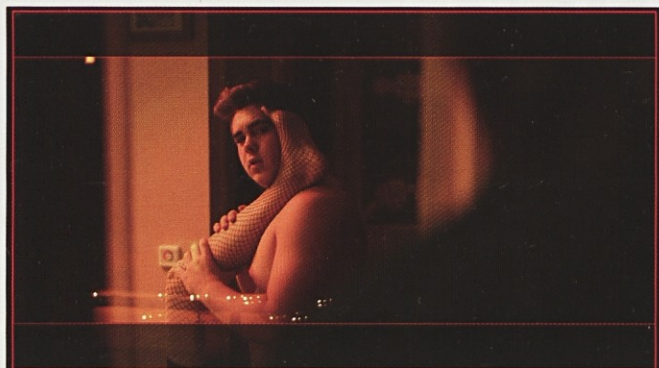
B: Trenutki zaljubljanja – meni najljubši elementi filma: pogledi in odmi-kanje pogledov.

L: V filmu imajo junaki božične lučke na ograji vse leto. Zlasti takrat, ko pride na obisk simpatija.



B: Žuri, za katere smo predvidevali, da obstajajo, nikoli pa nanje nismo bili povabljeni.

L: In seveda tisti žuri, na katere smo bili povabljeni, pa nismo šli. Naslednjih nekaj mesecev pa so se o njih širile legende ...



B: Željko končno seksa – trenutek, ki ga čakamo cel film. Jan Gerl Korenč je ustvaril čudovito komičen lik, ki filmu daje čisto novo plast.

L: Prizor je postavljen v razmeroma neintimno vzdušje, kar prepreči, da bi bil pretirano idealiziran. Nerodni in netaktni Željko se pokaže v novi luči – kot strasten in samozavesten.



B: Fantazije vsakega srednješolca, ki gledalca spravljajo v predinfarktno stanje. Zapeljivo in vznemirjajoče.

L: Da bi bila fantazija še bolj izrazita, predinfarktno stanje gledalca pa zares neizogibno, smo prizor posneli v enem samem dolgem upočasnjenem posnetku, dekleta pa so imela zelo natančno določeno koreografijo.



B: Preobrat drugega dejanja, ko se vse podre. Pogled nepovabljenega in zlom zaupanja.

L: Prizoru primerno mračno vzdušje zakajene sobe v lokalu smo dosegli z uporabo scenskega dima in z majhno količino filmske luči.



B: Aleksandra Balmazovič je vidovita vedeževalka. Na ostrem rezilu med strašljivim in nevzdržno smešnim.

L: V romantičnih komedijah so redki prizori, ki dramaturško kličejo po visokem kontrastu. Vedeževalkin brlog je zagotovo eden od njih.

TIZZA COVI IN RAINER FRIMMEL

Pogovor z avtorjema filma *Lesk dneva*

Tekst in foto: Sabina Đogić



INT. HOTEL LEV – PREDDVERJE. VEČER

S FILMOM *PUNČKA* (LA PIVELLINA, 2009) STA PRITEGNILA VELIKO MEDNARODNE POZORNOSTI. VSE OD TAKRAT SPREMLJAM NJUN NAČIN PRODUKCIJE, NARATIVNI IN VIZUALNI PRISTOP TER DELO Z IGRALCI, A POBLIŽE SEM JU USPELA SPOZNATI ŠELE NA LANSKEM LIFFU, KJER STA V POSEBNEM PROGRAMU, POSVEČENEM T. I. NOVEMU AVSTRIJSKEMU FILMU, PREDSTAVLJALA SVOJ ZADNI FILM *LESK DNEVA* (DER GLANZ DES TAGES, 2012). USTVARJALNEMU PARU, KI IMA POLEG ŠTIRIH CELOVEČERNIH FILMOV TUDI DVA OTROKA, SE FESTIVALOV NE USPE UDELEŽITI POGOSTO IN SKUPAJ. LJUBLJANA JE BILA ENA TEH POSEBNIH PRILOŽNOSTI.

Kot pri vsakem filmskem paru me zanima, kje in kako se je začelo.

TC: Spoznala sva se pred dvajsetimi leti na dunajski akademiji za fotografijo. On z Dunaja, jaz iz Italije. Najin prvi skupni fotografski projekt je bil o cirkusih v Italiji in Avstriji. Ker nama je šlo dobro, poleg tega je bilo v dvoje bolj zabavno in lažje, sva ugotovila, da rada delava skupaj. Skupaj sva naredila veliko fotografskih projektov, tako v Rusiji kot drugje. Na podlagi teh pa sva potem posnela tudi prve filme.

Kako dolgo sta poznala Baboosko (Babooska Gerardi), preden sta z njo posnela istoimenski film (2005)?

TC: Baboosko sva prvič srečala, ko je imela 13 let. Torej osem let pred snemanjem. Podobno je bilo z Walterjem in s Patti (Walter Saabel in Patrizia Gerardi). Celu Philippa (Hochmaira, igralka iz *Leska dneva*) sva spoznala dolgo pred samim snemanjem. Za naju je prijateljska oziroma kakršnakoli močna vez z igralci zelo pomembna. Ker sva pri prvem filmu igralce že imela, sva zgodbo pisala zanje in nisva potrebovala avdicije. Svojo zgodbo sva prepletala z njihovo osebno, resnično zgodbo.

Je v filmu *Lesk dneva* Philipp poznal »svojo« filmsko družino?

TC: Ne. Sorodstvo med Walterjem in Philippom je izmišljeno. To je tudi edini element, ki film pretvori v igranega.

Gre pri tem za ustvarjalno izbiro ali narativno nujnost?

TC: *Babooska* je »pravi« dokumentarni film, a tudi prvi, v katerem sva posredovala na način »Pojdimo v tisti bar in pogovor naj teče o tem ali tem«. Kar sproža vprašanje, ali gre za dokumentarni film ali ne. Tudi naju, kot gledalca, zanima, zaradi česa hodiva v kino. Zaradi zgodbe ali samega filma? Mislim, da pri tem ne igra nobene vloge, ali je film dokumentarni ali igrani.

RF: Ta dilema je prisotna skozi vso zgodovino filma. Dela bratov Lumière so bila uprizorjena, tako rekoč igrana, pa gre kljub temu za dokument. Med snemanjem *Odhoda iz tovarne* (La sortie des usines Lumière, 1895) so delavce usmerjali, kako in kdaj na zapustijo tovarno, ter jih opozarjali, naj ne gledajo v kamero. Zelo igrani film.

Način vodenja kamere in kadriranja me je pri Punčki spomnil na pristop nekega drugega filmskega para, D. A. Pennebakerja in Chris Hegedus. Je pri filmih kot Punčka možen le en, točno določen pristop? Sta svojemu načinu snemanja kdaj poskusila kljubovati, recimo s statično kamero?

TC: *Das ist alles* (2001), prvi film, ki sva ga posnela skupaj, se odvija v Rusiji. Tisti pristop je temeljil na fotografskem projektu, posnetem na srednji format Mamiye, v katerem so ljudje sedeli eden poleg drugega s pogledom, usmerjenim v kamero. Ob vrnitvi v Rusijo nama je bilo to premalo. Želela sva si govoreče podobe, ki bi posredovale vse te zgodbe, ki so nama jih povedali. Tako sva tudi film posnela s statično kamero in v dolgih kadrih. Pri *Babooski* sva želela s tem pristopom nadaljevati, a ni več deloval. Zaradi igralcev, ki so bili nenehno v gibanju, sva morala razviti nekaj drugega.

Torej je predmet filma tisti, ki definira način snemanja.

RF: Absolutno.

Na začetku sta si vloge delila. Ali še vedno delata enako, eden kot direktor fotografije, drugi kot snemalec zvoka. Kdo od vaju je producent?

TC: Demokracija pri filmu ne deluje. Pri produkciji je on glavni. Na scenariju delam včasih več sama. Pri montaži sem glavna jaz. Četudi mi pomaga, je zadnja beseda moja. Delitev vlog obstaja le v smislu, da o vsem diskutirava. Ko pa prideva do določene točke, odloča le eden, tisti, ki je vodilni pri določenih vlogi. Tudi če poskušam Rainerja prepričati, da posname določen kader na določen način, ga bo, če mu ta ne bo všeč, posnel po svoje.

Kakšen je bil dogovor z družino, s katero sta posnela že tri filme? So vaju s čim pogojevali oz. omejevali?

RF: Nobenih pogojev nama niso postavili. Od nekdaj so nama zaupali. Pa tudi v filmu ne bi uporabila ničesar, kar bi jim lahko škodovalo. Nekega dne sva prišla do njih in jim odkrito povedala, da bi z njimi rada posnela film. Na začetku snemanja *Babooske* je bilo zelo enostavno, ker niso vedeli, za kaj gre. Po prvi projekciji na Berlinalu je bil to za naju precejšen uspeh, za njih pa to ni imelo neke vrednosti. Podobno pri *Punčki*. Od naju niso ničesar pričakovali – morda, ker sva le dva. Z njimi sva bila zelo sproščena, kot bi bila člana družine. Šele po Cannesu se jim je začelo svitati, da gre za nekaj posebnega.

TC: To, da naju nihče ni jemal resno, je bilo za naju prednost. Niti pri *Lesku dneva* ni nihče verjel, da bo kaj nastalo. Bila sva enakovredna protagonistom, živila sva z njimi in šlo je za neke vrste »delo v nastajanju«. Med nami ni bilo odnosa režiserjev do igralcev, temveč bolj v stilu, tu smo in nekaj bomo poskusili. To je pomembno.

RF: Pri *Lesku dneva* je bilo drugače. Walter je že vedel, kaj se lahko zgodi s filmom, in šlo mu je zelo dobro, v Locarnu je prejel nagrado za najboljšega igralca. Nekaj se mu je povrnilo.

Kakšen je časovni okvir snemanja vajinih filmov?

TC: Doslej sva vsake tri leta končala en film.

Kako dolgo sta snemala vsakega od njih?

TC: *Baboosko* sva snemala eno leto, v intervalih: en mesec sne-

manja, en mesec za razvijanje. Snemanja je bilo vsega skupaj, na poti z njimi, šest mesecev. Ugani, koliko materiala sva posnela v enem mesecu? Dve uri. Tako je, če snemaš na filmski trak. Imela sva dvajset rol ali celo manj.

RF: Ne, toliko sva jih imela za *Das ist alles*. Za *Baboosko* sva jih imela trideset ali celo več.

TC: A sva sklenila, da ne bova posnela več kot dve uri materiala na mesec. Ta način dela je precej drugačen od današnjega.

TC: Snemanje filma *Lesk dneva* s prihajanjem in odhajanjem ni trajalo dlje od šestih tednov, pri *Punčki* prav tako in *Das ist alles* le štiri tedne. Pri *Punčki* sem se že pred snemanjem z njimi vse dogovorila. Potem smo samo še snemali, vsak dan en prizor. Bilo je pomembno, da je snemanje zgoščeno in da je čas snemanja omejen, sicer bi se popolnoma izgubila.

Ker snemata na filmski trak, me zanima, kako vama uspe zagotoviti finančna sredstva še pred začetkom oziroma ko še niti ne vesta, kakšen bo sploh film. Dokumentaristi običajno posnamejo najprej »delovni material« na njim dostopen format, s katerim šele začnejo iskati sredstva za film oziroma jim to odpre možnosti za dejansko produkcijo.

TC: V Avstriji obstaja filmski sklad, ki financira neprofitne, dokumentarne in eksperimentalne filme. Imava največ 150.000 € za en film, s katerimi želijo, da eksperimentiraš. Ne pričakujejo dovršene dramaturgije, dobrih igralcev, ampak ti dajo priložnost. Zaradi tega sklada lahko sploh snemava.

RF: Po filmu *Punčka* bi lahko šla tudi v večjo produkcijo.

TC: A tega ne bova naredila. Niti z naslednjim projektom.

RF: Morda bi pa lahko?

TC: Ne, tega ne bova naredila.

RF: Danes lahko posnameš film brez stroškov materiala, a se zaplete pri postprodukciji. Zato sva razvila snemalni proces, ki nama ustreza, je kakovosten in nič dražji od snemanja na video. Se je pa kakovost videokamer in njihova dostopnost v zadnjem letu zelo spremenila ... Proračun *Punčke* je bil 150.000 €, za *Lesk dneva* enako, *Babooske* 100.000 €, vključno s stroški postprodukcije 35mm traku, medtem ko je bila pri *Lesku dneva* ta digitalna.

Rainer, imate pri kameri asistenta ali delate povsem sami?

RF: Sam, čeprav mi je včasih zelo težko.

TC: Včasih mu jaz asistiram.

RF: Ne, ona res ni dober asistent.

TC: Ko snemam zvok, mi včasih reče, naj preverim, če ima ostro sliko. To je nemogoče. Pošilja mi signale, ki jih ne razumem, medtem ko se moram posvetiti svojemu delu. Mislim, da izgledava precej smešno in zmedeno v času snemanja.

Čisto iz radovednosti ... Katera filmska dela so vama blizu?

TC: Zelo velik vpliv je imel eden mojih najljubših filmov Wernera Herzoga, *Stroszek* (1977). Nato filmi italijanskega neorealizma, kot je *Tatovi koles* (Ladri di biciclette, 1948, Vittorio De Sica). Ti dve deli sta v meni pustili velik pečat in sta veliko večji od česar koli, kar delam, a če sprašuješ po referencah ... Tu je še Pasolinijev *Mamma Roma* (1962). Z italijanskim filmom sem zelo povezana. Kar je italijanski film po vseh teh letih ohranil, so igralci, ki delujejo avtentično. Tako profesionalni kot neprofesionalni.

Antonio Piazza, so režiser filma Salvo (2013) – intervju z njim ste lahko prebrali v Ekranu januar/februar 2014 – je pripovedoval o avdio posnetku z letošnje razstave Pasolini Roma, v katerem lahko slišimo diskusijo med Pasolinijem in Anno Magnani prav o tej avtentičnosti in njeni razliki pri poklicnem ali amaterskem igralcu.

RF: Profesionalne igralce na nek način razumem. Gre za poklic, ki so ga študirali in prakticirali, in potem pride nekdo z ulice, ki ima »pravi« obraz ali »pravo« zgodbo pa še boljši je od njih. Razumem, da jim je neprijetno. Poleg tega mnogi od njih prejmejo nagrade.

TC: Kot v Berlinu nastopajoči v filmu *Epizoda v življenju zbiralca železa* (Epizoda u životu berača željeza, 2013, Danis Tanović).

RF: Ali Walter v *Lesku dneva*.

Se vama je že zgodilo, da protagonist zaradi prisotnosti kamere na film ne bi uspel prenesti tistega, kar sta od njega pričakovala?

RF: Pred filmom *Punčka* sva z Walterjem in s Patti naredila nekaj testnih prizorov, ki niso delovali. Bili so slabi, ker sta se nenehno izpostavljala. Ko je postalo nemogoče, sva jima povedala, kaj želiva od njiju. Vedela sva, da s slabo igro ne bova mogla posneti filma. Ko sta ugotovila, da ne pričakujeva igranja, je bilo bolje. A na začetku so bile velike težave.

TC: Z nikomer več ne snemava testnih prizorov. Če slediš principu, da lahko vsak igra samega sebe ali ostane to, kar že je, ga lahko s svojim delom umestiš, kamor želiš. S pravim vodičem, ki mu pokaže, kako to doseči, je tega sposoben vsak.

Kot režiser se vedno znova uči ta odnos vzpostavljati preko kamere ...

RF: Zame je Roland Klick med najpomembnejšimi režiserji zaradi svojega izjemnega dela z igralci, ki delujejo tako zelo avtentično in dobro. Najboljši in zelo neznan nemški režiser.

Čemu dajeta prednost pred snemanjem določenega prizora, svetlobnim pogojem ali dogajanju?

RF: Zunaj vedno čakava na pravo svetlobo. Nikoli ne snemava v času neposrednega sonca. Kar se tiče notranjih prizorov, pa večinoma pustiva, kot je.

Ne menjaš svetilk ali filtriraš svetlobe, ki prihaja skozi okno? Te ne skrbi neuskkljenost barvne temperature ali prevelik kontrast?

RF: To me bolj skrbi v postprodukciji, ne v času snemanja. Včasih je veliko zelene, kar zna biti problem, vendar vzamem to v zakup. Svetlobo v večini pustim, kakršna je. Na to pazimo bolj pri izbiri lokacij.

Uporabljaš od objektivov izključno statične, nikoli »bližnjic« – zoomov?

RF: Imam štiri objektivne. Vendar največ uporabljam le dva: 12,5mm in 16mm. Občasno 25mm.

TC: Ampak še slednjega le pri statičnih prizorih, ker pri 25mm ne more več sam ostriti.

Ko ti Tizza ne more več pomagati?

RF: Bolje da ne (nasmeh).

Sta pogovor, iz katerega izhaja naslov *Lesk dneva*, sprožila vidva ali je do njega prišlo spontano?

TC: Naslov je bil določen od začetka. Izvira iz igre, v kateri je takrat igral Philipp, Goethejev Torquato Tasso. Všeč nama je bil, ker naj bi to bila tema filma. Do pogovora pa je prišlo, ker sva želela, da pride do njega. Ker pa igralcem pustiva improvizirati, nisva vedela, kaj bo iz njega nastalo.

RF: Pogovor v času snemanja za Philippa ni bil uraden in dovolj intelektualen. Prepričati sva ga morala, da je to, kar sprašuje Walter, zelo zanimivo. A to je tudi prizor, v katerem pride do trenj med dvema principoma igre, med poklicnim igralcem, ki si želi biti resen intelektualec, in amaterjem, ki je zelo preprost. Ko je Philipp potem videl posnet prizor, je celo njega presenetilo, da je uspel. Opazi se, da v času snemanja ni mislil na to, ali deluje dovolj intelektualno in uporablja literarni jezik.



Matic Majcen, foto © Christine Plenus

»MIDVA NISVA ROSSELLINI!«

Intervju: Jean-Pierre in Luc Dardenne

V zreli fazi kariere bratov Dardenne je bilo težko pričakovati kakršnekoli radikalne spremembe v njunem odličnem slogu tresočih ročnih kamer ter maničnega sledenja subjektom, ki jih teptajo socialni problemi. Po velikem uspehu slogovno konsistentnih filmov *Obljuba* (La promesse, 1996), *Rosetta* (1999), *Sin* (Le fils, 2002), *Otrok* (L'enfant, 2005), *Lornin molk* (Le silence de Lorna, 2008) in *Fant s kolesom* (Le gamin au vélo, 2012) pa sta za nov film *Dva dneva, ena noč* (Deux jours, une nuit, 2014) Belgijca vendarle potegnili iz rokava nekaj nekoliko presenetljivega: Marion Cotillard. Z drugimi besedami: namesto manj znanih obrazov belgijskega filma, med katerimi sta do sedaj prednjačila Jérémie Renier in Olivier Gourmet (odkritji in stalnici bratov Dardenne vse od *Obljube* naprej), sta se tokrat odločila v ospredje postaviti nič manj kot svetovno filmsko zvezdnico. Sta veterana socialnega realizma popustila skušnjavi blišča in se namesto portretiranja bridkega vsakdana povprečnih Evropejcev nezavedno usmerila žanrskim vodam naproti? Ko se je *Ekran* dobil z režiserjema v Cannesu, sta režiserja vsekakor imela kaj pojasniti.

Jean-Pierre (63) in Luc (60) Dardenne sta kot osebi presenetljivo drugačna od resnega, nevrotičnega vzdušja, ki ga narekujejo njuni filmi, saj prisegata na zdrav humor, s katerim nenehno preklapljata med poglobljeno diskusijo in sproščenim govorjenjem. Mlajši Luc je zgovornejši in agilnejši od obeh, medtem ko starejši Jean-Pierre privzema bolj tiho, razmišljujočo pojavo. Dardenna sta bratski tandem v že skorajda stereotipnem pomenu fraze: čeprav se na vsakem koraku dopolnjujeta, sta značajsko vendarle nezmotljivo

različna. Ko beseda nanese na film, Belgijca povesta, da sta film *Dva dneva, ena noč* ustvarila po mnogih srečanjih z delavci, ki so izpričali svoje izkušnje z delodajalci, a tudi kot prerez časopisnih člankov, ki sta jih prebrala na to temo. »Film je zgoščen povzetek mnogih elementov, ki sva jih prebrala ali slišala na ta način. Zdelo se nama je, da ta konkretna situacija v filmu zelo dobro predstavlja stanje, v katerem smo danes.«

Kakšna je torej po vašem mnenju specifična današnjega časa? Kako so stvari drugačne kot nekdaj?

Luc: Mislim, da je moč postala bolj cinična. Šefi so v preteklosti uporabljali umazane trike na skrit način, danes pa so ti triki povsem očitni. Direktorji niti ne poskušajo skrivati namenov, temveč prestavijo odločitve v roke drugih, sami pa si operejo roke. Odgovornost preprosto prenesejo naprej in vedo, da bodo ljudje to sprejeli, ker jih je strah in ker potrebujejo denar. Večina delavcev ima dolgove. Manj je solidarnosti. To se je spremenilo.

Se percepcija solidarnosti spremeni, ko med ljudi stopi denar?

Luc: Solidarnost je vedno predstavljala problem. Težko se je je držati. Kadar se poveča nezaposlenost, te je strah, da boš izgubil službo, saj je na cesti veliko ljudi, ki so jo pripravljene zasesti. Iz pogovorov s predstavniki sindikatov veva, da so se delavci v 70. letih, ko so odšli stavkat, o svojih dejanjih doma pogovorili z ženami in možmi. Soočili so se z dejstvom, da bodo zaradi stavke nekaj časa zaslužili manj. To je bilo vedno težko sprejeti. Dandanes pa je to postalo še težje, saj ne glasuješ več s tem, da odkrito dvigneš

roko, ampak so glasovanja v podjetjih skrivna. In to pri vseh vrstah odločitev, bodisi zaradi stavke bodisi česarkoli drugega. Solidarnost je moralno dejanje. Zato najina zgodba pove, kako Sandra preko vrste srečanj s kolegi iz službe pribori solidarnost nazaj kljub trdi tekmovalnosti, ki vlada v podjetju.

Glede na gibljiv značaj mizanscene v vaših filmih se zdi, da večino dela opravite na vajah pred snemanjem. Kakšna je bila metoda bratov Dardenne na tem konkretnem projektu, ko ste sodelovali z Marion?

Luc: Vaje so zares vedno igrale pomembno vlogo v najinem delu, dandanes celo še nekoliko bolj kot nekoč. Marion je želela snemati film z nama in midva z njo. Želja je bila vzajemna. A vsi vemo, da je Marion Cotillard zvezda. Potrebno jo je bilo pripeljati v najin svet. Je izvrstna igralka, a je obenem tudi obraz oglaševalskega sveta. Pri naju se je soočila s podobami, ki so bile zanjo nove. Prav zato so imele vaje značaj vprašanja, kako jo pripeljati v najin prostor ustvarjanja. Iz izkušenj veva, da se igravec, ko začne na novo sodelovati z režiserjem, malo skriva, potegne se vase. Včasih česa noče povedati, ker ga je strah, da morda to ne bi bilo dobro. Pri najinem načinu dela pa je pomembno, da igravec zaigra iskreno. Nisva režiserja, ki bi odločala o vsem. Potrebna je skromnost, da si drug drugemu priznamo, da smo se zmotili. Vaje služijo grajenju tega vzdušja. Da si na koncu upamo izpasti neumno. Ne samo igralci, tudi midva. Potrebno jih je opogumiti, da lahko rečejo: »*Mislil, da je tako bolje.*« To spremeni odnos. To je prva stvar. Druga stvar je, da med vajami iščemo kader, položaj kamere v razmerju do gibanja teles v prostoru. Na tem smo veliko delali, čeprav se med snemanjem ta aspekt še spreminja. Tretje je, da med vajo obenem iščemo tudi obleke za like, in to v realnem prostoru. Igralce pro-siva, naj vsak dan menjajo oblačila. Marion je med vajami iskala obleko, ena izmed njih pa je nato postala tista, ki jo nosi v filmu. Tudi dogajalni prostor se v tej fazi še spreminja. Premikava stole, menjava barve tapet. Iščeva barvo obleke v razmerju do dekorja. Četrta stvar pa je določiti stvari, ki so bolj fizične, in tu se pri nama zares vse začne. Kako pasti, kako vstati, kako hoditi, kako teči, kako se tepsti. Kako dvigniti telefon, kako seči v torbico. Telefon lahko vzamemo iz torbice na veliko načinov. To nama da najboljše čutiti, če sta igravec oz. igralka postala lik ali ne. Vaje so delo, ki ti omogoči, da *najdeš film*.

Je sodelovanje z zvezdnico kaj spremenilo vajin način dela?

Jean-Pierre: Z Marion sva delala povsem enako kot s komerkoli drugim. Ni se vse vrtelo okrog nje. Med snemanjem je imela enako sobo kot ostali. Ni imela svojega šoferja ali maskerja. Bila je enaka vsem. Meniva, da je tako prav. Tudi ona sama je izrecno tako želela. Seveda pa sva z njo največ vadila, a le ker nastopi v vsakem prizoru. Nisva pa spreminjala metode zaradi nje. Tega si niti ona sama ne bi želela.

V Obljubi, Rosetti in Otroku kamera vseskozi intenzivno diha za vrat glavnemu liku. Od takrat se je vaš slog nekoliko spremenil in je več poudarka na dolgih prizorih. Gre za zavestno evolucijo?

Luc: Sandra je v *Dveh dneh, eni noči* zelo drugačna od Rosette ali Olivierja v *Otroku*. Je ženska, ki je vedno nekje med spancem in budnostjo. Na začetku filma leži, počasi vstaja, obišče nekaj ljudi, potem pa pride domov in se spet uleže. Premiki kamere morajo

reflektirati ta njen tempo in energijo oziroma njeno pomanjkanje. Nisva hotela, da kamera nekaj vsiljuje ali dodaja nov sloj njeni zgodbi. Subjekt filma mora govoriti, kako ga posneti. Kamera je v tem smislu pri nama bolj rastlina kot pa žival. Sandro zgolj opazuje.

Pa vendar, ali ne mislite, da angažiranje tako znane igralka, kot je Marion, izpodbija os realizma, ki zaznamuje vajin opus? Ko je Rossellini delal z Ingrid Bergman, ga je to začelo odnašati stran od neorealizma proti anticipaciji modernizma. So se vama med snemanjem filma porajala takšna vprašanja?

Luc: Ne, midva nisva Rossellini! (*smeh*) To je teoretično, abstraktno vprašanje, ki bi si ga bilo smiselno postaviti, preden sva se odločila za sodelovanje z Marion. Lahko bi se vprašali, ali bo dejstvo, da glavni lik igra zvezdnica, občinstvu preprečilo identifikacijo. Meniva, da se je zgodilo prav nasprotno: uspelo se ji je do popolnosti skriti za tem likom. Prav zato sem prej razlagal o pomembnosti vaj pred snemanjem. Na vas je, da presodite, ali nam je to uspelo ali ne.

Jean-Pierre: Rad bi še dodal, da je Ingrid Bergman vendarle bila diva, ki je prihajala s severa Evrope. To poudarjam zato, ker je Marion drugačen tip ženske. Lahko rečem, da v Seraingu, v najinem mestu, pozna vsaj nekaj takšnih deklet, ko je ona. Lepih mestnih deklet, točno takih, kot je Sandra, in prav tak tip sva si vzela za osnovo za njen lik.

Malo za šalo – sta se kot producenta in filmarja, ki imata omejen proračun, morala tudi sama kdaj soočiti z odpuščanjem članov filmske ekipe?

Jean-Pierre: Ah, saj midva tako ali tako nikomur ne plačava! (*smeh*) Lažje je. Raje sama obdrživa denar. In si ga razdeliva med seboj. (*smeh*) Ne, resno. Na srečo je za naju še vedno možno, da ustvarjava filme na način, kot sva jih vedno. In to je, da si nama ni potrebno zastavljati takšnih vprašanj. S takšnimi problemi se ne srečujeva, ker ne delujeva znotraj takšne logike. Najini filmi so nizko do srednje proračunski, daleč od kakšnih faraonskih razsežnosti. Seveda plačava vsem. A stvar, ki jo želiva s tem denarjem najbolj ohraniti, je čas, ki ga imava na voljo za delo. Z igralci vadimo pet tednov pred snemanjem. Vse skupaj traja 52 dni. Vse poteka mirno, precej udobno. Za naju je to bistveno. Na srečo si za zdaj to lahko privoščiva. Veliko režiserjev je, ki si tega ne morejo. Po drugi strani pa nama uspe privarčevati na drugih področjih. Na primer, celotna ekipa s tehnikami vred prihaja iz regije, v kateri smo snemali. Nekatera prizorišča smo res morali najeti, najpogosteje pa gre za usluge in izmenjave s prijatelji. Tovarna sončnih panelov v filmu denimo ni prava tovarna, ampak socialni center, v katerem opravljajo poklicna izobraževanja. Nekaj tesarjev, ki so se tam izobraževali, smo povabili k projektu, da so postavljali sceno. Odrekamo se tudi luksuzu na prizorišču. V resnici gre za zelo meniški način dela. Luc: Voda namesto kruha. (*smeh*)

Že veste, kaj bo vajin naslednji film?

Ne veva. Če imate idejo, nama vi povejte. Vam plačava. (*smeh*)

MED Nina Cvar DETERMINIZMOM IN UPOROM

Dva dneva, ena noč bratov Dardenne

Dva dneva, ena noč

Če se vatle politične umetnosti oziroma političnega filma meri z učinkovitostjo oziroma s sposobnostjo, da poseže v družbeno tkivo in v njem popravi zavozlane vozle, potem so filmi legendarnih bratov Dardenne ustrezni kandidati za tovrstno opredelitev. Spomnimo se samo na provokativno, angažirano, predvsem pa docela pretresljivo *Rosetto* (1999), ki je Dardennoma prinesla zlato palmo v Cannesu, šest mesecev kasneje pa vzpodbudila sprejetje zakona »le plan Rosetta«, s katerim se je spremenila minimalna mezda najstnikov.¹ Polzenje haptičnih podob, ki bolj kot na reprezentaciji temeljijo na poskusu prebijanja te iste reprezentacije s proizvajanjem občutkov neposredne navzočnosti, gledalca pripeljejo neposredno v središče dogajalnega prostora, ki je v maniri Dardennov vselej uokvirjeno s težkim socialno-ekonomskim položajem, v katerega je potisnjen izbrani (naslovni) lik. Tekom dolgoletnega ustvarjanja sta Dardenna vsekakor izoblikovala jasno prepoznaven sistem avtorske govorice, ki jo v junji zadnji stvaritvi, v *Dva dneva, ena noč* (*Deux jours, une nuit*, 2014), le še dodatno izbrusita, ob tem pa v dani proces vneseta do posamezne filmske podobe natančno kritiko aktualnega družbeno-političnega sistema.

Dva dneva, ena noč tako v nobenem oziru ne odstopa od prepoznavnega dardennovskega filmskega univerzuma. Morda je edina razlika ta, da tokrat sloviti belgijski dvojec v naslovno vlogo postavi zvezdnico evropskega filma, Marion Cotillard, ki svoje delo odlično opravi: grimase, kretnje, premiki telesa suvereno posredujejo stisko, v kateri se znajde naslovna protagonistka, mama dveh otrok, Sandra, ki z možem Manujem (Fabrizio Rongione) skuša živeti življenje srednjega razreda: imeti dom, mirno življenje, življenje brez dolga. Toda ta želja ne odseva realnosti, ki na slehernika vse bolj pritiska s povsem arbitrarnimi zahtevami in pravili.

In prav s tega vidika sta Dardenna vnovič izvrstna: v skladu s svojim distinktivnim reprezentacijskim sistemom, za katerega sta značilna prefinjena etična rafiniranost ter odsotnost cenenege psihološkega moralizma, Dardenna uspeša sondirati aktualne spremembe v ekonomsko-političnem ustroju, s poudarkom na subtilni, a učinkoviti tematizaciji dolga kot primarnega mehanizma nadzorovanja subjektivitet.

Njuno delo je kot metronom, ki do takta natančno ujame problematiko treh ključnih procesov: intenzivne individualizacije na eni strani in na drugi potrebe po solidarnem delovanju, pri

¹ Povzeto po Rosenbaum, Jonathan: »Kritični simpozij o filmski kritiki.« V: *Ekran*, letnik XLIV, februar/marec 2007, str. 40.



Dva dneva, ena noč

čemer pa lahko le oba skupaj, v njenem nenehnem prehajanju, spreminjata postavljene meje. Tretji proces, ki ga ustvarjalca osvetlita, pa je sprememba v pogojih delovanja kapitalizma, natančneje v posledicah t. i. financiranja, ki transformira procese akumulacije, pri čemer – kot ugotavlja Marina Vishmidt – v akumulaciji, ki jo financira dolg, problem ni več vrednost, temveč bogastvo.² Gre za vidik, ki ga Dardenna zares odlično vizualizirata, saj je prav vsak odtенок življenja v t. i. dolžniškem kapitalizmu premišljeno osvetljen; natančno mu je odmerjeno mesto v značilnem dardenovskem pripovednem algoritmu zasnova/zaplet/razrešitev.

Zgodba o mladi mami, ki po nekajmesečni depresiji na starem delovnem mestu izve, da njena pogodba visi v zraku, da je torej vse, za kar sta si s partnerjem prizadevala, postavljeno na kocko, met kocke pa je v rokah sodelavcev, ki morajo odločiti med nagrado tisočih evrov ali njenim delovnim mestom, ne bi mogla biti bolj aktualna. Morda se zaplet zdi sila enostaven, celo banalno vulgaren, toda kaj ni tudi vsakdanje življenje takšno – polno navidez prozaičnih dogodkov, ki pa znajo globoko zarežati v začrtane projekcije prihodnosti.

Sandra ima na voljo le dva dni in eno noč, da sodelavce prepriča, naj se odrečejo nagradi in ji tako omogočijo obdržati delovno mesto. Njena pot je kot pot mučenice, ki kroži po urbani krajini poznega kapitalizma. Ob njenem trkanju na vrata šestnajstih sodelavcev Dardenna ne le do potankosti izrišeta družinsko dinamiko Sandrine družine, temveč na vizualni pladenj postavita kar širšo sliko aktualnih družbenih odnosov, ki se lomijo pod silo ekonomsko-politične krize. Dramaturški lok aludira na *12 jeznih mož* (12 Angry Men, 1957, Sidney Lumet), kajti vsak Sandrin postanek je kot nov argument Henryja Fonde zoper stereotipe in diskriminacijo v sprejemanju sodnih odločitev.

Oba, *Dva dneva in ena noč* ter *12 jeznih mož*, za svojo prepričljivost ne potrebujeata veliko; oba sta minimalistična, skorajda že dokumentaristična. Seveda se njuna dokumentaristična intenca ne skriva za kvaziobjektivnostjo. Obe deli se namreč jasno zavedata, da sta reprezentaciji, nič več in nič manj. Toda slednje ne gre v škodo njuni izjemni prepričljivosti, ki se kaže v tem, da

² Povzeto po Vishmidt, Marina: »Človeški kapital ali strupeno premoženje po mezdi.« V: *Reartikulacija*, 10-11-12-13, 2010. Ur. Marina Gržinič in Sebastjan Leban, str. 4.



Dva dneva, ena noč

zmoreta ujeti in s tem tematizirati nekatere ključne probleme zgodovinskega časa in prostora, v katerem se odvijata.

Če je *12 jeznih mož* nekakšna epopeja problematiki stereotipov in predsodkov v sodstvu, je novi film bratov Dardenne domala epska sistemska kritika aktualne kapitalistične formacije. Vendar pa med obema filmoma vlada pomembna razlika v stopnji realizma; sporočilnost pri Dardennih zavoljo rabe izbranih filmskih sredstev, kot so »ramenski steadycam«, intenzivne igralske tehnike in premišljeno kadriranje, ne bazira tako kot v *12 jeznih mož* »le« na moči racionalnega, tako rekoč habermasovskega argumenta, temveč v produkcijo potegne kar celo gledalčevo telo, zlasti ples njegovih emocij. Slednje mestoma lahko deluje melodramatično, občutek, ki ga pred tem pri Dardennih nismo zapazili, pa vendar ga zavoljo značilne dardenovske geste prekinitve izrednega stanja – protagonisti v filmih bratov Dardenne so v uvodnem zapletu venomer ujeti in dispoziitiv izrednega stanja – bratoma lahko oprostimo.

Po drugi strani pa je njuna zadnja gesta, ki jo posredujeja prek zgodbe o Sandri, tako zelo premočrtna, tako aktualna, da zna gledalca docela zatresti. Odločitev, ki jo Sandra sprejme na koncu križevega romanja,³ z vso silovitostjo zareže v samo ost ne le aktualne kapitalistične krize, temveč v epistemološke pogoje, ki so tej krizi predhodili. Kapitalizem je družbena vez, ki producira načine našega mišljenja; kako mislimo svet, kaj nam je pomembno, kaj si želimo, česa se bojimo in ne nazadnje, kako lahko kritiziramo tisto, kar se nam zdi krivično. Celovečerec *Dva dneva, ena noč* vsebuje vse omenjene vidike; z bližnjimi posnetki jih osvetljuje, prenaša jih v javnost, iz katere so bili izrinjeni in so tako ostali zamolčani: ali ima res vsak človek enakopraven, svoboden dostop do temeljnih pravic, ali res obstaja nekaj, čemur pravimo svoboda izbire?

Sandrina odločitev v izteku filma nam pokaže, da svobodna odločitev vsekakor obstaja. No, če smo iskreni, morda ta odločitev sploh ni svobodna, odločitev, ki jo sprejme Sandra, je danes nujna in edina. Druge ni, je torej svoboda nujnosti.

³ Izbira krščanskega besednjaka ni naključje. Maurizio Lazzarato, italijanski sociolog, filozof, aktivist, v študiji o dolgu z naslovom *Proizvajanje zadolženega človeka: Esej o neoliberalnem stanju* (v prevodu Suzane Koncut, izdano pri zavodu Maska, 2012) na sledi Nietzschejeve *H genealogiji morale* pokaže na svojevrstno relacijo med režimom dolga ter krščenstvom, ki jo je po Lazzaratu kasneje podedoval prav kapitalizem. Str. 84.

Format televizijske serije je posebej prikladen za prikaz delovanja oblasti v vsej njeni kompleksnosti in konkretnosti. Toda zakaj se oblast pusti »podrediti« in vizualizirati prav serijam? Najsplošnejši odgovor, ki pa še ni zadosten, se skriva v dolžini: serije imajo za razliko od filmskega formata dovolj časa za prikaz razvejanosti oblasti. Čeprav se zgodba v serijah običajno odvija časovno linearno, serija kot celota tvori neko nelinearno in onkrajčasovno mrežno strukturo ponavljajočih se odnosov. Posamezni zapleti, ki se v okviru enega dela zdijo kot postranske slepe ulice, postanejo ponovno aktualni v nekem poznejšem delu, ko se v spremenjenih okoliščinah odvijajo do konca, obenem pa iz njih razraščajo nove nedokončane veje zapletov. Serija torej lahko pusti dele zgodbe počivati v nekakšni potencialnosti, ki samo čaka, da se bo aktualizirala. Zgodba se tako ne odvija zgolj enostavno linearno, temveč se po drugih poteh znova vrača na ista križišča, kjer je že nekoč bila: tako se tvori zemljevid, strukturna mreža kompleksnih odnosov: biti »noter« v neki seriji, kot se navadno reče, ne pomeni nič drugega kot biti znotraj neke tovrstne mreže, poznati jo in se v njej znajti kot v domači soseski. Morda je potrebno eno izmed najbolj kulturnih izjav, ki jo v seriji *Pravi detektiv* (True Detective, 2014–) izreče lik Rust Cohle, »Čas je ploščat krog«,¹ brati onkraj metafizičnega patosa, v katerega se včasih ujame misel večnega vračanja, kot metaizjavo o samem žanru serije. Čas sam se, sicer v svoji striktni linearnosti, ki poteka iz preteklosti proti prihodnosti, od dela k delu, vedno znova zapleta v razlikujoča se ponavljanja. Podoba nikoli dokončane celote (serija *Pravi detektiv* je tu zelo prikladen primer), ki se tako tvori, je onkrajčasovni ploščati zemljevid, mreža.

Vendar pa s tem, ko trdimo, da serije tvorijo mreže, nikakor nočemo uvesti splošne definicije, ravno nasprotno, poudariti skušamo, da vsaka serija tvori sebi lastno mrežno strukturo, specifičen svet, v katerega smo »vrženi«. *Skrivna naveza* (The Wire, 2002–2008), *Oglaševalci* (Mad Men, 2007–2015) in *Igra prestolov* (Game of Thrones, 2011–) so v tem kontekstu klasični primeri, ki so med seboj primerljivi prav v neizpodbitnih razlikah med njimi: mreža fantazijskega, srednjemu veku podobnega sveta je drugačna od mreže

¹ Jerič, Andraž: »Pravi detektiv in dekonstrukcija žanra« v: *Ekran*, Letnik LI, maj/junij 2014, str. 11–14.

Pia Brezavšček in Jernej Kaluža

Oblast v seriji



HOUSE of CARDS

Hiša iz kart

sodobnega, s kriminalom prepređenega mesta ali specifičnega pisarniškega okolja v zlatih časih ameriških sanj. Kot pravi Foucault, definirati oblast kot »mreži podobno organizacijo«, kot nekaj, »kar kroži in kar deluje samo v obliki verige«, implicira zavrnitev obče definicije oblasti, ki bi jo lahko enostavno premeščali iz enega v drug kontekst. Obenem pa tovrstno pojmovanje oblasti zavrne iskanje njenega izvora, njenega mesta znotraj nekega sveta. Oblast »ni nikoli lokalizirana tu ali tam, nikoli v rokah nekoga, nikoli prisvojena kot blago ali del bogastva«.² Oblast v najsplošnejšem smislu tako ni nič drugega kot ime za specifične značilnosti nekega premikajočega se zemljevida, ki ne prikazuje le akterjev in odnosov med njimi, temveč tudi mesta dogodkov in zapletov, ki so tako iztrgani iz časa.

Nič čudnega torej, da skušajo tudi uvodne špice v serijah pogosto vizualizirati prav to onkrajčasovno mrežo, v katero je posamezna serija umeščena – spomnimo se le sprehoda po zemljevidu sveta *Igre prestolov*, premeščanja kart usode iz uvoda v serijo *Karneval* (Carnivale, 2003–2005) ali panoramskega prikaza monumentalnih washingtonskih vladnih stavb, ki ukalupljajo dogajanje iz serije *Hiša iz kart* (House of Cards, 2013–). V nadaljevanju se bomo skušali potopiti v specifično strukturo oblasti v svetu te serije.

Glavni (proti)junak Frank Underwood, kongresnik, ki se tekom dveh obstoječih sezon dobesedno preko trupel povzpenja do zelene funkcije predsednika ZDA, svojo držo gradi na volji do moči, in da bi ta neoprijemljivi cilj dosegel, je mefistovski pripravljen poseči po vsakršnem sredstvu. Gledalec je v notranji svet visoke politike vržen iz njegove perspektive (Frank se pogostokrat v situacijah obrne na stran, prebije četrto steno in v neposrednem nagovoru intimno razloži gledalcu, kot bi bil ta njegov edini zaveznik, kaj se dogaja). Vseeno se ne zdi, da bi bili ostali akterji kaj drugačni: kar je najprej zbudilo pozornost širše javnosti pri tej seriji, sta namreč nemoralnost in brezčutni pragmatizem, ki se zdi zlovešče tuj in domač obenem. Ta nenačelni pragmatizem se kaže še posebej problematičen zato, ker v sodobni politiki najbolj šteje zunanji videz popolne čistosti in moralne neoporečnosti,

² Foucault, Michel: »Kako preučevati oblast?« v: *Vednost-oblast-subjekt*, Krt, Ljubljana, 1991, str. 33.



povsem drugače kot v predmoderni politiki *Igre prestolov*, kjer je, kot ugotavlja v eni izmed prejšnjih številčk pričujoče revije Primož Krašovec³, povsem nepomembno, ali ljudstvo ve za incestuoznost kraljeve družine ali ne, saj se predvsem boji moči kraljeve vojske.

Toda paradokсно je, da je prav imperativ moralne čistosti tisti, ki v *Hiši iz kart* poganja še radikalnejšo nemoralnost in incestuoznost, saj je potrebno za vsako ceno in na vsak (tudi nemoralen) način ohranjati videz moralnosti, pretendentom pa podtikati nemoralnost. Tako se tvori diametralno nasprotje med zunanostjo in notranostjo: slednja je umazana in pritlehna, povsem drugačna od javne podobe, ki mora upravičiti videz fasad washingtonskih čistih, monumentalnih marmornatih vladnih stavb iz uvodne špice. Pravila so jasna: če se ta podoba umaže, čeprav vsi vedo, da gre zgolj za podobo, akterji izpadejo iz igre. Prav tako linija vzrokov in posledic, ki se tvori na zunaj, nikakor ne odraža notranje politične kavalnosti, saj je ta neskončno bolj kompleksna in vseskozi prehajajoča med ekonomijo in politiko. Vzročno-posledična pripoved, ki se bo tvorila na zunaj in na ravni reprezentacije (za ljudstvo, medije, itd.), predstavlja zgolj nadležno omejitev, s katero se skuša najti zasilno uskladitev – kako delovati, da bomo pridobili še več oblasti in da bo to za javnost

obenem delovalo pošteno in konsistentno? Kako narediti, da bo zgodba verodostojna in da bo učinek dosežen?

Franku (in vsem ostalim) torej gre edinele za oblast, četudi morajo to prikrivati v površinski videz ideologije domoljubja, demokracije in liberalnosti. Med njim in nekaterimi njegovimi glavnimi nasprotniki pa je razlika v tem, da Frank oblast razume pretežno kot udejanjanje moči, oni pa kot posedovanje denarja. Toda kaj to pomeni na ravni konkretnosti? Underwoodov oponent v drugi sezoni, podjetnik milijarder Raymond Tusk, »stric iz ozadja« predsednika Russela Whita, denar enači z vplivom, šele premoženje ga legitimira, da je lahko tisti, čigar mnenje šteje. Oblast je zanj nekaj diskretnega in anonimnega, popolnoma dovolj mu je, da ima sam vednost o svoji realni moči, samo to zanj zares šteje. Tudi lobist Remy Danton stavi na denar – kakor nekje izjavi, je ta v primerjavi z močjo, ki je izmuzljiva in nestabilna, nekaj stalnega in oprijemljivega. Toda prav zaradi te jasno izmerljive vrednosti denarja je nemogoče kontrolirati in predvideti smer njegovega toka, kakor je tudi nemogoče določiti, na čigavi strani je v določenem političnem spopadu Remy. Denarju je namreč, tako kot tistim, ki stavijo na njegovo moč, povsem vseeno za politično vsebino in površinska ideološka vprašanja; teče lahko k republikancem, demokratom, s Kitajske ali na Kitajsko; vprašanje je le, ali ta obtok proizvaja presežno vrednost.

Frank je nasprotno ciničen in prezirljiv do vsakogar, ki v oblastni dvojici »denar in moč« izbere prvo, kakor da bi bila moč neka docela idealistična in metafizična, nad materialno bogastvo privzdignjena »vrednota«. Vendar pa to nikakor ne implicira, da bi bila politika moči kaj bolj načelna in vsebinska od politike denarja: pravzaprav tudi tu velja logika presežne vrednosti: moč se vlaga za to, da se pridobi še več moči. Poznanstva iz koristoljubja, korupcija, preračunljivost, politične spletke, zarote in celo umori so tako na Frankovem dnevnem urniku. To so karte, na katere igra oziroma jih postavlja v trhlo strukturo, da bi lahko končno stopil na njen vrh. Njegov glavni moto se glasi: »Hunt or be hunted«. Prav ta igra, kjer je mogoče v eni potezi vse izgubiti ali pa dobiti spet več moči, je tista, ki odlikuje Underwooda, in samo sredi te igre je mogoče moč in z njo oblast sploh realno uveljavljati. Denar je zanj nekaj vreden zgolj zato, ker lahko podkupi moč; pridobi glasove, nenadoma spreminja mnenja itd. Toda zakaj in kako je vredna moč? Nikakor ne zato, ker se lahko spet pretvori v denar, to bi bilo nazadovanje. Moč je, vsaj tako jo dojema Frank, bolj materialna in neposredna: upogiba okolico glede na želje tistega, ki jo poseduje. Paradokсно lahko kupi več kot denar, četudi je ne moremo enostavno »prešteti«. Nadzoruje in si podreja vse: kolege v pisarni, resnice željne novinarje, celo predsednika.

Če je denar v končni fazi vselej, četudi se pretaka sem in tja, v lasti nekoga, je torej moč tisti del oblasti, ki ni nikjer lokaliziran, saj je lahko paradokсно v lasti le tako, da se razlašča, razdaja, razkazuje in udejanja. In morda je zato za Underwooda bolj »metafizična« kot denar. Oblast torej ni ta ali oni stol ali prestol, niti tisti v ovalni sobi, ampak se nahaja v igri sami, je inherentna igralnemu polju-mreži, na kateri se odigravajo in preigravajo poteze dominacije. Vprašanje, ali oblast prihaja od zgoraj ali od spodaj, bi bilo v tem kontekstu preveč enostavno: oblast lahko prihaja iz vseh smeri, celo iz tistih najbolj nepričakovanih – svojo moč lahko uveljavlja novinar, ki poseduje neko informacijo; predsednik, ki upravlja s simbolno vrednostjo svoje vzvišene hierarhične funkcije; ali Frankov najljubši kuhar Freddie, ki nekje v neuglednem delu mesta peče izvrstna svinjska rebrca. Zaradi kompleksnosti sistema se lahko zgodi, da učinek neke povsem obrobne geste izbruhne na

³ Krašovec, Primož: »Politika *Igre prestolov* ali ko je politično osebnost« v: *Kranj*, Letnik LI, maj/junij 2014, str. 66–67.

površino mreže na nekem povsem drugem in nepričakanem kraju ali povzroči domino efekt, katerega smer rušenja je povsem nepredvidljiva. Tisto, kar je še včeraj veljalo za moč, se lahko v spremenjenih okoliščinah, v neki drugačni konstelaciji nemudoma spremeni v največjo šibkost in obratno. Špekulacije z močjo so še veliko bolj tvegane od finančnih, saj tu načeloma ne velja nikakršna logika povračila dolga ali maščevanja: upravljanje z močjo zahteva, da poznamo celotno mrežo, sestavljeno iz vzvodov čustev, povratnih zank in ostalih bolj ali manj predvidljivih odzivov.

Zanimivo sicer je, da Frank kljub temu, da na ravni delovanja razume naravo moči, ki se ne pusti ujeti v to ali ono funkcijo, še vedno stremi po točno določeni funkciji, po tem, da bi prišel na vrh hierarhije in postal predsednik. Frank realno moč zamenja z njeno zunanjo reprezentacijo: na ravni delovanja se obnaša, kot da hierarhija ne obstaja, obenem pa si želi priti ravno na vrh te trhle hierarhije, za katero se vsakič znova izkaže, da je nična in nestabilna. Ko se vprašamo, kaj torej žene Franka v njegovem neusmiljenem boju, ne moremo najti nobenega prepričljivega gibala razen želje po praznem prestižu, zvezdnstvu, po zelo tradicionalni utelesitvi hierarhičnega vrha, po tem, da bi bil njegov presežek moči tudi medijsko viden, da bi odmeval in da bi se tako, če je to sploh mogoče, v njem samem narcisoidno še oplemenitil. Prava narcistična želja, čeprav je sama po sebi prazna, ga sploh premika po igralnem polju oblasti, zaradi te dinamičnosti želje se lahko izmuzljive narave moči drži za rep in matira vse nasprotnike. Underwoodovo lovljenje moči je tako podobno zasvojenčevemu lovljenju popolnega šusa, ki se vedno efemerno izmika. Igra oblasti Franka, ki se ne



pusti dominirati nikomur, nadvladuje, kakor igralca kart na srečo lahko zasvoji in prevzame igra, ki jo igra: nihče ga ne zaslužni, saj ga povsem zaslužni moč sama. Še za edino zatočišče zasebnosti, njegov zakon s Claire, se zdi, da deluje bolj kot zavezništvo v moči in za še več moči. Celotno njuno libido se, kot kaže, napaja preko dominacije nad neko tretjo osebo: v seriji njuno ljubljenje nikoli ni prikazano, čeprav nekateri drugi intimni rituali med njima obstajajo, še posebej pa njuna ljubezen žari takrat, ko Franku uspe kakšna kruta mahinacija.

Serija *Hiša iz kart* torej prikaže določeno anarhijo, toda ne anarhijo, ki bi bila zoperstavljena oblastni hierarhiji, temveč tisto, ki ji je najbolj notranja, ki jo preči in definira njeno trdnost ne glede na osebe, ki zapolnjujejo hierarhična mesta. Kot pravi Pier Paolo Pasolini: »Nič ni bolj anarhičnega od moči. Moč naredi to, kar hoče, in to, kar hoče, je povsem

arbitrarno ali določeno z logiko ekonomije, ki sama uhaja logiki.« Nemogoče je torej odgovoriti na zadnji zakaj, ki uokvirja serijo *Hiša iz kart*, torej na »zakaj moč«, saj moč vselej želi le še več moči. Kaj bo počel Frank, ko bo postal to, kar si želi, torej predsednik Združenih držav, najbližja poosebitev moči same? Počakajmo do naslednje sezone, a nekaj je gotovo, na mestu ne bo mogel biti zadovoljen, saj je moč fluidna. *Hiša iz kart* je tako še ena izmed serij, ki ne more imeti logičnega konca, razen morda popolnega propada glavnega protagonista.

Serija *Hiša iz kart* pokaže, da nam vlada politika, pri kateri je v imenu vzpenjanja po hierarhiji dovoljeno vse in kjer je prav tako načelno tudi vse mogoče: iz kateregakoli mesta anarhične mreže se je moč povzpeli na vrhovno točko, čeprav to uspe le redkim in čeprav je to le iluzija nekega uspeha, kakor je tudi iluzija, da onkraj videza na ravni zunanje reprezentacije sploh obstaja tovrstna centralno vrhovna točka. Toda vse to ni tisto najpresenetljivejše in najbolj šokantno. Še bolj kot to serija naredi vidno samo igro oblasti, ki pokaže, da smo vsi, četudi morda nismo uspešni politiki, temveč povsem obrobni prekerni delavci, študentje ali brezposelni, potisnjeni v strukturno sorodne odnose moči. Čeprav se naše igre ne odigravajo na samem vrhu, nas oblast sili v brezkončna anarhična vzpenjanja (in padce) po naših lastnih imaginarnih hierarhijah.



49.

MEDNARODNI FILMSKI FESTIVAL KARLOVY VARY

Gorazd Trušnovec

Kakorkoli je že karlovarski filmski festival prijeten, privlačen in mladostno dinamičen tako v smislu povprečne starosti obiskovalcev kot splošnega radoživega vzdušja, ob katerem pa je obenem zapeljivo obvladljiv (mimogrede, Wes Anderson je v enem od intervjujev ob letošnjem filmu *Grand Budapest hotel* priznal, da mu je bilo prav to srednjeevropsko zdraviliško mestece temeljni navdih za vizualno zasnovo filma in vsaj deloma tudi za vsebinsko), glavni tekmovalni program festivala vsaj s stališča njegovega dolgoletnega obiskovalca ni tudi glavna atrakcija. Avtorske težkokategornike pretežno evropskega porekla mu redno speljujeta festivala v Cannesu in Benetkah, med katera je terminsko uvrščen, kljub temu pa se je letos splačalo slediti intuiciji in spremljati tudi glavni program. Še več, bolj ali manj se je moč strinjati s končnimi odločitvami žirije, ki ji je letos predsedoval vplivni katalonski producent in dokumentarist Luis Miñarro.

Nagrada grand prix – kristalni globus je šla v roke režiserju in producentu gruzijskega koprodukcijskega filma *Koruzni otok* (Simindis kundzuli, 2014, Georgij Ovašvili). Dogajanje filma je postavljeno na reko Inguri, ki predstavlja mejo med Gruzijo in Abhazijo. Vsakokratne spomladanske poplave ustvarijo sredi te plitve reke otoček plodne zemlje, ki jo ostareli kmet izkoristi za obdelavo. Film *Koruzni otok* je pravzaprav zelo počasno »proceduralen« v svojem tihem in vztrajnem spremljanju kmeta in njegove osirotele vnukinje, ki se trudita z vzgajanjem korusu na otočku. V svojem vizualno subtilnem ter hkrati čutno impresivnem premisleku o minevanju časa oziroma njegovi naravi ter brezčasni večnosti ciklusov in ritualov (in o naravi kot taki v razmerju do pojma *oikos*) se mestoma približa izročiloma Tarra in Tarkovskega, kot konkretnejšo meditativno referenco pa bi lahko na tem mestu navedel tudi film *Pomlad, poletje, jesen, zima ... in pomlad* (Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom, 2003, Kim Ki-Duk) – čisto mimogrede, montažerka filma *Koruzni otok* je sodelovala pri kar nekaj kulturnih južnokorejskih filmih.

Kljub tihi, objektivni odmaknjenosti kamere se Ovašvili, sicer uveljavljen dokumentarist neverjetno približa za-

sebnosti osrednjih dveh likov na lokaciji, ki praktično ne omogoča privatnosti, s paradoksom bi lahko zapisal, da je šlo formalni nevsiljivosti in distanci navkljub za verjetno najbolj nežno intimen celovečerec v tekmovalnem programu. A film se v svojem premisleku ne osredotoča le na naravo – pri čemer je veliko manj tezen oziroma programski kot prej omenjeno Kim Ki-Dukovo delo – ampak tudi na družbo: otoček se nahaja sredi mejne reke dveh držav, ki sta v konfliktnem odnosu, starec in v žensko spreminjajoča se vnukinja v najstniških letih pa sta soočena z rednimi rečnimi patroljami in pogledi vojakov ... Temeljni minimalizem filma kot celote, prikaza, pripovedi in interakcije med protagonisti – spregovorjenih dialogov je vsega skupaj le za prgišče – napeljuje k temu, da vanj lahko projeciramo številne prisposodbe, interpretacije in morebiti celo biblične reference, ki so seveda možne, ne pa tudi nujne.

Nekaj podobnega bi lahko trdili tudi za madžarski koprodukcijski film *Prosti pad* (Szabadeses), ki je prejel posebno nagrado žirije, njegov avtor György Pálfi pa je dobil tudi nagrado za najboljšega režiserja. Pálfi spada med najvidnejša imena mlajše/srednje generacije madžarskega filma, večino njegovih celovečercerov, med katerimi bi vsaj sam izpostavil za zdaj nepreseženo *Taksidermija* (Taxidermia, 2006), pa smo imeli možnost videti tudi pri nas. Film *Prosti pad* se začne v stanovanjskem bloku v današnji Budimpešti s prikazom ostarelega apatično zagrenjenega upokojskega para. Po napol absurdni izmenjavi dialogov ženica odkriva na streho stavbe, od koder se požene v nočno globino. To njeno dejanje, ki ga seveda ni nujno razumeti povsem dobesedno, je zgolj uvod v mozaično pripoved o dogajanju v stanovanjih, mimo katerih pada.

Gre skratka za svojevrsten omnibus, kar v kontekstu Pálfijevega opusa (pri filmu zopet sodeluje njegova stalna koscenaristka Zsófia Ruttkay) ni posebno presenečenje, saj je kot avtor kar precej nagnjen k epizodičnosti, najizraziteje kajpak v kolažnem filmu *Zadnji rez: Dame in gospodje* (Final Cut: Hölgyeim és uraim, 2012), spretno sestavljenem kar iz bolj ali manj znamenitih prizorov



Fair Play

iz filmske zgodovine. Ali se bo s *Prostim padom* v filmsko zgodovino vpisal tudi sam, je težko oceniti, vsekakor je šlo za edino projekcijo, ki sem ji prisostvoval, s katere so gledalci tudi opazno odhajali. Film vsebuje nekaj nedvomno *unheimlich* antologijskih prizorov, kakršna je recimo sekvenca inverznega rojstva (mlada mati pride z dojenčkom na obisk h ginekologu, ta pa ji ga neženerano po naravni poti stlači nazaj v trebuh) – pa ta epizoda ni edina, ki skozi metaforo govori o osebni in družbeni regresiji tranzicijske dobe. V svojih vinjetah Pálfí izhaja iz dokaj vsakdanje ali vsaj do neke mere prepoznavne zasnovе, ki pa začnejo z razvojem pripovedi dobivati izzivalno nadrealistične poteze, kakršnih se ne bi sramovala niti Buñuel ali Cronenberg. Pálfí se skratka v svojem novem filmu loteva nekakšne anamneze današnjega družbenega trenutka, a problem filma ni v tem, da se njegovi sestavni deli nagibajo k satiri in groteski, ampak v neuravnoteženosti. V smislu, da se nekateri prizori v vizualni in sporočilni silovitosti res približajo omenjenima filmskima mojstroma, žal pa nekateri drugi delujejo kljub sicer konvencionalni dolžini bolj kot nepotrebno mašilo. Ampak taka je pač usoda večine omnibusov, da zač-

nemo preradi med sabo primerjati težo posameznih prispevkov ...

Češki film *Fair Play* (Andrea Sedláčková) se je znašel v glavnem programu, čeprav je bil že predvajan v domačih kinematografih in nadaljuje z nesramežljivim raziskovanjem senčnih plati polpretekle češke zgodovine, kot ga poznamo iz animiranega filma *Alois Nebel* (2011, Tomáš Lunak) ali miniserije z HBO *Goreči grm* (Hoříci keř, 2013, Agnieszka Holland), o kateri je *Ekran* pisal v številki november/december 2013. Film *Fair Play*, ki je najmanj odmaknjen v preteklost – dogaja se v 80. letih – je za temo svoje raziskave vzel problematiko dopinga v vzhodnoevropski atletiki. Tema je morda še zmeraj tabuizirana, a kdor je vsaj kot gledalec spremljal šport še pred padcem železne zavese, je najbrž moral kdaj pa kdaj podvomiti v »fair play«. Prednost filma, ki ga je režirala med Parizom in Prago živeča montažerka Andrea Sedláčková, je v tem, da je povsem nesenzacionalističen in neizstopajoč v smislu vizualizacije (čeprav gredo seveda pohvale ekipi, ki je uspela v detajle poustvariti določeno dobo), pa zato toliko bolj pretanjen v scenariju, ki se osredotoča na dileme mlade tekačice

Anne. Ta je sredi občutljive najstniške dobe postavljena pred težke moralne odločitve, ko spozna, da se je znašla med Scilo in Karibdo sicer obetavne mednarodne atletske kariere, podprte z anaboličnimi steroidi s soglasjem trenerjev, služabnikov režima, ter disidentske zgodovine svojih ločenih staršev, zaradi katere se lahko v hipu sesuje vse.

Od tekmovalnih filmov velja omeniti še prvenec latvijske, sicer pa v ZDA živeče in delujoče avtorice Signe Baumane *Rocks in my Pockets*. Ta predstavlja svojevrsten festivalski mejnik že s tem, da se je kot animirani film prvič sploh uvrstil v glavni tekmovalni program. Kar verjetno že samo po sebi govori o njegovih kvalitetah, sicer pa gre za osupljivo uprizoritev spleta norosti in bolečine z dodano precejšnjo merico humorja. Pravzaprav moram popraviti svojo poprejšnjo trditev, da je bil *Koruzni otok* najbolj »intimen« film v tekmovalnem programu. Čeprav je težko natančno preveriti, v kolikšni meri gre pri celostnem avtorskem delu Signe Baumane, sicer v svetu animacije dodobra uveljavljene avtorice, za avtobiografijo, film pušča vtis, da se skozi raziskavo lastnih psihičnih težav in spolnega samo-

zavedanja pred gledalcem popolnoma razgalja. To njeno intenzivno brskanje in kopanje po lastnih stiskah, tesnobah in črnih meandrih depresije, ko ne prizanese niti najožjim članom družine, pa se kaže obenem kot svojevrstna pozicija moči in celo avtoritete. Avtorica pravzaprav skozi prvoosebno pripoved raziskuje družinsko preteklost oziroma intimno anamnezo svojih prednikov, v tem raziskovanju in razkrivanju največje zasebnosti pa zraste pred nami neka tragična freska polpretekle vzhodnoevropske zgodovine, zaznamovane s totalitarnimi režimi. Je pa seveda možna tudi interpretacija dela skozi feministično optiko, saj govori o inerciji družbenega zatiranja neprilagojenih posameznic in o takšnih in drugačnih načinih pokoravanja nezaželenih individualistk, pri katerem so voljno sodelovale tudi uradne državne institucije pod zastavo kolektivnega zdravja in egalitarnega »razsvetljenstva«.

Sama Signe Baumann, ki je h končnemu delu prispevala tudi naracijo in se je prav za ta namen posebej glasovno izobraževala, film označuje za »staromodno detektivsko zgodbo« in »smešen film o depresiji«, iz najbolj temačnih pripovednih globočin premišljanja o genetski determiniranosti pa film stalno vlečeta avtoričin sarkastični humor in samoironija, pri čemer velja izpostaviti mestoma naravnost drveči, monomanični, bernhardovski pripovedni tempo, ki so mu sopostavljene inventivne slikovne kombinacije različnih animacijskih tehnik. Ta pogumen amalgam skrajne intimnosti in ekstrovertiranosti, zasebne psihoanalize in družbene zgodovine na koncu sproducira osupljivo samosvoj filmski izdelek, ki ga je nagradila žirija kritikov.

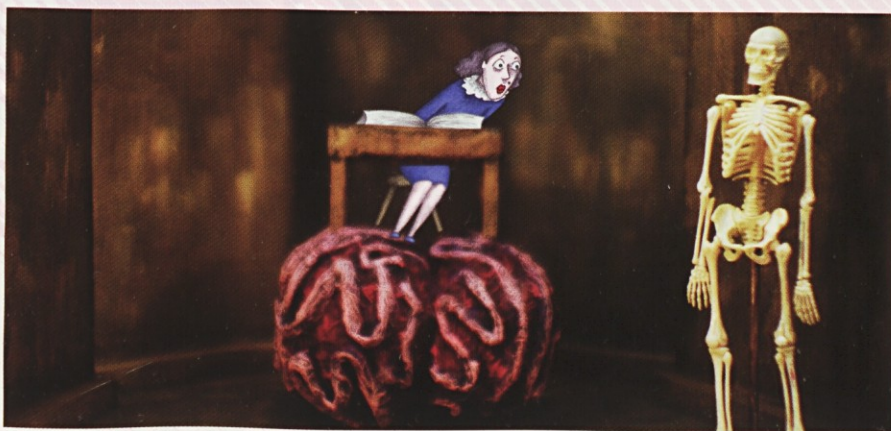
O izvrstnem belgijskem avtorju Fabricu du Welzu je v *Ekranu* pred dvema letoma pisal Dejan Ognjanović, strokovnjak za žanre, ki prehajajo od fantastičnega k grozljivemu, in sicer v okviru obsežnega eseja o fenomenu sodobnega frankofonskega horrorja. Znotraj tega precej heterogenega vala »nove francoske ekstremnosti« ima du Welz s svojim distinktivnim vizualnim talentom nedvomno posebno mesto, ki si ga je zagotovil že pred desetimi leti s *Kalvarijo* (Calvaire, 2004). Njegov tretji celovečerec **Aleluja**



Prosti pad

(Alleluia) po »izletu« na Tajsko in delu z mednarodno zvezdniško zasedbo (Rufus Sewell, Emmanuelle Béart) v filmu *Vinyan* (2008) ne pomeni le vrnitve na domači teren, ampak tudi k sodelovanju z igralcem Laurentom Lucasom, ki ga je v svojem prvencu spravil skozi pravo kalvarijo z raziskovanjem mračnih plati poželenja. In poželenje ima – ob patologiji potrebe po posedovanju – peklenške posledice tudi v podobno religiozno poimenovani *Aleluji*. Film je posnet po resnični zgodbi, s katero je bil v svoji mladosti bežno povezan tudi Truman Capote in je v preteklosti že nudila osnovo celi vrsti filmskih priredb – eno zadnjih smo videli tudi v naših kinematografih pod naslovom *Morilca osamljenih src* (Lonely Hearts, 2006, Todd Robinson). Najbrž se kaže določena mera avtorske samozavesti tudi s tem, da vzameš za svojo predlogo relativno zguljeno fabulativno osnovo in jo do te mere prepojiš z lastno estetiko, da zaživi povsem na novo. Du Welz izkazuje popoln avtorski

nadzor v obdelavi zgodbe »nore ljubezni« manj uspešnega žigola in nesrečne samohranilke (sijajna Lola Dueñas), ki se predstavljata kot brat in sestra, da bi se okoriščala s premoženjem osamljenih žensk. In čeprav avtor ne pušča nobenega dvoma, da gre za dva psihopata, je v njuni konstrukciji čisto zasebnega sveta mimo vseh družbenih norm in v strasti, ki gre preko meja, nekaj novovalovskega. Hkrati gre za prepoznavno mrakobno, morbidno in mestoma halucinantno atmosfero, v kateri je – kljub jasnim znakom, da se zgodba dogaja v današnjem okolju – nekaj nadčasovnega.



Rocks in my Pockets

NA NEŽNIH KAVLJIH

Andrej Koritnik

20

10.

Grossmannov festival
fantastičnega filma in vina
Ljutomer (15.-19. julij 2014)

Dr. Karol Grossmann je leta 1905 in 1906 posnel prve metre slovenskega filma. Ljutomer in njegove ljudi je deset let po nastanku filma v svetovnem merilu postavil za prve igralce v veliki drami sedme umetnosti; v nasprotju z bratoma Augustom in Louisom Lumièrom pa je Grossmann trdno verjel v prihodnost filma. Človek, ki ga zanima vse, nima težav pri delu, čeprav ga utegnejo čakati težave: pravnik v Ljutomeru je močno razgibal kulturno življenje, pogosto je fotografiral, enkrat je bil celo obtožen, da je izzval incident med nemškutarji in Slovenci, da bi lahko ujel dobro fotografijo, bil pa je tudi prijatelj z mladim topniškim častnikom Fritzem Langom, poznejšim slavnim režiserjem. Po več kot stoletju je slika drugačna. Digitalna revolucija je preobrazila klasični svet ezoteričnega, samo izbranim posameznikom dosegljivega filma, oprema je dostopna skoraj vsakomur, medij filma pa je postal morda najpopularnejša zabava po celem planetu. Na začetku 20. stoletja je bilo precej drugače, a od takrat do danes se nekaj ni spremenilo: vrednost in teža dobre ideje ter scenarija sta ostali enaki in nič ne pomaga tehnično dovršen film s slabo zgodbo; takega filma kratko malo ne bomo gledali.

Poklicni filmarji se pogosto pritožujejo, da bo umetnost devalvirala, če se bodo z njo ukvarjali amaterji, ki nimajo pojma, vendar se motijo – vsak pač brani svoje svete otoke. Tudi Karol Grossmann je bil amater. Zanimala sta ga fotografija in film in danes velja za pionirja slovenskega in svetovnega filma. Zgodovina je pokazala, da sta se visoko- in nizkoprorračunska koncepta ves čas prepletala in hkrati živela samostojno življenje. Pri nas je poleg državno financiranega slovenskega filma ves čas obstajala gverila, ki je že od konca 60. let 20. stoletja širila meje distribucije svojih izdelkov s filmskimi klubi, festivali, projekcijami, z razstavami in meddruštvenim sodelovanjem. V tej zgodbi je Ljutomer imel ves čas svojevrstno vlogo, saj nam viri izpričujejo, da je bila amaterska filmska in festivalska dejavnost tam živa že pred več desetletji.

V prestolnici Prlekije je vsako leto zadnjih deset let festival fantastičnega filma in vina. Ime si je nadel po dr. Karolu Grossmannu in v krog amaterske, fantastične, horror B-produkcije vpletel še kupico rujnega. Če je v vinu resnica, v vodi pa zdravje, je festival



Sveto mesto

v enem desetletju v resnici postajal vedno boljši in večji, zdravje pa morda malo slabše. A vredno je tvegati: kdor se je odločil obiskati Ljutomer, je pogosto prišel še naslednje leto in še leto za tem ... Narobe bi bilo trditi, da obiskovalci pridejo ali se vračajo na Grossmannov festival le zaradi kakovostnega filmskega, vinskega, razstavnega, glasbenega in še kakega programa; prihajajo tudi zato, ker so postali del enkratne atmosfere med ljudmi, ki ljubijo film. Začutili so iskrenost domačinov, mogoče celo odpor nekaterih do »zombijev« na mirnih mestnih ulicah Ljutomera, na katerih se večino leta nič ne dogaja. Nekatere bolj privlači množično maskiranje v žive mrtvece, druge vsako leto bolj kakovosten program domačih in tujih kratkih filmov, tretje razne delavnice, četrte filmski program ... Festivalna ponudba se je v desetih letih razširila, a ne toliko, da bi bila poletna filmska vročica v Ljutomeru množičen, neobvladljiv dogodek. To tudi ni mogoče, saj je letošnja izdaja festivala, na katerem se deluje na etični pogon, dobila manj denarja kot prejšnje leto; ekonomska kriza se je dotaknila vsega in vseh. Na razpoloženje in doživljanje filmskega tedna v Prlekiji to ni vplivalo, a nobena prazna vreča ne stoji sama pokonci.

Manj denarja pomeni manj programa. Organizatorji so se temu sicer uspešno izognili in pripravili program za vse okuse in vse dele dneva. Z otvoritvenim filmom o Prlekiji na začetku 20. stoletja, dr. Karolu Grossmannu, njegovih filmih in o restavriranju izvirnega filmskega traku (Marko Mitja Feguš in Marjan

Cilar, 2014) se je festival poklonil spomenu na znamenitega Ljutomerčana. Hudega mačka za najboljši celovečerni film je žirija podelila madžarskemu filmu *Nebeška izmena* (Isteni müszak, 2013, Márk Bodzsár), posebej je omenila špansko *Asmodexio* (2014, Marc Carreté). *Nebeška izmena* ima sicer zanimiv scenarij, vendar menim, da je bil srbski film *Sfinga* (Mamula, 2014, Milan Todorović), čeprav je bila zgodba stereotipna, kamera in montaža pa izjemni, veliko bolj prepričljiv in razumljiv. V njem je nastopal tudi lanski gost festivala, Franco Nero. Častnega hudega mačka za življenjsko delo je prejel Đorđe Kadijević, pionir grozljivk v Jugoslaviji, najboljši glasbeni dokumentarec je posnel Dušan Moravec (o Damirju Avdiću, naslovljen *Pravi človek za kapitalizem* [2013]).

Poseben del Grossmannovega festivala so kratki filmi, ki so na voljo v kar dveh sekcijah: Slakov hudi maček in Méliès d'argent (nagrada Evropske federacije festivalov fantastičnega filma). Prav pri kratkih filmih, ki jih vrtijo v Ljutomeru, je mogoče opaziti, da so vsako leto boljši, morda celo vedno daljši; kratke forme, če si v spomin priključimo samo književnost, so v zadnjih desetletjih zelo priljubljene, čeprav so vsaj v knjižnem založništvu ekonomski polom. Pomen kratke filmske oblike pa je verjetno večji tudi zato, ker so ekrani vedno manjši, življenje hitreje, stres že težko obvladljiv, aplikacije za pametne tablice pa neštevilne. Letošnji kratki filmi so bili večino zelo gledljivi, duhoviti, spretno narejeni, pravilno dramaturško oblikovani. Slakovega hudega mačka je prejel španski



Sfinga



Nebeška izmena



Mejna patrolja



Vešča



Na nežnih kavljih

film *Podzemna garaža* (Subterráneo, 2013, Miguel A. Carmona), v katerem se prepletata subjektivna in objektivna groza dveh prešuštnikov v avtu, ki sta priča čistega nasilja brez odrešitve. Čeprav je žirija še posebej pohvalila španski filmček *Efemerno* (Efímera, 2013, Diego Modino), bi sam raje omenil *Mejno patroljo* (Border Patrol, 2013, Peter Baumann), duhovito avtoironično pripoved o obmejnih policistih na avstrijski in nemški strani meje. In očitno so Španci letos veliki zmagovalci: Méliès d'argent je dobil še en španski film, *24 ur z Lucijo* (24 horas con Lucía, 2013, Marcos Cabotá), mojstrovina o zakonskem možu, čigar ženo je obsedel hudič in se iz njenega telesa nikakor noče izseliti. Tako kot vsako leto je Grossmannov festival imel Malo delavnico groze, ki je ponudila možnost tekme gverilskim filmarjem, kdo bo v času festivala napisal, posnel in zmontiral najboljši film. To je uspelo Antoniu Vondeju s filmčkom *Faza V*. Grossmannov festival je letos obiskal Marko Breclj – o njem se je vrtil dokumentarec – in izvedel razprodajo samega sebe: za pet evrov je bil pripravljen zaigrati in zapeti kak svoj star komad.

V novi sekciji Začarani kino, v kateri so vrteli filme, kot so *Indiana Jones*, *Gremlini* in *Kokoške na begu*, je Grossmannov festival ponudil program za najmlajše. V Kinu klopotec si je bilo mogoče ogledati etnografsko obarvane filme o Prlekiji, slovenski neodvisni žanrski filmi so nosili skupno ime Na fantastični strani Alp, v Vrtnu mučenja si je gledalec spet lahko privoščil filmski maraton grozljivk, dokumentarci so se vrteli v sekciji Shock dok, novosti iz fantastične kinematografije so bile na voljo v Fantastičnih obzorjih, »kulturne klasike prihodnosti« pa je bilo mogoče videti v sekciji Grossmann Grindhouse. Vzporedno s filmskim programom je potekalo tudi tekovanje vinarjev; letos je bil najboljši šipon iz leta 2012, ki ga je pridelala vinogradniška družina Kos. Marsikdo bi pomislil, da brez vinske komponente Grossmannov festival ne bi bil takšen, kot je. V tem je morda zrno resnice, vendar je hkrati res, da festival ni uspešen le zaradi filmov ali vina, temveč je oboje že dolgo del tamkajšnje kulture z močnim lokalpatriotskim nabojem. In zaradi atmosfere, medčloveškega povezovanja obiskovalcev in domačinov. Zato deseti festival v Prlekiji ni bil nič slabši od prejšnjih let; bleščavo so prispevali vsi: filmi, vino in ljudje.

Zanimivo je opazovati, kako se iz leta v leto spreminja prleška gverila in s tem sam Grossmannov festival. Če je bilo prejšnja leta več denarja, ga je bilo letos manj; če je bilo prej na festivalu manj ljudi, jih je bilo letos največ; če so bili predstavitevni filmi prej produkcijsko bolj preprosti, je letošnji prava mojstrovina animacije; če se je najprej specializiral za trash filme, B-produkcijo in druge vrste amaterskega filma, program vedno bolj polnijo visokoproračunski kratki in celovečerni filmi; če je festival prej gradil bolj na identiteti zombijev in prirejal »zombie walk« ali izbor kraljice krika, je bilo letos dogajanje – malo tudi zaradi denarja – omejeno na zombi zumbo, zombi četvorko in tek živih mrtvecev po glavnem mestnem trgu. Prav tako letos ni bilo mojstrov maskiranja iz Srbije. Seveda ta navidezna nasprotja niso kakovostni označevalec, spremembe so bistvene, če kak »projekt« želi živeti in rasti. Deseta obletnica je pomemben mejnik: lahko zbuja zadovoljstvo, a pomembnejši je pogled naprej. Mislim, da je ena najpomembnejših nalog, da sedanja generacija načrtno pritegne mlajše in jim nekoč, nekdanj (pre)pusti lastno moč idej, vizij, ki bodo Grossmannov festival pripeljale na razsvetljeni oder javnosti. Ne komercializacija, temveč iskrenost, spontanost, ljubezen do specifičnega žanra v filmu ga bodo (po)peljali v svetlo prihodnost, čemur lahko samo nazdravimo s prijetno ohlajenim brizgancem!

Eden od dokumentarcev, ki so jih vrteli v sekciji Shock dok, je nosil naslov *Na nežnih kavljih* (On Tender Hooks, 2013, Kate Shenton); prikazoval je ljudi, ki se obešajo na kavlje in s svojo umetniško prakso preizkušajo meje in zmožnosti človeškega telesa. Kakor na nežnih kavljih s pritajeno bolečino, ki se ji zna posmehovati, tudi Grossmannov festival fantastičnega filma in vina niha in preizkuša, do kod še gre in kaj bi bilo – glede na objektivne okoliščine – še mogoče spremeniti in kaj ohraniti. Poleg festivala so na nežnih kavljih obiskovalci: ti, ki se vračajo, in oni, ki pridejo prvič. Ko si enkrat gor, ne moreš več dol. Niti nočeš. Bolečje je edino na koncu, ko se posloviš in greš domov. Tam so včasih kavljji malo bolj neprijetni.

Še vedno pa je najlepši, z izjemnim filmskim potencialom, sončni vzhod na nebesno modrem nebu nad Ljutomerom.

Gregor Bauman

V TRANZICIJI:

17.

MOTOVUNSKI FILMSKI FESTIVAL



20.000 dni na Zemlji

Pri evidentiranju, kaj nam je prinesel in odnesel letošnji Motovunski filmski festival, sta v ospredju dva formalna parametra – festival se še vedno nahaja v tranziciji/ nedokončani izmeni generacij, vendar se tik pred polnoletnostjo z nekaterimi prijemi vrača k svojim »nekorektnim« koreninam, torej radikalnemu političnemu razmišljanju in prav takim dejanjem. Med *nekoč* in *danes* obstaja bistvena razlika, saj jim je bila sprva radikalna drža pripisana od zunaj, tokrat pa so jo z izbiro, filozofijo in angažiranostjo *Žirije v izgnanstvu* za glavno nagrado Propeler Motovuna izbrali sami. S pomočjo spletnih servisov so se sirska aktivistka Ala'a Basatneh (Chicago), člana beloruskega svobodnega gledališča Natalija Kaliada in Nikolaj Kalezin (London), iranski režiser v hišnem priporu Jafar Panahi (Teheran) ter zaprti ukrajinski režiser Oleg Sentsov (Moskva) zedinili, da glavno nagrado prejme film *Pleme* (Plemya, 2014) ukrajinskega režiserja Miroslava Slabošpickega. Koliko je v tem »utišane« simbolike, lahko vsak premisli sam. Motovun je spregovoril in dal glas tako oporečnikom kot filmom, ki so se tokrat prikazovali v rekordnem številu. In nas, tako kot zmagovalna dela, pustili brez besed. V skrajno pozitivnem smislu.

Pleme je daleč od tega, da bi bil »tih« film, kakor se ga rado (površno) opisuje. V njem res ni artikulirana nobena beseda, kar pa ne pomeni, da dejanja ne govorijo namesto njih – še celo glasneje. Pripoved je postavljena v internat za gluhoneme, kjer so si tamkajšnji

gojenci, ob odsotnosti avtoritete, vzpostavili družbeno hierarhijo po svojih merilih in do- jemanju stvarnosti, v katero so bili potisnjeni. A tisto, kar film zahteva od gledalca in kar ga dela tako enkratnega znotraj trenutne produkcije je, da poskuša razumeti njihov jezik kretenj, da bi razvozlal vse bolj zaplete- ne odnose. In prav to predstavlja največji šok, ker njihovo vedenje ni razložljivo in na ta način poenostavljeno z besedami. Zgolj vizualnost še toliko bolj poudari brutalnost njihovih dejanj. Ni pojasnjevanja kot v seriji *Sivi dom* (1986, Darko Bajić) ali Goldingovem romanu *Gospodar muh*. V to zgodbo se sčasoma ujame vsak, tudi glavni lik, ki ni in ne ostane tako brezmadežen, kot deluje v trenutku prvega vstopa v razred. Po drugi strani pa *Pleme* le ne odstopa od splošnih ugotovitev, kaj se dogaja v podobnih insti- tucijah povsod po svetu. Pomembna je le poetika prikaza, ki tu ne skopari z groteskno krutostjo. Po formi je izstopal tudi stilistič- no dovršen vojni film *Številka 55* (Broj 55, 2014, Kristijan Milić), katerega glavni adut je odsotnost pretirane ideološke patetike, in se kot tak na zelo avtentičen in mestoma dovolj čustven način osredotoči predvsem na akcijo ali »streljačino«. Mimo vseh puljskih Aren je film osmišljen, dobro posnet in večje režiran akcioner, ki poudari na terenu glavno in redkokdaj poudarjeno plat bojevanja, tovarištvo.

Z odlično fotografijo se ponaša tudi osebni favorit festivala, norveški oziroma skandi- navski koproduksijski vestern *In Order of*

Disappearance (Kraftidioten, 2014, Hans Petter Moland). V njem se Kurosavovi motivi *Telesne straže* (Yojimbo, 1961) srečajo s črnim humorjem Sergia Leoneja, razbeljene pejsaže puščave pa zamenja neskončna »fargovska« pokrajina nekje na Norveškem. Med dva gangsterska klana, ki si ne moreta biti bolj različna, stopi maščevalni antijunak in zaslužni meščan leta Dickmann (Stellan Skarsgård), ki išče zadoščenje za sinovo smrt. Prej po nesreči kakor s skrbno načrtovanim planom mu uspe spreti domači in priseljski (srbski) klan, kar sproži nezaslišan »body count« – od tu mednarodni naslov filma. V tem trenutku fabula postane odštevanica, kjer se samo sprašujemo, kdo bo naslednji preletel slap ali prestregel kroglo. Ves vmesni čas režiser oplemeniti z izjemno duhovitimi dialogi, zlasti epizodistov, ki jih s tem osmišlja, hkrati pa slika in slači norveško družbo in njeno socialno in nič kaj penološko naravnano družbo in sodni sistem. Cinične vzporednice s sosednjimi rezidenti švedskih zaporov/ hotelov ni težko prepoznati, da o izjemni predstavi Stellana Skarsgård in Bruna Ganzza kot voditelja srbskega klana ne izgubljam besed. Scena na prelazu in zadnji kader pa že veljata za antološka.

Med izstopajoče celovečerce bi lahko uvrstil še *Slabo frizuro* (Pelo Malo, 2013, Mariana Rondón) in *Ido* (2013, Pawel Pawlikowski). Prvi je pronicljiv in občutljiv prerez venezuelske družbe z obrobja, ki se osredotoči na odnos med nezanesljivo mamo, ta je sama sebi največji sovražnik, in odraščajočim sinom. Stvar se zaplete, ko fant v njenih očeh dobiva gejevske poteze, kar ji zbudi homofobno paniko. Odnos in »spremembe« v sinu so prikazane z izjemno občutljivostjo in lepo nadgradnjo likov, le razplet je predvidljiv. *Ida* premore (skoraj) vse, kar potrebuje dober film – privlačno zgodbo, odlično režijo in igro, fantastično fotografijo in glasbo, kjer izstopata Naima Johna Coltrana in Mozartova simfonija Jupiter. Filmov o iskanju identitete res ne manjka,



In Order of Disappearance



Pleme

vendar je Pawlikovskemu uspelo poznani temi dati nov zorni kot. Glavna junakinja, nuna Anna, dobi od predstojnice na videž rutinsko nalogo, da pred zaobljubo obiše svojega edinega še živečega sorodnika, in ta naloga se izkaže za vse prej kot rutinsko. Njena teta Wanda je namreč vse, kar Anna ni. Tako se dekletki skupaj odpravita na pot raziskovanja in samoiskanja v vseh ozirih. Tudi Wanda s seboj nosi težko breme, ki se skozi film vedno bolj razkriva. Dovršena in precizna režija, ki nam na koncu (do)pusti, da si nekatera vprašanja zastavimo in nanje odgovorimo tudi sami. Namen filma? Morda.

Med najbolj pričakovanimi filmi, tudi s strani organizatorjev, je bil dokumentarec **20.000 dni na Zemlji** (20.000 Days on Earth, 2014, Iain Forsyth, Jane Pollard), ki je pustil mešane občutke. Lik in delo Nicka Cava sta po vseh albumih in romanih seveda hvaležna tema, ki omogoča ustvarjalcem, da s stvaritvami (ali odmevi v medijih) prekrije luknje, a vseeno je Nick tako kompleksen, da je potrebno biti previdnejši. Ni se namreč moč znebiti zoprnega vtisa, da je film nastal bolj kot opravičilo, da pove sam nekaj o sebi in s tem olajša svojo dušo, ko skoraj ne daje več intervjujev. Tako nas v štiriindvajsetih urah popelje iz Brightona do svoje mladosti in nazaj, se vmes izpove skozi ustvarjalni proces in interakcijo z najaktualnejšim sodelavcem Warrenom Ellisom in se na zadnjem sedežu avtomobila sooči z nekaterimi ljudmi, ki so po različnih kriterijih zaznamovali njegovo življenje (Ray Winstone, Kylie Minogue, Blixa

Bargeld). Vse lepo in prav, če bi režiserja znala oklestiti in osredotočiti zgodbo na prave poudarke ter film zaključiti z emocionalnim crescendo (nekje na dobri uri) med studijsko izvedbo skladbe Higgs Boson Blues. V isti sekciji Življenje je performans, kjer so protagonisti igrali svoja življenja, je bila s filmi **Pravi človek za kapitalizem** (2013, Dušan Moravec), **Projekt: rak** (2013, Damijan Kozole) in **Priletni parazit ali kdo je Marko Brecejl** (2013, Janez Burger) odlično zastopana tudi Slovenija, ki smo jo sicer pogrešali v drugih kategorijah. Izpostaviti velja še šarmanten in duhovit vpogled v pestro življenje uživača in šarmerja (da o glasbi niti ne govorimo) Arseno Dedića **Moja obrt** (Moj zanat, 2014), ki ga je skozi oko kamere lovil in ujel Mladen Matičević in je k nam, kot programsko umetniški direktor, pristopil z novo idejo glede Beograjskega festivala dokumentarnega in kratkometražnega filma.

Kot že zadnjih nekaj edicij se tudi letošnji Motovun ni mogel izogniti različnim procesom tranzicije. Ti so prikazani skozi različne spektre. **Istra v tranziciji** (Istra u tranziciji, 2014, Lothar Just, Arnold Trampe) se skozi poglede in pripovedi dveh družin sooča s prostorom in peštrim nacionalnim ustrojem polotoka, ki je v manj kot stoletju menjal šest držav. Temu primerne so tudi zgodbe ljudi, katerih korenine so tako raznobarvne, da jih ne morejo (in tudi nočejo) jemati enoznačno. Najzanimivejše je, da so zgodbe o družinah pravzaprav zgodbe polotoka, ki je bil večinoma v zavetrju nacionalnih previranj in je

izoblikoval povsem svojo identiteto, jezik in kulturo. Filmu daje dodaten pečat spoznanje, da sta ga režirala (nekdanja) tujca, ki sta se pred dobrimi dvajsetimi leti preselila na Motovun. Drugi pogled na tranzicijo nam prikazuje hrvaški film **Otroci tranzicije** (Djeca tranzicije, 2014, Matija Vukšić), osredotočen na zgodbe štirih otrok iz različnih socialnih okolij. Problem tega filma je – kot smo vajeni že iz podobnih del – izbira ekstremnih situacij in posledično posploševanje. Štirje robni primeri so tragični vsak zase, manjka pa pogled v vsakodan srednjega razreda, ki se prebija skozi sanje z veliko bolj odprtimi in zreli očmi. Podobno kot osemletni David ali Messi iz Slavonskega broda, ki na koncu deluje zrelejši od svojih staršev. Morda je precej zanimivejši leitmotiv filma, ki pod vprašaj postavlja vlogo in dostopnost medijev, ki posameznika hitro zagrabijo in zavržejo. Po svoje se z elementi dozorele in zavoljo tega že gnile tranzicije bavi tudi film **Človeški kapital** (Il capitale umano, 2013, Paolo Virzi), nekakšen »omnibus« zgozdb, ki tečejo nazaj v svoje izhodišče, in sicer do nesreče, ko voznik džipa zbije kolesarja. Film velja razumeti kot odprto provokacijo zahodne buržoazije, kjer prevladujejo »drobni« kriminalci z visoko zaščito. Med temi odnosi seveda vlada reakcionarni duh z odprtim znakovjem fašizma, ki se skriva pod kopreno na zunaj ne tako izrazitega nasilja.

17. izdaja Motovunskega festivala je prinesla nekaj sprememb in – na veliko žalost – odnesla sekcijo in nagrado Bauer. Med novostmi je potrebno omeniti »dèjà vu« sekcijo *Best of fest* in program kratkih žgečkljivih filmov *Quickies*, ki pa je prinesel bolj razočaranje (podobno kot drugi kratki filmi, ki so bili medlejši kot prejšnja leta) oziroma nepotrebno popolnočno onaniranje. Prikazan je bil na novem odprtem prizorišču, Kinu Billy, ki je neuspešno zamenjal nam najbolj priljubljeni *nočni kino* Barbacan.



Motovun, foto: Darja Šter

Gorazd Trušnovec

61.

**FILMSKI
FESTIVAL
V PULJU**

Na podelitvi zlatih aren letošnjega puljskega filmskega festivala je popolnoma dominirala vojna akcijska drama **Številka 55** (Broj 55, 2014) Kristijana Milića, ki se je slovenskemu občinstvu predstavil na Grossmannovem festivalu leta 2008 s svojim – prav tako vojnim – celovečercem *Živi in mrtvi* (Živi i mrtvi, 2007), v katerem je vzporedno prikazal hrvaško četo na isti lokaciji leta 1943 in pet desetletij pozneje. V Pulju je film *Številka 55* letos zmagal v osmih kategorijah in dobil tudi veliko zlato areno za najboljši domači film. Konkurenco je preprosto eliminiral. Talcev ni jemal. Zdelo se je, da drugi preprosto nimajo možnosti – tako kot jih praktično ni imel vod hrvaških vojakov, braniteljev z začetka domovinske vojne v 90. letih, ki so padli v zasedo v malem slavonskem obcestnem naselju, ko so se nekoliko preveč vase zaverovani odpravili na domnevno rutinski izvidniški pohod.

Film *Številka 55*, posnet po resničnih dogodkih, nedvomno postavlja nove standarde v prikazu vojne drame na teh prostorih – Kristijan Milić je lastnoročno dokazal, da je kljub pomanjkanju prave žanrske tradicije oziroma kontinuirane produkcije mogoča žanrsko povsem izčiščena pripoved, ki stoji suvereno od začetka do konca in ne potrebuje opornice ironiziranja, moraliziranja, parodiranja ali humorja. S svojim filmskim opusom, ki vključuje tudi soustvarjanje izvrstne televizijske dramske serije *Naj počivajo v miru* (Počivali u miru, 2013–), Milić vztrajno dokazuje, da je možno vrhunsko žanrsko ustvarjanje, ki je še kako globoko zakoreninjeno v zgodbah, likih in mentaliteti teh prostorov, hkrati pa je prav zaradi izjemnega vodenja in obvladovanja pripovednih vzorcev tudi univerzalno prepoznavno.

Številka 55 se dobro zaveda svojih številnih predhodnikov, hkrati pa gledalcu ob razvoju pripovedi ne pošilja postmodernističnih poznavalskih pomežikov. Njegovo družinsko drevo sega preko Carpenterjevega *Napada na policijsko postajo* (Assault on Precinct 13, 1976) do Hawksove zgodbe o ujeti in oblegani tovarišiji (*Rio Bravo*, 1959) ter po drugi liniji preko Hilllove vietnamske prisposode *Južnjaška uteha* (Southern Comfort, 1981) do starogrškega Ksenofonovega arhetipa, ki ga je



Happy Endings

vzpostavil s svojim »potopisom« *Anabasis* ... Milić je v preigravanju vseh teh pripovednih vzorcev tako samozavesten, da niti ne poskuša ustvarjati umetnega suspenza glede izida hrvaške odprave – film začne z njegovim tragičnim, brutalnim koncem in potem skoči na začetek. Kar je po svoje drzna poteza, ki pa se mu vsekakor obrestuje, saj z njo film kvečjemu pridobi dodatno plast ekspresivnosti.

Ob vsej režijski veščini v rekonstrukciji »vojne megle«, če lahko uporabim ta von Clausewitzev termin, je treba uvodoma izpostaviti še neko kakovostno lastnost, ki je bila izrazito prisotna pri tem, pa tudi pri drugih prikazanih filmih iz letošnje markantne hrvaške kinematografske bere, in sicer izjemno produkcijsko iznajdljivost. Ta se pri sosedih pač očitno ne nanaša zgolj na to, kako od večinskega financerja (tj. države) izmamiti čim večji kos pogače zase, ampak tudi ali celo predvsem na to, kako dane (kot povsod drugod nezavidljive) razmere kar najbolj izkoristiti v svoj prid. Kar pomeni, da smo lahko videli vrsto igranih filmov, ki se dogajajo na eni sami lokaciji ali zgolj na nekaj lokacijah, ne da bi bilo to kakorkoli dramaturško ali umetniško izrazno sporno ali moteče. Še več, če se v kakšnih primerljivih kinematografijah trošijo obscene količine davkopllačevalskih sredstev, da se ustvarja depresivne prisposode o tesnobnih, brezizhodnih situacijah sodobnega človeka v boju za preživetje sredi nenaklonjenih družbenih razmer (sic!), ponuja sodobna hrvaška kinematografija primer, kako je to mogoče storiti ekonomsko, mizanscensko in estetsko sila učinkovito že s tem, da

svoje protagoniste preprosto prostorsko (in produkcijsko) zamejiš. Ampak za to sta seveda, kot rečeno, potrebni iznajdljivost in inteligenca.

Če je celovečerec *Številka 55* postavil nov mejnik v upodabljanju zadnje vojne na ozemlju bivše Jugoslavije, pa se je nekaj drugih del ukvarjalo z njenimi daljnosežnimi oziroma v današnji čas segajočimi posledicami. Najbolj izrazito **Most na koncu sveta** (Most na kraju sveta, 2014, Branko Ištvančić), ki se dogaja v jesensko-zimski sezoni, in takšno je tudi njegovo prevladujoče mrakobno opustelo vzdušje, sicer pa ga lahko imamo za oddaljenega sorodnika *Halimine poti* (Halimin put, 2012, Arsen A. Ostojić). Dogajalni prostor je kraj, v katerem so živeli hrvaški Srbi, a so se vanj naselili iz Bosne pregnani Hrvati, zdaj pa naj bi se z državno uredbo vanje začeli znova vračati prvotni pregnani lastniki, kar seveda sproža vrsto napetih situacij in negotovanja na vseh straneh. V tej sovražni atmosferi izgine stavec, lokalni harmonikaš, in krajevni policist Filip, prav tako nastanjen v eni od izpraznjenih hiš, začne s preiskavo. Celovečerec *Most na koncu sveta* je v katalogu označen za triler, vendar bi sam to oznako uporabil s precejšnjim zadržkom. Z nekaj več žanrske afinitete bi Ištvančić v svojem delu sicer lahko poudaril elemente filma noir (depresiven policist, brezciljna preiskava, odrešitve iščoča fatalka/plesalka, vsesplošen smrad korupcije in podmiznega prekupčevanja ter splošna brezperspektivnost) in vesterna (težko se je izogniti že primerjavi lokalnih špelunk in improviziranih špecerij s salooni ter



Številka 55

malih šerifov s, pač, malimi šerifi), toda zdi se, da je detektivsko izhodišče pripovedi avtorju zgolj pretveza za ustvarjanje portreta neke splošnejše družbene situacije. Kako si sicer drugače razlagati izrazito scenaristično pomanjkljivost, da Filip v vsakem prizoru, ki bi lahko predstavljal pomemben »plot point«, preneha postavljati vprašanja ravno takrat, ko bi jih vsak povprečen, kaj šele zvedav človek šele zares začel. Če so vaški policisti že mogoče tako neumni ali brezbržni, pa še v to lahko dvomimo, gledalci pač nismo – in tako zgodba s fabulativnim razpletom na koncu pusti plehek priokus precejšnjega konstrukta. Kar je škoda, saj ima *Most na koncu sveta* kot celota več kot zanimive sestavne dele.

Na podoben način bi lahko žanrsko analizirali otvoritveni film letošnjega Pulja *Happy Endings* (2014, Darko Šuvak). Naslov filma je tudi naslov bolj ali manj neuspešnega masažnega salona, s katerim skušata v nezavidljivih okoliščinah aktualne finančne krize za osnovno preživetje zaslužiti lastnici srednjih let, ki se v zagati poslužita drastičnega ukrepa – oropata banko. Najprej posamezno, po tem uspehu, ki odpre pravo Pandorino skrinjico potreb, pa še skupaj. Če deluje celovečerec na prvi pogled rahlo spodletelo, saj ni ne kriminalka ne komedija ne drama ne farsa, bi veljalo takoj izpostaviti, da kot pri prej omenjenem *Mostu na koncu sveta* tudi pri debutantskem Šuvakovem filmu žanrski

elementi funkcionirajo zgolj kot pripovedno ogrodje. Seveda, masažni salon, dolgovi, rop banke, vse to so dovolj senzacionalistični fabulativni elementi, da jih je mogoče filmsko obravnavati, sestavljati in prikazovati na zelo raznolike načine. Tisto, zaradi česar je vsaj mene osebno celovečerec *Happy Endings* naravnost navdušil (film je prejel dve zlati areni za najboljšo glavno in stransko žensko vlogo, ki sta ju prejeli Areta Čurković in Anita Matić Delić), pa se skriva pod površjem njegove pripovedi predvsem na dialoški ravni. Že res, da film, ki bi ga čisto mimogrede lahko označil tudi za družinsko dramo, kot celota govori o vseobsegajoči gospodarski, družbeni in moralni krizi, toda zanimivejše je, da se scenaristično dobesedno vsak prizor razvije v pogovor protagonistov o denarju, dolgovi, kreditih, terjatvah, položnicah, posojilih ... ne glede na to, na katerem mestu ti pogovori oziroma (naključna) srečanja potekajo. Skratka, cel diapazon intimnih družinskih travm in najbolj privatnih relacij je večplastno izrisan preko finančnega blebetanja, s čimer je avtor obenem prefinjeno in skrajno sarkastično komentiral ero dolga, v katero smo kot posamezniki in družba pogrezneni do vratu in čez. Je sploh treba še dodati, da si *Happy Endings* ne dela iluzij s kakšnim posebej srečnim koncem? Čestitke selektorjem, da so državnemu vrhu na otvoritvi festivala postregli prav s tem filmom – seveda pa si tudi ne kaže delati iluzij, da ima ta gesta kakršenkoli učinek ali vpliv na karkoli.

Letošnji puljski film, za katerega lahko brez vsake dileme zapišem, da je vse svoje sestavne dele izkoristil do izbrušene popolnosti, pa nosi naslov *Kosec* (Kosac, 2014, Zvonimir Jurić). Mračna atmosfersko intimistična drama se odvije v nekaj sila težkih nočnih urah v nekem provincialnem slavonskem mestecu. Naslovni lik je Ivo (Ivo Gregurević), starajoči se delavec v propadajočem kmetijskem kombinatu. Pred dvema desetletjema (med domovinsko vojno?) je bil obsojen in zaprt zaradi posilstva, odtlej živi osamljeno in samotarsko eksistenco, še polja obdeluje pretežno ponoči, da bi se izognil nezaželenim srečanjem. Toda v eni od teh delovnih noči na cesti ob polju zmanjka goriva osamljeni Mirjani (Mirjana Karanović). Čisto človeški poskus Iva, da bi ji v tej situaciji pomagal, se začne verižno razvijati v recimo temu zločin brez krivca.

Težko bi prehvalil mojstrsko vodenje minimalistične pripovedi in opresivnega vzdušja, ki ga v popolnosti obvladuje soavtor vojne drame *Črnci* (Črnci, 2009) Zvonimir Jurić. *Kosec* je obenem sijajna upodobitev dementnosti malega mesta in globok zarez v najbolj človeške zasebne stiske atomiziranih posameznikov. Dramaturgija filma sledi sproženi snežni krogli, katere ekstremen primer bi lahko bili Peckinpahovi siloviti *Slamnat psi* (Straw Dogs, 1971), pri čemer se Jurić pravočasno izogne teznosti in fokus z Iva, ki je kot nedvomno osrednji lik prezenten tudi ves del filma, ko ga sploh ni v kadru, prenese še na dva lika: faliranega študenta in črpalkarja Josipa ter policista Kreša, kateremu Josip izrazi svoje pomisleke glede dobronamernosti »koščeve« nočne asistence. Iz neke miniaturne pripovedi, pravzaprav carverjevske kratke zgodbe, uspe avtorju z resnično popolnim obvladovanjem izraznih sredstev ustvariti temačno fresko brezperspektivnega življenja v mestecu na periferiji, ki ga tako kot propadajočo stavbo socialističnega kombinata, v kateri životari Ivo, prerašča preteklost, in v katerem sta tako nekdanji prestopnik kot lokalni policist približno enako utrujena, deprimirana in nasploh v temelju zjevana od vsega tranzicijskega »napredka«. Filma *Kosec*, ki je mimogrede slovenska manjšinska koprodukcija, vse-kakor ne smejo spregledati niti fani Nicolasa Windinga Refna, saj v njem – prvič v

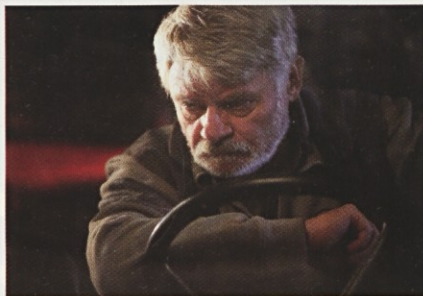


Zagreb Cappuccino

hrvaškem filmu nasploh! – v sicer stranski, a nespregledljivi vlogi nastopi karizmatični Osiječan Zlatko Burić.

Na kratko se ustavimo še pri dveh celovečercih, ki bi ju lahko uvrstili med manj uspele avtorske poskuse, vendar noben od njiju ni povsem brez odrešilnih kvalitet. Napovedovalec v dvorani se je ob premieri pošalil, da gre najbrž za hrvaškega rekorderja, kar se tiče deževnih prizorov, in res se zdi, da v filmu **Morali bi sprehoditi psa** (Trebalo bi prošetati psa, 2014, Filip Peruzović) tako rekoč neprestano dežuje. Film se osredotoča na mladeniča, ki je sredi razčiščevanja zagatnih odnosov z bivšim dekletom in z ostarelim ljudomrznim očetom, v čemer ima nekaj zanimivih pripovedno-estetskih nastavkov – vsaj kar se tiče sodobne urbane osamljenosti, zamujenih priložnosti in splošnega izogibanja intimi, zmotijo pa melodramski obrati, v katerih se preveč zanaša na izrabljene klišeje, kombinirani s prepogostim mrtvim tekom.

Celovečerec **Veter piha kakor hoče** (Vjetar puše kako hoče, 2014, Zdravko Mustač), ki je v katalogu spet neposrečno označen za dramo, čeprav gre za moroda ne povsem namerno kriminalno parodijo, odlikuje določena mera odpiljene novovalovske energije. To nemara še bolj kot več narativnih niti povezovalni osrednji lik, nesposoben plačani morilec, podpihuje njegova skrajno nizkoproročunska narava. A kot se rado zgodi pri takih nastavkih, grotesken razvoj in odcepljenost od osnovne realistične logike povsem povozita obete, še bolj pa nemara vase zaverovana pretencioznost avtorja (ki mu na premieri filma ni bilo odveč pojasniti svojih vzorov pri tem filmu: v igri naj ne bi bila nič manj kot evangelij po Janezu in Robert Bresson).



Kosec

Kot dokaz, kako široko vsebinsko paleto pokriva letna nacionalna produkcija, lahko uporabim še žanrsko miniaturo **Zagreb Cappuccino** (2014), celovečerni režijski prvenec Vanje Sviličić, ki je prejel zlato areno za glasbo. Tudi ta film se skoraj v celoti odvrti v enem prostoru, urejenem meščanskem stanovanju urejene samske zagrebške štiridesetletnice v svežem ločitvenem postopku, h kateri pride na obisk prijateljica, ki se je na sveže vrnila iz tujine. Gre za dva dneva in eno noč njunega druženja, skozi to skoraj popolno enotnost časa, prostora in dogajanja pa avtorica simpatično, režijsko spretno in z veliko mero senzibilne nevsiljivosti preigrava obrazce chick flick žanra. Obenem pa tudi zelo natančno izriše spolni, družbeni in starostni profil, ki je na filmu le redko prikazan brez komične zajedljivosti, klišejske kritike ali pomilovanja. In, da, še en dokaz, da za dober film ne potrebuješ prav veliko več od enega stanovanja in para igralcev oziroma igralck.

Za konec naj izpostavim še izbor najnovejše kratkometražne produkcije oziroma tri izvrstne vinjete med prikazanimi filmi, ki so vsaj pri podpisnem pustile najmočnejši vtis. Gre za kratke filme **Škatla** (Kutija, 2013, Nebojša Slijepčević), **Kokoška** (2013, Una Gunjak) ter **Kot da to nisi ti** (Ko da to nisi ti, 2013, Ivan Sikavica). V prvem filmu podeželan na obisku v mestu pusti zajetno škatlo z neznanom vsebino v zakotnem (pred)mestnem bifeju, kar vodi v beckettovsko črno komedijo značajev. Dogajanje drugega je postavljeno v oblegano Sarajevo in ga sproži živa kokoška, ki jo za rojstni dan mlajše hčerke v stanovanjsko četrt sredi ostrostrelcev preko kurirja pošlje oče z bojišča (in še preden bi na sinopsis kdo odreagiralo »pa ne še ena zgodba na temo vojnega Sarajeva« naj navedem, da ne pomnim tako zgoščene, udarne, režijsko učinkovite in emocio-



Veter piha kakor hoče

nalno pretresljive vaje v suspenzu). Tretji film pa je pripoved o dveh parih, mladi varuški in njenem fantu, ki se sprivata k seksu v stanovanju njenih »delodajalcev«, toda lastnika meščanskega stanovanja in starša malčka se predčasno vrmeta z zaba-ve. A zgodba se po odhodu mlajšega para v blagi zadregi nadaljuje z njima, in prav ko se zazdi, da gre za napako v pripovedni oziroma snemalni logiki (mlajši par se je med aktom namreč snemal), postane jasno, da gre za posrečeno uporabo sodobne, vseprisotne tehnologije, ki je vgrajena v sam temelj dotične zgodbe, hkrati pa mizanscensko bistro razgali tudi temeljno logiko poželenja in razpok v odnosih. *We fuck alone*, kot bi rekel Gaspar Noé.

Vsi trije filmi navdušujejo z domiselno-stjo, duhovitostjo, avtorsko samozavestjo, nesporno svežino, inteligenco, z obvladovanjem filmskega, scenaristično-režijskega jezika v večnem in ultimativnem izzivu, ki naj ga na tem mestu še zadnjič ponovim: kako posneti film v enem samem prostoru (in kajpak z minimalnim proračunom). Vsi navedeni so ta »izpit« opravili z dih jemajočo cinefilsko briljanco!

Film *Kot da to nisi ti*, v katerem v vlogi moškega iz starejšega para nastopi tudi režiser Kosca Zvonimir Jurić, je upravičeno dobil diplomu za najboljši kratki hrvaški film, ves čas projekcije pa me je ob občudovanju režijske večine spremljala misel, da v Sloveniji zaradi (kreativne in vsebinsko smiselne!) uporabe »elementov pornografije« pri tem filmu ni programske komisije/direktorja/urednika, ki bi imeli pogum kaj takega sploh spustiti v produkcijo ... Pač samo še en indic, kako smo filmsko vedno bolj pogreznjeni v nek blatni dol.

6.-16.
AVGUST 2014

67.

Tina Poglajen

FILMSKI FESTIVAL V LOCARNU

»Ohraniti ali pozabiti? Ne vem, koga pa briga. Vse skupaj je tako utrujajoče. Če so filmski trakovi poškodovani, pa naj jih vržejo stran, pa kaj potem,« je zavzdihnila Agnès Varda, ko so jo na pogovoru v okviru 67. Locarna, kjer je prejela častnega leoparda za življenjsko delo, vprašali o filmih francoskega novega vala, ter s tem nepričakovano diskreditirala razlago programskega direktorja Carla Chatriana, ki si je *La Nouvelle Vague* menda zamislil kot rdečo nit letošnjega festivala. Ta naj bi bil v neprestanem dialogu sedanosti in preteklosti – z bistvenim poudarkom na slednji, saj je bilo število del v retrospektivah zgodovine filma višje od novih. Locarno se menda vsako leto znajde v zagati, saj je časovno umeščen nekaj mesecev po Cannesu in tik pred Benetkami, zaradi česar se je programsko usmeril nišno – v podporo neodvisnega in avtorskega filma – v primerjavi z drugimi festivali A-kategorije pa se ga drži sloves »festivala odkritij«.

Industrijska plat festivala je veliko bolj neformalna kot drugod, saj se Locarno trmasto izogiba lastni tržnici in namesto tega stavi na priložnostno druženje producentov in filmskih ustvarjalcev. Podobno velja tudi za celotno festivalsko vzdušje: na razmeroma majhnem prizorišču mediteranskega švicarskega mesta so si med seboj blizu ne le kinematografske dvorane, temveč tudi večerni šotori, bari in klubi, kjer je ob večerih nemogoče ne srečati ne le programskega direktorja, temveč tudi vodjo tiskovnega

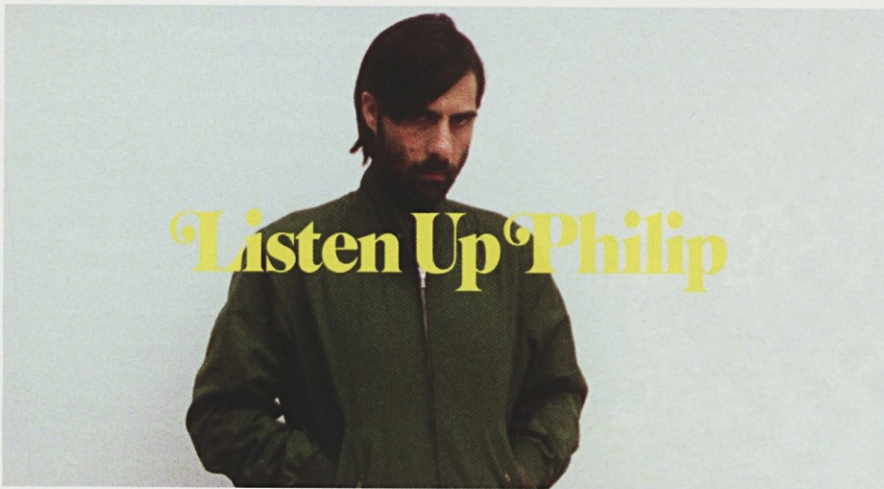
centra, urednike *Indiewire*a, *Variety*a in *The Hollywood Reporter*a ter goste festivala, režiserje in igralce. In navsezadnje, to velja tudi za same filme. Na Piazza Grande, enem izmed največjih platen na prostem s prostorom za več kot 8.000 gledalcev, so v istem programskem sklopu namreč svobodomiseln prikazani tako blockbusterji (*Lucy* [2014, Luc Besson]) kot italijanske klasike iz 60. let (festivalu še posebej primerni *Leopard* [Il gattopardo, 1963, Luchino Visconti]) in neodvisni režijski prvenci.

Izmed različnih programskih sklopov iz zgodovine filma, med katerimi so bili predvajani tudi filmi omenjene Agnès Varda, je bila najveličastnejša retrospektiva filmov najstarejše italijanske produkcijske hiše Titanus. Ta z impresivnim izborom filmov, nastalih na vrhuncu delovanja Titanusa, ki je sovpadal z najživahnejšim obdobjem italijanskega filma na sploh – nekje od 40. do 60. let prejšnjega stoletja – napeljuje na vprašanje, ali je mogoče sklopu filmov posameznega studia pripisati skupen stil ali tematsko osredotočenost, skratka »avtorski« pečat, ki bi ga bilo mogoče obravnavati v podobnem smislu kot pri avtorski ali žanrski teoriji. V retrospektivi so bili prikazani filmi neorealizma, redko dostopne poetične melodrame Raffaella Matarazza, kot sta na primer *Tormento* (1950) in *Amore mio* (1964), ter serijski filmi velikih avtorjev, kot so Mastrocinque, Comencini, Braglia in drugi – vse do bizarno-zabavne znanstvene fantastike o davno izgubljeni

Atlantidi, *Journey Beneath the Desert* (Antinea, l'amante della città sepolta, 1961, Frank Borzage, Giuseppe Masini, Edgar G. Ulmer). Retrospektiva bo v prihodnjih mesecih potovala v Rim, New York in Los Angeles.

Sicer je bilo tudi tako v programu Piazza Grande kot v glavnem tekmovalnem programu najti precej zanimivosti. Denimo film argentinskega režiserja in scenarista Matías Piñeira, ključnega ustvarjalca argentinskega mladega vala, ki nadaljuje njegovo »shakespeareiada«, v kateri lastne scenarije prepleta z igrami-v-filmu, gledališkimi uprizoritvami Shakespeareovih komedij, kot so *Ljubezni trud zaman*, *Dvanajsta noč ali Kar hočete in Kakor vam drago*, katerih vzporednice silijo tudi v »resnično« življenje Piñeirovih junakov (in predvsem junakinj). Zavrtačo socialni realizem starejše generacije režiserjev latinske Amerike so *Rosalinda* (2011), *Viola* (2012) in letošnja *Princess of France* (La princesa de Francia) gostobesedne komične drame, postavljene v urbano okolje, izoliran umetniški milje gledališčnikov, umetnostnih zgodovinarjev in literatov, z vzorniki v klasičnih hollywoodskih komedijah 40. let, filmih Howarda Hawksa in melodični, ritmični govorici Katharine Hepburn. Čustveni zapleti so v Piñeirovih filmih neprimerno pomembnejši od politične realnosti Argentine, ki je ne le potisnjena ob rob, temveč je z njo pretrgana vsaka vez – morda celo v znak upora – pristop, ki so ga avtorji sami poimenovali »umetni film«. Zaradi delno eksperimentalnega pristopa k režiji (na primer seznama dramskih oseb na začetku filma ali desetminutnega bližnjega posnetka slikarskega dela, ki ga spremlja analiza iz ust ene izmed glavnih junakinj) so Piñeirovi filmi nekaj povsem unikatnega, hitri in tesni rezi pa stilistično spominjajo na francoski novi val, zaradi česar ni težko videti, zakaj je bil *Princess of France* uvrščen v letošnji program festivala.

Vsaj po gostobesednosti in nekakšni umaknjenosti v umetnost je bil *Princess of France* zelo podoben najnovejši film enega vidnejših filmskih ustvarjalcev ameriškega neodvisnega filma, Alexa Rossa Perryja, čigar *Obarvani volan* (The Color Wheel, 2011) smo imeli priložnost videti tudi pred dvema letoma na LIFFu. **Listen**



Listen Up Philip

Up Philip (2014) namreč zaznamuje literaren, bogat jezik pripovedovalca, ki se ne meni za morebitno podvajanje informacij, temveč to izkoristi kot svojevrstno stilistično potezo, ki skupaj s fetišizirano vizualno podobo filma (nasičene, zamolke barve, retropisava in knjižni ovitki, odsotnost vulgarne sodobne tehnologije) oblikuje estetiziran svet newyorških intelektualcev in književnikov, ki ima z realnostjo – ne le izven filmsko, temveč tudi lastno – bolj malo stika. Narcisoidni, megalomanski in zaslepljeni pisatelji, ki grenijo življenje vsem okrog sebe, še posebej pa svojim partnericam, hčeram in priložnostnim znankam, so vsekakor vredni prezira, a kaj ko jih je tako veselje gledati in opazovati njihovo naslajanje nad elokventnimi žaljivkami, ki so jih ravnokar zmetali v obraz nič hudega slutečemu mimoidočemu. *Listen Up Philip* vseskozi lovi tanko mejo med satiro in glorifikacijo genialnega moškega avtorja, elitistične in romantične ideje o nerazumljenem umetniku, njegov režiser pa je film ognjevitno branil tudi pred očitki nekaterih novinarjev, da se scenarij zanaša na pripovedovalca namesto na podobe: »Pozivam vsakega izmed vas, da si ogleda Barryja Lyndona, v kinu, na filmu, in reče, da film ni 'filmski' zato, ker ima pripovedovalca.«

Tako *Princess of France* kot *Listen Up Philip* sta pravo nasprotje zmagovalcev letošnjega festivala – cinémavéritéjevskega **Horse Money** (Cavalo Dinheiro, 2014) portugalskega režiserja Pedra Coste, nagajenca za najboljšo režijo, in skoraj šesturnega **From What is Before** (Mula

sa kung ano ang noon, 2014) Lava Diaza, ki je prejel zlatega leoparda za najboljši film. Vsaj slednji pooseblja težavo pri sestavljanju urnika, ki jo je imel s filmi marsikateri obiskovalec letošnjih festivalov, pri kateri precejšen adut za film pomeni že samo dejstvo, da traja manj kot uro in pol. Ali, kot je to odlično ubesedil Rutger Hauer, letošnji predsednik žirije za kratke filme: »*Za večino današnjih celovečernih filmov bi bilo bolje, da bi bili kratki,*« saj »*potrebujejo celo večnost, da povedo razredčeno zgodbo in me uspavajo.*« Vendar ga na žalost festival ni določil tudi za člana glavne žirije. K Diazovi zmagi je sicer morda pripomogla tudi festivalska politika, saj kljub mednarodnemu priznanju nobeden izmed njegovih filmov doslej še ni bil uvrščen v glavni tekmovalni program kateregakoli izmed vodilnih filmskih festivalov.

Med kratkimi filmi je vredno omeniti **Hole** (2014) mladega kanadskega režiserja Martina Edralina, brezkompromisen in drzen prikaz seksualnosti osebe s posebnimi potrebami. Billy, invalid srednjih let, vsako noč blodi po ulicah velemesta v svojem vozičku, upajoč na intimnost z neznancem. *Hole* do svojega protagonista nikakor ni pomilujoč ali apologetski in prav to je tisto, kar film dvigne nad morje drugih upodobitev invalidnosti in marginaliziranih družbenih skupin, ki se vse prepogosto zanašajo na šokiranje občinstva ali pa njegovo prisilno sočustvanje zaradi tematike. Edralin, čigar film je bil nagraden v sklopu mednarodnega tekmovalnega programa Leopardi prihodnosti, je na okrogli mizi povedal, da

kratke filme vidi predvsem kot priložnost za filmske ustvarjalce na začetku svoje poti, za katere naj bi bilo nevarno začeti s celovečernim filmom – saj si je ob neuspehu le-tega menda težko opomoči, četudi so kratki filmi obsojeni na alternativne distribucijske kanale, kot sta Vimeo in iTunes. V primeru filma, kot je *Hole*, pa je pričakovati tudi daljše festivalsko življenje zaradi njegove tematike, na primer na festivalih, posvečenih filmom LGBT ali filmom, ki se ukvarjajo z invalidnostjo.

Tudi francoski režiser Jean-Pierre Améris se je v svojih prejšnjih filmih že nekajkrat sramežljivo spogledoval z liki, trpečimi za neke vrste očarljivo socialno fobijo, zaradi česar so nerazumljeni in osamljeni, nezmožni, da bi s komerkoli zares navezali stik – le da je to poprej počel v obliki »prismuknjenih« – najboljša beseda bi bila seveda *quirky* – romantičnih komedij, kot je na primer *Romantics Anonymous* (Les émotifs anonymes, 2010). V letošnjem biografskem filmu o slepem in gluhonem dekletu s konca 19. stoletja, Marie Heurtin, in nuni, sestri Marguerite, ki si je pred smrtjo zadala nalogo, da jo nauči kretanja in ji tako prvič v življenju omogoči navezati stik oz. komunicirati s komerkoli, idejo skrajne izoliranosti in osamljenosti pripelje na precej drugačno raven materialnosti. **Marie Heurtin** (2014) – film, ob katerem je vsak Severnoameričan v Locarnu nemudoma rekkel: »*Aha, torej francoska Helen Keller,*« – je zanimiv predvsem zaradi svoje specifične zasnove, ki mu jo narekuje sama zgodba. Pripovedi o dveh ljudeh, ki komunicirata le z dotiki, pač ni moč posneti drugače kot z zelo malo dialogi in veliko včasih ganljivimi, drugič frustrirajočimi bližnjimi posnetki tipanja, božanja in oprijemanja in fascinantno je, kako dobro Amérisu to uspe – na način, ki skoraj daje misliti, da film presega običajno omejenost medija na vid in sluh.

Za konec ne izpustimo niti lepega števila filmov, ki so se letos ukvarjali s posledicami globalne finančne krize za življenje posameznikov oziroma premlevali, kako vse je spremenila vsakdanje življenje ter razkrojila »normalno«. Podobne refleksije so se iz različnih zornih kotov in z različnimi pristopi znašle v več filmih, eden med njimi je na primer grški **A Blast**

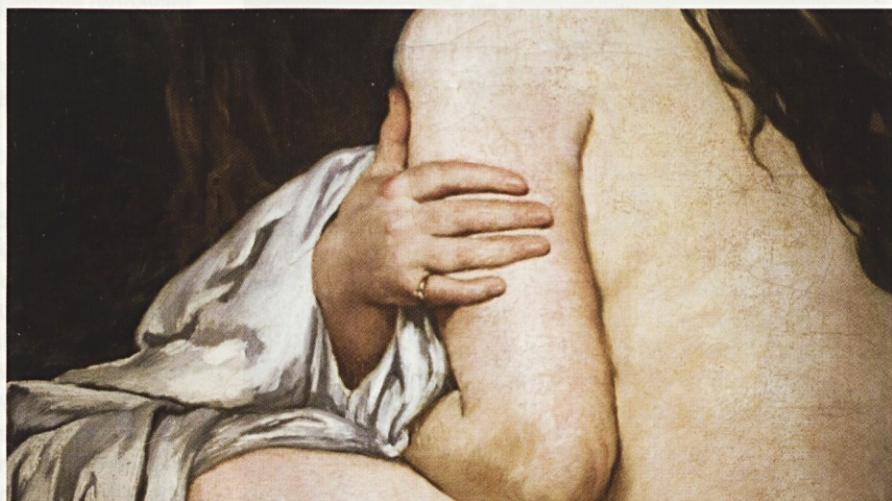
(2014, Syllas Tzoumerkas). Film je slogovno zelo podoben svojim predhodnikom iz grškega »čudnega vala«, ki v osebno mrzlično išče alegorije za politično in ekonomsko realnost Grčije, ki so jo razdejali strogi varčevalni ukrepi. Zgodba o Marii, ki nekega dne odkrije, da se njena družina utaplja v dolgovi, da sta njena ostarela starša samo še v breme, da je njena z neoliberalizmom spogledujoča sestra postala pravičniška čez vse mere, njen svak pa ekstremni desničar oziroma neonacist, pomete s smiselno stjo vztrajanja v tradicionalnih oz. vsaj konvencionalnih družbenih vlogah za vsako ceno. Tako italijanski **Perfidy** (Perfidia, 2014, Bonifacio Angius) kot ameriški **Buzzard** (2014, Joel Potrykus) po drugi strani raziskujeta apatijo generacije mladih odraslih, ki se ne morejo ali nočejo osamosvojiti ter namesto tega vztrajajo v banalnosti vsakodnevnne eksistence. Pri vseh treh filmih se zdi, kot da bi skušali poravnati račune z generacijo svojih staršev, ki je vsaj deloma odgovorna za njihovo trenutno situacijo, hkrati pa je noče ali jo je nezmožna razumeti. Presenetljivo je tudi, kako neprijetni so vsi protagonisti omenjenih igranih filmov: ponavadi igrani filmi, želeč delovati politično, svoje protagoniste na vsak način poskušajo prikazati kot nedolžne – in predvsem simpatične – žrtve spleta okoliščin, kar naj bi gledalca čustveno pritegnilo k zgodbi za močnejši (ali predvsem širši) učinek. Podobna odpoved usmerjanju gledalčevega mnenja na podlagi čustev velja tudi za dokumentarni film, nastal iz povsem drugačnega zornega kota: **L'Abri** (2014, Fernand Melgar) prikazuje zavetišče za brezdomce v bogatem švicarskem mestu Lausanne, v katerega se noč za nočjo steka več ljudi, potrebnih pomoči: »ne več le črnci in Romi«, temveč tudi prebivalci revnejših držav EU, kakršna je Španija. **L'Abri** svojo pozornost enakomerno razdeli med brezdomce, ki pomoč iščejo in je vse prepogosto niso deležni, in zaposlene v zavetišču, ki so zaradi omejenega števila mest prisiljeni v izbiranje in zavračanje marsikoga izmed njih, s tem pa film ustvari fascinantno večglasje, ki gledalcu onemogoči, da bi podajal hitre ali lahke sodbe.



A Blast



Marie Heurtin



Princess of France

Pokazati gledati: Kritika vizualne kulture

W. J. T. Mitchell, prevod: Renata Zamida

KAJ JE VIZUALNA KULTURA OZIROMA KAJ SO VIZUALNE ŠTUDIJE? GRE MORDA ZA DISCIPLINO V NASTAJANJU, MINLJIV TRENUTEK INTERDISCIPLINARNEGA MEŠANJA? RAZISKOVALNO TEMATIKO, PODROČJE OZ. PODPODROČJE KULTURNIH ŠTUDIJ, MEDIJSKIH ŠTUDIJ, RETORIKE, KOMUNIKACIJE, UMETNOSTNE ZGODOVINE, ALI MORDA ESTETIKE? IMA TOČNO DOLOČEN PREDMET PREUČEVANJA ALI GRE ZA VREČO PROBLEMOV, KI SO JIH ZA SEBOJ PUSTILE UGLE-DNE IN ŽE UVELJAVLJENE DISCIPLINE? ČE GRE ZA RAZISKOVALNO PODROČJE, KJE SO NJEGOVE MEJE IN KAJ JE NJEGOVA DEFINICIJA? ALI NAJ SE INSTITUCIONALIZIRA ZNOTRAJ AKADEMSKE STRUKTURE, OBLIKUJE V ODDELEK S PROGRAMSKIM STATUSOM IN Z VSEMI PRI-TIKLINAMI – OPREMO, UČBENIKI IN UČNIM PROGRAMOM, VPISNIMI POGOJI IN DIPLOMSKIMI TEMAMI? KAKO NAJ SE POUČUJE? KAJ BI POMENILA PROFESIONALIZACIJA VIZUALNE KULTURE NA NAČIN, KI NE BI POMENIL LE IMPROVIZACIJE? (...)

Kritika: miti in antiteze

Deset mitov o vizualni kulturi

1. Vizualna kultura pomeni izničenje umetnosti, kot smo jo poznali doslej.
2. Vizualna kultura brezpogojno sprejema stališče, da se umetnost definira izključno glede na njeno delovanje na vidne (optične) sposobnosti.
3. Vizualna kultura zgodovino umetnosti pretvarja v zgodovino podob.
4. Vizualna kultura implicira, da je razlika med literarnim tekstom in sliko neobstoječ problem. Besede in podobe se razlijejo v nedefinirano reprezentacijo.
5. Vizualna kultura implicira naklonjenost breztelesni, nematerialni podobi.
6. Živimo v izrazito vizualnem času, ki prinaša hegemonijo gledanja in vizualnih medijev.
7. Obstaja poenoten razred stvari, ki jih lahko poimenujemo vizualni mediji.
8. Vizualna kultura se v svojem bistvu ukvarja z družbeno konstrukcijo vizualnega področja. Kar vidimo, in način, na katerega stvari gledamo, ni del naših naravnih danosti.
9. Vizualna kultura napeljuje na antropološki – in torej nezgodovinski – pristop k vizualnemu.
10. Vizualna kultura zajema skopične režime in mistificira podobe, ki bi jih morala ovreči politična kritika.

Osem antitez o vizualni kulturi

1. Vizualna kultura spodbuja refleksijo o razlikah med umetniškimi in ne-umetniškimi, med vizualnimi in verbalnimi znaki in o razmerju med različnimi senzoričnimi in semiotičnimi modusi.
2. Vizualna kultura napeljuje k razmisleku o slepoti, nevidnem, ne-videnem, o tistem, česar ni moč videti (ne-vidljivem), in o prezrtim; pa tudi o gluhoti in znakovnem jeziku slepih; pozornost usmerja tudi na taktilno, slišno, haptično in na fenomen sinestezije.
3. Vizualna kultura ni omejena na preučevanje podob ali medijev, temveč se razširja na vsakodnevne prakse gledanja in kazanja, posebej tistih, ki jih zaznavamo kot neposredne in neposredovane. Manj jo zanimajo pomeni podob kot njihovo življenje in ljubezni.
4. Vizualni mediji ne obstajajo. Vsi mediji so mešanica različne mere čutov in znakovnih tipov.
5. Breztelesna podoba in utelešen artefakt sta stalna elementa v dialektiki vizualne kulture. Podobe so za slike in druga umetniška dela to, kar so vrste za primerke te vrste v biologiji.
6. Ne živimo v edinstveni vizualni dobi. Vizualni oz. slikovni obrat je stalna tema, ki moralo in politično paniko preusmerja v slike in t. i. vizualne medije. Slike so priročno žrtveno jagnje in neprizanesljiva kritika neumorno iztika žaljivo oko.
7. Vizualna kultura je vizualna konstrukcija družbenega, ne le družbena konstrukcija videnega. Vprašanje o *naravi* vizualnega je torej osrednje in neizogibno, skupaj z vprašanjem vloge živali kot podob in gledalcev.
8. Politična naloga vizualne kulture je vršiti kritiko brez udobnega zaledja ikonoklazma.

*Opomba: večina zgoraj navedenih zablod je citatov ali parafraz izjav znanih kritikov vizualne kulture. Nagrado prejme vsak, ki lahko identificira vse avtorje.

Komentar

Če obstaja odločilni trenutek pri koncipiranju vizualne kulture, bi rekel, da ga najdemo v tisti instanci, ko se je v središče področja prebil zastarel koncept družbene konstrukcije. Vsi dobro poznamo tisti *Heureka!* trenutek, ko smo svojim študentom in kolegom razkrili, da so gledanje in vizualne slike – torej tisto, kar se zdi (začetniku) očitno avtomatsko, transparentno in naravno – v resnici simbolni konstrukti, ki se jih učimo kot jezika, da so sistem kodov, ki nas in realni svet razmejuje z ideološko tančico. To preseganje t. i. naravnega odnosa je bilo ključnega pomena za utemeljitev vizualnih študij kot prostora politične in etične kritike

in tega pomena ne smemo podcenjevati (glej Byron, 1983). A če to (po)stane neraziskana dogma, ji grozi, da bo prepoznana kot zabloda, prav tako kot naravna zabloda, ki bi jo morala preseči. V kolikšni meri se gledanje *razlikuje* od jezika, ko deluje (kot je Roland Barthes zaznal pri fotografiji) na način sporočanja brez koda? Na katere načine gledanje *transcendira* specifične ali lokalne oblike družbene konstrukcije, da bi delovalo kot univerzalni jezik, ki je relativno osvobojen tekstovnih oziroma interpretativnih elementov? (Tukaj se spomnimo na Georgea Berkeleyja, ki je že 1709 prvi trdil, da je gledanje kot jezik, in celo, da je univerzalni jezik, ne lokalni ali nacionalni.) V kolikšnem obsegu gledanje *ni* priučena aktivnost, temveč genetsko pogojena zmožnost in programiran niz avtomatizmov, ki se sprožijo ob pravem času, a niso nekaj naučenega na način učenja jezikov?

Dialektični koncept vizualne kulture stopa v dialog s temi vprašanji in jih ne zapira že vnaprej z rešitvami, ki jih podajajo družbena konstrukcija in lingvistični modeli. Predpostavlja, da sama ideja gledanja kot *kulturne* aktivnosti za seboj nujno povleče tudi raziskovanje *ne-kulturne* dimenzije gledanja, njegove prodornosti v smislu čutnega mehanizma, ki deluje v vseh živalskih organizmih, od bolhe do slona. Ta različica vizualne kulture sama sebe razume v dialogu z vizualno *natur*. Ne pozablja na Lacanov opomnik, da je oko staro toliko kot sama vrsta, ki predstavlja vznik življenja, in da imajo ostrige razvit vid. Ne zadovolji se z zmagami nad naravnimi pristopi in naturalističnimi zmotami, temveč na dozdevno naravnost gledanja in vidnega imaginarija gleda kot na problem, ki ga je potrebno proučiti, ne pa kot na nevedni predsodek, ki ga je treba ovreči. Torej, dialektični koncept vizualne kulture se ne more zadovoljiti z definicijo svojega predmeta proučevanja kot družbene konstrukcije polja vizualnega. Vztrajati mora na raziskovanju ravno nasprotnega – *vizualne konstrukcije polja družbenega*. (...)

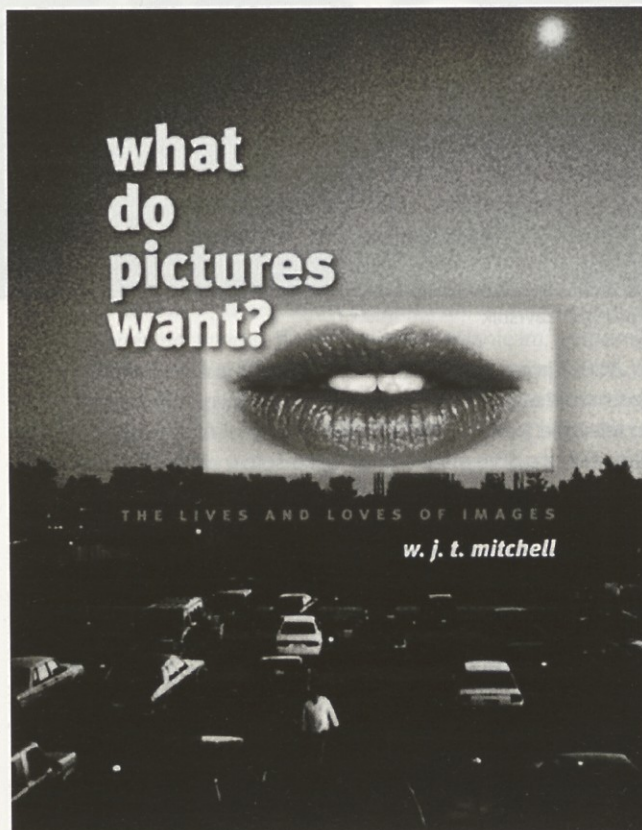
Slikovni ali vizualni obrat torej ni edinstven našemu času. Gre za ponavljajočo se narativno figuro, ki v današnjem času sicer prevzema specifično obliko, a se zdi, da je v svoji shematični obliki na voljo v neskončni variaciji okoliščin. Kritična in historična raba te figure bi bila lahko diagnostično orodje za analizo tistih specifičnih momentov, ko vznikne nov medij, tehnološka inovacija ali kulturna praksa in se utelesi v simptomih panike ali evforije (ponavadi obojega) glede področja vizualnega. Iznajdba fotografije, oljnega slikarstva, umetne perspektive, kiparskega kalupa, interneta, pisanja, nenazadnje mimezisa samega, so pozornost zbujajoči dogodki, ko nov način ustvarjanja vizualne podobe očitno pomeni zgodovinsko preokretnico – na bolje ali slabše. Napačno je konstruirati nek veličastni binarni model zgodovine, ki bi bil osredotočen na le eno od teh preokretnih točk, in razglasiti eno samo veliko ločnico med dobo pismenosti (na primer) in vizualno dobo. Tovrstna miselnost je sicer zapeljiva in zelo priročna v namene nekih trenutnih polemik, a neuporabna v namen pristne zgodovinske kritike. (...)

Jasno je torej, da je domnevna hegemonija vidnega v našem času (ali znotraj fleksibilnega pojma moderne dobe ali ekvivalentno fleksibilnega področja Zahoda) himera, zabloda, ki ji je potekel rok uporabe. Če naj vizualna kultura karkoli pomeni, jo je potrebno posplošiti v študijo vseh družbenih praks človeškega gledanja, ne pa je obsoditi na moderni čas ali na Zahod. Živeti v katerikoli

kulturni pomeni živeti v vizualni kulturi, razen morda, ko gre za družbo slepih, ki pa se bi ji morali ravno zato še posebej posvetiti v vsaki teoriji vizualne kulture. (...)

Nedvomno je lahko vizualna kultura (tako kot materialna, oralna ali literarna) orodje za dominacijo, a vseeno menim, da je neproduktivno izločiti vizualno ali podobe, spektakel in nadzor kot izključno sredstvo politične tiranije. Nočem biti napačno razumljen glede tega. Tudi sam prepoznavam, da veliko zanimivega raziskovalnega dela znotraj vizualne kulture izhaja iz politično motiviranih znanosti, posebej študije konstrukcije rasnega in spolnega razlikovanja na področju pogleda. A razburljivi časi, ko smo prvič odkrivali »moški pogled« ali »ženski značaj podobe«, so zdavnaj za nami in večina raziskovalcev vizualne kulture, ki se ukvarjajo z vprašanjem identitete, se tega dobro zaveda. Vseeno pa žal še zmeraj obstaja tendenca k vračanju na redukcijsko obravnavo vizualnih podob kot vsemogočnih in k obravnavi znotraj neke ikonoklastične kritike, ki si domišlja, da pomeni destrukcija oziroma razkrivanje lažnih podob politično zmago. Kot sem povedal že ob drugih priložnostih: slike so priljubljen politični nasprotnik, ker lahko v odnosu do njih zavzamemo trdno stališče, a vseeno na koncu vse ostaja bolj ali manj isto. Skopične režime lahko neprestano rušimo brez nekih vidnih učinkov na vizualno ali politično kulturo. (...)

(Odlomek iz knjige W. J. T. Mitchell: *What Do Pictures Want?*. Chicago University Press, Chicago-London, 2005.)



Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

red. prof. Miran Zupanič, dekan



Foto: Blaž Završnik

AGRFT je osrednja nacionalna ustanova, ki na univerzitetni ravni izobražuje za umetniške poklice na področju gledališča, radia, filma in televizije. Narodna vlada Slovenije jo je kot Akademijo za igralsko umetnost – prvo visoko gledališko šolo v povojni Jugoslaviji – ustanovila jeseni 1945, z delom pa je začela marca 1946. Delegati republiške skupščine so z Zakonom o Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo leta 1963 razširili njeno dejavnost in ji dali ime, ki ga nosi od takrat. Širitev je akademiji prinesla nove razvojne izzive in naložila nove odgovornosti, a je vsebovala sistemsko napako – ne takrat ne kasneje ni bila podprta z materialnimi sredstvi za njihovo realizacijo.

Ko merimo uspehe in neuspehe akademije, zato ne moremo in ne smemo mimo dejstva, da jo je država sicer ustanovila in jo v *polobstajanju* tudi ohranja, a ji v skoraj sedemdesetih letih ni zagotovila prostorskih in finančnih pogojev, da bi zaživel kot

razvojno naravnana izobraževalna, umetniška in raziskovalna ustanova. AGRFT je od samega začetka določena z materialnimi omejitvami, ki ji onemogočajo oživetev njenih razvojnih potencialov, zato študentom ne more zagotoviti okolja, v katerem bi mogli do polnosti razviti svoje človeške, strokovne in umetniške zmožnosti. Ta vrzel se nato prenaša na področja njihovega delovanja in širi naprej h gledalcem. Kako to stanje preseči, je eden največjih izzivov za vse, ki se na akademiji trudimo odgovorno opravljati svoje delo.

Sodobna umetniška šola potrebuje za izvedbo svojih programov poleg nadarjenih študentov in odličnih učiteljev tudi urejeno delovno okolje. Potrebuje zadostno financiranje, vrsto specifičnih prostorov (vadnic, odrov, studiev, delavnic ...), posebno opremo (snemalno, svetlobno, scensko ...) in drugo. Kot vsaka izobraževalna ustanova potrebuje predavalnice, kabinete, knjižnice, arhive, pisarne ... Akademije po svetu imajo eno ali več gledaliških in kinodvoran,



»Na papirnatih avionih«, foto: Jan Marin, AGRFT

v katerih svoje študijske projekte redno predstavljajo javnosti. Imajo redni gledališki in filmski program, imajo svoje publike. So relevantni generatorji kulture v svojih okoljih.

AGRFT, ki je imela v študijskem letu 2013/14 155 študentov, nima lastne stavbe, deluje izključno v najetih in naprosjačenih prostorih – letos na kar 15 lokacijah, ki so do pet kilometrov oddaljene od matične stavbe na Nazorjevi. Nekatere od teh lokacij ne ustrezajo osnovnim zahtevam dejavnosti ter minimalnim higienskim in funkcionalnim standardom, predvsem pa njihova razdrobljenost otežuje izvajanje študijskega procesa, fragmentira akademsko skupnost in ji onemogoča, da bi razvila prepoznavno identiteto. Zaradi nezadostnega financiranja akademija ne more angažirati toliko pedagoškega kadra, kot to terjajo akreditirani programi in akademski standardi. Štiri petine opreme je odpisane, kupujemo najnujnejšo, donatorji pa nam pomagajo z opremo, ki so jo sami odpisali.

V podobnih razmerah delujeta tudi drugi dve akademiji ljubljanske univerze – likovna in glasbena – zato se nujno odpira vprašanje, kakšen je dejanski družbeni interes za umetniško izobraževanje in za umetnost nasploh.

Univerza v Ljubljani sodi v krog najpomembnejših gradnikov slovenske umetnosti, saj velik del ustvarjalcev prehaja v produkcijo umetniških del iz njenih študijskih programov. Kljub temu sodijo članice univerze, ki izobražujejo za umetniške poklice, v krog najmanj razvitih, infrastrukturno najšibkejših in glede na potrebe najslabše financiranih delov univerze. **Neskladje med pomenom poslanstva naše univerze na področju umetniškega izobraževanja ter pogoji, v katerih ga zmore le okrnjeno uresničevati, je rezultat odločujoče zavesti, ki umetnosti ne prepozna kot relevantnega dejavnika družbene integracije in razvojne dinamike, kaj šele, da bi jo imela za obliko ustvarjalnosti, ki ni nujno zavezana materialnim ciljem.** Ta zavest se do vprašanj umetnosti največkrat ne opredeljuje, odloča o njih z opustitvami odločitev, inercijo in ohranjanjem zastarelih konceptov in modelov. Ko pa se že opredeli, počne to na protisloven način: v resolucijah, zakonih in javnih nastopih izreka umetnosti spoštovanje in poudarja njeno veljavo, a jo hkrati z opuščanjem konkretnega systemskega urejanja in krčenjem financiranja potiska na rob preživetja. Ta za-



»Na papirnatih avionih«, foto: Jan Marin, AGRFT

vest ni navzoča samo v oblastnih sferah, ampak jo najdemo tudi v tistih intelektualnih krogih, ki umetnost nasploh, slovensko pa še prav posebej, obravnavajo kot inferioren pojav brez pomena in vrednosti. Morda je to eden od razlogov, zakaj je akademija znotraj univerze pogosto v drugorazrednem položaju. Zagotovo smo edini, ki se lahko ponašamo z neslavnim rekordom, da smo že skoraj trideset let, natančneje od leta 1986, na univerzitetnih prednostnih listah za ureditev prostorskih težav: »V tem trenutku ima Univerza Edvarda Kardelja v Ljubljani utemeljen prostorski načrt do leta 2000 ... Na prvo mesto smo med novogradnjami postavili biologijo, na drugem je akademija za gledališče, radio, film in televizijo in na tretjem mogoče pravna fakulteta,« je za Delo 11. 1. 1986 izjavil takratni prorektor prof. dr. Rajko Šugman. Iz tega še vedno ni nič.

Brezbržnost skrbnikov javnega interesa poraja pri tistih, ki javno službo izvajamo, bodisi apatijo bodisi prepričanje, da moramo sami nadomestiti odsotnost systemske skrbi ter v okviru možnega zagotoviti pogoje za kvalitetno izvajanje nalog, ki jih je država kot ustanoviteljica naložila akademiji. Kljub občasnim zdrsom v apatijo na AGRFT prevladuje aktivna drža. Vrata in zlasti ušesa na ministrstvu, pristojnem za visoko šolstvo, se nam redko odprejo. Argumenti, s katerimi nas potem znova in znova odpravijo, bi bolj sodili v roman (ali film) *Kavelj 22* kot v premislek o upravljanju javnega interesa. Primer: Oblast zmanjša univerzi financiranje, univerza linearno zmanjša financiranje vsem članicam, akademija pade v rdeče številke. Ko na šolskem ministrstvu opozarjamo, da to vodi v odmiranje področij, ki na trgu ne morejo zaslužiti manjkajočega denarja za izvajanje javne službe, dobimo odgovor, da ministrstvo spoštuje avtonomijo univerze, da v njeno delovanje ne more posegati, zadevo naj uredimo sami s spremembo meril za delitev denarja znotraj univerze. Ko to vprašanje odpremo na univerzi, kjer se s finančnimi težavami sooča vse več članic, sledi pričakovan odgovor: akademije so res podfinancirane, a finančna stiska je velika, ne moremo vzeti tem, ki imajo premalo, in dati vam. Obrnite se na ministrstvo za šolstvo, pa tudi kultura bi lahko kaj dodala ... Ko o tem spregovorimo na ministrstvu za kulturo, je odgovor pričakovan: ne sodite v naš resor, to je stvar šolstva in – tudi tu visoko cenjene – univerzitetne avtonomije.

Bolj razumevajoči so v našem poklicnem okolju: v gledališčih, na nacionalni radioteleviziji, na Vibi, filmskem centru, Telekingu ...



Kam?, foto: Rok Kajzer Nagode

so ljudje, ki razumejo, zakaj si tako zelo prizadevamo za boljše študijske pogoje. V neprecenljivo oporo so nam številni profesionalci: igralci, snemalci, tonski in scenski mojstri, scenografi, kostumografi, osvetljevalci, glasbeniki, šoferji ... Za honorarje, nižje od tistih v profesionalni produkciji, ja, včasih tudi zastoj, predano opravljajo svoje delo ter študentom omogočajo pridobivati dragocene izkušnje, ki jih ne bi mogli dobiti v predavalnicah.

S pomočjo te mreže, ki jo tvorimo tisti znotraj in tisti izven akademije, ki nam ni vseeno, kakšna znanja in izkušnje bodo dobili študentje, preden stopijo na poklicno pot, akademija zagotavlja pogoje za produkcijo študijskih projektov: gledaliških predstav, radijskih iger, dokumentarnih in igranih filmov, televizijskih iger, publicističnih oddaj ... Ta mreža je krhka, njeno delovanje terja ogromno usklajevanja, trme in vztrajnosti. Kot je imel navado reči Janez Drozg, pokojni profesor televizijske režije, ki je bil primoran pogosto obiskovati pisarne televizijskih šefov: *»Če me vržejo ven skozi vrata, pa zlezem nazaj skozi okno!«*

To trkanje na zaprta vrata in lezenje skozi okna ima omejen učinek: iz leta v leto nam uspe skrpati približno zadovoljive produkcijske pogoje, a v celoti ustreznega študijskega okolja ne moremo vzpo-

staviti sami. S podvojenimi delovnimi obremenitvami ne moremo nadomestiti manka novih učiteljev, ki bi prinesli nove kvalitete poučevanja in nove razvojne energije. Z lezenjem skozi okna ne moremo razrešiti obeh ključnih problemov, ki blokirata razvoj akademije in področij, za katere izobražuje, to sta nezadostno financiranje in neustrezni prostori.

Vendar smo v tem času naredili velike korake naprej: z bolonjsko prenovo smo štiriletni prvostopenjski program Filmska in televizijska režija s štirimi vpisnimi mesti na letnik preoblikovali v triletni program Film in televizija z dvanajstimi vpisnimi mesti na smereh režija, snemanje in montaža. S tem smo zapolnili največjo poklicno vrzel v domači filmski in televizijski produkciji. Razširili smo drugostopenjski študij, v programu Filmsko in televizijsko ustvarjanje nudimo široko paleto novih smeri: scenaristiko (tri vpisna mesta), filmsko režijo (dve vpisni mesti), televizijsko režijo (dve vpisni mesti), snemanje (ve vpisni mesti), montažo (dve vpisni mesti) in produkcijo (štiri vpisna mesta). Zaradi skrajno omejenih materialnih pogojev žal nismo mogli uvesti smeri zvoka, a namenu, da to storimo, se še nismo odrekli. Za razliko od mnogih filmskih šol, ki nimajo gledaliških oddelkov, imajo naši študentje že od prvega letnika dalje stik s študenti igre, gledališke režije in



Trst je naš!, foto: Boštjan Virc

dramaturgije, pri čemer se za poglobitev sodelovanja med njimi tudi tu ponuja še veliko možnosti. K razvoju kulture gibljivih slik prispeva tudi drugostopenjski program scenskega oblikovanja, ki izobražuje kostumografe in scenografe (šest vpisnih mest). Tistim, ki jih bolj kot umetniška praksa zanima teorija, ponujamo drugostopenjski program filmskih študijev (pet vpisnih mest). Vsak od teh programov ima še velik razvojni potencial, a vsak od njih že na tej stopnji prinaša študentom obilo možnosti za ustvarjalno delo in osebni razvoj.

Ena od prednosti akademije je nizko število študentov na enega visokošolskega učitelja. Povprečje ljubljanske univerze je 35 študentov na učitelja (na Fakulteti za upravo 149 in na Zdravstveni fakulteti 163), pri nas pa na enega učitelja pridejo štirje študentje, kar je daleč najugodnejše razmerje na univerzi. Akademija ni narmreč nikoli podlegla skušnjavi, da bi z množičnim vpisom povečala svoje prihodke. S tem je ohranila neposreden in živ stik med učitelji in študenti, kar zagotovo viša kvaliteto študijskega procesa. H kakovosti našega dela prispeva tudi postopno osamosvajanje na tehničnem področju: prehod s klasičnega filmskega formata na digitalnega nam je omogočil vzpostavitev lastne tehnične verige, s katero smo minimizirali odvisnost od laboratorijskih storitev



S snemanja filma Vučko, foto: Matjaž Kirn

Televizije Slovenija ter razpoložljivosti tehnike, ki nam jo posoja Viba. Rušenju namenjeno stavbo na Kvedrovi smo usposobili za izvedbo študijskega procesa in naredili v njej tudi televizijski studio, ki skupaj z reinkarniranim reportažnim avtomobilom ponuja nove možnosti ne le za razvoj televizijske katedre, ampak tudi solidno tehnično podlago Akademski televiziji (AKTV), ki deluje že dobro leto in jo skupaj z drugimi zainteresiranimi fakultetami razvijamo v študentsko oziroma univerzitetno televizijo ...

Odmevnost študijskih projektov in nagrade, ki jih študentje dobivajo, dokazujejo, da akademija kljub vsem sistemskim pomanjkljivostim in lastnim slabostim dela dobro. To, da so bili igrani filmi naših študentov v zadnjih sedmih letih v konkurenci najmočnejših filmskih šol na svetu trikrat nominirani za študentskega oskarja (*Vučko* Matevža Luzarja, 2008; *Trst je naš* Žige Virca, 2010 in *Kam?* Katarine Morano, 2014), je relevanten pokazatelj kakovosti študijskega procesa na akademiji. Seveda nam ne gre za to, da bi uspehe merili z nagradami in s priznanji, ampak s tem, kolikšne širjave duha smo premerili na naših umetniških poteh. Koliko src smo nagovorili. Koliko vrednega smo jim dali. Naši študentje in diplomanti govorijo mnogim srcem in dajejo veliko. A lahko bi jih nagovorili še več in dajali še več.

V teh dneh smo sredi največjega prostorskega premika v zgodovini akademije: začenja se naše slovo od samostana na Nazorjevi, ki ga je bratom frančiškanom država najprej vzela in potem vrnila. V njem gostujemo že od leta 1949 in čas je, da se premaknemo drugam. Premik v novogradnjo na Roški je propadel, zdaj polni upanja pričakujemo uresničenje prostorskega načrta, ki ga je univerzitetni upravni odbor potrdil junija letos in čaka na potrditev šolskega ministra in potem vlade. Po tem načrtu bi akademija z nakupom dveh stavb na Trubarjevi in Dalmatinovi v središču Ljubljane pridobila dovolj prostorov za delo, odprla akademsko gledališče in vse svoje moči usmerila v umetniško rast.

Žal ne morem izključiti možnosti, da bo tudi to upanje ugasnilo. Še en vzemljohod. A, naj ne bo pozabljeno: akademija je zrastle iz partizanskega gledališča, iz kroga umetnikov, ki so za prepričanje, kaj je njihovo poslanstvo, zastavili svoja življenja. Sled te uporniške drže ostaja eno od gibal našega delovanja. Borili se bomo naprej!



S snemanja filma Trst je naš!, foto: Boštjan Virc

Cepivo za Pasteurja

Tekst in foto: Janez Lapajne

»Saj sploh ne gre za to, da razumemo. Gre vendar za to, da kaj izkusimo ali kaj doživimo. In na koncu morda tudi kaj razumemo.«
(Heiner Müller)

Umetnosti se ni moč naučiti, lahko pa se je naležeš. Ni je moč poučevati, lahko pa kot mentor nalezljivost prenašaš naprej. K večji in hitrejši okuženosti vedno svoje prispeva posameznikova nagnjenost k odkrivanju (filmskega) sveta. Njegova prirojena okuženost z radovednostjo. Zato si kot mentor vedno želim, da so moji slušatelji predvsem radovedni in odprti za raziskovanje in sodelovanje. Podobno lastnost si kot režiser želim pri gledalcih ali nenazadnje kot oče pri svojih otrocih. Vsi filmski avtorji, od katerih sem se in se učim, so me pripravili in me pripravijo do sodelovanja z njihovimi filmi, z njihovo filmsko mislijo. Brez filmske misli je film namreč že od svojih začetkov ob koncu 19. stoletja naprej lahko zgolj tehnološki fenomen. Auguste Marie Louis Nicolas Lumière in Louis Jean Lumière sta zaslužna za tisto s(i)lovito prvo filmsko projekcijo. Za filmsko umetnost, ki je vzknila malce pozneje, pa je bilo v tistem trenutku pomembnejše nekaj drugega – na tem zgodovinskem dogodku je bil navzoč Marie-Georges-Jean Méliès. Čarodej, ki je tehničnemu patentu omenjenih bratov dodal tisto, česar lastnika patenta nista premogla – (s)misel.

Tukajšnja družba v vseh svojih porah zagnano proizvaja osebkke, ki ne čutijo potrebe po lastnem mnenju bolj od potrebe po tem, da bi mnenje drugih iz njih naredilo slavne privilegirance. Zato ni čudno, da otrokom, ki krenejo v filmske šole, praviloma nihče ne razloži, da nobena slava in nobena nagrada nobenega filma ne naredita nič boljšega. **Šolstvo na Šentflorjanskem, na vseh stopnjah in na vseh področjih, mladim od prvih šolskih korakov naprej vceplja strah pred lastnim mnenjem in strah pred samooklicanimi avtoritetami.** Delno se to dogaja, ker je strah pred lastnim mnenjem še vedno prisoten tako pri učiteljih kot pri starših, kot je izrazito prisoten recimo pri mnogih novinarjih in politikih. Prvo mentorjevo nalogo pri delu z mladimi na filmskih delavnicah po naših krajih tako predstavlja prav to, da jih vzpodbudi k temu, da naj vendarle skušajo razviti lastno misel, lasten pogled. Najprej kot opazovalci sveta in filmski gledalci, nato še kot morebitni prihodnji filmarji, ki bodo, če bi jih filmska umetnost zares zagrabila, prav iz opažanj in razmišljanj, pa tudi občutenj tkali svoje filmske sanje.

Odpreti mladim oči in ušesa za lepote in krivice sveta, lesk in solze v očeh, smeh in jok soljudi, vzpodbuditi njihova čutila za zaznavanje odtenkov in vonjav, glasove in prostore, tišino in odmev, lucidne filmske metafore ... Vse to je mnogo pomembnejše od brušenja obrtnih spretnosti. Mentorjeva pomembna naloga je iskanje cepiva proti nebistvenemu. Za učenje obrti človek namreč ne potrebuje mentorjev, za to zadostujejo pregledni priročniki. V najboljšem primeru se je obrti mogoče učiti sproti. Vsi učitelji, od katerih sem nekaj odnesel, niso nikoli govorili o obrti. Vsi tisti, ki so mi dali malo ali ničesar, so neprestano poudarjali pomen obrti, čeprav o njej večinoma niso imeli pojma. To, da znaš ob polnoči naštetih vse filmske izreze, še ne pomeni, da zmoreš kamero postaviti na ustrezno mesto. In to, da si se sposoben napiflati traktat o asociativni montaži, ti še ne zagotavlja, da se tvoja režija odlikuje z lucidnimi asociacijami in elegantnimi prehodi med posnetki. Filmska režija je odvisna od odtenkov in prispodob, ki jih ni moč ukalupiti v posplošene sezname izrezov, načinov, pogledov. Toda, tudi za filmsko ustvarjanje je dobro biti (filmsko) pismen. Kršenje »jezikovnih« pravil samo po sebi še ni pesništvo. *Slaba poezija – ni poezija!* Kot je krasno neusmiljeno povedal tisti Josip Stritar, ki je Slovencem odprl oči in srce za Prešerna.

Podobno kot z obrtjo je pri meni s tehnologijo. Če je le mogoče, poskrbim, da na gumbe pritiskajo strokovni sodelavci namesto slušateljev. Ali pa tisti slušatelji, ki jih film kot čarobni medij ne zanima v tolikšni meri, kot jih zanima filmska tehnika. Neukvarjanje s tehnologijo je še posebej pomembno pri filmski montaži, med katero so podrobnosti računalniškega programa zadnja stvar, s katero si kaže beliti glavo. Predvidevam, da se tudi na delavnicah kreativnega pisanja udeleženci ne ubadajo s tipkovnicami na prenosnikih, kot se nekoč verjetno niso posvečali šiljenju gosjih peres.

Je pa digitalizacija, tudi kar zadeva montažo, film v njegovem bistvu približala avtorju. To ni nepomembno, saj je montaža lahko pomemben del filmske režije. V njej se vsak režiser sooča s samim seboj, svojimi omejitvami in svojo sposobnostjo, da iz posnetega polizdelka potrpežljivo izkleše filmsko celoto. Aktivno filmsko razmišljanje v montaži je zato pomemben del mojih delavnic, namenjenih filmski režiji. Montaža je tudi učinkovit in neusmiljen lakmusov papir slušateljeve resnične želje, da bi postal pravi filmar. Čas rad pokaže, da tisti, ki jih med montažo vleče ven na sladoleđ ali na pivo, pozneje ne krenejo na resno poklicno filmsko pot; prej bo filmar postal nekdo, ki v montaži zaspi od utrujenosti. Montaža je prostor, v katerem se režiser lahko ogromno nauči in vedno znova uči o filmu. Tam se o njem lahko v miru pogovarja, če ima koga ob sebi. Vsekakor pa se tam pogovarja s svojim posnetim gradivom.

Toda, boljše in za njihovo življenje koristnejše je, da mulci uživajo na soncu, žulijo pivo in gledajo luštne punce, kot pa da trpijo na predavanjih, ki jih ne zanimajo. Opazovanje sveta okrog sebe je za filmarja namreč vsaj tako pomembno kot sposobnost odločanja in občutek za neprestani vpogled v filmsko celoto, ki nastaja. Z mladimi je nekaj narobe, če se jim ne zdi, da je ves svet njihov. Za prihodnje filmarje to velja še posebej. (Mimogrede, za neprestani vpogled v filmsko celoto je treba najprej pozabiti na pisanje snemalne knjige. Pridržujem si pravico do tega nesramnega mnenja, s katerim skušam cepiti ali pa okužiti, kar vam je ljubše, svoje slušatelje.)

V zabavo mi je, če slušatelji moje misli pozneje prodajajo kot svoje, ujezi pa me, če jih v intervjujih ne znajo dobro povzeti. Še bolj pa me jezi, če so filmsko neartikulirani. Takrat vem, da dela kot mentor nisem dobro opravil, ali pa so bila moja pričakovanja preprosto prevelika.

Zagovarjam tezo, da naj bo mentor slušateljem na voljo tudi izven šolskega urnika. Slušatelji so namreč nekakšni mentorjevi otroci in vsak med njimi je unikaten. Vsak slušatelj. In vsak mentor. Četudi se posameznik tega ne zaveda, je temu tako. Rad imam slušatelje, ki so suvereni, ne pa da suverenost blefirajo. Še slabše pa je, če lastno nesuverenost opravičujejo z nakladanjem o tem, da ne želijo blefirati suverenosti. In še nekaj. Vsem odsvetujem podpiranje sindikalizma v ekipah, ker ta vedno ovira ustvarjalnost. Sindikat v umetnosti nima prostora.

Ne vem, koliko filmskih šol potrebujemo na Slovenskem. To se mi zdi popolnoma nebistveno vprašanje. Vprašajmo se drugače. Kakšne in katere potrebujemo? Odgovor lahko, kot že tolikokrat, ponudita le izbira in konkurenca. Prepričan sem, da v slovenskem prostoru gotovo bolj prosperirali kot cagavci, da pa kljub temu menim, da je bolje, če se ne prepustijo temu mentalnemu toku. Izbira je nato njihova, in zanimivo jih je spremljati po tej odločitvi.

Nekoč sem bral, da je Louis Pasteur najprej silno želel postati profesor upodablajočih umetnosti. Nato pa je naletel na zanosna predavanja dveh vrhunskih kemikov... In Pasteur bi gotovo užival v gibljivih podobah, ki ob znanstvenih raziskavah na velike zaslone prinašajo skrivne koticke narave in človeka. Toda umrl je slabe tri mesece pred prvo projekcijo bratov Lumière in se tako ni mogel niti čuditi vlaku, ki je pripeljal na postajo La Ciotat. Skratka, zanos je pomemben. Težava potencialnega mentorja pa je v tem, da se ga ni mogoče naučiti ali priučiti. In v vsaki šoli so najpomembnejše prav tiste stvari, ki se jih je nemogoče naučiti.

Visoka šola za umetnost Univerze v Novi Gorici

prof. Boštjan Potokar, dekan VŠU

Predstavitev in razmišljanje o univerzitetnem izobraževanju na področju filma v Sloveniji

Visoka šola za umetnost Univerze v Novi Gorici je bila ustanovljena leta 2008. S študijskim letom 2009/2010 smo vpisali prvo generacijo študentov na dodiplomski program Digitalne umetnosti in prakse. Naj poudarim, da je VŠU nastala na osnovi že leta 1994 ustanovljene Šole uporabnih umetnosti Famul Stuart in tudi program Digitalne umetnosti in prakse je po zahtevah bolonjske deklaracije nadgrajen program Digitalni mediji, ki ga je šola Famul Stuart izvajala od leta 2001. VŠU je tako leta 2009 postala poleg treh akademij Ljubljanske univerze edina univerzitetna izobraževalna ustanova na področju umetnosti v Republiki Sloveniji.

Jeseni leta 2009 smo začeli z izvajanjem programa Digitalne umetnosti in prakse, ki je razdeljen na štiri nosilne module: videofilm, animacija, fotografija in novi mediji. Program je grajen piramidalno, tako da študent v prvem letniku pridobi osnovna znanja iz vseh štirih nosilnih modulov in nato v višjih letnikih izbirno nadaljuje v izbranem modulu s podporo kreativnih in tehničnih praktikumov ter zgodovinsko-teoretskih sklopov. Peti izbirni diplomski modul je tudi modul sodobnih umetniških praks.

V letu 2011 smo uspeli pridobiti triletni evropski projekt (pomenovali smo ga AdriArt) z namenom, da pripravimo magistrski program digitalnih umetnosti in praks. V partnerstvu s tremi tujimi univerzami smo sestavili magistrski program druge stopnje Medijske umetnosti in prakse. Program druge stopnje poleg modulov film, animacija, fotografija in novi mediji nudi še dva nova modula, ki prav tako izhajata iz zgodovine naših programov: sodobne umetniške prakse in scenski prostori. Tako od leta 2012 Visoka šola za umetnost izvaja celotno vertikalno izobraževanja na področju umetnosti.

Program druge stopnje je seveda mednaroden. Študent mora v dveh letih študija obiskati minimalno tri »studie«, to so eno- do dvotedenske mednarodne delavnice, ki jih organizirajo sodelujoče univerze: APURI, Reka na Hrvaškem; Tehnična univerza, Gradec v Avstriji, in Univerza v Vidmu, Italija. V projektu AdriArt in v različnih dodatnih projektih pridobivamo sredstva, s katerimi pokrivamo te obvezne študentske in profesorske mobilnosti. Magistrski program druge stopnje Medijske umetnosti in prakse tako povezuje več različnih evropskih univerz in daje študentom možnost in dolžnost sodelovanja z različnimi tujimi študenti in mentorji in se

tako že v času študija povezovati in delovati čimbolj mednarodno. Prav mednarodna odprtost in spodbujanje povezovanja je tisto, kar menimo, da je poleg strokovnega znanja največ, kar lahko in moramo ponuditi našim študentom.

Nekaj besed o sami šoli

Visoka šola za umetnost je najmlajša članica Univerze v Novi Gorici. Šola ima prostore v Gorici v Italiji, v centru mesta, v Palači Alvarez. Univerza je v Novi Gorici in naši študentje enakovredno uporabljajo obe mesti za svoj študij: šola je v Italiji, spijo v Sloveniji, kavo se pije v Italiji, zabave je več v Sloveniji ... Tudi šola sodeluje enakovredno s kulturnimi organizacijami iz obeh mest na obeh straneh nekdanje meje.

Glede na način financiranja v Sloveniji smo žal v izjemno slabi situaciji. Ker Univerza v Novi Gorici ni financirana z zakonom, temveč preko koncesij, se moramo za možnost financiranja svojih programov dogovarjati s pristojnim ministrstvom za pridobitev koncesije. To pa je izjemen birokratski klopčič, ki je velikokrat videti nerešljiv in še večkrat popolnoma nelogičen. Ministrstvo si predstavlja, da neka skupina ljudi pet let pripravlja program in izpeljuje zahtevane birokratske postopke, in ko ji to uspe, lahko začne izvajati program. In nato se lahko začnejo pogovori o koncesiji. Mi pa smo mislili, da je delo pristojnega ministrstva ustvariti čim boljše pogoje za razvoj novih programov izobraževanja! Vsa ta leta pa študentje plačujejo šolnino ... In ta nikakor ne more biti v taki višini, da bi pokrivala stroške izobraževanja, zato morata tako šola kot univerza pridobivati dodatna sredstva.

To je osnovna težava, ki za sabo povleče večino ostalih. Ker mora šola preživeti z desetkrat (!) manjšim proračunom, kot ga imajo primerljive šole v Sloveniji, imamo minimalno število redno zaposlenih sodelavcev in večino pogodbenih, tako profesorjev kakor tehničnega in administrativnega kadra. Večina sodelavcev mora veliko (in preveč) svojega časa posvetiti pridobivanju različnih projektov. Izjemno težko je zagotoviti že financiranje osnovnih stroškov, kar je pri produkciji filma še posebej težko. Študentje so tako – ob plačani šolnini – primorani snemati filme z minimalno finančno podporo.

Kar se tiče države, ministrstva, bi ponovil, kar sem napisal že v prispevku o težavah akademij znotraj univerz. »Čas bi bil, da se posamezniki in ministrstva zavedo svoje pozicije, vloge in odgovornosti, ki jo v družbi imajo. Ministrstvo, odgovorno za visoko šolstvo, mora s svojo aktivnostjo vzpostaviti pogoje za čim boljše delovanje izobraževalnih institucij. Nikakor ni delo politike, da ocenjuje, katere programe in koliko naj jih katera univerza izvaja. In končno naj posamezniki, ki ta ministrstva sestavljajo, odgovarjajo za svoja dejanja. In tudi javno nastopanje in ocenjevanje in svetovanje in namigovanje o izobraževanju s področja kulture je del njihove odgovornosti. Enostavno: priznajmo končno, da umetnost ni nekaj nepotrebne, s čimer se ukvarja nekaj ekstravagantnih posameznikov. Priznajmo, da je to področje, ki zahteva poglobljen študij, in da ni družbe v zgodovini, ki bi živel in preživela brez tistega, kar imenujemo umetnost in kultura. Ko bomo to razumeli ne le na deklarativni ravni, takrat bomo lahko odgovorno govorili o izobraževanju na področju znanosti in umetnosti.«

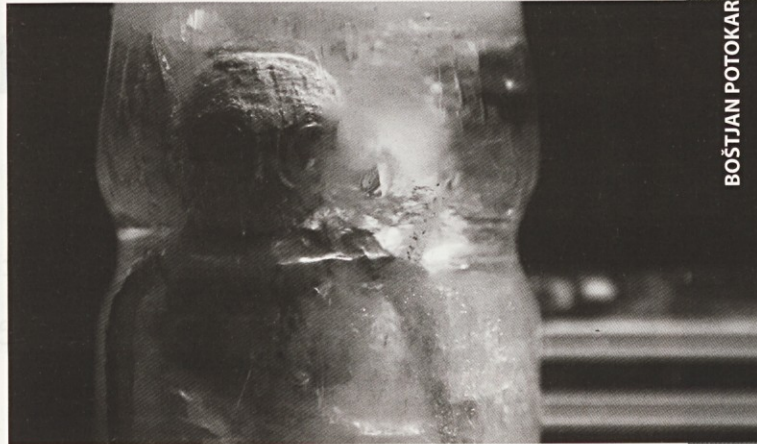
Nekaj optimističnih opažanj

Sodelavci so zadovoljni, delajo z veseljem in z minimalnimi sredstvi jim uspeva skoraj nemogoče. Študentje so s študijem zelo zadovoljni. Že od prvega leta (še kot Famul Stuart), ko smo začeli z izobraževanjem na področju filma in animiranega filma, so študentski izdelki na taki kakovostni ravni, da z njimi sodelujemo na osrednjih nacionalnih festivalih domačega filma in animacije, Festivalu slovenskega filma in Animateki. Na letošnjem FSF v Portorožu smo zbero filmov že povsem primerljivi z AGRFT in na Animateki že več let sodelujemo pri nagradi za evropski študentski film z ALUO. V Portorožu imamo letos trinajst (13) filmov: štiri v tekmovalni sekciji, pet v sekciji Panorama in dva filma v Avtonomnem filmskem pristanu Monfort ter v »jagodnem izboru 10 let Grossmannovega festivala« še dva starejša filma. Sodelujemo tako z dokumentarnimi kakor z igranimi in animiranimi ter eksperimentalnimi filmi. Študentski filmi se uvrščajo na tuje festivale in nekateri so že v selekcijah, ki v tujini predstavljajo slovensko filmsko produkcijo. V prejšnjem študijskem letu smo prvič pridobili tudi sredstva SFC na razpisu za sofinanciranje študentske filmske produkcije. Sicer so majhna, a študentom pomenijo veliko, dajo jim dodatno motivacijo in seveda olajšajo produkcijo.

O prihodnosti

Naša prva naloga je seveda pridobitev koncesije ali kak drug način rednega financiranja programov, da študentom omogočimo vsaj približno enakovredno pozicijo, kot jo imajo študentje drugih univerz. Pridobiti preko SFC in tujih iniciativ večja sredstva za produkcijo študentskih filmov. Naslednji korak pa so študentje. Naša želja je, da bi vsako leto vpisali 20 do 30 odstotkov tujih študentov. To nam uspeva na drugi stopnji, vendar bi radi tak odstotek tudi na dodiplomskem študiju. Predvsem bomo več vložili v bolj organizirano sodelovanje na festivalih in predstavitev v tujini.

Zavedamo se, da ni dovolj, da se pogovarjamo o dobrih pogojih dela, o dobrih profesorjih, o dobrih študentih. Edino, kar res šteje in nas kot šolo postavi na primerno mesto, so dela študentov!



Iz animiranega filma Claustrophilia



Iz filma Ive Musovič Družinsko srečanje



Snemanje zvoka na AdriArt delavnici na Komiži

FERI, Univerza v Mariboru

Dr. Melita Zajc, docentka za medijske komunikacije

Epistemološki okviri in spremembe p(r)oučevanja filma na univerzi

Možnosti filmskega izobraževanja na univerzi določa razlikovanje med teorijo in prakso. Tako je v Sloveniji praksa filma domena ljubljanske AGRFT, spoznavanje teorije filma pa je odvisno od možnosti, ki jih ponujajo posamezne fakultete v okviru drugih programov, kot so medijski študiji, kulturologija in komunikologija, možnosti samostojnega študija teorije filma (t. i. filmskih študij) pa v Sloveniji ni (Zavrl, 2014).

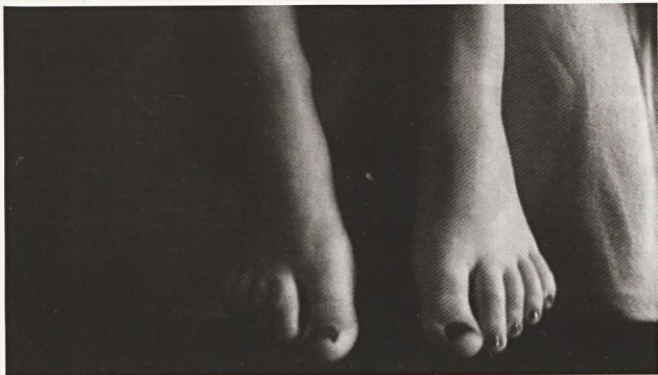
Takšno stanje v veliki meri narekujejo epistemološke omejitve, torej omejitve možnosti proučevanja oziroma pridobivanja spoznanj o filmu na ravni teorije. Sorodnost, ki jo med poučevanjem in proučevanjem vzpostavlja slovenski jezik, je odlična ilustracija. Proučevanje je namreč pogoj poučevanja na univerzi, saj bi bilo brez avtonomne znanstveno-raziskovalne dejavnosti poučevanje v najboljšem primeru omejeno na enostavno ponavljanje znanih ugotovitev, v najslabšem pa na reprodukcijo individualnih okusov predavateljev, na ideologijo in demagogijo. Vseeno pa načelo univerzitetnega poučevanja, ki temelji na raziskovalnem delu, ni samoumevno ne v zgodovini univerze kot ustanove in ne v Sloveniji, kjer je tak pristop na področju humanistike deklarirano uveljavila ISH kot prva zasebna univerza v Sloveniji v 90. letih prejšnjega stoletja, danes pa, ne brez odporov, s svojimi merili uveljavlja Agencija za raziskovanje Republike Slovenije, ARRS.

Nevarnost poljubnosti znanj o filmu je temeljna ovira za razvoj filmskih študij na univerzi, obenem pa je tudi vzpodbuda za razvoj filmskih študij. Pomanjkanje raziskovalnih metod, ki bi omogočale primerjavo, preverjanje in s tem večjo zanesljivost ugotovitev, je tudi posledica dejstva, da je film relativno nov pojav. To vidimo že v zunanjih kazalcih, na primer filmu posvečenih znanstvenih revijah, ki so enostavno premlade, da bi dosegle statistično ugotovljiv dejavnik vpliva, ki je v zahodnoevropski znanosti ključno merilo »znanstvenosti« obravnave. Poleg tega je film družben in ne naraven pojav, tako da status teorije filma kot znanosti dodatno postavljata pod vprašaj poenostavljena predstava o večji zanesljivosti znanosti o naravi kot tudi prevlada naravoslovja v slovenskem akademskem prostoru.

To seveda ne pomeni, da pomanjkljive raziskovalne metode in pristopi niso problem, in to na vseh treh glavnih področjih proučevanja filma, torej proučevanja produkcijskih pogojev, vsebin

in občinstev. Proučevanje občinstev je večinoma štetje prodanih kinovstopnic oziroma od tu izhajajočega prihodka. Res je preštevanje tudi prevladujoča metoda »analize« občinstev drugih medijev, vendar to ne spremeni dejstva, da je to samo to, štetje, ki ne pove veliko o občinstvu. Podobno je proučevanje produkcijskih pogojev omejeno na podatke o snemanjih in popularne razprave o zvezdnikih, medtem ko so študije produkcije, ne samo v Sloveniji, šele v povojih (Mayer, 2011). Analiza vsebine v mnogočem temelji na privzemanju metod drugih estetskih praks (likovne, glasbene, literarne), katerih metode »kritike« prav tako ne zagotavljajo primerljivosti, torej tudi ne preverljivosti, in ne izključujejo posploševanj tipa »o okusih ne razpravljamo« ali »lepota je v očeh opazovalca«. To je tudi točka, kjer je nezadostnost uveljavljenih metod proučevanja filma najbolj očitna. V domeni kritike je poljubnost ne samo dopustna, temveč celo zaželena, saj občinstvo lahko najde dodaten užitek v tem, da se zanese na eno kritičarko, in ne denimo na drugo, prav zaradi njunega prepoznavnega načina vrednotenja, ki izhaja iz »okusa«. Nasprotno si znanost te variacije prizadeva izključiti ter omogočiti vrednotenje – torej, poenostavljeno, ugotovitev, kaj je dober film – onkraj individualnega okusa raziskovalca.

Na tem področju, torej pri razvoju primerljivih in preverljivih metod proučevanja filma, ki so pogoj teorije, je zgodovinsko vlogo odigrala prva slovenska »šola« filmske teorije, Jesenska filmska šola oz. JFŠ. Ta je v svojih prvih edicijah v 80. letih prejšnjega stoletja – skupaj z *Ekranom* kot ustanoviteljem JFŠ – tudi v Slovenijo vpeljala metode, ki so omogočale primerjalno analizo filma. Predvsem sta bili to Freudova psihoanaliza in na strukturalni lingvistiki utemeljena semiologija. Slednja si je, kot prva v domeni humanistike in družboslovja, deklarativno zastavila za cilj vzpostaviti metodologijo, ki bi bila primerljiva z naravoslovjem in – po analogiji z naravoslovjem, ki pozna najmanjšo enoto snovi – opredelila fonem kot najmanjšo enoto pomena. Tudi Freud se je sistematično ukvarjal z vprašanji primernih metod in pristopov, o čemer pričča zbirka del, ki so v slovenskem prevodu izšla v zborniku *Metapsihološki spisi* (Freud, 1987). Danes je psihoanaliza dejansko ena redkih disciplin, ki omogoča analizo posebnosti sodobnih medijskih diskurzov in diskurzov oblasti onkraj enostavnega zgražanja, in to zlasti po zaslugi enega od ustanoviteljev JFŠ, Slavojja Žižka, na kar zadnja leta opozarjajo številne razprave (Taylor, 2010; Flisfeder in Willis, 2014).



Iz Gesamt projekta Ane Štruc

Dodatna prednost psihoanalize za obravnavo filma je v tem, da se ne omejuje na elemente pripovedi, estetike, dramaturgije in drugih izoliranih elementov, ki so značilnost tradicionalnih umetnin in kulturnih vsebin, temveč omogoča konceptualizacijo razmerja med vsebino in občinstvom, razmerja, ki je za film konstitutivno predvsem zaradi specifične vloge tehnologije. Pri filmu tehnologija ni samo enostavna mediatorica, temveč je uporaba tehnologije ključen element – pogoj – njegove vsebine. Za branje knjige ne potrebujete nobene druge naprave razen svojega organizma. Film brez projektorja pa je samo filmski kolot. V tem smislu je film, bolj kot katerikoli drug klasičen množični mediji, že napovedal sedanjo situacijo, ko s procesi digitizacije vsa kulturna produkcija, kot produkcija pomenov, zahteva uporabo tehnologije in aktivno soudeležbo občinstva, danes uporabnika. Psihoanaliza je ponudila osnovo za obravnavo filma v kontekstu njegove rabe kot filmskega dispozitiva, v sodobnem medijskem okolju pa tudi dispozitiva družbenih medijev (Zajc, 2013).

Tehnološka kompleksnost filmskega medija postavlja proučevanje filma pred dodatne izzive tudi zaradi nujne interdisciplinarnosti. V tem kontekstu je akademska strogost, zlasti njeno ločevanje med posameznimi disciplinami in značilno zahodnoevropsko razlikovanje med znanostjo in tehniko, manj blagodejna in bolj omejujoča. Uvajanje filma na univerzo pa je predvsem zaradi tega bolj ali manj naključno in prepuščeno izjemam, in to ne glede na veliko zanimanje študentov, ki je denimo ključno prispevalo k temu, da so univerze odpirale oddelke za vizualne študije. V Sloveniji tako film v njegovi klasični obliki obravnavajo v okviru zgodovine (Stankovič, 2014) in v okviru kulturnih studij (Vidmar-Horvat, 2001). Bolj sistematična obravnavo filma v okviru študija medijskih komunikacij na Fakulteti za elektrotehniko, računalništvo in informatiko Univerze v Mariboru je bila posledica ambicije strokovnjakov na področju računalništva in informatike, da bi konceptualizirali aplikacijo svojih znanj v okviru sodobne medijske krajine. S tem so vzpostavili pogoje za re-konceptualizacijo filma v sodobnih pogojih digitizacije, ko klasičen kinematografski film izgublja veljavo, obenem pa vsebine na večini novih medijskih platform privzemajo obliko filma.

Film je na FERi sestavni del praktičnega študija, ki zajema razne vidike avdiovizualne produkcije, pa tudi teoretskih predmetov.



Iz Gesamt projekta Ane Štruc

Od zgodovine filma v okviru Množičnih medijev, jezika filma pri Vsebinah elektronskih medijev do koncepcij filma kot medija in kot umetnosti pri predmetu Umetnost in mediji na prvi stopnji. Od vloge filmskega medija v postkolonializmu pri podiplomskem predmetu Vizualna kultura do hibridnih oblik sodobne avdiovizualne kulture pri Televizijskih programih. Študentje imajo možnost spoznavanja in proučevanja sodobnih fenomenov od prepleta dokumentarnih in igranih ter zabavnih in informativnih vsebin v kritičnem političnem diskurzu do združevanja klasičnega filma in televizijskih formatov. Usposobljeni so za aktivno, kreativno soustvarjanje hitro spreminjajoče se medijske krajine, njeno kritično refleksijo in konceptualizacijo.

Da bi lahko v celoti, predvsem pa bolj sistematično izkoristili in razvijali možnosti, ki jih ta krajina ponuja, bi seveda tudi v Sloveniji potrebovali samostojen raziskovalni in pedagoški oddelek, posvečen filmski teoriji na univerzi. Kajti, če sklenem zgornjo analizo, epistemološke prednosti slovenskega filmskega prostora so večje od slabosti. O tem, da koristi uvedbe filmskih študij na univerzo daleč odtehtajo možna tveganja, pa glede na aktualno »filmizacijo« sodobne medijske krajine tudi ne bi smeli več dvomiti.

Literatura

- Flisfeder, M. and Louis-Paul Willis: *Zizek and Media Studies: A Reader*. Palgrave Macmillan, 2014.
- Freud, Sigmund: *Metapsihološki spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis, 1987.
- Mayer, Vicki: *Below the Line: Producers and Production Studies in the New Television Economy*. Duke University Press, 2011.
- Stankovič, Peter: *Zgodovina slovenskega celovečernega igranega filma I*. Ljubljana: Založba FDV, 2014.
- Taylor, Paul A: *Žižek And The Media*. Cambridge: Polity Press, 2010.
- Vidmar Horvat, Ksenija: *Ženski žanri*. Ljubljana: ISH, 2001.
- Zajc, Melita: Social media, presumption, and dispositives: New mechanisms of the construction of subjectivity. *Journal of Consumer Culture* published online 4 July. DOI: 10.1177/1469540513493201, 2013.
- Zavrl, Nace: »Študent v tujini: Nace Zavrl, filmske študije, Velika Britanija«. *Delo*, 2. 9. 2014. Spletni vir: <<http://bit.ly/Wn9ebq>>.

Pomen multimedijske produkcije za slovenski izobraževalni sistem

Dr. Srečo Zakrajšek, IAM Visoka šola za multimedije, Ljubljana

Multimedijska produkcija je področje, ki danes presega po obsegu, predvsem pa po pomenu večino klasičnih produkcij, zato ji je treba tudi v izobraževanju nameniti zelo pomembno mesto – kot osnovno ali dopolnilno izobraževalno dejavnost programov na vseh ravneh izobraževanja. Multimedijska produkcija je tesno povezana z najpomembnejšo pismenostjo sodobnega časa – multimedijsko pismenostjo, pri čemer je *Multimedijsko pismenosti, ki pozna specifično pridobivanja, priprave, analize in vrednotenja multimedijskih gradiv ter aktivno uporablja multimedijske aplikacije.*

Multimedijska produkcija obsega vrsto materialnih izdelkov in storitev, ki temeljijo na dveh ali več medijskih elementih. Multimedijske izdelke in storitve srečujemo in uporabljamo doma, na delu, v izobraževalnih ustanovah (film, TV, uporaba spleta, nakupovanje, bančni posli, pametna hiša, prireditve, predstavitve, AV-izdelki, animacije, demonstracije in simulacije raznih poskusov, oglasne in informacijske table, animirani prikazi delovanja izdelkov, storitev in učnih vsebin, elektronske table, izobraževalne platforme, digitalna učna gradiva, spletni portali, družabna omrežja ...).

(Multi)medijska pismenost, informacijska pismenost in multimedijska produkcija so tesno povezane in soodvisne od naprednih tehnologij. Le aktivno spremljanje in kritična uporaba novih tehnologij zagotavljata enakopravno in racionalno vključevanje v globalni in konkurenčni ter obenem sodelovalni svet. Od tu potreba

po vključevanju multimedijskega izobraževanja in usposabljanja v vse dele izobraževalnega sistema in v usposabljanje državljanov, ki teh znanj, veščin in kompetenc nimajo.

V multimedijski produkciji se uporabljajo tudi najsodobnejše metode načrtovanja in izvajanja, projektni in timski način dela, pripravljajo in uporabljajo se navodila, zahteve, obenem se omogoča tehnično izobraževanje in usposabljanje, razvijajo se jezikovne in komunikacijske sposobnosti udeležencev. Multimedijska produkcija ima zato izjemno pozitiven vpliv na izobraževalne procese, saj sta osnova zanjo dobra ideja in vsebina, zelo pa poveča učinkovitost in s tem tudi motivacijo za izobraževanje. Mentorji imajo veliko možnosti za spodbujanje ustvarjalnosti mladih in razvijanje jezikovnih in drugih spretnosti na konkretnih primerih (šolska filmska in videoprodukcija, nadgradnja klasičnega šolskega časopisa z interaktivnim spletnim časopisom, izvedba šolskih proslav z vizualnimi in zvočnimi učinki, s snemanjem ali prenosom prek spleta, priprava multimedijskih interaktivnih seminarских nalog in gradiv, predstavitev šole na aplikaciji za mobilne naprave idr.).

Študij na področju (multi)medijske produkcije sodi med najzanimivejše, najkoristnejše in najperspektivnejše, saj uporablja najsodobnejšo opremo in na ta način zagotavlja stalen in neposreden stik z najrazvitejšim svetom, globalizacija medijev pa omogoča tudi neposreden dostop na trg znanja, izdelkov in storitev. Pomembno



je, da je učno mesto enako delovnemu in tistemu za hobi, obenem pa prenosne naprave in zmogljiva omrežja omogočajo delo praktično kjerkoli in za kogarkoli na svetu.

Najustvarjalnejši, najbolj inovativni, kakovostni in podjetni študenti se lahko hitro in uspešno vključijo na mednarodni tržišče, vsem drugim pa pridobljena znanja, veščine in kompetence omogočajo hitro vključitev na domači trg, kjer je veliko pomanjkanje tovrstnih znanj, veščin, izdelkov in storitev.

IAM (Inštitut in akademija za multimedije) smo ustanovili ob prehodu v novo tisočletje z namenom, da mladim in drugim, željnim sodobnega znanja in načina poučevanja, omogočimo zanimivo in uporabno izobraževanje za sodobni čas. Izkušnje iz projekta ŠKL (katerega ustanovitelji smo bili), kjer smo imeli leta 1995 celoten medijski sistem (med prvimi v Sloveniji v celoti na digitalni osnovi) in prve zasnove sodobnega spletnega portala v Sloveniji, so pokazale, da je med mladimi veliko zanimanja za to področje, ponudbe izobraževanja pa praktično nobene. Uradne institucije niso imele nobenega odnosa do tega področja, podobno kot danes, ker se ne zavedajo, da so sodobne tehnologije in koncepti, temelječi na interaktivnih multimedijskih vsebinah, temeljito spremenili svet, vključno z globalizacijo in s tem povezanimi spremembami na svetovnem tržišču, med katerimi sta tektonske spremembe doživeli tudi področji medijev in izobraževanja. Tudi filmska in TV-industrija sta šli skozi velike spremembe. Zaradi velikega tehnološkega zaostanka na teh področjih je Slovenija opešala na vseh vitalnih področjih.

IAM je bila prva ustanova v tem delu Evrope, ki je uvedla študij multimedijev, ki je temeljil na praktičnem izobraževanju in usposabljanju diplomantov za neposredno delo na področju TV, filmske in radijske produkcije ter v grafični industriji. Potem se je pojavilo »modno obdobje« »multi«medijev in z njim številne šole, ki pa so se usmerile predvsem v različne oblike komunikacije, saj je tak študij veliko cenejši, vendar pa poleg znanj ne daje veščin in kompetenc, kar omogoča le spremljanje in uporabo multimedijskih izdelkov, ne pa njihove produkcije.

Z razvojem tehnologij in omrežij, ki so omogočili vrhunsko produkcijo in distribucijo izdelkov, smo tudi na IAM širili izobra-

ževalno ponudbo v spletno produkcijo in 2D- in 3D-animacijo in na druga področja. Poleg višje šole smo leta 2013 pričeli izvajati na IAM Visoko šolo za multimedije, visokošolski program Multimedijska produkcija, katerega diplomanti dobijo naziv diplomirani/a multimedijski/a producent/ka. Osnovna naloga visoke strokovne šole je, da zagotovi študentom maksimalen razvoj potencialov in pridobivanje ustreznih znanj, veščin in kompetenc na izbranem področju, kjer študent oziroma diplomant opravlja ali želi opravljati svoje profesionalno delo. Zato sta omogočeni velika izbirnost in obveznost stalnega sodelovanja z mentorji in s svetovalci – strokovnjaki iz prakse, na realnih projektih. Le-ti so iz podjetij, s katerimi študenti sodelujejo oz. so v njih zaposleni, ali pa študenti razvijajo svoje poslovne projekte.

Na ta način se omogočijo povezava, optimizacija ter racionalizacija študija in dela in se doseže kar največje osredotočenje študentov na študijski proces. Čas, vložen v študijski proces, in strošek študija pomenita za posameznika in podjetje ali ustanovo v takem primeru resnično in takojšnje vlaganje v osebni razvoj in večjo konkurenčnost ter uspešnejše delovanje.

IAM ima najsodobnejši multimedijski študijski program, katerega diplomanti so sposobni načrtovanja, upravljanja in vodenja zahtevnih multimedijskih projektov, obenem pa so tudi visoko strokovno usposobljeni izvajalci na posameznih področjih multimedijske produkcije. Doktrina šole, koncept študija in praktična izvedba temeljijo na najsodobnejših spoznanjih in tehnologijah, ki jih razvijamo na IAM (Inštitut in akademija za multimedije), kar zagotavlja najvišje mednarodne standarde znanja, veščin in kompetenc diplomantov. Le-te ob zaključku preverjajo strokovnjaki, ki jih imenuje Medijska zbornica pri GZS, potrjujejo pa jih tudi študenti in diplomanti, ki uspešno delajo v naših in tujih podjetjih in ustanovah.

Pri izbiri študija imajo študenti pogosto dileme, kaj izbrati med številnimi programi in na katero ustanovo se vpisati. Ne gre samo za smer in program, ampak tudi za vpis na višjo ali visoko šolo, pa še tam so pogosto strokovni in univerzitetni programi. Osnovno pravilo o odločitvi je, naj študent študira tisto, kar ga zanima, veseli, radosti, kar meni, da mu bo najbolj koristilo. Izbere naj takšno raven izobraževanja, ki jo bo normalno opravil v predpisanem času, kar pomeni ustrezno zahtevnost in primeren čas izobraževanja. Ključno pa je, da pridobi med šolanjem poleg znanja tudi ustrezne veščine in kompetence.

Pot do vrhunskih dosežkov praviloma vodi od mladostne nadarjenosti prek dolgoletnega kakovostnega dela in osredotočenosti na doseganje zelenih ciljev.



Pedagogika filmske izkušnje

Mag. Boštjan Miha Jambrek,
Srednja medijska in grafična šola Ljubljana



13 jezer

Izhodišče

Kolikokrat naletimo na miselnost, da je knjiga še vedno le knjiga in film edinole filmski trak ... Ko sem leta 2003 pričeval poučevanje, so se ob cenovno skoraj nedostopnih profesionalnih digitalnih fotoaparatih na tržišču že pojavljali prvi damski digitalni fotoaparati. Takrat so dijaki fotografirali še na filmsko emulzijo. V katalogu znanj je bilo zapisano, da mora biti 15 odstotkov učne snovi posvečene kemizmu fotografije. A filmskemu traku so bili dnevi že šteti.

Obdobje kinematografske izkušnje se je končalo skoraj natančno sto let po rojstvu filma. Sredi 90. let so se zgodile tri stvari: v kinodvorane je prišel *Jurski park* (Jurassic Park, 1993, Steven Spielberg), razširil se je DV-format in v uporabo je prišel svetovni splet. Previdnejši so opozarjali. Drznejši so digitalizacijo odkrito zavračali. A še nikoli v zgodovini se ni kakšen proces odvijal nazaj. Tudi pri filmu je čas pokazal, da so imeli prav zagovorniki digitalizacije. A kaj zares prinaša s seboj? In kako danes posredovati »film« v izobraževalnih inštitucijah?

Pedagoški temelji filmske kulture

Dijake, kot vse nas, zanimajo zgodbe. Ljudje smo bitja zgodb. Tudi dijaki so praviloma ujeti v svet, zgrajen iz šablonskih pripovednih postopkov, v katerem ločujejo med dobrim in slabim filmom. Če želimo, da dijaki osvojijo koncept *pomembnega* (signifikantnega) filma, jim ga moramo kot takšnega predstaviti.

Prvi korak je, da jim *razširimo obzorje* v razumevanje, da onkraj *njihove* resničnosti obstajajo druge resničnosti, ne glede na to, ali so jim všeč ali ne. Ni pomembno, da dijaki uživajo v izbranem filmu. Pomembno je, da ga poznajo. Naučiti jih moramo, da razlikujejo med **osebnim okusom** in **pomembnostjo filma** z vidika filmske pripovedi in izraznosti. Le temu lahko sledi možnost izbire. Pravo

vprašanje je torej: *kako razbiti odpor do drugačnega?* In odgovor je enostaven, približno trideset »drugačnih« filmov je potrebno, da se obstoječa slika filmske panorame prevrednoti. Pri nekaterih dvajset, pri drugih štirideset. A filmski pedagog mora te filme izbrati premišljeno. Še posebej, če proces poteka znotraj formalnega sistema izobraževanja, ki tvori relativno heterogene učne skupine.

Drugi vidik je *postopnost*. Najzahtevnejše primerke avantgardnega filma, na primer *13 jezer* (13 Lakes, 2004, James Benning) ali *Stric Boonme se spominja* (Loong Boonme raleuk chat, 2010, Apichatpong Weerasethakul), seveda lahko predstavimo uvodoma. A predvsem kot *šok terapijo*. Pričakovati, da bodo dijaki takoj razumeli takšne filme brez intelektualnega spremstva, je utopijska.

Osmišljanje je tretji vidik. Film mora biti opremljen s predavanjem – konkretnim, logičnim, analitičnim. Brez filozofiranja o estetiki in poetiki. Pomen dela mora biti predstavljen jasno in nedvoumno. Le tako ga bodo lahko vgradili v obstoječe kognitivne sheme. Če pedagog ne zna predstaviti pomembnosti danega filma onkraj lirčnih opisov, je možno dvoje: bodisi sam pomena filma ne razume bodisi je slab predavatelj. V nobenem od teh primerov pa dijaki filma ne bodo ponotranjili. Lirično opisovanje kritikove ekstaze ob določenem filmu je sicer lahko odlično publicistično delo, a s filmsko vzgojo nima povezave.

Nato pride *vztrajnost*. Potrpežljivost dijakov je obratno sorazmerna z njihovo oznako generacije. Filmski čas se pospešuje, ne upočasnjuje; povečuje se sposobnost absorbiranja informacij. In starejši filmi so počasni; večinoma preprosto zato, ker so tedaj gledalci potrebovali več časa za dožemanje. Ne smemo pa seveda te »počasnosti« zamenjevati s počasnim tempom, ki ga prinašajo nekateri sodobni filmi, kot je *Ljubezen* (Amour, 2012, Michael Haneke). Dijaki imajo radi filme Sophie Coppola, radi imajo filme Alejandra Gonzáleza Iñárrituja. Črno-beli filmi? Tudi te – ko izvedo, da gre za estetsko odločitev in ne za pomanjkanje denarja. *Nebraska* (2013, Alexander Payne) je filmski hit med dijaki. Skratka dijaki imajo težave z razumevanjem zahtevnejših filmov ali filmske zgodovine samo nekaj časa. Iluzorno je pričakovati, da bodo zapopadli starejše filme samo zato, ker so všeč predavatelju. V večini primerov jih bo to celo odbilo.

Situacija

S čim imamo pravzaprav opravka v razredu? Kakšna je filmska resničnost sodobnega najstnika? Predvsem si **želi imeti nadzor**. *Kolektivnost* pri filmski izkušnji mu ne pomeni veliko. V delčku sekunde jo je pripravljen zamenjati za *partis*, sendvič in spletni predvajalnik s »scroll« funkcijo. Pred leti, ko je samo v Ljubljani delovalo trinajst kinematografov, je o »pomembnosti« filma odločal programski

1 Zapisani podatki so rezultat treh preliminarnih raziskav, opravljenih med dijaki tretjih in četrth letnikov Srednje medijske in grafične šole Ljubljana. Prva anketa o obiskovanju kinodvoran je bila opravljena med letoma 2003 in 2005, druga med letoma 2012 in 2014. Tretja raziskava temelji na metaanalizi skoraj 1400 esejev, ki so jih napisali dijaki po ogledu filmov in smo jo opravili v šolskih letih 2012/13 in 2013/14. Rezultati teh raziskav še niso javno objavljeni, zato za potrebe tega diskurza podajamo preliminarne ugotovitve. Bralci lahko podrobnejše izsledke preberejo na avtorjevi spletni strani www.kalibra.si, posvečeni poučevanju filmskega jezika.

direktor. Kritiki so bili čislani poznavalci, ki so opredeljevali tudi splošnejši okus. Kinotečni filmi so bili težko dostopni ... Ti časi so minili. Danes je katerikoli film, naj bo še tako obskuren, na dosegu roke. Gledalec je postal sam svoj programski direktor, pri čemer je vedno večji problem apatija. Pedagog je zato postavljen pred težavno nalogo: dijaki niso navajeni gledati zahtevnejših filmov, obenem pa so navajeni, da film preprosto prevrtijo naprej ali ga celo zaustavijo. Zahtevnejši filmi pa potrebujejo čas, predanost in vztrajnost. To je lažje doseči v nadzorovanem okolju šolske učilnice, precej težko pa je zainteresirati dijake za samostojno pristopanje k zahtevnejšim filmom.

Klasične kolektivne filmske izkušnje ni več. Seveda obstajamo ljubitelji, ki imamo med ogledom radi tišino v dvorani in ne maramo »kokic in kokakole«. A film je danes pretežno zasebna izkušnja. V temeljih je spremenil naravo in izključil kolektivno zavest. Če je nekoč veljalo, da lahko kinematografsko izkušnjo primerjamo z obiskom nogometne tekme ali cerkvene maše, in če je veljalo, da je Deleuzov kinematografski vlak dober opis ali vsaj primerna analogija, danes to ne velja več. Dijaki film gledajo sami ali v krogu družine, morebiti s partnerjem ali prijateljem. Sami odločajo, kdaj bodo naredili odmor. In zagotovo se pozna vpliv televizijskih serij, saj tudi celovečerce vedno bolj dojemajo kot dvodelno mini serijo.

Morda pa taka izkušnja niti ni tako napačna? Pred časom sem z devetletno hčerko gledal film *Druga Zemlja* (Another Earth, 2011, Mike Cahill). Spraševala je to in ono. Na marsikaj nisem znal odgovoriti, zato sva film ustavila, odprla brskalnik in na spletu poiskala odgovore na vprašanja. In gledala naprej. To je izobraževanje. Filmska izkušnja, ki je trajala skupaj skoraj pet ur in je bila za otroka navdušujoča. Seveda se vseh filmov ne gleda na takšen način, a nujno je razumeti, da *dijaki filme tako doživljajo*. Dijaki ne razumejo, zakaj morajo biti tihi in zakaj ne more biti odmora med ogledom projekcije. In v nekem smislu imajo prav.

Kaj je torej pomembno za filmsko vzgojo? Najprej seveda, da mladi *razumejo* film, posebnosti medija, da poznajo njegove sestavne elemente in jih znajo razgraditi. Osmisliti. Dojemanje lahko steče, ko ponotranjimo učno snov. Povsem vseeno je, ali gre za učno uro biologije ali filma. Proces za tem je enak. Pogosto je ključna težava, da se želi prodati mladim tisti vidik filma, ki *de facto* ni zanimiv.

Uspešni so tisti filmi, ki zgradijo semiotične znake, ne pa tisti, ki uporabljajo obstoječe (žanrski film) ali kjer avtor uporablja svoje, samo njemu razumljive simbole. Za razliko od knjige, ki gradi na interaktivnosti interpretacije, film gradi na **semiotični interaktivnosti**. Če v literarnem delu preberemo stavek »podaril ji je vrtnico«, imamo opravka z dvema vidikoma: kaj vrtnica pomeni liku in kaj je naša izkušnja vrtnice. Pri filmu je drugače. Film je pri slednjem ekspliciten. Nobenega dvoma ni, kakšna je vrtnica. V določenem segmentu je torej totalitaren.² A zato toliko močneje gradi na pridobivanju pomena. Dijaki imajo težave s tistim vidikom, kjer

je pomen določenega objekta poznan samo avtorju filma, ne pa tudi gledalcu. Ponazorimo povedano na primeru dveh filmov, ki so ju dijaki gledali v lanskem šolskem letu: *Misija* (The Mission, 1986, Roland Joffé) in *Pokrajina v megli* (Topio stin omichli, 1988, Theo Angelopoulos). V prvem ima glasba osrednji pomen in predstavlja temo filma. Soočenje dveh kultur. Genialna, pretresljiva Morriconejeva interpretacija genocida nad južnoameriškimi Indijanci je zlahka prepoznavna. Poetičnost kamnite roke v grškem filmu *Pokrajina v megli*, navidezna odsotnost eksplicitnega posilstva s preusmeritvijo pozornosti na mimovozeče avtomobile ali sklepni minimalistični prizor vstopa v raj ... To je nekaj, kar presega osebno izkušnjo povprečnega dijaka. Grške vojaške diktature ne poznajo, med seboj ne povežejo zgodovinskih dejstev s simboliko dogajanja. Če pa jih napatimo v to smer, so sposobni sami dolgo in vztrajno raziskovati simbole in pomene. Usmerjanje k soustvarjanju filma je torej ena ključnih nalog pedagoga.

Zaključno spoznanje povzemamo po anketi, ki je usmerjala raziskavo o filmski pismenosti med dijaki Srednje medijske in grafične šole Ljubljana. Anketa je bila prostovoljna, v preteklem šolskem letu jo je rešilo 149 dijakov, kar predstavlja okrog 80 odstotkov vseh dijakov tretjih in četrth letnikov.

Profilirani dijak rad gleda filme, a v kino ne hodi. Po televiziji le priložnostno spremlja filme. Večino si jih prenese s svetovnega spleta. Pogostejše obiskovanje kina mu ovirajo finančne zmožnosti, pomanjkanje časa in/ali prijateljev. Za gledanje filmov praviloma ne uporablja spletnih kanalov (YouTube, Vimeo ...). Do filmov najraje dostopa s pomočjo torrent datotek. Filme si izmenjuje glede na priporočila tistih, ki veljajo za prijatelje z dobrim (torej podobnim) okusom. Istega filma praviloma ne gleda večkrat, za kaj takšnega mu primanjkuje časa. Vendar pa je vsak drugi dijak že obiskal Kinodvor na lastno pobudo (torej izven šolsko organiziranih predstav) in vsak tretji dijak Slovensko kinoteko.

Pri poučevanju je pomembno, da gradimo na psihologiji mladostnikovega razumevanja resničnosti in korigiramo samoustvarjeno podobo filmskega prostora. Pedagog si mora prizadevati, da osmisli panoramo sodobnega filma in jo zna integrirati v dijakov način razmišljanja. Vedno pomaga navdušenje, toda za trajnejšo spremembo je potrebno več, pripraviti spremljevalne aktivnosti, ki osmislijo film onkraj poetičnega, liričnega opisovanja doživljanja. Potrebno je biti konkreten. Navajati primere iz filma in usmerjati dijake v razumevanje pojava. Potrebno jih je voditi skozi raziskovanje, izpostaviti problem. Filmska zgodovina jim je blizu, če razumejo, zakaj je določen film pomemben, če ga znajo umestiti v svoje miselne procese. Pedagog mora graditi na izgradnji kognitivnih poti, ki spodbujajo raznolikost in drugačnost. Skoraj tretjina dijakov pozneje poseže po podobnih filmih. Filme, ki so jih gledali pri pouku, poiščejo in jih predstavljajo svojim znancem in prijateljem. Več kot polovica dijakov je v gledanju zahtevnejših filmov videla smisel. Tudi na ravni longitudinalne analize je mogoče opaziti vse večjo strpnost do zahtevnih filmov in vse večji odpor do mainstream holivudske produkcije. Dijaki ne marajo več enostavnih filmov. Želijo zapletene zgodbe. Ne pa tudi eksperimentalnih filmov. Nekatere stvari se pač ne spremenijo ...

² Pustimo ob strani eksperimentalne in umetniške filme, ki poskušajo to totalitarnost medija zaobiti. Ti filmi sodijo v kategorijo, kjer predmet bodisi dobi pomen skozi pripoved ali pa ima sebi lasten pomen, ki gledalcu ni viden.

V dvorani Kinoteke v Ljubljani se je letos odvrtela retrospektiva filmov Roberta Rossellinija. Med njimi smo si lahko ogledali tudi štiri restavrirana Rossellinijeva dela, ki jih je režiral med 2. svetovno vojno. Gre za filme *Bela ladja* (La nave bianca, 1941), *Pilot se vrača* (Un pilota ritorna, 1942), *Človek s križem* (L'uomo della croce, 1943) in *Želja* (Desiderio) – slednjega mu leta 1943 ni uspelo dokončati, zato je delo dve leti kasneje zaključil Marcello Pagliero, ki je tudi podpisan kot soustvarjalec. Glede na to, da pri nas vse od 2. svetovne vojne ni bilo tako rekoč nobene možnosti, da bi na velikem platnu videli filme iz obdobja fašizma v Italiji (med zelo redkimi izjemami so Viscontijeva *Obsedenost* [Osessione, 1943], Camerinijevi *Želim prevarati svojega moža* [Voglio tradire mio marito, 1925], *Proga* [Rotaie, 1929] in *Kakšni nepridipravi so moški* [Gli uomini, che mascalzoni, 1932] ter *Giuseppe Verdi* [1938] Carmineja Galloneja in *Štiri korake v oblake* [Quattro passi tra le nuvole, 1942] Alessandra Blasettija, vsi so bili predvajani v ljubljanski Kinoteki), je omenjeno srečanje z manj znanimi Rossellinijevimi filmi dobro izhodišče za kratek pogled na zelo zanimivo in plodno ero italijanske kinematografije.

Za tiste, ki niso bili seznanjeni z obdobjem Rossellinijeve ustvarjalnosti pred »neorealizmom«, oziroma za tiste, ki niso videli nobenih italijanskih filmov iz časa fašizma, je ogled omenjenih štirih filmov verjetno pomenil prvovrstno presenečenje. Po eni strani zaradi tistega, kar je v njih našel, še veliko bolj pa zaradi vsega, o čemer ni bilo sledu, pa bi tam nekako »moralo« biti. Kako to, da v njih zaman iščemo propagando v službi »totalitarnega« režima, kje je tista »mračna senca fašizma«, ki jo pričakuje gledalec? Ali lahko, potem ko vidimo, kako so ti filmi narejeni, še vedno trdimo, da je italijanska kinematografija takoj po 2. svetovni vojni tako zelo nov fenomen, brez vsake zveze s fašističnim obdobjem? Gre pri vsem tem zgolj za napačno tolmačenje vloge filma v času fašizma ali pa morda tudi za nezadostno razumevanje fašizma samega? V naslednjih vrsticah bomo skušali nakazati, v kateri smeri lahko pričakujemo odgovore na zgornja kompleksna vprašanja. Da si ne bi še bolj zapletli predstavitev že sicer precej zahtevne teme, se bomo pri tem, kljub določenim podobnostim, namenoma izognili primerjavam z nemško družbo in kinematografijo v času nacizma, ki si tudi sami po sebi zaslužita čisto posebno obdelavo.

Mussolini je leta 1922 prišel na oblast po obdobju silovitih stavk, ki so skoraj spravile državo na kolena in uničile gospodarstvo. Preden se je povzpел na čelo fašističnega gibanja, je bil tudi sam socialist, sedaj pa se je znašel pred nalogo utrditi svojo vladavino, konsolidirati fašistično gibanje, ki je bilo sila heterogeno, ukiniti »razredni boj« (ideologija fašizma se je pri tem v veliki meri naslanjala na teorije francoskega sindikalista Georgesja Sorela, ki je stremel po restavraciji francoske monarhije in odstranitvi vseh sledov »strupca francoske revolucije«) ter modernizirati in povezati navznoter razdeljeno državo. Ti vzporedni procesi so potekali v več fazah, pri čemer pa Mussolinijeva oblast tudi v obdobju njegove največje moči nikoli ni bila absolutna. Šele potem ko so pripadniki skupin *squadri d'azione* leta 1924 zagrešili umor Giacoma Matteotija, je Mussoliniju te najbolj radikalne elemente uspelo za silo integrirati v fašistično gibanje, ki si ni več moglo privoščiti podobnega nenadzorovanega nasilja. Za približevanje vladnih projektov ljudstvu je bil za časa njegove vladavine zelo pomemben radio, ki je bil seveda v izključni domeni države, a to ni bila nobena



JAHATI TIGRA: INTELEKTUALCI, KULTURA IN FILM V ITALIJI V ČASU FAŠIZMA (1. DEL)

Igor Kernel

Condottieri



Vecchia Guardia

Giarabub

italijanska posebnost, saj je velika večina evropskih držav takrat imela enako ureditev. In čeprav je Mussolinijev režim prevzel že od prej uzakonjeno cenzuro, so se ti zakoni izvajali zelo nedosledno, če že, so bolj veljali za dnevni tisk, založbe, ki so izdajale revije in knjige, pa so imele veliko svobode. Značilen primer odprtosti Mussolinijeve vladavine je dolgoletni državni projekt Italijanske enciklopedije (*Enciclopedia italiana*), pri kateri so izbrana gesla napisali tudi znani socialistični pisci. **Kot poudarja Rossellinijev biograf Tag Gallagher, je bila, kljub temu da je Mussolini strl moč sindikatov, fašistična zakonodaja bolj naklonjena delavstvu kot ameriška, Italija je imela večjo svobodo tiska kot ZDA, prav tako je fašizem nudil več priložnosti za artikulacijo različnih političnih idej.**

Omenili smo že veliko heterogenost znotraj fašističnega gibanja, ki je v sebi združevalo med seboj zelo različne smeri, od skrajnega modernizma na eni strani do naslanjanja na vzore iz časa rimskega cesarstva – edino, kar jih je kolikor toliko držalo skupaj, je bil *il Duce*, torej Mussolini sam, ki še zdaleč ni bil vodja nekakšne monolitne skupnosti, temveč povezovalac sil, ki so vlekle vsaka na svojo stran, in je bil zato prisiljen iskati ravnotežje med njimi. Različne ideološke smeri znotraj fašizma so posebej nekateri vidni intelektualci in umetniki, nekateri med njimi zelo vplivni, npr. filozof Giovanni Gentile (1875–1944, minister za kulturo in izobraževanje v letih 1922–1924, kasneje tudi član Velikega fašističnega sveta; Gentilejeva reforma izobraževanja je v Italiji ostala v veljavi vse do 1962), Enrico Corradini (1865–1931, senator in minister), fašistični zgodovinar Gioacchino Volpe (1876–1971), Alfredo Rocco (1875–1935, pravosodni minister v letih 1925–1932), pisatelj, pesnik in dramatik Luigi Pirandello (1867–1936), dobitnik Nobelove nagrade za literaturo leta 1934 (to medaljo je nato, v času Mussolinijevega poziva Italijanom, naj oddajo svoje zlato državi, dal pretopiti za potrebe vojne v Abesiniji) in vrsta drugih. Med njimi si našo pozornost še posebej zaslužijo trije: Julius Evola (1898–1974), Gabriele D'Annunzio (1863–1938) in Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944). Prvi zato, ker v eni osebi združuje oba skrajna pola fašizma, modernizem na eni strani in tradicionalizem na drugi, druga dva pa sta – med drugim – zanimiva tudi zaradi svojega ukvarjanja s kinematografijo.

Baron Julius Evola se je pred 1. svetovno vojno družil s člani skupnosti futuristov (le da z njimi ni delil njihovega navdušenja nad intervencionizmom in iredentizmom, čeprav se je tudi on udeležil 1. svetovne vojne kot topniški častnik na soški fronti), med letoma 1921 in 1923 pa je bil najvidnejši pripadnik italijanskega dadaizma. V poznih 20. letih prejšnjega stoletja se je posvetil proučevanju ezoterizma in pisanju o njem, njegova dela na to temo pa odlikuje izjemna erudicija. V 30. letih je svoj tradicionalistični svetovni nazor izrazil v svojem najbolj znanem delu, monumentalnem *Uporu proti modernemu svetu* (*Rivolta contro il mondo moderno*, 1934). Nikoli ni bil član fašistične stranke, pravzaprav je vladno politiko kritiziral, češ da je preveč »populistična« in popustljiva do tistega, kar povzroča propadanje Zahoda. Prav tako ni imel posluha za nacionalizem in rasizem kot »biološko« kategorijo, zanj je obstajal zgolj »rasizem duha«, razlikovanje med posamezniki, ki si prizadevajo za transcendenco, ter tistimi, ki nimajo takšnih stremeljenj. Bojevanje je cenil kot vrsto askeze oziroma iniciacije, zato je preziral iredentizem kot motiv za vojno. Njegov pogled na fašizem je bil »pogled z desne«, bil je tako elitističen, da nikoli ni pritegnil širokih množic, čeprav je ves čas vplival na določene politične in kulturne kroge. Značilno za Evolo je, da je prenehal s kritiziranjem fašistične vladavine v trenutku, ko so julija 1943 leta odstavili Mussolinija, nato pa je ta, s pomočjo Nemcev, spet zavladal v Salòski republiki, ki jo je Evola z vsem svojim pisanjem do konca podpiral – ne zato, ker bi bili v njej uresničeni njegovi ideali, temveč zato, ker je v Italiji pomenila zadnji branik pred popolnim izbrisom vseh tradicionalnih vrednot, kar sta s seboj prinašala kapitalistična potrošniška družba in komunizem. Tudi po vojni je Evola ostal zvest svojim prepričanjem, še naprej je pisal, njegova dela, zlasti knjiga *Jahati tigra* (*Cavalcare la tigre*, 1961), pa so močno vplivala na doktrino radikalnejših neofašističnih skupin v Italiji in drugod po Evropi.

Gabriele D'Annunzio, nacionalistični pesnik, pisatelj in dramatik, ki ga navadno označujejo kot predstavnika »dekadentne meščanske književnosti«, je v svoja dela, v katerih je čutiti poudarjeno senzualnost, uspešno integriral vplive najrazličnejših struj, od parnasovcev in simbolistov do ruskega psihološkega romana in Nietzschejeve filozofije. Bil je izredno priljubljen, njegova dela je prebiral več sto tisoč Italijanov, in ko se je 12. maja 1915 iz Francije vrnil domov, da bi vzpodbudil italijanski intervencionizem v 1. svetovni vojni, ga je v Rimu pričakala navdušena množica več kot sto tisoč ljudi. D'Annunzio, ki je v svojih pesmih slavil slo po osvajanju, se je aktivno vključil v vojno in pri tem izpolnil pričakovanja svojih oboževalcev, saj se je izkazal s svojim pogumom: v svojem dvainpetdesetem letu se je kot prostovoljec prijavil v vojsko, 1915 je kot pilot izvidnik letel nad Trentom in Trstom, na začetku naslednjega leta je izgubil oko v letalski nesreči, leta 1917 pa je vodil eskadrilje, ki so bombardirale Pulj in Kotor. Avgusta 1918 se je izkazal še z enim podvigom: vodil je skupino letal, ki je poletela vse do Dunaja in tam stresla propagandne letake. Italijanski nacionalisti, ki so ob koncu vojne imeli ogromen tek po sosednjih ozemljih, so se kljub širitvi teritorija svoje države čutili prikrajšane in prav D'Annunzio je bil tisti, ki je skoval izraz *la vittoria mutilata* in ga 24. novembra 1918 zapisal v svojem članku v *Il Corriere della sera*. Na čelu svojih privržencev je D'Annunzio 12. septembra 1919 vkorakal na Reko, kjer je nato vladal kot diktator vse do 18. januarja 1921, ko je oblast



Ettore Fieramosca

Bengasi

nad tistim ozemljem prevzela redna italijanska vojska. Razmerje med D'Annunzиеm in Mussolinijem je bilo precej napeto, saj je bilo s svojeglavim in impulzivnim umetnikom precej težko shajati, imel pa je nedvomen vpliv na nadaljnji razvoj fašističnega gibanja. S svojim pisanjem in delovanjem je vzpostavil intelektualne temelje in praktične zglede gibanju in to je prevzelo tudi nekatere zunanje poteze, ki jih je oblikoval prav D'Annunzio: nekatere pesmi, fašistični pozdrav z iztegnjeno roko, črne srajce, vzklík »A noi!«, črne zastave z mrtvaško glavo ... D'Annunzio, ki je močno vplival na italijansko kulturo svojega časa, je pustil svoj pečat tudi na filmski umetnosti, še posebej izrazito v obdobju do leta 1918. Po njegovih delih je bilo samo v letih od 1908 do 1921 posnetih dvajset filmov, sam pa je napisal scenarije za tri: med njimi je najslavnejša Pastronejeva *Cabiria* (1914; značilno je, da filma niso oglaševali kot film Giuseppeja Pastroneja, temveč so kot avtorja omenjali izključno D'Annunzia, ki so mu za to pravico tudi zelo dobro plačali), druga dva sta *La crocata degli innocenti* (1917, Alessandro Blasetti, Gino Rossetti, Alberto Traversa) in dokumentarec *Il paradiso all'ombra delle spade* (1921, Luca Comerio). D'Annunzio je bil pomemben tudi za teorijo filma, saj je prvi v Italiji formuliral poglede na vlogo filmske umetnosti v sodobni kulturi, in sicer v okvirih primerjave med gledališčem in filmom, pri katerem je optični tok sosledja kadrov primerjal z glasbo in njeno strukturo.

Filippo Tommaso Marinetti, glavni predstavnik futurističnega gibanja, je bil zagovornik skrajnega modernizma, slavil je kult hitrosti, lepoto strojev in mehanizacije. Bil je še bolj impulziven kot D'Annunzio, umetnost je enačil z »nasiljem, surovostjo in nepravilnostjo«, vojna pa je bila zanj »estetska izkušnja«. Tudi Marinetti, predstavnik skrajnega nacionalizma, je vojno, to »edino higieno sveta«, osebno izkusil: leta 1911 se je kot vojni poročevalec pridružil italijanskim enotam v Libiji, med 1. svetovno vojno pa je bil pripadnik alpincev, bil je ranjen in odlikovan. Italijansko-abe-sinske vojne se je Marinetti prav tako udeležil kot prostovoljec, star skoraj šestdeset let! A to še ni vse: nekaj let kasneje, po začetku 2. svetovne vojne, ko je Nemčija napadla Rusijo in se ji je pridružila še Italija, Marinettija spet najdemo med italijanskimi vojaki, tokrat na vzhodni fronti. Sicer si je prizadeval, da bi futurizem

postal glavna umetniška usmeritev fašistične Italije, a pri tem ni bil uspešen, saj Mussolini ni hotel favorizirati nobene umetniške struje. Napisal je več filmskih teoretičnih del, najpomembnejša med njimi so *La cinematografia futurista* (1916), *La cinematografia astratta è un'invenzione italiana* (1926) in *La cinematografia* (1938). Skupaj z Arnaldom Ginno, Brunom Corro, Emiliom Settimellijem, Giacomom Ballo in Remom Chitijem je Marinetti leta 1916 objavil *Il primo manifesto per la cinematografia futurista*, kjer so definirali svoje poglede na filmsko umetnost. Ta je bila po njihovem mnenju popolno nasprotje gledališča, bila naj bi *teatro senza parole* (šlo je pač za čas nemega filma), in bi po mnenju futuristov morala biti »poliekspresivna simfonija«, ki bi se posluževala najrazličnejših pripomočkov in orodij: »kromatske in plastične glasbe nemih slik«, kaosa, fantastičnih preobrazb realnosti, ritmične in metaforične montaže, asinhronične glasbene in zvočne spremljave ter abstraktnih predstavitev sveta in človeškega telesa. V skladu s temi načeli je omenjena skupina istega leta režirala film *Vita futurista*, v njem pa jih je vseh šest tudi nastopilo. Futuristi so sicer naredili še nekaj filmov, vendar so bili njihovi maloštevilni poskusi precej izolirani in niso pomenili alternative priljubljenim narativnim filmom. Proti koncu 20. let se je tudi vpliv samega futurizma na italijansko kulturo začel počasi iztekati. Nekatere futuristične motive najdemo v filmu *Jeklo* (Acciaio, 1933), ki je povsem modernističen, četudi formalno ni narejen v skladu s skrajnimi Marinettijevimi načeli. Sloni na zgodbi Luigija Pirandella, ki je napisal tudi prvo verzijo scenarija, a ko je bil za režiserja povabljen Walter Ruttmann, ki je skupaj z Mariom Soldatijem predelal scenarij, je bil spremenjen tudi značaj filma. Zgodba o usodnem ljubezenskem trikotniku v filmu ostane le še kot okvir in je povsem v senci visokih peči in strojev, ki oblikujejo in valjajo žareče jeklo v simfoniji zvokov in podob; prav tako je prisoten motiv hitrosti (tekmovalje kolesarjev), kar so vse preokupacije futuristov. Po zaslugi Ruttmannove ritmične montaže in dobro izrabljenih zvočnih učinkov nekatere sekvence tega filma še danes delujejo zelo impresivno.

Filmom, ki so nastali v času Mussolinijeve vladavine, se *a priori* pripisuje, da so bili »propagandistični« oziroma »režimski«, brzkone je v ozadju preprosta logika, da če so bili takšni angloameriški filmi med vojno in tik pred njo, če sovjetskih niti ne omenjamo (primitivno stereotipiziranje nemških in italijanskih vojakov v filmih, ki so nastali po vojni, je čisto poseben problem), potem je moralo biti v »totalitarni« Italiji pač še veliko huje. Če se ozremo na prej omenjene tri Rossellinijeve »vojaške« filme, ki so bili narejeni v času najbolj krvave vojne v zgodovini, pri njih najbolj preseneča prav odsotnost pričakovanega elementa »propagande«. *Bela ladja* je sploh čisto dokumentarističen izsek iz življenja mornarjev na vojni ladji, nič manj zanimiv pa ni film *Pilot se vrača* (eden od koscenaristov je bil Ducejev sin Vittorio Mussolini, h kateremu se bomo še vrnili), v katerem je govora o jetniških izkušnjah pilota (Massimo Girotti), ki ga med vojno v Grčiji sestrelijo in zajamejo Britanci. Ker je bil film narejen v času, ko je od spopadov v Grčiji minilo komaj leto dni, posebej zbuja pozornost zelo objektivno upodabljanje Britancev (ti italijanskega pilota najprej sprejmejo medse kot sebi enakega, nekoliko strožji postanejo šele, ko poskuša pobegniti), še bolj pa izstopa naklonjen prikaz grških vojakov, ki si z zajetimi italijanskimi vojaki in civilisti delijo pičlo hrano in po svojih močeh pomagajo ranjencem; njihov skupni »sovražnik« so

pravzaprav prodirajoči Nemci, ki v napadih svojih letal ne razlikujejo med zavezniškimi italijanskimi jetniki in nasprotniki (Grki in Britanci). Pri naslednjem Rossellinijevem film, *Človek s križem*, je položaj nekoliko bolj zapleten. Tu seveda ne moremo govoriti o »naklonjenosti« do komunističnih sovjetskih vojakov (popolnoma drugačen je odnos do sovjetskih civilistov, ki so prikazani kot žrtve), čeprav je tudi glede tega Rossellini razmeroma uravnotežen, če upoštevamo, da so bili v 2. svetovni vojni spopadi na vzhodni fronti daleč najbolj surovi. V *Človeku s križem* torej imamo, če hočete, opraviti s »propagando«, le da ta ni »režimska«, temveč katoliška. Glede na to, da je bil antikatalicizem že od samega začetka eden od elementov fašistične ideologije in da so močne struje znotraj fašističnega gibanja katoliški veri nasprotovale tudi po sklenitvi Lateranskih sporazumov s Sveto stolico leta 1929, ki so Mussoliniju omogočili sožitje s Cerkvijo, zelo vplivno institucijo v Italiji, lahko samo popoln nepoznavalec enači »fašizem« s »katalicizmom«. Razlogov za sproščen odnos fašističnih oblasti do kinematografije (in kulture nasploh) je več, eden pomembnejših pa je bila delitev dela med državno ustanovo Istituto LUCE (ustanovljeno 1926) in proizvodnjo igranih celovečercerov, ki je bila v rokah zasebnih podjetij. Dokumentarni »žurnali«, ki so nastali pod okriljem Istituta LUCE, so bili namenjeni povzdigovanju uspehov Mussolinijevega režima (arhitekturni dosežki, gradnja hidroelektrarn, tovarn, bolnišnic, avtocest, železnic in celih mest – v tistem času je bilo povsem na novo zgrajenih dvanajst mest! – obsežno izsuševanje močvirij za pridobivanje plodne zemlje, s čimer je bila tudi odpravljena malarija, ki je razsajala na nekaterih območjih Italije, opravičevanje vojne v Abesiniji, slavljenje podvigov italijanskih pilotov, avtomobilistov in športnikov itd.). Imeli so informativno-izobraževalno-propagandno funkcijo (ki jo je precej kasneje po vsem svetu prevzela televizija), v kinematografih so jih obvezno predvajali pred vsakim celovečernim filmom. Poznale so jih tudi druge države, najbolj so seveda znani ameriški in britanski *newsreels*, medtem ko smo pri nas po 2. svetovni vojni morali gledati *Filmske novosti*, ki so jih v Jugoslaviji predvajali še v začetku 70. let prejšnjega stoletja (njihova najbolj vidna razlika v primerjavi z izdelki Istituta LUCE, kar lahko potrdi vsak, ki si je kakšne ogledal, je bila v tem, da slednji niso bili dolgočasni). Proizvodnjo igranih celovečercerov pa so fašistične oblasti pustile pri miru in se vanjo vse do druge polovice 30. let sploh niso vtikale, pa še tisti ukrepi so bolj služili podpori italijanskemu filmu kot pa čemu drugemu. **Velika večina igranih italijanskih filmov iz fašističnega obdobja je bila takšnih, da se iz njih nikakor ne more razbrati, da so bili posneti v času fašizma, če ne poznamo letnice njihovega nastanka. Prav tako je med tistimi, ki so nastali med 2. svetovno vojno, izredno malo »vojnih« filmov, pri drugih pa sploh ni čutiti, da so bili narejeni v vojnem času.** Z drugimi besedami, italijanska kinematografija je bila čisto samosvoj svet, kjer se gledalci ni bilo treba kaj dosti bati, da bo oblast vanj drezala s svojimi »sporočili« (seveda so se poveljni kritiki obesili tudi na to dejstvo in so italijanskim filmom iz časa fašizma, če jim že niso mogli očitati »režimskosti«, pripisali »eskapizem«, s katerim naj bi režim »prikival kruto resničnost«). Med sorazmerno maloštevilnimi filmi, ki jim lahko pripišemo, da se spogledujejo z režimom, prevladujejo zgodovinske upodobitve, kjer je prek vzporednic z obdobji Rimskega cesarstva in renesanse čutiti prizadevanja po vzpodbujanju občutkov domoljubja pri občinstvu. Med najbolj znanimi filmi tega tipa so *Scipione l'Africano* (1937, Carmine Gal-



Scipione l'Africano



Vecchia Guardia

lone), *Condottieri* (1937, Luis Trenker) in *Ettore Fieramosca* (1938, Alessandro Blasetti). Vsi trije omenjeni so bili narejeni v času po ustanovitvi dveh pomembnih institucij, Generalnega direktorata za kinematografijo (DGC – Direzione Generale per la Cinematografia, ust. septembra 1934) in Nacionalne agencije za filmsko industrijo (ENIC – Ente Nazionale Industrie Cinematografiche, ust. novembra 1935), tako da sta bila zlasti *Scipione l'Africano* in *Condottieri* (oba veliki uspešnici in tudi nagrajena na festivalu v Benetkah) deležna precejšnjih državnih subvencij, česar prej ni bilo.

Vojnih filmov je bilo narejenih sorazmerno malo, poleg že obravnavanih Rossellinijevih filmov najdemo še nekaj naslovov, med katerimi najbolj izstopajo *Uomini sul fondo* (1941; Rossellini je bil asistent režije), *Alfa Tau!* (1942), *Marinai senza stelle* (1943) in *Uomini e cieli* (1943; zadnja dva filma sta bila v bistvu posneta že leta 1943, a sta bila prvič prikazana šele po vojni) Francesca De Robertisa, *Bengasi* (1942) Augusta Genine, *Giarabub* (1942) Gofreda Alessandrinija in *Ljudje višav* (*Gente dell'aria*, 1943; zgodbo zanj je prispeval Mussolinijev sin Bruno, tudi sam pilot, ki je leta 1944 umrl v nesreči med preizkušanjem novega letala) Esoda Pratellija. De Robertis (1902–1959) je bil, potem ko je končal vojno akademijo v Livornu, častnik v vojni mornarici, od leta 1939 pa je vodil filmski oddelek te veje italijanske vojske (pod okriljem tega oddelka je bila posneta tudi Rossellinijeva *Bela ladja*). Najprej je naredil dokumentarec *Mine in vista* (1940), njegov prvi (in najboljši) igrani celovečerec pa je že omenjeni *Uomini sul fondo*, posnet zunaj studia, z naturščiki in v dokumentarističnem slogu, značilnem za vse njegove filme tega obdobja, pa tudi tiste, ki jih je posnel kasneje. Podoben dokumentarističen pristop najdemo pri izsekih iz življenja pilotov (testiranje letal, bojni poleti z bombniki in priprave nanje) v že omenjenem Pratellijevem filmu *Ljudje višav*, sicer drami o polbratih, ki tekmujeta za isto dekle, obenem pa sta tekmeča tudi kot pilota. Nekateri filmski zgodovinarji med »vojno propagandne« filme uvrščajo *Bengasi* Augusta Genine, zgodbo o času pred bliskovito italijansko-nemško protiofenzivo pod Rommlvim vodstvom, ko so imeli to mesto v svojih rokah Britanci. Kot v svojem prispevku v knjigi *Re-viewing Fascism: Italian Cinema, 1922–1943* (2002) poudarja Marla Stone, pa sta v tem filmu popolnoma odsotna tako

fašizem kot italijanska država, italijanskih vojakov vse do konca filma skorajda ne vidimo, če pa jih že, so vojni ujetniki oziroma se skrivajo pred Britanci. *Bengasi* torej nikakor ni »režimski« film, celo »patriotski« ne, temveč zgodba o lokalni skupnosti in njenem trpljenju med vojno vihro. Marla Stone gre še dlje in primerja *Bengasi* s slavno Curtizovo vojno melodramo *Casablanca*, ki je bila narejena istega leta in je prav tako postavljena v severno Afriko. Rick (H. Bogart), glavni junak filma, postane antifašist, ko »spozna, da bi brez zmage ameriških vrednot svet postal takšen, da bi bilo v njem nemogoče živeti, njegovo življenje pa potem ne bi imelo nikakršnega smisla«. Takšne prozorne propagande ne najdemo ne v *Bengasiju* ne v kateremkoli drugem igranem vojnem filmu iz časa fašizma. Alessandrinijev *Giarabub* bi sicer bolj utemeljeno lahko šteli med »patriotske«, a tudi tu nimamo opraviti s »slavljenjem vojne zmage« (takšnih vojnih filmov Italijani niso snemali, čeprav so bili udeleženi v številnih bitkah, ko je bila vojna sreča še na strani sil Osi), temveč gre za ekranizacijo resnične zgodbe o tragični usodi vojakov postojanke na libijsko-egipčanski meji, ki jo maloštevilna posadka pogumno brani pred napadi veliko močnejših avstralskih enot, dokler nazadnje le ne kloni, potem ko avstralsko topništvo dobesedno sesuje njihovo utrdbo. Carlo Ninchi v vlogi redkobesednega, hladnokrnega poveljnika utrdbe je izvrsten, nepozabna je sekvenca, ko pred iztekom avstralskega ultimata ukaže zbor svojih vojakov in jim pove, da se je sicer glede ponudbe o predaji že odločil, vendar pa jim hoče vseeno še enkrat pogledati v oči, da se prepriča o pravilnosti svoje odločitve. Nihče ne spregovori besede, ko gre njihov poveljnik od enega do drugega, na koncu se jim na kratko zahvali in ukaže, naj zasedejo svoje položaje. Takoj zatem se začne silovito obstreljevanje, ki utrdbo poruši.

Med vsemi poizkusi nekaterih piscev, da bi kakšen italijanski film iz obdobja fašizma lahko opredelili kot »vojno propagandnega«, morda še najbolj izstopa uvrščanje Alessandrinijevega celovečerca *Luciano Serra – pilot* (Luciano Serra pilota, 1938) v to kategorijo. Gre za zgodbo o civilnem pilotu (igra ga Amedeo Nazzari), ki si po 1. svetovni vojni prizadeva, da bi lahko z lastnim podjetjem svoji družini zagotovil spodobno življenje, a mu to nikakor ne uspeva, bogati tast pa omalovažuje te njegove poskuse. Luciano Serra se odloči, da bo svoje pilotske veščine unovčil v Ameriki, najstniškemu sinu, ki očeta obožuje, pa obljubi, da se bo kmalu vrnil. Ko Serra (potem ko mu z akrobatskimi letalskimi veščinami nikakor ne uspe zbrati zadosti denarja) poskuša preleteti Atlantik, mu to spodleti, letalo izgine in vsi so prepričani, da je pilot mrtev. Oče in sin se ponovno združita šele čez leta v Abesiniji: Serra (ki je poniknil in se kasneje – pod drugim imenom – javil kot prostovoljec v pehoti) reši življenje sinu (ta je šel po očetovi poti in tudi sam postal pilot), čigar letalo sestrelijo, vendar je pri tem sam smrtno ranjen. Ko pride do spopadov, Alessandrini (tako kot pri *Giarabubu*) pokaže svoj izjemen dar za režiranje vojnih sekvenc. Pri tem je postavil tako visoke standarde, da še dolgo po 2. svetovni vojni niso bili preseženi. Umiranje italijanskih vojakov in njihovih nasprotnikov je prikazano izredno prepričljivo, abesinski bojovníki pa kot spoštovanja vredni nasprotniki (kar je v velikem nasprotju s prizori iz raznih povojnih »akcijskih« vojnih filmov in spektaklov, kjer so sovražniki »abstraktna« bitja, katerih edina funkcija je, da kot pokošeni padajo pod streli »naših« vojakov). Zelo dobro je uporabljen tudi zvok, tako da bo tistemu, ki si ogleda film, še

dolgo ostal v spominu odmev zamolklega, ritmičnega regljanja strojnic, s katerimi skušajo italijanski vojaki ubraniti civilne potnike vlaka, ki so ga zaustavili in obkolili Abesinci. Kljub tem učinkovitim prizorom je *Luciano Serra – pilot* vse prej kot »vojna propaganda«, celo »vojni film« bi ga lahko imenovali le pogojno, saj se s spopadi srečamo šele v zaključnem delu, pa še potem film v svojem bistvu ostaja tisto, kar je bil do takrat: osebna drama o iskanju samega sebe in o ponovnem snidenju očeta in sina, ki ju takoj zatem spet razdruži smrt.

V času Mussolinijeve vladavine torej niso delali igranih filmov, ki bi kakorkoli poveljevali fašizem, pravzaprav je *Vecchia guardia* (1935) Alessandra Blasettija edini igrani celovečerec, ki posredno obravnava prihod fašističnega gibanja na oblast. Zgodba je postavljena v mestece, kjer ni sledu o kakšni visoki politiki, pač pa imamo opraviti z zornim kotom »malega človeka«, ki je izgubil zaupanje v oblast in v politične stranke, skupina preprostih meščanov se zato vključi v fašistično gibanje in se občasno spopada s svojimi političnimi nasprotniki. Dramatični vrhunec filma je nesrečna smrt fantiča, ki se na skrivaj udeleži enega teh spopadov. Blasettijevo slog ostaja ves čas suhoparno realističen in dokumentarističen, in ko se omenjena skupina čisto na koncu pridruži Mussolinijevemu pohodu na Rim, gre za kratko sekvenco, dogajanje pa spremljamo od daleč, tako kot je bilo vse, kar se je dogajalo v mestecu, daleč stran od osrednjega dogajanja v takratni Italiji. Če iščemo »propagando«, jo moramo iskati pri že omenjenem državnem Istitutu LUCE, pod okriljem katerega je bila narejena *Camicia nera* (1933), ki jo je režiral in zmontiral Giovacchino Forzano. Gre za dokumentarec z igranimi vložki, ki neprikrito slavi dosežke fašizma, pri čemer so za vsakega Slovenca še zlasti moteči vzhičeni komentarji o »pravični« priključitvi slovenskih ozemelj Italiji, da ne omenjamo pritoževanja nad tem, kako je bila Italija pri vsem skupaj pravzaprav prikrajšana. Kar se tiče samih žurnalov Istituta LUCE (posnetih jih je bilo več kot tisoč petsto), je treba poudariti, da se je njihov značaj postopoma spreminjal in proti koncu vojne, ko bi bilo pričakovati, da bodo najbolj prenapeti, so bili pogosto zgolj filmske beležke nekega dogajanja, z le najosnovnejšim komentarjem. Takšna sta tudi za nas zanimiva *Giornale LUCE C0391 (08/04/1944)* in *Giornale LUCE C0402 (01/07/1944)*, s posnetki bojev bersaljerov s slovenskimi partizani, kjer snemalec značilno odmaknjeno prikazuje italijanske vojake v redkih trenutkih prostega časa, med urjenjem in bojevanjem. Čisto posebno kategorijo med filmi tistega časa pa pomenijo dokumentarci, kjer njihovi ustvarjalci slavijo italijansko zemljo in pristen stik kmečkega življa z njo, kjer gre pogosto za vrhunske umetniške stvaritve. Značilen primer takšnega dokumentarca je *La sua terra* (1941) Luciana Emmerja in Enrica Grasa, zelo lepo posneto in montirano delo, brez komentarja in dialogov, v ozadju so zgolj zvoki deževnih kapelj in žuborenja potokov, glasba pa je iz *Noči na golem brdu* Modesta Musorgskega.

(Nadaljevanje in konec v naslednji številki *Ekrana*.)

IN MEMORIAM HARUN FAROCKI (1944-2014)

Simon Popek, foto © Harun Farocki Filmproduktion

»Noben film, v podobe zgolj prevaja tisto, kar že obstaja (v opisni, knjižni ali televizijski obliki), ni vreden počenega groša. Film se mora nujno izražati v lastnem jeziku.« (Harun Farocki)

S filmi Haruna Farockija sem se prvič spoznal leta 1993. *Videogram neke revolucije* (Videogramme einer Revolution, 1992), ki ga je režiral skupaj z Andrejem Ujico, je govoril o padcu Ceausescujevega režima. Ampak to ni bil klasični dokumentarec, ki bi kritiziral režim in slavil liberalno vstajo in konec komunizma; v tem dokumentarcu je bilo nekaj drugačnega, razlikoval se je od kopice na hitro posnetih in zmontiranih filmov, ki so v času po padcu zidu želeli »ujeti duha časa« in izkoristiti kratkotrajno zanimanje medijev in javnosti. V *Videogramu* avtorjev ni toliko zanimal socialni in politični kontekst revolucije, temveč način podajanja informacij, serviranja podob, tehnološki oziroma logistični vidik revolucije, ob kateri ni dovolj, da zavzameš parlament in preženeš diktatorja, temveč da nadzoruješ medije in javnosti podajaš prave/pravične informacije, s katerimi prepričaš vojsko in policijo, da stopita na tvojo stran. Rumunska revolucija se skratka ni odvijala le na ulicah Temišvara in Bukarešte, sta trdila Ujica in Farocki, odvijala se je predvsem v prostorih nacionalne televizije, ki jo je bilo treba zaščititi pred podporniki diktatorja, ljudstvu pa pošiljati »prave« zgodbe.

Videogram se je izkazal za izvrsten uvod v obširen, raznolik in vedno provokativen opus nemškega filmskega esejista in vizualnega umetnika, ki se je leta 1944 kot Harun El Usman Faruqi rodil indijskemu očetu in nemški materi; vseboval je večino konstant, ki se bodo skozi filmografijo, dolgo skoraj sto filmov, pojavljale vedno znova. Farockijeva dela ponujajo razčlenitve medijev in njihovega početja, logike podob in podajanja novic; to so filmi o moči in prepričljivosti avdiovizualne retorike, o vojnah, kapitalizmu, potrošništvu,

nadzoru in manipulaciji; mojstrovine montiranja in kontekstualizacije *found-footage* in arhivskega materiala, v katerih je analiziral vlogo nadzornih kamer, tehnično dovršenost zaporov in vojaških objektov, logiko korporativnega komuniciranja, marketinga itd. Očarali ter intrigirali so ga javni prostori in javne institucije, npr. pisarne (*Novi produkt* [Ein neues Produkt, 2012]), tovarne (*Delavci zapuščajo tovarno* [Arbeiter verlassen die Fabrik, 1995]), vojaški objekti (*Vojna na daljavo* [Erkennen und verfolgen, 2003]), zapori (npr. *Slike iz zapora* [Ich glaubte Gefangene zu sehen, 2004]) in seveda nakupovalni centri (*Stvarniki nakupovalnih svetov* [Die Schöpfer der Einkaufswelten, 2000]), v zadnjem obdobju ustvarjanja pa še posebej produkcijski procesi v kombinaciji z vse bolj prevladujočim tehnološkim napredkom. V triptihu *Eye/Machine* (Auge/Maschine, 2001–2003) in filmu *Vojna na daljavo* je vzel svoji stalnici in ju združil v eseja o tehnološkem napredku in vojskovanju, o vse očitnejši neosebnosti in dehumanizaciji modernega vojskovanja, ki je prelom doživelo leta 1991 s prvo zalivsko vojno, ko je ameriška vojska medije servisirala s slikami »čiste vojne«, podobami brez plastičnosti in globine, brez ljudi in človeških žrtev. Za Farockija prva zalivska vojna ni bila demonstracija novega orožja, temveč demonstracija nove politike podob; postavljeni so bili temelji novega, elektronskega vojskovanja, vojne na daljavo, v kateri tehnologija poskrbi za predhodno analizo in nadzor.

Sčasoma so njegovi filmi vsebovali vse manj izvorno posnetega materiala, vse bolj so se zanašali na filmski in fotografski arhiv, kar je Farocki komentiral z besedami, da ga »preobilica že posnetega

avdiovizualnega gradiva odvrača od snemanja novih podob«, da »raje preoblikuje že obstoječe podob«, ter dodal, da »vsaka podoba vseeno ne more biti reciklirana, nujno mora vsebovati neko skrito vrednost.«

V tem kontekstu se mi zdi ena največjih Farockijevih stvaritev film *Odlog* (Aufschub, 2007). Govori o taborišču Westerbork na Nizozemskem, ki je nacistom služil kot prehodno koncentracijsko taborišče, a so ga v odsotnosti oficirjev vodili interniranci. Arhivski material ne prikazuje klasične podobe taborišča smrti, zato ne preseneča, da je po vojni ostal tako rekoč nepredvajan. Podajal je »nepravo« podobo holokavsta in s to nepravo podobo se Farocki ukvarja s hladno, trezno distanco; v nacistični industriji smrti znova najde vzporednice z lastnimi preokupacijami in relaciji vojna-proizvodnja. Kakor kažejo nacistični dokumenti, je bil Westerbork organiziran kot tovarna, še več, verjetno je šlo za edino taborišče z lastnim, izvirnim logotipom! Taborišče kot masovna proizvodnja smrti.

Farockijev opus je preobširen, da bi ga lahko natančneje zaobjel v kratkem posvetilu; obsežno retrospektivo so mu lani priredili v Slovenski kinoteki, verjetno pa ste ga mnogi – zavestno ali nevede – imeli priložnost spoznavati tudi v bolj komercialni produkciji, saj je kot scenarist sodeloval pri mnogih filmih enega ključnih predstavnikov sodobnega nemškega filma Christiana Petzolda; pri nas smo videli *Barbaro* (2012) in *Notranji mir* (Die innere Sicherheit, 2000), novembra pa s filmom *Phoenix* (2014) na naša platna prihaja še njuno poslednje sodelovanje in Farockijev zadnji filmski prispevek.

Predvsem pa je bil Farocki učitelj in kritik. Kot predavatelj na berlinski filmski akademiji (Dffb) je izšolal nekatere režiserje t. i. berlinske šole, medtem ko je kot premišljevalec o filmu od konca 60. let dalje skupaj s Hartmutom Bitomskim, Hanssom Zischlerjem, z Wimom Wendersom in drugimi zaznamoval zlata leta filmskega časopisa Filmkritik, ki ima za nemško kulturno panoramo enak status kot Cahiers du cinéma v Franciji.

Kot mulci smo ugibali, kako se izgovori njegovo ime. Nekateri so mu rekli »Éli Valah« ali celo »Valač«. Hoteli smo vedeti zaradi tistega filma, ki nas je tako očaral in osupnil. Ki je bil tako velik, mogočen, drugačen in prelomen, da ga nismo mogli prebaviti v enem samem ogledu.

Filma, v katerem je odigral svojo življenjsko vlogo. Ne prej ne pozneje ni bil tako dober, izrazit, našpičen, večplasten in veličasten kot v špageti vesternu *Dober, grd, hudoben* (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966, Sergio Leone). In najboljši prizor najboljšega filma je prišel proti koncu, kjer kot Tuco (alias Tuco Benedicto Pacifico Juan Maria Ramirez) odkrije veliko krožno pokopališče s stotinami grobov, potem pa začne v koncentričnih krogih teči po njem in frenetično oprezati za imenom na grobu, v katerem se nahaja 200.000 dolarjev v zlatu. Tucov groteskni balet se odvrti v popolni harmoniji z Morriconejevo 3 minute in 22 sekund dolgo himnično *L'estasi dell'oro/The Ecstasy of Gold*, v kateri poje maestrova prva primadona Edda Dell'Orso. Skladba se v izčrpavajočem tempu stopnjuje od enega do

drugega vrhunca, vse dokler Tuco ne zagleda tistega imena in glasba se v hipu ustavi, kot bi jo odrezal. Uau!

Bili so tudi drugi prizori v tem in drugih filmih, kjer je bil odličen, a ta je brez konkurence, absolutni Parnas, vrhunskih pet minut v življenju igralca, kjer so bogovi ustvarjalnosti zgostili najboljše od talentov Leoneja, Morriconeja in seveda Wallacha. Po tem ga bomo pomnili. Pa tudi po tistem prizoru, kjer se iz puščave opečen in napol mrtev opoteče v mesto, se napije vode na pojilu, potem pa v trgovini z orožjem iz različnih pištol poznavalsko sestavi novi kolt, s katerim bo poravnal račune. In po sloviti izjavi, ko iz kopalne kadi ustrelil bandita: »Če moraš streljati, streljaj, ne blebetaj!«

Tuco je dvolični morilec, lažniva baraba, preračunljivi lisjak, blebetavi prepirljivec, ki skrbi le za lastno rit. Pa vendar nam je njegov lik zlezel pod kožo. Wallach mu je znal s poudarjeno igro na robu groteske in z divjim pogledom, venomer na preži za profitom, vdahniti prepričljivost, človeško toplino in grobi humor.

Malo je manjkalo, da do te vloge ne bi prišlo. Po dveh sorodnih vlogah banditov, Calvere iz *Sedem veličastnih* (The Magnificent Seven, 1960, John Sturges) in v črno oblečenega Charlieja Ganta iz *Kako je bil osvojen Divji zahod* (How the West Was Won, 1962, Ford/Hathaway/Marshall), je bil Wallach zadržan do vnovičnega igranja istega tipa vloge; ko pa je Leone priletel v Los Angeles, se z njim sestal in mu zavrtel odlomek iz filma *Za dolar več* (Per qualche dollaro in piu, 1965), je Wallach rekel le: »Kdaj me rabiš?« Ostalo je zgodovina.

Wallach je bil eden prvih učencev Leeja Strasberga in njegovega Actors' Studia. Kariero je konec 40. let začel v gledališču, ki mu je ostal zvest vse življenje. Na filmu je debitiral leta 1956 v provokativni Kazanovi drami *Baby Doll*, kjer zapeljuje mladoletno Carroll Baker. Igralec drobnih oči, ciničnega nasmeha in perverzno skrivenčenih ust je pogosto igral prestopnike, bandite in kriminalce latinoameriškega porekla. Opazno vlogo je odigral v drami *Nepriлагоjeni* (The Misfits, 1961, John Huston), ob Marilyn

IN MEMORIAM ELI WALLACH (1915-2014)



Monroe in Clarku Gablu, v podcenjeni vojni drami *Zmagovalci* (The Victors, 1963, Carl Foreman), solidnem špagetu *Štirje asi* (I quattro dell'Ave Maria, 1968, Giuseppe Colizzi) s Terencom Hillom in z Budom Spencerjem ter ameriškem supervesternu *MacKennaovo zlato* (MacKenna's Gold, 1968, J. Lee Thompson) ob Gregoryju Pecku in Omarju Sharifu.

V 70. in 80. letih smo ga gledali v filmih *Ljubezen do polnoči* (Cinderella Liberty, 1973, Mark Rydell), *Globina* (The Deep, 1977, Peter Yates), *Rabljeva pesem* (The Executioner's Song, 1982, Lawrence Schiller), *Norenje* (Nuts, 1987, Martin Ritt), *Dva Jaka* (The Two Jakes, 1990, Jack Nicholson) in v *Botru 3* (The Godfather: Part III, 1990, Francis Ford Coppola), kjer je bil don Altobello, navidezni

prijatelj družine Corleone, sicer pa spletkar in zločinec. Kot brezobzirni mafijski šef ni čisto prepričal, saj je v njem čutilo toplino in humor, poleg tega je bil še sladkosned in ravno slastni cannoli (kot smo že omenili v poletnem Kalibru), ki mu jih je podarila Talia Shire, so ga na koncu stali glave. 37 let po filmu *Dober, grd, hudoben* je z Eastwoodom spet sodeloval pri *Skrivnostni reki* (Mystic River, 2003). Eno zadnjih vlog je odigral v Stonovem *Wall Street: Denar nikoli ne spi* (Wall Street: Money Never Sleeps, 2010).

V karieri je igral v več kot 90 filmih in zaslovel kot eden najboljših karakternih igralcev. Obvladal je širok razpon vlog, često igral v Evropi in na TV. Bil je družinski mož, 66 let je bil poročen z igralko Anne Jackson,

s katero je pogosto nastopal v gledaliških predstavah. Leta 2005 je izdal avtobiografijo *The Good, The Bad, and Me: In My Anecdote*, kjer je veliko zanimivega branja.

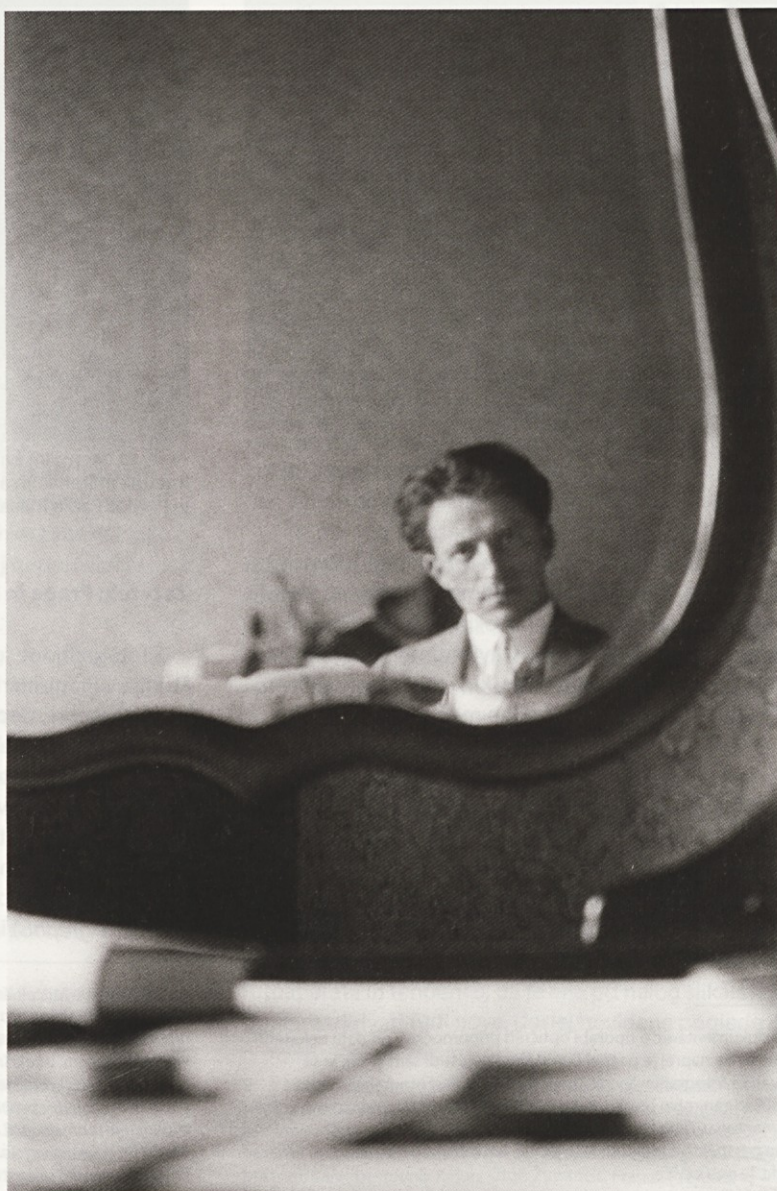
Mulcem z vipavskega dvorišča sporočam, da se njegovo ime izgovarja »Ilaj Uolak«. Kar pa se mene tiče, se še zmeraj podi po tistem pokopališču na Morriconejevo glasbo in išče grob Archa Stantona.

Dežurni pogrebec
Zoran Smiljanič

Ustvarjanje vidnih
oblik za zanamce

BOŽIDAR JAKAC IN FOTOGRAFIJA

Arjan Pregl



Avtoportret v ogledalu, 1929-31
Imetnik materialnih avtorskih pravic je Primož
Pablo Miklavc Turnher

»Od danes naprej je slikarstvo mrtvo!« so menda besede slikarja Paula Delarochēja, kar naj bi izjavil leta 1839, takoj po tem, ko je prvič videl dagerotipijo (predhodnica fotografije, kjer podoba ostane zapisana na posebnih bakrenih ploščah). Kot se je izkazalo, slikarstvo seveda ni izumrlo, fotografija ga je celo revitalizirala.

Odnos med slikarstvom in fotografijo, včasih strasten, drugič ignorantski, vedno pa kompleksen, poteka torej že vse od rojstva fotografije. Pravzaprav lahko rečemo, da se je ta odnos začel celo dvesto let prej, vsaj če verjamemo teorijam, da sta že Caravaggio in Vermeer uporabljala *camero obscuro*.¹

Poglejmo nekaj primerov. Edgar Degas se že zgodaj navduši za fotografijo, ki jo uporablja tudi kot »skicirko«, tako da fotografira živi model in slika po fotografiji. Kmalu začne tudi »fotografsko« kadrirati. Pierre Bonnard in Édouard Vuillard izkoristita prednosti širše dostopnega Kodakovega fotoaparata (in filma v kolutu): fotografirata intimne družinske prizore, ki jih potem prenašata na platno in nanje »obešata« subtilne barvne odtenke skoraj na abstrakten način. Fotografi pikturalisti imitirajo »slikarski« način upodabljanja, zamegljujejo ostre robove in nastavljajo kompozicijo. Fotograf in filmar Hans Namuth naredi Pollockovo slikarstvo dostopnejše in zanimivejše za širšo javnost, ko Pollocka posname pri delu in ga ujame »v akciji«. Postavi se pod stekleno površino, na katero kasneje slovit »action painter« poliva in škropi barvo, kar gledalec dojema kot slikanje po dvodimenzionalni slikarski površini. David Hockney s sestavljanjem fotografskih kolažev združi elemente kubizma, perifernega vida in »enočesnosti«² fotografije. Kasneje to spet vpliva nazaj na njegovo slikarstvo. Jeff Wall s svojimi podobami pokaže izrazito sodoben pogled, saj preplete slikarski »tableau«, fotografijo, filmsko podobo in osvetljen reklamni pano.

Pri Božidarju Jakcu je zelo zanimivo, da od omenjenih prepletov fotografije in slikarstva ... ne uporabi prav nobenega. Lahko bi sicer rekli, da do neke mere njegov slikarski pogled vpliva na njegov fotografski vid, a še natančnejše opažanje pokaže, da skozi celoten opus pravzaprav vztraja na avtonomiji, ločenosti medijev, slikarskega, fotografskega (in filmskega). Kar pa seveda v dobi, ko je bila avtonomija medija visoko cenjena vrlina, ni prav nič problematično. Še več, prav v avtonomni fotografski podobi je Jakac zapustil obsežen opus, ki skozi dokumentarno, estetsko, včasih celo intimno izpovedno moč priča o svojem času.

Jakčeva fotografska zapuščina šteje okoli trideset tisoč posnetkov. Smiselno urejen izbor, ki je trenutno na ogled v Moderni galeriji v Ljubljani, je prva celovita obravnava Jakca kot fotografa. Razstava, katere kustosinja je Lara Štrumej, je razdeljena v več sklopov – Začetek: Praga in Novo mesto, Albumi, Potret in avtoportret, Amerika in Med partizani.

¹ Zelo dober dokumentarec o uporabi optičnih pripomočkov pri delu nekaterih slikarjev od renesanse naprej je posnel David Hockney, tudi sam slikar, ki se intenzivno ukvarja s fotografijo: *Secret Knowledge* (2003). »Fotografski« videz Vermeerjevih slik in zanimivo teorijo, kako ga doseči kar »doma«, pa vidimo v lanskem dokumentarcu *Tim's Vermeer* (2013, Teller).

² Kot klasična perspektiva ima tudi fotografija, za razliko od naravnega človeškega vida, le eno očišče.



Anny za okenskim krilom, 1932
Imetnik materialnih avtorskih pravic
je Primož Pablo Miklavc Turnher

Začetek: Praga in Novo mesto

S fotografijo se je Jakac začel ukvarjati proti koncu svojega študija v Pragi, kjer si je kupil fotoaparat in leta 1922 naredil prve posnetke. Čeprav se je takrat v grafiki spogledoval z ekspresionizmom (zelo znan je na primer *lesorez* iz leta 1921 – *Koncert*³), je k fotografiji pristopal precej bolj klasično. S tem poudarkom, da je v kompoziciji, odnosih svetlobe, teme in sivin mogoče prepoznati slikarsko oziroma, še bolje, risarsko oko. Slednje se pri njem, odličnem risarju, mogoče sploh dobro poveže v pomensko celoto, saj beseda fotografija izvira iz grščine (*photos + graphis*) in pomeni »risanje s svetlobo«. Dober primer

³ O tej grafiki Milček Komelj zapiše: »Vsebinska motiva in forma, ki jo v svoji impulzivnosti zajema, sta na tej sugestivni podobi popolnoma zlitli. /.../ Roke pianista hlastno udarjajo po tipkah, v belino začrtane note letijo kot poblaznele in figura z violinskim lokom, v kakršni je umetnik v praških mladostnih letih doživljal mitično simbolično podobo večnega goslača, ki kot božji stvarniški kurent podžiga in privablja k svojim zvokom hrepenenje človeštva, uteleša s svojim plamenenjem umetnikovo zaganjanje iz omejenosti zemeljskega življenja v duhovni trans, v nadzemjske višine, h katerim ga je usmerjala umetnost in med umetnostmi najbolj duhovna: glasba.« V: *Poteze: Slovensko slikarstvo XX. stoletja*. Ljubljana: Nova Revija, 1997, str. 62.

tega je fotografija Marof (1929), ki je po motivu skoraj identična pastelu iz leta 1919 – Novo mesto z Marofa.

Albumi

Leta 1925 je Jakac dobil državno štipendijo in za več mesecev odpotoval v Pariz, kjer je veliko fotografiral.⁴ Ne bi mogli reči, da je takratno središče umetniškega in fotografskega dogajanja nanj vplivalo na način, da bi v svojo fotografijo vpeljal izrazite formalne inovacije, je pa Pariz (in nekaj let kasneje tudi Amerika) vendarle močno vplival na »njegovo razumevanje novega medija, ki ga je hitro dojel kot primerne za podajanje sodobnega velemestnega utripa.«⁵

Za »flâneurja«, tega »emblematičnega arhetipa urbane, moderne izkušnje«,⁶ ki hodi po mestu, opazuje (in fotografira), Jakca mogoče ne moremo imenovati edino zaradi njegove lastne opazke, da je tavanje po pariških ulicah »brezplodno«, saj da so mu »postale že odvratne po svojem lažnivem blesku«.⁷

Verjetno tudi zaradi slednjega se je istega leta Jakac odpravil v Tunizijo, prav tako pa je gojil zanimanje za orientalsko kulturo, o čemer priča mnogo antropološke literature in slovarjev v njegovi zasebni knjižnici.⁸

Na prvi pogled se zdi, da tudi tukaj formalnih značilnosti svoje fotografske »govorice« ni izrazilo spreminjal: ohranil je določene formalne elemente, ki so mu ljubi, na primer obok, domačine na ulicah, drevesa, seveda s to razliko, da se namesto novomeške breze pojavi palma in da so domačini temnopolti Arabci in zakrite Arabke. Vendarle pa je začel vse bolj razumovati naravo fotografije kot medija, ki dopušča beleženje momentalnih, bežnih, naključnih trenutkov. Da torej ni v ospredju »slikarska«, premišljena gradnja kompozicije, iskanje likovnih elementov, sivin ipd., ampak ustavljeni trenutek, ujet v pravokotnem izseku iz okolja. V tem izseku pa se lahko zabeleži tako naključna družbena interakcija kakor tudi bolj nepredvidljiv likovni rezultat.

Jakac večinoma ni razvijal fotografij velikega formata, je pa male kontaktne kopije urejal v albume in pod fotografije pisal različne komentarje. Tako postanejo zelo zanimivi tako rekoč »multimedijски« dnevniki, kjer so Pariz, Tunizija, Italija »le« zunanji elementi za raziskovanje lastne senzibilnosti.

Portret in avtoportret

V portretni fotografiji Božidarja Jakca lahko zasledimo dva glavna pristopa. Prvi je tradicionalen, klasičen portret, ki obraz

4 To leto si je Jakac kupil tudi 9-milimetrsko filmsko kamero, s katero je začel snemati po Sloveniji in Italiji (kasneje tudi po Ameriki) ...

5 Štrumej, Lara: *Božidar Jakac in fotografija*. Ljubljana: Moderna galerija, 2014, str 33.

6 Shaya, Gregory: »The Flâneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860–1910«. *American Historical Review* 109 (2004), par 10.

7 Jakac, Božidar: »V Afriko«. *Jutro*, 24. december 1925, št. 298, 13.

8 Štrumej, Lara: *Božidar Jakac in fotografija*. Ljubljana: Moderna galerija, 2014, str 36.



New York iz 17. nadstropja hotela Manger, 1931
Imetnik materialnih avtorskih pravic
je Primož Pablo Miklavc Turnher

razume kot odsev notranjega sveta in psihologije portretiranca. Izrazit primer je *Portret matere* (1923), ki jo vidimo v tričetrtinskem profilu, njen pogled je usmerjen stran, kar gledalcu omogoča, da lahko detajlno raziskuje njen obraz, ki je edina oblika, »povzdignjena« iz temnega ozadja. Opazen je tudi čas, ki sta si ga fotograf in portretiranka vzela za ustvarjanje te podobe, in tudi zato spominja na dolgotrajno sedenje modela pred slikarjem, ki je potreben za ustvarjanje klasične slike. Na podoben način se je Jakac loteval tudi risanege portreta, katerega mojster je bil.⁹

Drugi, bolj eksperimentalen pristop je jasno viden v upodobitvi skladatelja – *Portret Haralda Saeveruda* (1925). Tukaj je Jakac izkoristil možnost, ki istočasno razkriva tehnične sposobnosti fotoaparata in tendenco, da je ena od nalog slikarstva in fotografije razkrivati tudi nove, doslej nevidene poglede na zaznav-

9 V širši percepciji njegove ustvarjalnosti je od njegovih del najbolj poznan prav portret Josipa Broza Tita. Verjetno pa gre popularnost slednjega celo bolj kot samemu mojstrstvu risbe iskati v dejstvu, da je bila podoba maršala pač obvezna oprema večine javnih prostorov. A precej splošno znani so tudi drugi njegovi portreti: Karel Destovnik Kajuh, Oton Župančič, France Prešeren ...



Portret partizana (I), 1944
Imetnik materialnih avtorskih pravic
je Primož Pablo Miklavc Turnher

no resničnost. Skladatelja, ki je bil tudi osebni prijatelj, s katerim sta skupaj pohajkovala po Parizu in kasneje po Tuniziji, je slikal z neobičajne žabje perspektive. Tukaj niti ni tako pomembna psihologija obraza, ki je pravzaprav perspektivno najbolj oddaljen »objekt« na fotografiji, ampak je v ospredju sam »moderen« pogled na skladatelja, ki pa seveda delno odseva tudi naravo portretiranca in naravo odnosa med njim in fotografom.

Zelo inovativen je tudi portret ženske, mladostne ljubezni, za katero je nekoč upal, da bo postala njegova žena – Anny za okenskimi krilom (1932). Fotografira jo precej od blizu, tako da se lahko skoraj intimno soočimo z njenim obrazom, a fotografira jo skozi steklo, na katerem zaznavamo različne odbleske. Tako je njena podoba istočasno zelo blizu, a obenem v drugem, ločenem svetu, ki intimni stik dejansko preprečuje.

Avtoportret je bil za Jakca, tako v risbi kot v fotografiji, motiv, h kateremu se je rad vračal. Podobno kot pri Rembrandtu lahko tako istočasno opazujemo, kako se upodobljenec stara, kakor tudi, kako »dozoreva« njegova umetnost.

Amerika

Leta 1929 se je Jakac odpravil v Ameriko. Očitno je, da je nad vlemesti bolj kot navdušenje čutil fascinacijo, ljudi pa je bolj kot predstavnike družbenih razredov, ki bi govorili o času »velike gospodarske krize«,¹⁰ upodobil kot brezimne statiste ali pa, skoraj eksistencialistično, kot »temne postavne samotnih pešcev, še zlasti v meglenem ali deževnem dnevu«.¹¹

Če je nekaj let pred tem urbana izkušnja Pariza skupaj z umetniškim okoljem vplivala na »modernizacijo« Jakčevega pogleda, se je v Združenih državah ta pogled le še izostril. Na to so seveda vplivale jeklene konstrukcije mostov in visoki nebotičniki, ki so mu omogočali fotografiranje s ptičje perspektive (New York iz 17. nadstropja hotela Manger, 1931). Pa množice avtomobilov in ljudi, prepletanje velikih reklamnih napisov z okoljem, naftna polja ...

Med partizani

Znana je izjava vojnega fotografa Roberta Cape, da »če fotografija ni zadosti dobra, verjetno fotograf ni bil zadosti blizu«. Vrhunec tovrstnega razumevanja fotografije je njegov posnetek republikanskega vojaka v španski državljanski vojni v trenutku, ko ga je smrtno zadela krogla.¹²

Božidar Jakac se je vojne tematike lotil izrazito drugače. Leta 1943 sta z ženo odšla med partizane na osvobojeno ozemlje Kočevskega roga. Od tam pa ni hodil na fronto, kjer bi fotografiral boje, ampak je svojo pozornost usmeril drugam: na porušene vasi, pohode brigad, ranjence, bolnišnice, pogrebe, kmečka opravila v zaledju, partizanske kulturne prireditve ...

Te podobe so tako lahko zelo učinkovit sprožilec za razmislek o vojnih podobah, parametre katerega je postavila Susan Sontag. Če je v zgodnjih esejih fotografije grozodejstev še razumela v smislu, da na gledalca delujejo skoraj kot anestetik, zaradi katerega smo pravzaprav vse manj občutljivi na nasilje, je kasneje poudarila, da fotografije res nimajo moči, da bi preprečile vojne, a vseeno imajo pomembno vlogo: »*Naj nas podobe grozodejstev preganjajo.*«¹³

Pri Jakcu se lahko zamislimo, ali nima pravzaprav podoba ženice v požgani vasi, dekletca v razpadajoči obleki, nedolžen, a preplašen pogled dekleta (Portret dekleta s kito, 1944) ali pogled na mladega vedrega partizana, ki bi lahko prav naslednji dan že padel v vojni (Portret partizana [I], 1944), močnejšega učinka od neposrednih fotografij frčanja železa in krvi po zraku?

10 Tu bi zman iskali sorodnosti s podobami recesije, kot jih poznamo iz fotografij Walkerja Evansa ali Dorothee Lange.

11 Štrumej, Lara: *Božidar Jakac in fotografija*. Ljubljana: Moderna galerija, 2014, str. 75.

12 Istočasno lahko ta fotografija služi tudi kot ponazoritev ideje Rolanda Barthesa, za katerega fotografija vedno prikazuje smrt – čas, ki ga več ni.

13 Klein, Adam: On Susan Sontag's Regarding the Pain of Others. Spletni portal AdamKlein.me: <<http://bit.ly/VNxMc>>, 24. 9. 2011.

Osebne asociacije in trajna doživetja

Vsaka podoba je narejena v določenem času in s seboj nosi tehnične okoliščine nastanka, družbenih razmerij in umetnikovega namena. A vsaka podoba vedno nudi tudi možnost, da sproža asociacije v času, ko jo gledalec vidi. Govori o času avtorja in o času gledalca. Ko sem se sam sprehajal po razstavi, so se mi sprožali tudi zelo osebni premisleki.

Na primer, v čem se serije avtoportretov (podobno se mi je zgodilo na zadnji razstavi Gabrijela Stupice) razlikujejo od sodobnih »sebkov«. V svojem bistvu resda se, saj imajo »klasični« avtoportreti vedno v sebi željo tudi po raziskovanju, ali formalnem ali psihološkem, in ne širjenje podobe posameznika v »družbi narcizma«, a se jih vsemu navkljub prime tudi del tega pomena. Ali ko sem opazoval sopostavljena fotografijo in pastel, ki upodabljata identičen motiv: ciprese v kalifornijskem Montereyju. Tu sem se spomnil, da so prav v času nastanka fotografij, v času velike recesije torej, pod njimi ležali (fiktivni) junaki Polentarske police. Zamislil sem si, da dejansko ležijo pod cipreso s fotografije, ki realnost prikazuje bolj »hladno«, a da si po svoji blagi in humorni naravi ob napol praznem flaškoni, sami predstavljajo, da ležijo pod cipreso v barviti pastelno romantični podobi, postavljeni malo stran. Ali pri Jakčevi fotografiji slikarja Franceta Miheliča (avtorja znamenite grafike Kronist) v partizanih. To fotografijo sem razbiral kot zavedanje nemoči upodobitve vojne in kot morebitno rešitev iz zagate: da torej Jakac, kot kronist vojne, ne zabeleži vojne neposredno, ampak upodobi kronista, ki kasneje sam ustvari podobo kronista (in tako v neskončnost) ...

Osebne asociacije se mi seveda ne zdijo sporne, menim, da jih vzbuja vsaka dobra umetnina, a seveda ne nagovarjajo vse podobe vseh gledalcev na enak način. Zato bom raje navedel odlomek iz referata »Snov, ki jo nudi osvobodilna borba umetniku«. Te Jakčeve besede so izredno jasen in natančen opis pomembnosti njegovih lastnih fotografij, a jih lahko mirno razumemo kot izjavo o pomembnosti podob nasploh: *»Ko se danes dnevno vrste pred našimi očmi kot bežen film tisoči podob in doživetij dragocenih in vrednih spominov, je odvisno od našega doživetja vseh teh momentov, kakšna bo ustvaritev vidnih oblik, ki naj zanamcem prikaže in ohrani globljo podobo naše dobe v nasprotju z dnevno reportažo, ki je samo tolmač dogodkov in ne more dati globljih, trajnih doživetij.«*¹⁴

Čeprav Jakčevi različni fotografski cikli dajejo veliko izhodišč za razmišljanje in informiranje, pa menim, da mu je prav s partizanskim ciklom uspelo ustvariti pravkar omenjeno: vidne oblike, ki nam omogočajo globlje in trajno doživetje njegove dobe.



Portret Haralda Saeveruda, 1925
Imetnik materialnih avtorskih pravic
je Primož Pablo Miklavc Turnher

14 V: Komelj, Miklavc: *Kako misliti partizansko umetnost?*. Ljubljana: Založba /*cf., 2009, str. 124.



Ne verjemite vsega, kar vidite v biografskih filmih

POGOVOR S PETROM HOOKOM

Gregor Bauman, foto: Darja Šter

Prisežem, bil sem tam je naslov knjige Davida Nolana, ki pripoveduje o »usodnem« 4. juniju 1976 in koncertu Sex Pistols v Manchesteru, ki je spremenil svet. O njem je bilo veliko povedanega, prav tako se je pojavilo veliko tistih, ki so prisegali, da so bili tam. Kdo je bil in kdo ne, v tem trenutku ni pomembno, se je pa ta dan začela kariera nekaj bendov, ki so kasneje vsak po svoje krojili zgodovino, sprva glasbeno in kasneje tudi v drugih medijih. Res, samo vprašanje časa je bilo, kdaj bomo usode lana Curtisa, Petra Hooka, Bernarda Sumnerja in Stephena Morrisa videli tudi na filmskem platnu. Dolgo, celo presenetljivo dolgo časa ni bilo nič, potem pa smo samo v nekaj letih dobili igra na filma *24-urni žurerji* (24 Hour Party People, 2002, Michael Winterbottom) in *Nadzor* (Control, 2007, Anton Corbijn) ter dokumentarec *Joy Division* (2007, Grant Gee). Med njimi je kar nekaj formalnih in vsebinskih razlik, celo netočnosti, a po svoje to niti ni pomembno. Z njimi je Manchester znova oživel, majice Joy Division, New Order, Happy Mondays so pristale na prsih nekaj generacij, začelo se je pisati in razpravljati, kdo in kdaj je zares kje bil in kaj je počel. A vsem trem filmom (na primeru *24-urni žurerji* le v prvi polovici) je nekaj vseeno skupnega – gre za zgodbo o ljudeh, ki so izkoristili energijo in preprostost punka, da so izrazili bolj kompleksne občutke. O vsem tem sem se pogovarjal z nekom, za katerega nikoli ni bilo dvoma, da je bil tam – basistom skupin Joy Division in New Order ter občasnim piscem Petrom Hookom.

Če se po tolikih letih ozremo na vsemedijsko prisotnost Joy Division, ali bi lahko rekli, da se je okoli benda razvil mit, ki je radikaliziran do onemoglosti?

Zelo globoko vprašanje za četrtkovo zgodnje popoldne, se vam ne zdi? Vsak ima svoje poglede na mitizacijo in demitizacijo izbranega fenomena. Joy Division smo postali mit takoj po slovesu lana Curtisa. Prej nismo bili, lahko bi bili, a nismo pustili, da bi se to zgodilo. Tudi kasneje je do tega prišlo mimo nas, v času, ko smo kot New Order že pisali novo zgodbo. Popkultura industrija je spoznala, da nas lahko preko različnih medijev dobro trži. Knjižne biografije, kompilacije, filmi ... Kar vsulo se je od nikoder. Je meni kot članu skupine mit kakorkoli pomagal? Ne najdem pravega odgovora. Mita kot takšnega nočem radikalizirati ali mu zmanjševati pomena. Vnaprej sem bil opozorjen, da bom s pisanjem knjige *Unknown Pleasures* uničil preveč urbanih mitov, a sem jo dobro odnesel. Večinoma je šlo za stare rokenrol klišeje: živi hitro, umri mlad in bodi lepo truplo. Kar se je v našem primeru tudi dejansko zgodilo. Le mi smo se okoli tega lepega trupla postarali, kar je zelo nenavadno.

Torej se niste bali, da bi miti postali dejstvo in bi po razkritju resnice na koncu raztrgali beležnico, kot je to storil novinar v filmu *Mož, ki je ubil Liberty Valancea* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962, John Ford)?

Ne, ker že v osnovi ni šlo za nobeno obliko razbijanja mitov. Tako sem jaz te stvari videl oziroma takšnih se jih spominjam. Morda kod kaj manjka, a nisem iskal spominov nekoga tretjega, ker bi potem prišlo do zmede. To je moj spomin na Joy Division. Prepričan sem, da ljudem s tem nisem vzel njihovih spominov, lahko sem jim zgolj osvetlil kakšen zorni kot. Ljudje pa lahko ta

dejstva sprejmejo ali zavržejo. Miti o Joy Division so ostali nedotaknjeni in prepričan sem, da bo tako tudi v prihodnje.

Velik del fenomena lahko pripišemo filmski industriji. V relativno kratkem času smo dobili kar tri filme, ki poskušajo osvetliti tamkajšnjo sceno in mesto.

Naše zgodbe so izjemno filmične in samo vprašanje časa je bilo, kdaj bodo upodobljene. Glede na vso histerijo okoli Joy Division celo dokaj pozno, a bolje to kot nikoli, saj to pomeni, da bodo na ta način lažje preživele. *24-urni žurerji* je zabaven film, ki prikazuje svetlejšo plat založbe Factory Records, medtem ko gre pri *Nadzoru* skozi oči Deborah Curtis za mnogo resnejše stvari. Dokumentarec *Joy Division* je najnatančnejši v svoji linearni pripovedi ter ponudi odgovore, ki jih prejšnja dva filma ne. Mislim na našo osebno in profesionalno zgodbo.

Torej šele ob ogledu »svete trojice« lahko dobimo celovito podoba vaše zgodbe?

Res je, z vsemi tremi dobite popolno zgodbo, no, skoraj popolno. Nemogoče je nekaj let »stisniti« v dobri dve uri. Vsi trije filmi so med seboj različni, kar je dobra osnova za sestavljanje širše slike. *24-urni žurerji* je komedija, ki daje splošen ali širokokoten vpogled na manchestrsko sceno. To je film o mestu, njegovih lučeh in ljudeh. Winterbottomu se je zdelo vse farsično, zato je posnel farso. Film ni povsem natančen, tudi veliko je izpuščenega, a to ni bil njegov namen. Vse je bilo podrejeno logiki komedije. Steve Coogan je fantastičen v vlogi Tonyja Wilsona. Corbijn je ponudil drug, veliko bolj introspektiven pogled. Po naravi je perfekcionista, težil je k temu, da se je vse ujemalo. Igralce je nekaj mesecev pripravljaval na vloge: gledali so stare posnetke, študirali naše kretnje, obnašanje, vodil jih je po mestih, kjer smo se gibali. Zgodbo dokumentarca pripovedujemo mi, ki smo vse to doživeli. Torej, imate tri različne zorne kote, ki jih lahko povežete med seboj ali pa med njimi izberete, kateri vam je najljubši.

Prepričan sem, da bi velika večina, sam sicer ne sodim vanjo, izbrala 24-urne žurerje.

Razumljivo, saj je lahkoten film, primeren za najširši krog ljudi. Zato je bil svetovna uspešnica, medtem ko je *Nadzor* »deloval« bolj lokalno, če si Anglijo in osrednjo Evropo lahko tako razlagam. Po drugi strani pa so »žurerji« povzročili pravo malo histerijo, ki je obnovila zanimanje za Manchester ...

... in novim generacijam ponudila naše in vaše mite?

Točno, četudi obnova mitov ni vedno dobrodošla. Nekatere je najbolje pustiti tam, kjer so. Leta 1976 je v Manchesteru iskra povzročila glasbeno renesanso, ki je odprla pot vsem nam, od punkerjev iz Tovarne do plesalcev iz Hacienda. Mi se še vedno napajamo iz tega, a gledamo naprej. Te mite smo preživeli, a so jih filmi znova obudili, kar je dvorezen meč. Tipičen primer so The Stone Roses, ki jih dvajset let ni bilo, zdaj pa bi radi ponovili vajo. Odmev uspeha filmov, ki so obnovili zanimanje za vse, kar prihaja iz Manchestera. Po svoje je to bizarno, saj delujejo, kot bi leta 1994 pritisnili na pavzo, po dvajsetih letih pa znova na »play«.



Nadzor

Mislil sem predvsem na lana Curtisa, čigar svetloba v globini duše je zasijala na »spominkih« nove generacije, tako v obliki glasbene dediščine kot razmislekov o njem.

Usoda ali zgodba lana Curtisa je unikatna in kot takšna darilo piscem knjig in scenarijev. Režiserjem ... lan je iz svoje smrti naredil umetnost. Hote ali nehoti, ni pomembno. Tudi zato je trajalo presenetljivo dolgo, da je njegova zgodba našla pot na filmski trak. Morda si prej niso upali, četudi se spominjam govoric, da se nekaj takšnega pripravlja že konec 80. let. Morda realizacije prej ni bilo, ker njegove zgodbe ni bilo lahko povedati. Tragičen splet bolezni, okoliščin in dejstva, da je bil član fantastičnega rokenrol benda, je še danes nenavaden.

Približno takrat se je začela dogajati tudi revolucija glasbene-ga videa, od referenčnih koncertnih posnetkov do glasbene televizije in programov. Zakaj ste bili člani Joy Division vedno zadržani do videovsebin; do medijev nasploh, če smo iskreni?

Zdelo se nam je eno veliko sranje. No, saj smo posneli Love Will Tear Us Apart, ki je postal kulturn video, in pozneje izdali VHS Here Are The Young Men, a svojega mnenja nisem spremenil. Ne rečem, da video ni zanimiv, še zlasti, ker se je njegova pozicija z leti z razraščanjem krize v industriji plošč okrepila, vendar je glasbo potrebno doživljati drugače. Internet je razgradil klasično nakupovanje albumov. Videa ni prizadel, saj ohranja svojo promocijsko moč, zato se njegova raba ni zmanjšala.

Ste se člani New Order res odločili, da nikdar ne boste nastopili v svojih videih?

V bistvu so nam dali možnost odločitve, ali hočemo nastopati ali ne. In rekli smo ne.

Pozneje je izšel še groboznati video Atmosphere (1988), kjer je Corbijn že jasno dal »vedeti«, da je sposoben mit lana Curtisa in Joy Division preslikati na filmski trak.

Obožujem ta video – je prava mala mojstrovina, s katero je Corbijn ujel ves zgrajeni mit okoli nas in ga »porinil« naprej. Dal mu je novo, atmosfersko in izvenčasno gibanje. Kasneje je nekdo predlagal, da bi lanova hči, Natalie Curtis, ki se prav tako ukvarja s fotografijo, naredila fotografsko linijo nas treh, ki se staramo okoli mlade slike njenega očeta, a je zavrnila.



Joy Division

V vseh treh filmih se vzporedno odvija zgodba o mestu Manchester, katerega mikroklima je bila izhodišče vaših usod, tako na kolektivni kot posamezni ravni.

Med mestom in nami je velika razlika – mislim na odnose. Scena v mestu je bila zelo sproščena, odnosi med bendi pa ne najbolj. Veliko je bilo tekmovalnosti, ki je šla včasih tudi čez mero dobrega okusa. V filmih tega ne vidite, več je romantike, kot jo je bilo sicer. Res pa je, da smo znali držati skupaj, ko je bilo to potrebno. Vprašanje, kako bi odreagirali na vse to v drugih mestih. Manchester nam je omogočal drugačnost, nudil zavetje, nas zbližal, kar je odlično poudaril Winterbottom. Imel je več prostora, da se je ukvarjal z mestom, saj je okoli Factory Records lahko spletel več zgodb. Druga dva se bolj osredotočita na ljudi kot del mesta.

Je bil Manchester res tako živopisen, kot ga prikazuje Winterbottom? Prej ga vidim depresivnega ...

V poznih 70. letih, ko se je začela razvijati scena, je bil Manchester puščobno, mračno mesto, neprijazno za življenje. Glasba je pomenila naš pobeg iz rutine. Nihče izmed nas ni imel bogatih staršev ali živel v lepših četrtih, zato je umetnost utrla pot ven iz mesta, v katerega smo se vračali in vanj prinesli barve. Ne kot Joy Division, temveč kot New Order. To je odprlo vrata Haciendi, kjer so se barve mešale na samem plesišču, tudi ljudje pa so, vemo zakaj, gledali dokaj pisano. Manchester konec 80. let je bil povsem druga zgodba, nenazadnje se je takrat preimenoval v Madchester.

Kako ste videli ali doživljali igralca, ki sta upodobila vas: Ralf Little (24-urni žurerji) in Joe Anderson (Nadzor)?

Zelo različno – Ralf ni niti malo ujel mene ali mojega značaja, česar ne morem reči za Joeja. Z njegovo igro mene sem zelo zadovoljen.

V kolikšni meri drži prikazano v 24-urnih žurerjih, da ste mirno gledali in kadili naprej, ko je lan doživel epileptični napad?

Prav nič, saj me sploh ni bilo poleg. Bil sem zunaj v našem kombiju. Ta oseba bi morala biti Stephen. V knjigi sem to demantiral, vam pa sporočam, ne verjemite vsega, kar vidite v filmih, četudi so biografski. Marsikaj ni preverjeno niti enkrat, kaj šele večkrat.

KURJA POLT PREDSTAVLJA: *PREBUDI SE V GROZI*

Maša Peče

Prebudi se v grozi



Prebudi se v grozi

Med 18. in 21. septembrom 2014 se bo v Slovenski kinoteki in ljubljanskem mestnem kinu Kinodvor odvil prvi vikend festival filmske groze Kurja polt, posvečen kultom, klasikam in žanrskim odpadnikom, praznovanju, predvsem pa kakovostni projekciji, ogledu in razmisleku o pomenu in definicijah filmske grozljivke.

Kurja polt se pridružuje obstoječim iniciativam, Grossmannovemu festivalu fantastičnega filma in Kinodvorovi maratonski Noči grozljivk, ter vabi klene privržence žanra in resne, zvedave ljubitelje filma, naj nikar ne mislijo, da so videli dovolj. V želji, da bi presegli prevladujoči predsodek, ki grozljivko odpravi kot stvar partikularnega okusa nišne publike, bo prva festivalska izdaja postregla z naslovi in avtorji, ki jih prvi gotovo ne želijo in drugi preprosto ne morejo spregledati. Naš cilj ni apologija, pač pa rehabilitacija grozljivega žanra, njegova umestitev na legitimno mesto znotraj filmske umetnosti in na redni repertoar domačih kinodvoran.

Pilotska edicija butičnega festivala je zasnovana retrospektivno in tematsko. Navkljub in v poklon pravcati renesansi, ki jo grozljivka doživlja v novem tisočletju, bo pripravila ustrezno zgodovinsko podlago in v skladu z modusom operandi izvoljenega žanra nastopila

kot »prequel«. Pod letošnjim motom **»urbano vs. ruralno«** se bo podala v grozeča zakotja enega najplodnejših in najpopularnejših horror podžanrov, ruralne gotike. Od paradigmatičnih »backwoodsov« ameriškega Juga (H. G. Lewisov *Dva tisoč manijakov!* [Two Thousand Maniacs!, 1964], Hooperjev *Teksaški pokol z motorko* [The Texas Chain Saw Massacre, 1974], Boormanova *Odrešitev* [Deliverance, 1972] in Sam Raimi v *Ne ubijaj, razen ...* [Thou Shalt Not Kill... Except, 1985]) do odročnih škotskih vasi (*Mož iz protja* [The Wicker Man, 1973, Robin Hardy] – režiserjeva končna verzija), paragvajskega pragozda (Lenzijevi zloglasni *Ljudožerci Amazonke* [Cannibal Ferox, 1981]) in avstralske puščave (*Prebudi se v grozi* [Wake in Fright, 1971, Ted Kotcheff] – dolgo izgubljena avstralska klasika končno na platnu domače kinodvorane).

Čeprav je posvečen specifičnemu žanru, je vodilo festivala Kurja polt razpiranje neprodušnih definicij, radostno odkrivanje vrzeli in razpok: ne gre mu le za filmsko grozljivko, pač pa za filme, ki presegajo žanrski okvir, a so njegove trope in topike vzeli za svoje – za filme, ki se drzno in strastno podajajo v teritorije nelagodja. Za tisti barthesovski *»tekst naslade«*, ki *»vzpostavlja stanje pogube, preprečuje udobje (morda vse do določene mere dolgočasja), zamaje bralčeve zgodovine«*.

vinske, kulturne, psihološke temelje, njegov okus, vrednote in spomine, ogrozi njegov odnos do jezika.«

Prav takšen je *Prebudi se v grozi* v režiji kanadsko-makedonskega Teda Kotcheffa. Edini film, ki je bil poleg Antonionijeve *Avanture* (L'Avventura, 1960) v zgodovini festivala v Cannesu tam prikazan dvakrat, prvič v tekmovalnem programu leta 1971, drugič leta 2009 na zahtevo in željo Martina Scorseseja v sekciji Cannes Classics. Kot brezprizivna mojstrovina bizarnega filma, absolutna avstralska klasika in filmski kult je veljal desetletja za izgubljenega, dokler se ni leta 2002 v nekem pittsburškem zaboju, označenem za uničenje, vendarle našel izvorni filmski negativ. Leta 2009 je film restavriral avstralski National Film and Sound Archive. Na festivalu Kurja polt si ga lahko ogledate v petek, 19. septembra, ob 23.00 v Kinodvoru.

Za vpogled iz prve roke smo poprosili stanovskega kolega iz Melbournea, filmskega kritika, publicista, predavatelja in kuratorja Thomasa Caldwella.

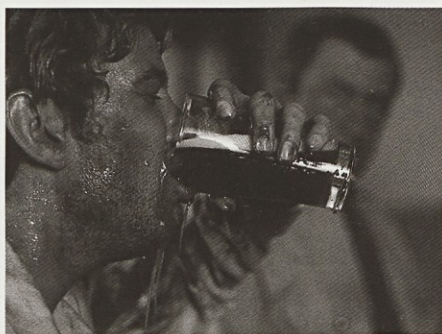
Več pa na: kurjapolt.org

Osební vtisi pripadnika generacije X ob prvem gledanju avstralske klasike

Thomas Caldwell

Knjigo Kennetha Cooka *Wake in Fright* (1961) sem prvič prebral leta 1990, ko so moje misli še vedno polnile čudovite podobe Avstralije, ki sem jih štiri leta prej videl v filmu *Krokodil Dundee* (Croccodile Dundee, 1986, Peter Faiman). Kot otrok sem si želel postati igralec. Ko sem prvič gledal film *Oliver!* (1968, Carol Reed), sem hotel biti žepar, in ko sem videl *Lov za izgubljenim zakladom* (Raiders of the Lost Arc, 1981, Steven Spielberg), sem hotel, jasno, postati arheolog – ali pa Harrison Ford. Toda največji vtis je v rani mladosti name napravil Paul Hogan kot tipično avstralski mož divjine Mick Dundee.

Šele ob branju romana *Wake in Fright* sem prvič naletel na idejo, da je lahko avstralski »outback« karkoli drugega kot

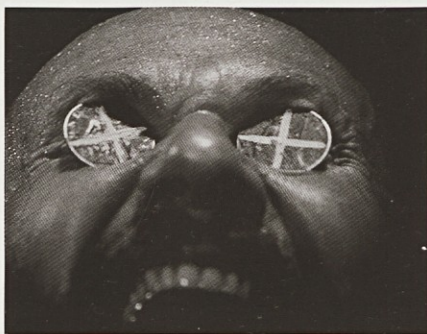


Prebudi se v grozi

idilična mešanica tovarštva, pustolovskega duha in poštenega trdega dela. Na straneh Cookove izjemno prodorne knjige o učitelju, ki je 48 ur ujet v nočni mori rudarskega mesteca Yabbe, sem odkril svet agresivne gostoljubnosti, ritualnega popivanja, nasilja nad naravo, sprevržene seksualnosti in animalične moškosti. Ni šlo za to, da bi knjiga v meni vzbudila dvom v podobo Avstralije iz filmov *Mož s srebrne reke* (The Man from Snowy River, 1982, George Miller) in *Krokodil Dundee*, pač pa je predramila tisti del mene, ki je že slutil, da ima Avstralija mračno plat, o kateri ljudje ne želijo govoriti.

Skoraj 20 let po prebiranju te avstralske klasike sem končno videl restavrirano kopijo filmske priredbe iz leta 1971 v režiji Teda Kotcheffa. Ta vizija odročne avstralske puščave je mnogo bližje velikemu mojstru italijanskega vesterna, Sergiu Leoneju, kot delu kateregakoli avstralskega režiserja. Uvoden panoramski posnetek brutalne praznine v 360 stopinjah pove vse o tej verziji Avstralije, v katero bo avtor pravkar pahnil gledalca: o predstavi avstralskega zakotja kot gotske nočne more, ki bi ne mogla biti dlje od romantičnega fantaziranja *Krokodila Dundeeja*.

Kritičen, kontroverzen in pogosto brutalen prikaz avstralske kulture je zgodba o Johnu Grantu, mlademu učitelju, ki se hoče rešiti službe v odročni Tiboondi, ki jo je bil prisiljen sprejeti, da bi odplačal študijsko posojilo. Na poti v Sydney, kjer namerava preživeti počitnice, se John ustavi v mestecu Bundanyabba (po domače »The Yabba«), kjer zakocka ves denar, se ujame v peklenski labirint popivanja, streljanja kengurujev in agresivnega prijateljevanja ter naglo in nezadržno tone v vse hujši razvrat in izprijenost.



Prebudi se v grozi

Britanski gledališki in televizijski igralec Gary Bond v eni svojih redkih filmskih vlog utelesi Granta kot tiste vrste mestnega snoba, ki do avstralske divjine povsem pričakovano občuti le skrajni odpor. Toda naj je sam John še tako antipatičen, z lahkoto delimo njegov prezir do domačinov, ki jih film prikaže kot alkoholične, sumničave, zabite in zadrte primitivce. Vendar Johna na tem skrajno moškem svetu avstralskega tovarštva vseeno nekaj nezadržno privlači. Pa čeprav vsakič, ko se udeleži katere od z galonami piva podžganih dejavnosti, njegovo ponižanje doseže novo dno. V najbolj intenzivni in šokantni sekvenci filma se John nič hudega sluteč pridruži možem v lovu na kenguruje. Prizor, ki vključuje dokumentarne posnetke dejanskega lova, je okruten in strašen, toda prav tako kot sekvenca helikopterskega napada v *Apokalipsi danes* (Apocalypse Now, 1979, Francis Ford Coppola) vse do svojega mučnega konca shrljivo vznemirljiv.

Da gre za »izgubljeno« mojestrovino avstralskega filma, sem izvedel šele ob poročanju o novo odkriti kopiji in restavraciji filma. S presenečenjem sem spoznal, da gre tudi za precej slovit film, ki je bil leta 1971 prikazan v tekmovalnem programu v Cannesu in takrat deležen kritičnih slavošpevov doma in po svetu. Zakaj je torej v poznih 70. letih izginil iz distribucije?

Dejstvo je, da ga kljub kritični podpori avstralska publika preprosto ni sprejela. Bila je šokirana in razžaljena. *Prebudi se v grozi* je pogorel in že nekaj tednov po premieri izginil iz domačih kinematografov. In zakaj so ga tako sovražili? Ker je sovpadel z začetki avstralske filmske »renesanse«, ko se je vlada na vse pretege trudila, da bi vzpostavila infrastrukturo za domačo, lokalno filmsko industrijo. Delo-

ma v želji, da bi se osvobodili dolgoletne ekonomske, politične in kulturne prevlade drugih držav, kar se tiče produkcije in distribucije filmov. Deloma pa zaradi deklarirane namere, da mora Avstralija svetu predstaviti kulturno produkcijo, na katero bi bili Avstralci lahko ponosni. In tako ne preseneča, da je v tej novi dobi patriotske produkcije film, ki si je drznil biti kritičen do Avstralije, ki ga je režiral Kanadčan (Ted Kotcheff), kjer sta v glavnih vlogah nastopila Angleža (že omenjeni Gary Bond in Donald Pleasence v bravurozni predstavi), priredbo knjižne predloge pa je podpisal Jamajčan (Evan Jones), naletel na silovit odpor tako publike kot različnih sektorjev filmske industrije.

Poleg tega ga tudi ni bilo mogoče enostavno popredalčkati v eno od kategorij filmov, ki so takrat nastajali v Avstraliji. *Prebudi se v grozi* ni ne art film ne zgodovinska drama, njegov mračni humor je naproti burkaškim »ocker« komedijam 70. let čisto preveč zlovesč, toda obenem ne izpolnjuje žanrskih pričakovanj in ekscesov, ki bi ga uvrščali v domeno »ozploatacije«. Tako kot Roegov *Walkabout* (1971), in do neke mere *Ned Kelly* (1970) Tonyja Richardsona, je bil *Prebudi se v grozi* anomalija: ob napačnem času in na napačnem kraju so ga posneli napačni ljudje – vsaj tako se je moralo zdeti tednji avstralski publiki.

Preseneča me, da je po 40 letih še vedno tako zelo relevanten. V času med branjem knjige in gledanjem filma sem lahko iz prve roke izkusil zahrbtni avstralski snobizem do tistih, ki ne prisegajo na mačistične ideale neumornega pitja in sublimirano homoerotičnega moškega tovarštva. Avstralci si o sebi nadvse radi mislijo, da so odprta in gostoljubna družina.

Odkritje izvornih negativov, restavratski podvig in nova kinematografska distribucija predstavljajo pomemben dogodek za avstralsko filmsko kulturo. *Prebudi se v grozi* je mojstrsko narejen in danes nič manj aktualen film. Njegov mitski, kulturni status bi moral privabiti gledalce že iz same radovednosti. Toda predvsem upam, da bo film obveljal za veliko avstralsko klasiko, kar v resnici tudi je.

Tina Poglajen

Pot v raj



V *Ekranu* smo že pisali o afiniteti slovenskih filmskih junakov do potovanja¹, še posebej potovanje na morje – ali vsaj na slovensko obalo, ter o tem, da je prav potovanje motiv, ki si ga debitanti v celovečernem filmskem ustvarjanju izberejo najpogosteje. V tem pogledu ni nič drugačen *Pot v raj* (2014), celovečerni prvenec Blaža Završnika, ki je bil za svoj kratki film *Nad mestom se dani* (2012) na FSF nagradjen z vesno. Protagonista *Poti v raj*, delo si z omenjenim kratkim filmom deli tudi oba glavna igralca, se namreč v poskusu, da bi se osvobodila težeče realnosti svojih vsakodnevnih življenj, odpravita na potep, najprej »na štop« in peš do slovenske obale, nato pa še z jadrnico po Jadranu (kjer posrečeno zamolke barvne kombinacije bele in modre v objektiv sijajno zajame direktor fotografije, Lev Predan Kowarski). Vsaj enemu od njiju, Žaku (Klemen Janežič), se pri odhodu od doma tako mudi, kot da bi mu šlo za življenje – in izkaže se, da obema, četudi le v metaforičnem smislu, za to tudi gre – namreč za življenje, ki bi ga oba dvajset-in-nekaj-letnika lahko oblikovala in si ga zamislila po svoje ter pustila za seboj omejitve, vrednote in zahteve njunih staršev in sorodnikov, neskončne debate o (pravočasnem) zaključevanju šolanja in delovni etiki, (ne)smiselnosti formalne izobrazbe ter v končni fazi ušla tudi na videz neizbežnemu pristanku pri utrujajočih prepirih o partizanih in domobrancih. Ko od doma odideta junaka *Poti v raj*, gre poleg konvencionalne pripovedi, mešanice odraščanja in ljubezenske zgodbe tudi za izboritev pravice generacije mladih

do postavljanja lastnih pravil – ali vsaj za izboritev pravice do ukvarjanja z lastnimi težavami in vprašanji.

Završnik, ki je vesno za *Nad mestom se dani* pripisal festivalski žiriji tistega leta, ki naj bi bila »bolj naklonjena gledljivim filmom«, se je svojo afiniteto do mladostniške romantične komedije odločil nadaljevati tudi s celovečercem. *Pot v raj* je tako eden izmed redkih primerov izleta slovenskega filma v žanrskost in vsekakor mu je treba priznati, da v svojem okviru deluje prav dobro. Niz pripetljiv in igriva interakcija, ki med Žakom in Lučko (Ajda Smrekar) z neutrudljivo živahnostjo teče skozi ves film, tako razkrivata njuni kontrastno zastavljeni osebnosti kot zabavata s svojo prikupnostjo in duhovitostjo. Če so prav nešteto krat izpete, pa tudi preživete konvencije romantične komedije morda razlog, da je žanr v zadnjih letih v zatonu, jih Završnikov film dovolj spretno spreminja po svoje in jim vdahne lasten pečat: pripoved *Poti v raj* je bolj kot na iskanje morebitnega zapleta osredotočena na raziskovanje načinov, kako se značaja njegovih junakov razkrivata in brusita drug ob drugem. Nenazadnje pa se ponavljanju prežvečenih žanrskih vzorcev film izogne tudi s prilagajanjem klasične zasnove žanra spremembam v življenjskem slogu milenijske generacije (oz. to stori vsaj načelno ali do določene mere – da povprečnega mladega odraslega v Piranskem zalivu čaka podedovana jadrnica, bi pač težko trdili). Na ta način se *Pot v raj* ne izmuzne le bremenu pretencioznega vsiljevanja »avtorski« za vsako ceno, temveč tudi klišejem lastnega žanra: na primer idealizirani podobi romantične ljubezni in razmerij ter vnaprej začrtanim spolnim vlogam. Žak in Lučka se spoznata, skupaj bolj ali manj prostovoljno preživita del poti,

¹ Majcen, Matic: Šelestenje v troje. Nejc Gazvoda: Izlet. *Ekran*, november 2011, letnik XLVIII, str. 4-5.



se nato spoznata še bolje in zaljubita, končno pa tudi razideta: monogamno heteroseksualni *happy end* kot popotnica nuklearni družini v izvedbi generacije staršev se pač že vsaj nekaj let tudi v javni zavesti vsaj za eno izmed vpletenih partij kaže kot slab(ši) *deal*.

Morda se sliši skrajno cynično, a pravo veselje je videti, kako mlajša generacija slovenskih filmskih avtorjev – na čelu z Gazvodo, sicer pa vse od Dvornika do Šantića – ženske v svojih filmih čedalje večkrat vidi kot ljudi in ne le kot neskončne variacije zapostavljenih in nergajočih žena, požrtvovalnih mater ali puhloglavih seksulj. Na spremembo v *Poti v raj* nakazuje že netipična porazdelitev komičnih vlog: Lučka v svoji kaotičnosti, gostobesednosti in podjetni iniciativnosti ni »straight-man«, kot so ženske v filmih vsaj ponavadi, temveč v primerjavi z Žakovo resnostjo in molčečnostjo vir komičnega, kar daje misliti, da se njen lik prej kot v slovenskem filmu nahaja v kakšnem Howardu Hawksu, na primer v *Težavni vzgoji* (*Bringing Up Baby*, 1938). S tem Ajda Smrekar na nek način poglobi svoj lik iz (humoristične) televizijske serije *Čista desetka* (2012–2013, Branko Đurić), kjer njenega potenciala ustvarjalci niso znali izkoristiti in so igralkin lik namesto tega zvedli na žaljiv stereotip. (Četudi bi *Pot v raj* težko oklicali za *screwball* oz. komedijo zmešnjav, si film ne pomišlja blekniti denimo, da kakajo tudi ženske, kar je glede na že omenjene pretekle okoliščine pravzaprav revolucionarna zamisel.) Komično v filmu je izraženo subtilno, se ne zanaša na šale, ampak se raje opre na spontane domislice v pogovoru med obema protagonistoma. Dva, ki sta si všeč, na primer lahko brezdelno sedita tudi po ure in ure in drug drugemu ponavljata le »Ja, pa boš« in »Ne, ne bom« pa bo stvar (vsaj zanju, če že ne za ljudi okrog njiju, ki bi ju bili morebiti primorani poslušati) nekako še vedno dovolj zanimiva. Tudi tukaj



je jasno razvidna ena od prednosti Završnikovega filma: dialogi med Lučko in Žakom delujejo spontano, neprisiljeno, nekako tako, kot naj bi se ljudje pogovarjali v resnici. Da sta pod scenarij poleg režiserja podpisana tudi glavna igralka, daje misliti, da je velik del vsega skupaj nastal med vajami in improvizacijami – morda v stilu nekakšne lahkotnejše različice načina dela Mika Leigha – kar izvrstno odraža tudi končni rezultat.

Ob lovljenju rib, igranju kart, zasilnem kuhanju testenin in upravljanju jadrnice se zdi, da zunanjega sveta ni več ali da je naslovni »raj« morda prav pot, ki naj bi tja šele vodila. Vendar Lučki vsako jutro vztrajno zvoni budilka, in če se Žak čudi, da se ji, ostanku iz sveta, ki ga je pustila za seboj, ne more odpovedati niti na morju, se (v delu filma, ki se morda najbolj približa klišeju) izkaže, da gre pravzaprav za opomnik, da vzame tableto – kar Lučka pred Žakom skrbno prikriva. Na tej točki – jasno je, da pri jemanju tablet v filmih skoraj nikoli ne gre za kaj tako nedolžnega kot so na primer kontracepcijske tablete ali vitaminska dopolnila – se morda zazdi, da smo v nevarnosti, da bi Lučka postala slovenska različica *manic pixie dream girl*, živahnega, čudaškega dekleta, ki je namenjena temu, da (moškega) junaka prebudi iz letargije in mu pokaže, »kako se živi«, po opravljeni nalogi pa je zaradi strukture pripovedi prisiljena, da na nek način izgine ali odide, a na srečo tokrat ne gre za nič tako usodnega. Vsak od njiju nosi lastno breme in oba, Lučka in Žak, vsak zase jočeta naskrivaj, vsaj dokler ne najdeta utehe drug v drugem. Tablete kmalu pristanejo v morju – če si dovolimo z analogijo za trenutek nekoliko pretiravati, se tam znajdejo skoraj kot v nekakšni simbolični gesti odpovedi preživeti naveličanost, depresijo, apatijo in podobne težave slovenskega filma.

Saj ne, da je *Pot v raj* pri nas prvi film svoje vrste – nenazadnje v nekaterih pogledih, predvsem v navdušujoči neobremenjenosti v snovanju svojega para, v spomin priključuje že tako zgođen film, kot je Šterkov mojstrski *Ekspres, ekspres* (1998), a vendar je tako v svojem spogledovanju z žanrskostjo in nepretenciozni lahkotnosti, konec koncev pa tudi v svoji komičnosti, nekaj dovolj posebnega, da ga lahko imamo še za en primerek »novega slovenskega filma«. Tega je nemara naznanil prav še en film o potovanju, *Izlet* (2011, Nejc Gazvoda), še bolj izrazito generacijsko delo (oz. morda delo, ki se mu reče »generacijsko« preprosto zato, ker je eno izmed prvih svoje vrste).

Če smo uvodoma zapisali, da gre tako pri filmskih odpotovanjih na splošno kot tudi specifično pri Lučki in Žaku simbolično za prekinitev z uveljavljenimi razpravami o življenjskih težavah in dilemah starejše generacije ter izboritev pravice do lastnega definiranja diskurza, velja podobno morda tudi za samo mlajšo generacijo slovenskih filmskih ustvarjalcev, ki želi (in mora) prekiniti tako s formo kot vsebino filmskih »razprav«, tiranijo »slovenskosti« slovenskega filma, njegovih neštetihi klišejskih zapletov in družbenih vlog, ki se njene vsakdanje resničnosti ne tičejo več.

Andrej Gustinčič

Težave v raju

Občudovani Anne Fontaine in problemi literarnih priredb

Film Anne Fontaine *Občudovani* (Adore, 2013), zanimiva, a neuspešna priredba novele Doris Lessing, nudi možnost za premislek o tveganosti prirejanja kompleksnejših književnih del za film. Preden se lotim te različice Lessingove novele *Babici*, bi omenil nekaj filmov, ki ilustrirajo nevarnosti in pasti, pa tudi uspehe literarnih priredb na velikem platnu.

Soočen s filmom, ki je zasnovan na pomembnem delu, se najprej vprašam, zakaj se je režiser (ali režiserka) predloge lotil. Kaj v izvirniku je filmarja pritegnilo in kaj želi izraziti? Drugo vprašanje je, koliko izvirnika je ostalo v filmu. Ne mislim le na like ali podrobnosti zgodbe, ampak tudi na duh dela. Najpomembneje je, da je režiserjev filmski jezik kos jeziku pisatelja; da ustreza zahtevam dela in da je dovolj izrazen, da lahko premosti prepad med pisano besedo in filmsko podobo.

Tega prepada ni moč premostiti le z dobesedno zvestobo. Ena najzvestejših priredb, kar jih poznam, je film, ki ga je Charles Sturridge posnel po romanu Evelyn Waugha *Prgišče prahu* (A Handful of Dust) leta 1988. Knjiga, ki je izšla leta 1934, predstavlja rezek in duhovit pogled na bogate mlade Londončane tistega časa. V središču zgodbe je Lady Brenda, ki zapusti staromodnega moža Tonyja in njegov dvorec na podeželju in ga zamenja za socialnega parazita Johna Beaverja in bleščeči svet Londona, kar povzroči niz tragikomičnih dogodkov, pa tudi epizodo v južnoameriški džungli, ki se zdi deloma nadrealistična.

Filmska različica vsebuje vse pomembne dele zgodbe, a jih prekrije s patino žalosti in nostalgije. Namesto hladnokrvnega

razgaljanja površne in amoralne družbe dobimo žalostinko o minulem svetu predvojne Anglije: podeželske dvorce v jutranji megli, žalostno eterično glasbo in prav tako eterično Kristin Scott Thomas v vlogi Lady Brende, ter splošno občutje časa, v katerem je bila elegantna tudi moralna oguljenost. Film je bil zvest črki, ne pa tudi duhu romana.

Film *Terezina krivda* (Thérèse Desqueyroux, 2012), ki ga je posnel pokojni Claude Miller po velikem romanu François Mauriac, se je takisto držal zapleta knjige, je pa eliminiral notranje življenje junakinje in deloval bolj kot priredba kakšnega Zolajevega naturalističnega dela kot Mauriac. *Michael Kohlhaas* (2013, Arnaud des Pallières) lahko služi kot primer uspešnega poskusa posneti veliko delo. V zgodbi, posneti po noveli Heinricha von Kleista o pokončnem trgovcu s konji, ki išče svojo pravico, potem ko je nesramno ogoljufan, režiser eliminira prizore na dvoru, ki dajejo širši politični kontekst dogodkom, in se (kar se mi zdi pravilno) osredotoči na glavnega junaka ter tako ustvari neokrašeno sliko vztrajnosti do konca; sliko, ki namenoma spominja na takšne Kohlhaasove daljne fiktivne potomce, kot je Clint Eastwood v *Izobčencu Joseyu Walesu* (The Outlaw Josey Wales, 1976, Clint Eastwood). Film v veliki meri uspe kot priredba, ker se drži duha knjige.

So tudi filmi, v katerih se režiser spopade z avtorjem in skuša popraviti izvirnik, ker ni v skladu z njegovimi prepričanji. Eden najbolj pričakovanih filmov 80. let prejšnjega stoletja je bil *Pot v Indijo* (A Passage to India, 1984, David Lean). Predstavljal je vrnitev imenitnega britanskega režiserja štirinajst let po kritičnem neuspehu dela *Ryanova hči* (Ryan's Daughter, 1970). Le kdo bi bil boljši,

da režira film po tem epskem romanu, kot režiser epov *Lawrence Arabski* (Lawrence of Arabia, 1962) in *Doktor Živago* (Doctor Zhivago, 1965)? Le da Forsterjev roman iz leta 1924 ni zares ep, ampak tragikomedija o obnašanju Britancev v Indiji, grenka in duhovita opazka o tem, kaj se zgodi, ko mlada Angležinja poskuša spoznati »pravo Indijo« izven britanskega kolonialnega kroga.

Leanov neuspeh sloni deloma na pomanjkanju filmske domišljije kljub do neke mere impresivnemu spektaklu in razkrivanju »drugačnosti« Indije. Ne uspe mu prevesti romana v filmski jezik z učinkovitostjo Forsterjeve proze. Ključna epizoda v jamah Marabar, v katerih angleška junakinja Adela pomisli (ali halucinira), da jo je dobrsrčni Indijec doktor Aziz poskušal posiliti, na platnu spodleti. V knjigi jame vsebujejo grozljiv odmev, ki zreducira vse izgovorjeno na isti nediferencirani zvok (*»ou-boum«*). Ta zvok pretrse staro Angležinjo, gospo Moore, do temeljev, ker naj bi ji po Forsterjevo govoril: *»Patetika, pobožnost, pogum obstajajo, ampak so isti, pa tudi umazanija. Vse obstaja, a je vse brez vrednot.«* V filmu so tako jame kot njihov odmev prozaični, le minljiva neprijetnost; ne delujejo kot nekaj, kar bi človeka vrglo iz tira in mu spremenilo pogled na svet.

Najzanimiveje pri tej travestiji čudovitega romana je vprašanje, zakaj se je Lean projekta sploh lotil. V nekem intervjuju je naznanil, da je vsaj eden njegovih namenov bil »popraviti« Forsterjev opis britanskih kolonialistov, ki jih pisatelj prikaže kot ignorantske malomeščane, ki ne razumejo in prezirajo deželo, ki so je kolonizirali. Skozi subtilne, pa tudi grobe spremembe Lean odplakne največji del strupa (in ves humor) iz romana in spremeni to protikolonialistično knjigo v še en nostalgichen primer imperialne kinematografije, ki je bila značilna za thatcherjevsko Britanijo. Filmu je dal še optimističen konec, ker mu ni ugajal preroški konec izvirnika, v katerem sama zemlja in nebo zavrneta možnost prijateljstva med glavnima junakoma, Angležem in Indijcem z (neizgovorjenimi) besedami *»Ne, ne še«* in *»Ne, ne tukaj.«* Človek bi mislil, da je ta prizor pravi izziv režiserju, ki se je odločil lotiti se Forsterjevega romana.

Novela Doris Lessing Babici iz leta 2004 je seveda krajša in »mlajša« od navedenih knjig, a nudi podobne težave in preizku-

šnje za režiserko. Fabula sledi prijateljicama iz otroštva, Roz in Lil, ki vse življenje živita v rajskem mestecu na avstralski obali. Njuni življenji se zapleteta, ko se Roz spusti v spolni odnos z Lilinim najstniškim sinom Ianom, Lil pa z Rozinim prav tako najstniškim sinom Tomom. Na šestdesetih precizno napisanih straneh nam Doris Lessing prikaže ustvarjanje tveganega raja na Zemlji in njegovega neizogibnega propada.

V filmski verziji je veliko uspešnega. Dobre so sekvence na plaži, v katerih Roz in Lil občudujeta fanta, ki sta v njunih očeh »kot rokoborca iz nekega drugega časa«. Dobro delujejo tudi hiše, v katerih živijo liki: neokrašene in prostorne in aseptične, popolno prizorišče za eksperiment iz človeške spolnosti. Vsi igralci, še posebej Robin Wright in Naomi Watts kot Roz in Lil, so na pravi valovni dolžini za to nenavadno zgodbo. A tu ni nič presenetljivega. Film je kot ustvarjen za dramo pogleda in poželenja. Film spodleti, ker ne uporablja ustreznega jezika, da bi se prebil v srce odnosov.

Celovečercu *Občudovani* ne uspe pričarati kompleksnosti kombinacije materinstva in spolnosti, ki jo vsebuje novela. Ne uspe mu upodobiti mikavne bizarnosti te situacije, ki jo Doris Lessing uspe orisati z nekaj stavki, kot v opisu Toma, ki *»mu je najzgodnejši spomin lizanje soli z ramen Lil. To je bila njuna igra, med fantkom in najstarejšo mamino prijateljico. Odkar se je rodil, je bil vsak centimeter njegovega telesa na voljo njenim močnim rokam in mu je njeno telo bilo bolj znano kot njegovo lastno.«* Tu se prepletata otroško zaupanje odrasli osebi in poželenje, toplota materinstva (saj mu je Lil vedno bila kot druga mati) in mesenost do te mere, da ti odnosi delujejo krvoskrunsko, čeprav formalno to niso. Film enostavno ne zmore obuditi tega spolnega paradoksa. Gledamo dve ženski in dva fanta, za katere nam scenarij pove, da so v krvnih odnosih.

Navsezadnje se zdi tudi, da sta Anne Fontaine in njen soscenarist Christopher Hampton drugače dojela pomen dogodkov kot Doris Lessing. Njena knjiga se konča s katastrofo, po kateri, vsaj knjiga pusti takšen vtis, ni poti nazaj ali naprej. Film se konča z idiličnim posnetkom kvarteta glavnih junakov spet skupaj na splavu na prelepem modrem oceanu. Knjiga govori o tveganih dejanjih in težkih posledicah. Film pa se konča kot reklama za alternativni slog ljubljenja.



Pot v Indijo

Anže Okorn

12 let suženj? Richard Linklater: *Fantovska leta*

Lastno starševstvo je Richarda Linklaterja spodbudilo k ideji filma o otroštvu in odraščanju, v katerem bi skušal zajeti prav njuno že samo po sebi zelo filmsko esenco, minevanje časa z velikimi in drobnimi življenjskimi spremembami, ki jih ta prinaša. Slednje so še toliko bolj očitne, ko so soočene s svojim nasprotjem, enim in istim. Zato se je Linklater leta 2002 odločil za zelo redke filmske projekte, z isto glavno igralsko zasedbo snemati naslednjih 12 let, vse časovno obdobje, ki ga otrok preživi v osnovni in srednji šoli. Podobnih projektov so se v filmski zgodovini že lotevali; posebej velja omeniti filme *Anna* (Anna: Ot šestih do vosemnadstati, 1994, Nikita Mihalkov), v katerem je režiser z vsako leto ponavljajočimi se vprašanji svoji hčerki spregovoril o spremembah v Rusiji. Slično intervjujska je tudi britanska televizijsko-filmska serija *Up!* (1964–, Paul Almond/Michael Apted), z za zdaj zadnjim delom iz leta 2012. Nekakšen približek letošnjim *Fantovskim letom* (Boyhood, 2014) je seveda Truffautovih pet filmov z Jean-Pierrom Léaudom v vlogi Antoina Doinela, nenazadnje pa tudi Linklaterjeva lastna trilogija *Pred...* (Before Sunrise, 1995; Before Sunset, 2004; Before Midnight, 2013) s protagonistoma Julie Delpy in Ethanom Hawkom.

Snemanje je iz leta v leto bolj postajalo svojevrstno stapljanje realnosti in fikcije, trdno osnovno strukturo zgodbe je Linklater tekom običajno treh snemalnih dni letno z ekipo rahljajal z naključji neznane prihodnosti, njihov najožji sodelavec so bila prijetna presenečenja, tako pred kot za kamero so bili družina.

V otvoritvenem prizoru filma gledamo takrat sedemletnega Ellarja Coltrana v vlogi Masona, kako zazrt v nebo leži na travniku šolskega igrišča in nas ob tem spominja na zadnje minute Linklaterjevega

filma *Zadeti in zmedeni* (Dazed and Confused, 1993). Spremlja ga skladba Yellow skupine Coldplay »poglej zvezde, kako svetijo zate ter za vse, kar počneš, in vse so rumene«. Mladi igralec je bil res obkrožen z zvezdami, svojimi filmskimi starši Patricio Arquette in Ethanom Hawkom ter someščanom Linklaterjem, enim vodilnih režiserjev ameriškega neodvisnega filma. Slednji je pred rumenim tiskom in možnim razočaranjem, ki ga lahko prinese kritika, otroka obvaroval s skrivnostnostjo projekta, predvsem pa z oddaljenostjo premiere filma – zdaj, ko je ta prišel v kinematografe, sta Coltrane in režiserjeva hčerka Lorelei, ki v filmu igra njegovo sestro, že odrasla, rešena otroške ranljivosti.

V dveh urah in tričetrh Mason odraste pred našimi očmi. Izseki iz njegovega življenja so izbrani zelo preiščeno, so kot vizualizirani spomini na otroštvo. Dramatični dogodki, pa tudi nepomembni detajli, ki nam po nekem izmuzljivem ključu potem še vse življenje ostanejo v glavi, ob tem pa niti ne vemo, ali smo jih doživeli sami, se jih spominjamo po fotografijah ali pa so nam o njih le pripovedovali. Kadri se hitro menjavajo, kamera daje gledalcu občutek neposredne prisotnosti, saj je kot družinski član, prijatelj, punca, šef v službi ali pa naključni opazovalec ob strani. *Fantovska leta*, čeprav igrani film, deluje kot dokumentarec o 12 letih življenja običajne bele ameriške družine srednjega razreda, ob katerem imamo pogosto občutek, da gledamo domači video. Kljub temu pa Linklater v njem subtilno secira Ameriko: Hawkov očetovski »Kogarkoli, le Busha ne!«, ki pospremi televizijske posnetke ubitih ameriških vojakov iz Iraka; »Nafta«, odgovor maminega bodočega fanta, marince, kaj je po mnenju Iračanov razlog za vsa ameriška mirovna posredovanja; »Ti izgledam kot volilec Baracka Husseina

Obama, spelji se mi z verande, to je zasebna posest, lahko bi te ustrelil!« in nenazadnje »Ded jo je dal mojemu očetu, ta meni, zdaj ko si star 15, pa bi rad, da jo imaš ti!« o puški, ki po Bibliji (ta ima ironično vse Jezusove govore natisnjene z rdečo) in elegantnem sukniču zaključi serijo Masonovih rojstnodnevni daril.

Še eno od teh je kompilacijska plošča solo pesmi članov The Beatles z naslovom The Black Album, ki jo v enem od mnogih prizorov vožnje z avtom oče podari sinu, češ da tako zelo skrbno in premišljeno urejena odloži razpad glasbene skupine za eno leto, hkrati pa na ta način opravi z večnim vprašanjem po najljubšem Beatlu. S to epizodo je mogoče potegniti vzporednico tudi z Linklaterjevo naracijo. Ker ni uspel izpostaviti najljubšega oziroma najintenzivnejšega spomina ali dogodka iz otroštva, ki bi bil osrednja tema filma, je slednja postal sam spremenljivi tok življenja ter ob hkratni montaži in pisanju scenarija na – za zgodovino filma – res dolgi rok pripeljal do ravnovesja. Na začetku filma tako ne izvemo, zakaj sta protagonistova starša pravzaprav ločena, informacija nas zadene kot otroka, ki je še premajhen, da bi globlje razloge za ločitev sploh razumel. Pojasnila Linklater povsem nevsiljivo podaja tekom filma, prihajajo s pogovori odraščajočega glavnega lika. Družina v *Fantovskih letih* je kot razpadli rokenrol band, člani so ali še bodo šli po samostojnih poteh, vendar bo na teh pečat njihovega razmerja ostal neizbrisen. Tako Masonova selitev od doma ob vpisu na univerzo na nek način le zrcali zgodnejši pobeg iz hiše očima alkoholika. Nakup družinskega enoprostornika na račun prodaje klasičnega starodobnika, sinu obljubljenega za 16. rojstni dan, kaže hkrati novepečenega odgovornega očeta in obupanega večnega upornika, ki ne drži obljube. »Vse dajem od sebe, pa je vseeno vse sranje!« pravi v nekem trenutku mama Patricia Arquette. Odmev te izjave je slišati ob očetovem odgovoru na Masonovo vprašanje, v čem je sploh smisel: »Pojma nimam, vsi se le trudimo po najboljših močeh.«

Takšna iskrenost odlikuje in vseh ravneh ves film, katerega rdeča nit je tudi vzgoja. Kompleksnost slednje je razpršena v različne prizore, ki skupaj tvorijo krhko distanco med njenimi odlikami in zablodami. Truditi se v vzgoji preprosto ni nikoli dovolj. Dolge knjižne police, polne nasvetov in pravil nenehno pretresajo naključja, tem pa ne uidejo ne otroci ne odrasli, vzgojitelji. Vzgojne napotke ves čas gnetejo konkretne življenjske okoliščine, kar Linklaterjev film



lepo uprizarja. Opozorjanje na vestno izvrševanje hišnih opravil se otrok ne prime na isti način, če pride iz ust zateženega pijanca ali pa s pesmijo, ki govori o pravljičah in ljubčkah za lahko noč. Filmu se pozna, da je bila vodilna ustvarjalna trojica Arquette, Hawke in Linklater za časa snemanja popolnoma prevzeta z lastnim starševstvom, in če ne bi bil že oddan, pravi režiser, bi bil tak na koncu tudi naslov, *Starševstvo* (Parenthood, 1989, Ron Howard).

Linklater je vseh 12 let snemal na 35-milimetrski trak, kar je popolni kontrast vsem izumom tehnologije, ki se v filmu pojavijo mimogrede. Številne igralne konzole, iz leta v leto zmogljivejši fotoaparati in nenazadnje mobilni telefoni, dandanašnji že neločljivo povezani s spletom, ki ironično preko družabnih omrežij človeštvo odtuja v smislu dejanskega osebnega stika. Zgovorno je pritoževanje protagonista glede dekletovega konstantnega pogledovanja na mobilca. Sam zavrača življenje preko zaslona, noče biti kot vsi ujet »nekje vmes«, ampak doživljati resnične ljudi, ne le njihovih izumetničenih profilov.

To problematiko rešujejo *Fantovska leta* z uprizarjanjem ganljivo pristnih človeških stikov, za katere je v veliki meri odgovorna igra vseh. Posebej velja izpostaviti Patricio Arquette v vlogi mame samohranilke, odločne in močne ženske, katere nežni glas in mile oči ne morejo skriti nenehnih razočaranj in bolečine. Prizor, ko Mason, fotograf, zavrže svojo prvo fotografijo, ki jo je posnel kot otrok, ona pa se zlomi ob dejstvu, kako čas hiti, življenje pa gre mimo nje, je antologijski.

Celoten film lepo povzame Masonovo spraševanje očeta, če na svetu obstaja kaj tako magičnega, kot so palčki. So ti kaj bolj magični kot kiti, pravi ta, in mu pove zgodbo o velikanskih morskih sesalcih, ki živijo v oceanih, uporabljajo sonar, pojejo pesmi, s srci velikimi kot avtomobili. Magični na podoben način so lahko tudi filmi ...



Jaroslav Jankovič

Ptica, a ti povem en vic

Baltasar Kormákur: *Globina*

Islandski režiser Baltasar Kormákur je dramo *Globina* (Djúpið, 2012) posnel po resničnih dogodkih izpred 30 let in film posvetil islandskim ribičem. Zgodaj zjutraj 11. marca 1984 se takrat 22-letni Gudlaugur Fridthorsson Gulli s kolegi ribiči odpravi na lov. V severnoatlantski mraz odeta ribiška barka rutinsko zapljuje iz пристanišča Heimaey na Westmanskih otokih. Mimo pravljico štrlečih bazaltnih sten, ki jih ustvarja vulkan Eldfell, zareže v valove proti odprtemu morju. Povprečna marčevska dnevna temperatura na otokih je 1,7 °C, morje ima le okoli 4 °C.

Oko statične kamere spremlja moke korak za korakom, povsem realistični, prijetni, a zaprti kadri potlačijo morebitne metapodobe, ki se sicer gledalcu vsiljujejo in si jih običajno nezavedno želimo. Avtor skoraj do konca filma vztraja pri: nič ni zadaj.

Dnevni ulov je boren, možje vlečejo mreže naprej v noč, enakomerno zibanje ladje po ledeno mrzlem oceanu ribiče uspava in jih potpisne v brezskrbnost. Mreža se na morskem dnu zatakne, nosilna vrv objame ladijsko škrbino in ladja se močno zamaje, posodje leti naokoli, možje padajo po tleh in skušajo sprostiti kolo vitla, ki se je zataknilo, vrv zateguje ladjo, ki se kot igračka nagne in zajame ledeno oceansko vodo.

Ribiči se znajdejo v morju – toda kam? Okoli njih širni, ledeno mrzli ocean ne prepozna bolečine preprostih ribičev, ki tod že 12 stoletij praktično na enak način mečejo mreže. Dva utoneta takoj, tretji prijatelj odplava v noč, saj meni, da imajo vsak posebej več možnosti. Nazadnje vodovje pogoltne očeta dveh malčkov, ki mora umreti zato, ker doma ni oblekel modrega puloverja.

Gulli sam v valovih Severnega Atlantika, dobre štiri milje od Heimaey, od toplega doma. Plavati? Kam? Noč na levi, na desni, tudi zgoraj, pomešana z meglicami polarnega kroga, spodaj pa še hujša, pomešana s tokovi ledeno mrzle vode. A nenavadno, Gullija, postavnega ribiča, ne tresse. Zven penastih valov se meša s klokotanjem, z globokimi vzdihmi in rezkimi kriki, a temni valovi mirno pogoltnejo tudi njegovo jezo nad občutkom nemoči. V gosti oceanski vodi leži na hrbtu, ko ga preleti ptica, galeb.

»Eeeeej ptica, ti povem en vic!« v smehu zakliče Gulli v nebo. Najprej tečejo minute, nato ure, Gulli pa še kar plava in globoko diha, kolne, se smeji, se spominja in nagovarja Boga, naj mu da priložnost. Šel bo do mlade žene prijatelja, ki je zmrznil in brezoblično potonil. Objela se bosta in pritekla bosta otroka ..., šel bo mimo hiše dolgolaske, ki bo odgrnila zaveso in pogledala skozi okno ... , nato bo šel ponjo v mašnem gvantu, po nevesto ... Kormákur ve, da se to dogaja v filmih, tega v življenju ni; zato se mu žena prijatelja prizadeto zahvali, otroci jočejo, mladenka pa zagrne zaveso ...

Gudlaugur je po šestih urah plavanja zgodaj zjutraj dosegel strme klife otoka Heimaey, se na skalnati obali uspel izvleči iz smrtonosnih valov in bos preko polja ostre vulkanske lave v mrzlem vetru prehodil še dva kilometra do prvih hiš.

Gulli, preprost mornar in ribič z Westmanskih otokov, je v trenutku postal medijski junak in medicinski fenomen. Termometri njegove temperature sploh niso pokazali, padla je pod 34 °C in zdravniki sklenejo, da je doživel le rahlo podhladitev.

Povabijo ga na vse mogoče preiskave, peljejo ga celo v London v bolnišnico britanske mornarice, kjer poustvarijo pogoje tiste noči z 11. na 12. marec in se v bazenu pomeri s tremi pogumnimi marinci, ki skoraj zmrznejo, medtem ko Gulli mirno obsedi v ledenem bazenčku. Zdravniki zaključijo, da je Gulli preživel zaradi relativno gostejšega maščevja, podobno tjulnjevemu. To je do danes edina razlaga; Gudlaugur je človek tujenj.

A Gulli ima nek trenutek vsega dovolj, pospravi svoje stvari v kovček, se poslovil od zdravnika in se vrne na Heimaey. Svoje slave ne razume, saj je imel zgolj srečo, in zlasti nima z njo kaj početi, zato ostane brez besed. Ko ponovno stopi na ladjo, ga tovariši pozdravijo: »Prišel si!« Ker so vedeli, da se jim bo spet pridružil.

Šele tu se Kormákurjeva pripoved resnično zaplete. Gulli je junak, ki ne bi smel biti tu. Zgodbi o nočnem šest ur dolgem plavanju v ledeno mrzli vodi praktično nihče ne verjame, a vedo, da po naravi mirni in tihi Gulli ne laže. Občudujoči in zaprepadeni, na trenutke potlačeni ljubosumni pogledi sovaščanov zelo dobro reflektirajo nemoč razuma. Paradoksalno, nemoč dojeti nekaj, za kar resnično ne potrebuješ nobenega dokaza, saj je ta na dlani, Gulli je namreč tu, iz mesa in krvi, nazaj doma.

Kormákur z *Globino* ni posnel – po Aristotelovi Poetiki – »plemenitega značaja v metrični obliki«, ki ga vseskozi nemirno pričakujemo in kar je običajno pogoj za tragično. Gulli ne more biti tragični junak v pomenu žrtve lastne usode, saj je čudežno preživel. Nad seboj nosi tragično senco zaradi sodobne ideološke predpostavke, vere v znanost, ki pravi, da ne bi smel preživeti! Gullijeva mati se hitro odloči in zdravniku brez zadržkov zastavi vprašanje: »Kako boste raziskali čudež?«

Ko je režiser na premiero povabil sorodnike umrlih v brodolomu, so ob koncu filma pristopili in mu priznali, da so dolgo čakali na to olajšanje. Čakali so na katarzo, ki je sama filmska pripoved gledalcu ne ponudi; ker Gulli pač ne bi smel preživeti.

Intimno katarzično funkcijo prevzame sam film kot umetniška forma obdelave dogodka izpred tridesetih let. Njegova prisotnost, eksistenca filma je tako že dovolj, da zapolni manjkajoči del, ki so ga sorodniki in prijatelji utopljenih ribičev tako dolgo čakali. Za



potomce Vikingov je junak in še en dokaz, iz kakšnega testa so. Čeprav je imel Gulli v resnici le srečo. Tako je avtor nezavedno ustvaril metafilmsko podobo junaka, metafilm, ki ga domačini živijo in razumejo, nas ostale pa dodatno bega.

Francoski slikar Gustave Caillebotte (1848–1894), je leta 1875 naslikal svojo najslavnejšo sliko *Brusači parketa* (*Les raboteurs de parquet*). Lepo izrisana telesa se sklanjajo nad vzdolžno položen parket v buržujskem apartmaju in ga ročno brusijo. Na prestižnem pariškem Salonu so delo zavrnil, češ da obravnava vulgarno materijo in je preveč prostaška! Realistična in zato »prazna«!. Ker ni nič dodanega. In prav to je eden največjih dosežkov filma.

Kormákurjeva *Globina* ob izjemni fotografiji čarobnih Westmanskih otokov in praktično brezhlebnu dramaturgiji je namreč v filmsko pripovednem smislu prav tako »prazen«, realističen film. Nič odvečnih krikov utaplajočih mornarjev, Gullijevi tovariši umrejo tiho, brez besed. Med plavanjem Gulli sebi in pticam razlaga, kako bi bilo fino poplačati kredit za motor, da ne bi po njegovi smrti dolg bremenil koga drugega. Bizarna skrb sredi severnega Atlantika, ki pa daje slutiti, zakaj je bolje v lokalnem bifeju spiti pivo in poskrbeti za psa umrlega prijatelja kot pa se sončiti pod žarometi.

Brezkompromisno pričakovanje in sprejemanje medijskega junaka je v resnici slepota sodobnega sveta. Od holivudske produkcije v vseh pogledih napihnjenih junakov do povzročitve krize, v kateri je Islandija bankrotirala. *Globina* je zagotovo tudi obsodba peščice odgovornih; na Islandiji se vsi prav dobro poznajo!

Kormákur niti za trenutek ne stresa kamere v magično, nadrealistično sekvenco, slike na ta način ne vznemirjajo očesa, ostaja zvest realističnemu pristopu. Njegov »prostaški« film sproži zagonetno situacijo: film je namreč vselej iluzija, še tako dovršena ne more doseči več kot navidezne resničnosti. Toda zakaj se prav nje običajno bolj bojimo od same resničnosti?

Čudeži ne obstajajo, mar ne? Pa ni čisto tako. Gullijevo preživetje je čudež prav do tam, do koder seže ideološka vpetost posameznika. Za zdravnika znanstvenika do izpisanih grafov in statistik, za prijatelje do naslednjega jutra, ko bodo spet stopili na barko, za mater pa do neskončnosti.

Smo si res tako raznoliki? Kakšna je pravzaprav razlika med zdravnikom in preprosto Gullijevo materjo, tovarniško delavko? Ne prav velika, oba verjameta v rešitev. Zdravnik sicer trenutno nima odgovora, mati pač, zato ima za zdaj bolj prav, ker je čudežno kot nadnaravno lahko tudi vse tisto, česar še ne vemo.

Urban Zorko

Dva obraza januarja



Ekspozicija *Obrazov* je hitra in jasna, dogajanje dinamično, filmski jezik premišljen. Roman brez bojazni predela po svoje in z razmeroma malo stranske škode: promiskuitetna Chesterjeva partnerka Colette je v filmu manj svobodnjaška (in manj zanimiva) in na koncu ne gre za navidezno smrt Rydala (ampak zgolj za navidezno aretacijo), zaključni pregon je iz Pariza prestavljen v Istanbul ... Amini povečini uspešno poenostavlja izvorni siže.

Toda presežkov v gradnji suspenza ni: tu pripomore glasba Almodóvarjevega Alberta Iglesiasa. Preostanki literarne simbolike ležijo po filmu kot razsuti koluti korintskih stebrov. Film bolj ali manj »zbrklja« avtoričine nastavke: medtem ko je Mit o Tezeju pri Highsmithovi osmišljen z ironično ponovitvijo, v Aminijevi predelavi izgubi pomen. Simbolika, ki sprva bogati film, je pohabljena, ker je avtor dovolj spremenil zgodbo, da ti elementi v njej izgubijo smisel. Pa tudi po nerodnosti: posiljevanje gledalca s fresko mikenskih skakalcev čez bika deluje kot repeticija nečesa, kar nam je že davno jasno.

V boljši formi ostaja highsmithovsko vzdušje, kjer je človek človeku volk in kjer je vsečnost prihranjena za vsebino kroznika. Amini se potencialne težavnosti antipatičnih značajev loteva tako, da njihovo ambivalenco zavestno ohrani, a jim obenem nadene dostopnejše poteze z izbiro karizmatičnih, mehkih igralskih obrazov.

Toda film ne žanje univerzalnih pohval kritikov ali občinstva. Tudi v dvorani Kinodvora so bila nenavadno glasna polarizirana mnenja občinstva. Kajti nekaj ni jasno: kdo je v tem morilsko-nesrečniškem trojčku sploh protagonist. Če Kirsten Dunst razmeroma zgodaj (iz)pade, Chester (Mortensen) in Rydal (Isaac) premetavata gledalca v enakovrednem boju, med katerim zares ne vstopimo v svet nobenega od njiju.

Zaradi režiserjeve odločitve, da ohrani pisateljičin ekvilibrij moči (in fokusa), dobimo strukturno nenavaden film, ki je v svojem *doppelgängerstvu* obenem intriganten in potencialno odbijajoč. V kateregakoli junaka bi se bolj poudarjeno postavil, bi nastal drugačen, bolj oseben in intimno razumljiv film dileme in boja s tujo in lastno prevaro. Tako pa se Amini z vsevedne pozicije ni hotel, upal ali smel premakniti.

In začuda, film je gledljiv tudi tak – tako lahko opazujemo kameleonske transformacije Vigga Mortensena. In uživamo v pregonih, ki se nas le napol dotikajo. Režiser spelje ta odmaknjeni pogled tako suvereno, da se vprašamo, če nismo kar gledalci žrtve narativnih klišejev. A če je tu mogoč dvom, je nekaj povsem jasno: *Dveh obrazov januarja* ne zanima svet zunaj aktualne mizanscene. Privlačne vizije Amini ne polni z višjo ambicijo (kot denimo Sam Mendes v *Skyfallu* [2012]) in ne zazre se dlje od žanrskega larpurlartizma. Toda to verjetno niti ni bil namen. Iz razmeroma skromnega finančnega izhodišča mu je uspela odlična možnost odskočišča, privlačen retro krimič poln zvezdniških obrazov in Disneyland za hipsterske filmofile. Pa tudi film, ki mu ni jasno, o čem je. Ker ni o ničemer.

Pred *Dvema obrazoma januarja* (*The Two Faces of January*, 2014, Hossein Amini) sta se zadnji opaznejši adaptaciji serijske mizantropke in mojstrice krimiča Patricie Highsmith zgodili pred dobrim desetletjem z *Nadarjenim gospodom Ripleyem* (*The Talented Mr. Ripley*, 1999, Anthony Minghella) in *Ripleyevo igro* (*Ripley's Game*, 2002, Liliana Cavani). Zdaj pa je uveljavljeni scenarist Hossein Amini tik pred abrahamom prevzel režijsko štafeto in zakoračil v ugledno družbo, v kateri sta vsaj še Wenders (*Ameriški prijatelj* [*Der amerikanische Freund*, 1977]) in Hitchcock (*Tujca na vlaku* [*Strangers on a Train*, 1951]).

Po istoimenski predlogi posnet Aminijev film je *hommage* vsemu retro, *šik* in *kul*, predvsem pa fedoram in lanenim oblekam. In noirju. In Indiana Jonesu. In ja, Hitchcocku, *Kitajski četrti* in *Tretjemu človeku*; kot da bi se avtor sprehodil čez boljšak filmskih arhetipov s srede minulega stoletja.

Film sicer stoji sam po sebi. Natančno je odmerjen in taka je tudi zasedba: še najmanj izrazit je Oscar (*Llewyn Davis*) Isaac v vlogi Rydala, *expata*, malega prevaranta in turističnega vodiča, Kirsten Dunst je kot tajkunova žena pred menopavzo nenavadno privlačna, medtem ko alfa kronik Viggo Mortensen uspešno krmari med vlogo lutkarja in žrtve. Karizmatična, umirjena igra: režijske, ekipne in žanrske silnice pridelajo lepo zapakiran izdelek, kar za skromen proračun ni slabo: *Nadarjeni gospod Ripley* je stal desetkrat več. Amini se je tega »noirja v soncu« (kot ga imenuje) lotil že prekaljen v adaptacijah: njegov izraz spomni na ključni prispevek starega kontinenta k adaptacijam Highsmithove, Clémentov *V zenitu sonca* (*Plein soleil*, 1960), ki je svojčas na svetovni oder izstrelil Alana Delona kot ultimativnega Ripleyja.



Primož Krašovec

Novi obrazi v lokomotivi

Snowpiercer (2013) je novi film Joon-ho Bonga in prvi film, s katerim se je ta »drugi Korejec« prebil v holivudski *mainstream*. Drugi Korejec zato, ker je nekako vedno v senci »prvega«, bolj znanega Chan-wook Parka, ki se je prav tako pred kratkim prebil v Holivud s *Krvnimi skrivnostmi* (Stoker, 2013), najbolj znan pa je po svoji uspešnici *Stari* (Oldeuboy/Oldboy, 2003), medtem ko je najbolj znan Bongov predhodni film *Gostitelja* (Gwoemul/The Host, 2006). Sam sem na *Gostitelja* naletel po naključju oziroma iz radovednosti na nekem LIFFu – saj je edini način, da se na takšni masovki izogneš neželenemu *minglanju*, ta, da se držiš vzhodnoazijskih ekstravaganc – in bil takoj navdušen: film o mutantski pošasti, ki ni apokaliptičen, temveč duhovit in nevsiljivo družbeno kritičen hkrati; odbit korejski humor; vrhunsko koreografirani akcijski prizori, v katerih v glavnih vlogah med drugimi nastopa srednješolska prvakinja v lokostrelstvu; izjemni posebni učinki, ki hkrati niso kičasti ... Skratka, kombinacija vsega najboljšega, kar ponuja novi korejski film in s čimer je poživil žanre (detektivko, triler, grozljivko, film katastrofe), ki so v Holivudu že davno odmrli oziroma živijo posmrtno življenje ravno z reciklažami in uvozom vzhodnoazijskih filmov in režiserjev.

Snowpiercer se umešča v žanr, ki je sicer značilno ameriški (postapokaliptični triler), a v katerem so ameriški filmi še slabši kot sicer (kar pa ne omejuje njihove hiperprodukcije, rejtingov ali tržnega uspeha). S tem ne mislim le hiperkomercialne bede, kot so *Dan po jutrišnejm* (The Day After Tomorrow, 2004, Roland Emmerich), *2012* (2009, Roland Emmerich), *Dan neodvisnosti* (Independence Day, 1996, Roland Emmerich), *Svetovna vojna Z* (World War Z, 2013, Marc Forster) in podobni, temveč tudi nekoliko manj slabe,

a še vedno pomanjkljive izdelke, kot so denimo filmi iz serije *Igre lakote* (The Hunger Games, 2012–) ali *Elizij* (Elysium, 2013, Neill Blomkamp). Če bi bil le še eden v vrsti sicer ne povsem slabih postapokaliptičnih filmov – oziroma filmov, ki – glede na »konkurenco« v svojem žanru – delujejo relativno dobri prav zato, ker so drugi tako slabi, in ne zato, ker bi bili dejansko dobri – *Snowpiercer* ne bi bil nič posebnega. A vseeno to je oziroma dobro izpolnjuje vlogo vsebinskega in formalnega presežka, ki ga Holivud sicer ni sposoben avtonomno proizvesti, a lahko, zaradi svoje komercialne premoči, za ta namen izkorišča vzhodnoazijsko filmsko produkcijo.

Razlika med običajnimi holivudskimi postapokaliptičnimi smetmi in nekaj filmi v zadnjih letih, ki sicer ne ravno upravičeno veljajo za presežke (kot omenjena *Elizij* in *Igre lakote*) je ta, da drugi ne prikazujejo (ali ne le) naravne, temveč družbeno katastrofo – podoba distopične prihodnosti, v kateri so bogati ostro prostorsko ločeni od navadnih ljudi in živijo povsem drugačno, vzporedno življenje, polno luksuza, medtem ko vsi ostali životarijo v futurističnih getih. Družbeno kritična (oziroma politična) poanta takšnih filmov je, da izostrijo, privedejo do konca ter projicirajo v prihodnost današnje razredne razlike in neenakosti ter s tem naredijo vidne zametke distopične prihodnosti, ki obstajajo v sedanjosti.

A s tem prej kot razkrivajo, mistificirajo razredna razmerja v kapitalističnih družbah. **Namreč, razredi v kapitalizmu ravno niso kaste (in tudi ne kaste v embrionalnem stanju, ki naj bi pretile, da se razvijejo v distopijo, kot jo prikazujejo omenjeni filmi) in najpomembnejša zgodovinska posebnost kapitalizma je, da se razredna dominacija izvaja neosebno, objektivno,**



»**strukturno**«. Razredna dominacija ni zarota vladajočih, temveč jo producira objektivna vladavina zakona vrednosti, ki mu kapitalisti niso podvrženi nič manj kot delavci (četudi so materialno na veliko boljšem). Ker razredi niso s tradicijo, z avtoriteto in nasiljem vzdrževane kaste ali stanovi, temveč učinki neosebni, objektivnih imperativov trga in konkurence, to omogoča tudi relativno »socialno mobilnost« – razredna pripadnost v kapitalizmu ni usoda (čeprav sam obstoj razredne delitve in antagonizma je). Posamezen delavec sicer lahko uspe in se prelevi v podjetnika in posamezen podjetnik lahko propade in je degradiran v navadnega delavca, a to ne le da ne ogroža razrednosti kapitalistične družbe, temveč jo šele omogoča.

Omenjeni distopični filmi tako niso – čeprav se včasih tako razumejo – družbeno kritična svarila pred prihodnostjo kapitalizma, če se stvari ne bodo spremenile, če bo neenakost še naprej naraščala itn., temveč fantastične futuristične zamisli *kastne*, se pravi postkapitalistične, a tudi ne komunistične družbe.

Snowpiercer se na prvi pogled umešča v to linijo filmov. Dogaja se v prihodnosti, kjer je združenje vlad, da bi preprečilo svetovno segrevanje, v ozračje spustilo neko snov, ki pa je imela nasprotno učinke – ves svet je zamrznil in edini, ki so preživeli to katastrofo, so potniki in osebje na futurističnem vlaku, ki v neskončnost kroži po mrtvem, zaledenem svetu. 18 let po katastrofi je družbena ureditev na vlaku, na katerem so zbrani vsi preostanki človeštva, strogo kastna in hierarhična. Reveži so natrpani v umazane zadnje vagon brez oken, kjer so deležni le komaj užitnih proteinskih ploščic kot nadomestka hrane. Malo naprej živi in dela tehnično osebje, ki se ukvarja z vzdrževanjem vlaka, še naprej pa aristokracija, ki je deležna vseh užitkov in luksuza predkatastrofične civilizacije. V čisto prvem vagonu živi strojevodja Wilford, ki je hkrati arhitekt in izumitelj vlaka ter vrhovni poveljnik celotne kompozicije.

Osnovni zaplet filma je revolucija, ki jo sproži karizmatični voditelj revežev Curtis. Po dolgi, napeti in krvavi poti skozi vlak, v katerem mu uspe poraziti sile reda, se na koncu v prvem vagonu znajde iz oči v oči z Wilfordom. Ta uporniku razodene, da je bila celotna revolucija pravzaprav že od začetka njegov načrt – ker so viri hrane in vode ter prostor na vlaku omejeni, je potrebno, tako Wilford, občasno zredčiti populacijo. In ker je neposredno odkrito pobijanje odvečnih ljudi nepraktično, saj lahko sproži permanentno kastno vojno in nepoglasljiv resentment med reveži, je najučinkoviteje, če reveži umirajo prostovoljno, v boju, za katerega mislijo, da je osvobodilen. Wilford je zato podžigal revolucijo s pomočjo dvojnih agentov ter pošiljanjem enigmatičnih sporočil, ki so Curtisa vodila na revolucionarni poti.

A revolucija je uspešnejša, kot sta pričakovala tako Wilford kot Curtis. Namesto načrtovanega pokola revolucionarjev nekje na sredini vlaka (kjer se stražarji reda v dolgem tunelu zanašajo na opremo za nočno gledanje, a jih revolucionarji ukanijo tako, da si prometejsko priskrbijo bakle ter zmagajo v bitki) se Curtis na koncu prebije do same lokomotive. Tam mu Wilford pojasni stanje stvari ter mu ponudi, da ga, starega in izčrpanega, kot mlad, ambiciozen in sposoben, zamenja na mestu strojevodje.

Do te točke povsem na koncu je *Snowpiercer* še v »mejah normale« distopičnega Holivuda in edini presežek filma predstavljajo vrhunsko koreografrani bojni prizori, nekičasti, a izjemni posebni učinki, nadpovprečna igra ter značilno bongovsko odbiti liki in prizori (denimo ko plavalasa učiteljica uči aristokratske otroke na nacistično domovinsko vzgojo spominjajoče pesmice). A ta presežek je še vedno kvantitativen – resnični »kvalitativni preskok« se zgodi šele na samem koncu filma.

Medtem ko bi se klasični holivudski film v tem žanru verjetno končal tako, da bi Curtis ubil Wilforda in nato zagnal vlak na novo, osvobodil reveže in bolj egalitarno razdelil dobrine na vlaku (ki bi tako namesto ciničnega in krutega gospodarja dobil dobrega in milostnega) ter namesto neokastne ureditve uvedel kapitalizem, kjer posamezniku mesto na vlaku pripada po delavnosti, podjetnosti in zaslugah ter ne več po vstopnici (kar je bila osnova predhodne družbene segregacije – vsak je moral ostati na vagonu, za katerega vstopnico je imel), Curtis, potem ko ugotovi, da je Wilford začel izrabljene dele motorja nadomeščati z majhnimi otroki, kljub temu da ve, da bo ta gesta ustavila vlak in s tem ubila večino njegovih preostalih prebivalcev, vtakne roko v kolesje motorja, da bi iz njega rešil otroka. Obenem pa ekscentrični strokovnjak za varnost, ki ga je Curtis pobral spotoma na svoji revolucionarni poti, razstrelji vrata, ki vodijo ven iz vlaka. Na koncu preživita le dva – mlado dekle in majhen otrok – ter se negotovo, a svobodno (saj je svoboda, za razliko od varnosti, udobja in reda vedno negotova) napotita v zaledenel svet zunaj vlaka.

Če tako *Snowpiercer* kot njegovo razmerje do drugih filmov tega žanra beremo retroaktivno, od konca k začetku, lahko vidimo, da *Elizij* in podobni ne le zgrešijo poanto kapitalizma in njegove (filmske in siceršnje) kritike, temveč da predstavljajo (morda nehoteno in nenačrtovano – v ideološki produkciji motiv ne igra ključne vloge) lateralno apologijo kapitalizma. **Tudi če junaku ali junakinji na koncu uspe streti kastno družbo prihodnosti, s tem le ponovno uvede kapitalizem in »pozitivno selekcijo« namesto rigidnih, hereditarnih družbenih delitev. Holivudska imaginacija se konča tam, kjer bi se morala kritika kapitalizma šele začeti.** Ekscesna neenakost, pred katero svarijo, tam ni problematična zato, ker je učinek kapitalizma, temveč zato, ker bi domnevno lahko do konca potencirana vodila ven iz kapitalizma, v distopično kastno družbo.

Snowpiercer je veliko manj naiven in zato politično toliko zanimivejši film. Vlak, v katerem živi preostanek človeštva, se ne pretvarja, da je distopična simulacija kapitalizma prihodnosti, v kateri so sedanje neenakosti prignane do konca. Na vlaku ni produkcije presežne

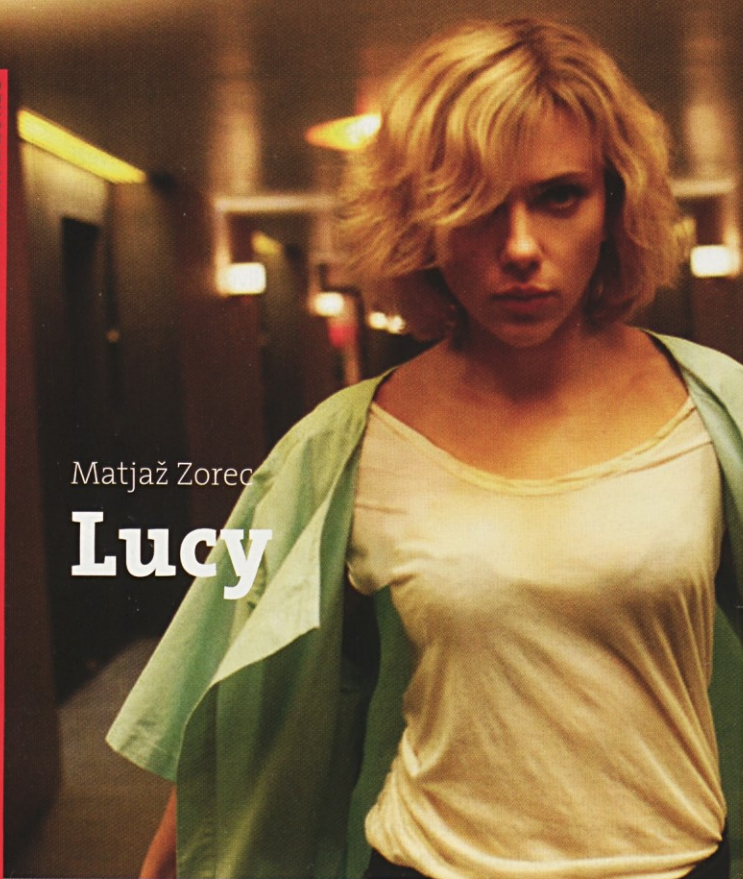
vrednosti, akumulacije kapitala in najemanja mezdnih delavcev, ne obstajata niti denar in tržna menjava, saj ima aristokracija vse, kar potrebuje in česar si želi, na dosegu roke, medtem ko so reveži povsem izključeni ter odrinjeni od družbenega življenja in materialnih dobrin (razen proteinskih ploščic) na vlaku. Na vlaku ni kapitalistične produkcije, temveč le vzdrževanje, ohranjanje obstoječih stopenj potrošnje ob danih virih in industrijskih zmogljivostih. Pravzaprav gre za malthusovsko situacijo, kjer populacija narašča hitreje kot razpoložljivi viri na danem prostoru, in je torej Wilford le značilni viktorijanski mizantrop, ki bi v 19. stoletju nedvomno dobil častni doktorat iz turobne znanosti politične ekonomije. Stranska politična bodica filma *Snowpiercer* je tako usmerjena proti današnjemu ekološkemu umu, in to ne le z duhovitim obratom na začetku, ko boj proti svetovnemu segrevanju sproži svetovno zaledenitev, temveč proti osnovnemu načelu »ekološke zavesti«, ki je malthusovska – ljudi je preveč (ob danih naravnih virih) in hočejo preveč, preveč smo materialistični, živeti moramo skromno in nekako reducirati svoje število ... Wilford, ki vlak označi za sebi lasten ekosistem, je le dosleden ekolog; zmanjšanje števila populacije je sicer umazan posel, a nekdo ga mora opraviti.

A to ni glavna kritična ost filma. Vlak lahko beremo tudi kot prisposodbo ne notranjega družbenega ustroja kapitalizma, temveč tega, da na ljudi, ki v njem živijo, deluje kot objektivna nujnost, kot nekaj nujnega, neizogibnega in večnega, kjer je edina možnost svobode sprjaznjenost s to nujnostjo. V tej perspektivi je Wilford ne le ekolog, temveč nekaj še veliko bolj zavrženega: oče naroda, »državotvorni« politik, tisti, ki v nasprotju z zaletavimi in idealističnimi revolucionarji ve, kaj je objektivna nujnost in kako se po njej ravnati. V tej situaciji je Curtisova gesta edino možno dejanje tistega, ki želi biti v situaciji objektivne nujnosti subjekt – ne misleč na posledice (za družbo, javno dobro, »nacionalni interes«) žrtvuje sebe, da bi ustavil vlak in s tem ukinil »jeklene zakone zgodovine«. V tem je *Snowpiercer* dejansko politično subverziven, saj pokaže, da rešitev ni namestitve novih obratov v lokomotivo, temveč iztirjenje vlaka samega.



Matjaž Zorec

Lucy



Luc Besson ima preverjeno rad lepe, mlade in nevarne, nekoliko trčene in kot da neizmerno ljubke protagonistke – in zakaj bi bilo tokrat drugače? Naslovna junakinja znanstvenofantastične akcije *Lucy* (2014), klonski križanec med Nikito in Leelo, je torej še ena med njimi. V filmu se je znašlo vse od podtalno konspirološke morilke prek mistično popolnega petega elementa do kvaziznanstveno zastavljene zgodbe o puncu, ki ji zaradi droge povsem zatripajo možgani. Formalno in strukturno ga lahko uvrstimo med tiste pokanja in pregonov polne filme, ki naj bi poleg izgovora, da pokažejo, česa vsega je zmožna računalniška grafika, spreminjajoč filme v risanke s starimi zvezdniškimi obrazi, sugerirali globlja, razmišljajoča in razmislek terjajoča, do družbe kritična itn. sporočila, torej *Avatar*, *Izvor*, zadnja dva dela *Matrice* ... Pri čemer mu seveda tisto, kar naj bi izrekal, tj. ozaveščanje naših grdih človeških razvad, vse povezujočo teleologijo, nedojeto in nedoletno psihoanaliziranje na sami površini, kajpak povsem spodleti in razvodeni v lastni nedomišljenosti, pomenljivejši pa so tisti dragoceni izseki, v katerih nevede pove več, kot misli, in izrazi svojo nezavedno plat, edino sebi lastno resnico, o kateri ne ve, da jo ve.

Obrtniško je *Lucy* holivudski ringenšpil brez posebnosti. Lepa in mlada Scarlett Johansson se po spletu naključij predozira z najnovejšo odpiljeno drogo, kot izvemo sintetično repliko one reči, ki v zarodkih proizvaja kosti. Posledica oz. stranski učinek je, da ji začnejo možgani delovati s povečano kapaciteto. Govora je o tisti znanstveni puhlici, po kateri uporabljamo le deset odstotkov možganov, zaradi česar so vsa naša dejanja in mišljenja nujno omejena.

Kar je interesantno, je, kaj pomeni uporabljati več mozga v praksi, kako pornografsko, tako dobesedno kot preneseno, je vse skupaj videti. Prva stvar, ki jo okrog dvajsetodstotna Scarlett naredi, je razkrečenje nog pred čuvarjem, takoj zatem ga v treh, štirih potezah ubije. In hladno odkoraka, pobija, ukazuje, raziskuje, bolj kot kakšnemu veleumu podobna morilski mašini, postane dobesedno terminator. Dalje, zaradi rastoče možganske prepotence se zmore dati pri budnem telesu operirati, kalkulirati poteze, hladno predvidi robustno vrtenje sveta, a obenem, kako pomenljivo (saj že osnovna postavka psihoanalize razblini vse te neumne sanjarije o odstotkih!), ne zmore uiti svoji v holivudske rožice oviti infantilni ojdipalnosti, kajti ta rastoča morilska genialka kliče svojo mater in ji cmereča razklada, kako se vsega spomni, mucke, vonja, okusa mleka iz njenih dojk, kako zelo zelo ju ima z očkom rada.

Tu se potlej zares razodene, kaj to visokoprocentno uporabljanje možganov pravzaprav je, božanski atribut spreminjanja materije po lastni volji kot pri Neu v *Matrici*. Slednje lahko preberemo kot najvišjo manifestacijo slabega, brezumnega, neduhovnega in neduhovitega znanstvenega razsvetljenstva, kakršnega ima toliko ljudi tako rado in katerega prerok bi bil kak Dawkins in iz katerega ne more slediti drugega od klavrne kvazineoplatonske teologije. Ko Scarlett napreduje po lestvici, njene moči kratko presežejo samega Supermana, možgani sledijo milijonom telefonskih klicev, kot trekijevski Vulkanec prebira misli z dotikom na sence, dokler ne izpuhti, a tako rekoč postane sam Bog, Večnost, Narava, kar tudi sporoči dobremu policistu: »I'm everywhere.«

Jasno, film se skuša pretvarjati, kot da kaj ve, že v prvem kadru kaže človečnjaško opico, le da povsem računalniško in s preveč človeško izraznimi obraznimi mišicami, povsem neprepričljivo v primerjavi s štirideset let starejšimi sestrami iz Kubricka, ter Scarlettin glas v offu, tako smo nastali ljudje, toda kaj smo postali, in bum, avti, semaforji, onesnaženje, tankerji, vojne itn. itd. In sproti se spogleduje z znanstvenimi dosežki, umetnostjo, Mozartom in Michelangelom. In njeno poslednje potovanje onstran geološke zgodovine, v začetke vesolja vse do velikega poka je ambiciozno, megalomansko, veličastno, toda kakor vulgarno poetizirano v svoji ideologiji, da samo znanost sproti spreminja v religijo vse materijske matere vsega in piflarskega učenja o njej, tako so ji tudi vsa nebesa poezije in vedenja neobhodno zaklenjena.

A zamislimo si alternativni konec, v katerem bi poslednje Lucyjino potovanje skozi središče vesolja zaustavil zlobni negativec, Min-sik Choi, sicer najprepričljivejši igralec ... Če bi se skratka film sredi najrazburljivejše poti proti absolutni resnici stoprocentno mislečih tik pred dospetjem končal s pokom iz pištole in tišino in temo in nerazrešenostjo oz. terminacijo nemisleče ideje. Kaj takega pa zmore edino velika umetnost, kot Onjegin z ubojem Lenskega usmrti romantiko ...



Signal

Erik Toth

Znanstvenofantastični triler *Signal* (The Signal, 2014, William Eubank) uporablja večno tematiko vesoljskih ugrabitev in nanje vezanega (ameriškega) strahu pred tujimi vrstami iz prostranega vesolja. *Signal* bi lahko opredelili kot psevdo »film ceste«, saj trije protagonisti, ki se vozijo proti Kaliforniji, nekoč ameriški obljubljeni deželi, nekje vmes zaključijo pot zaradi sledenja izzivalnim dejavnostim zloglasnega hekerja z imenom Nomad. Ne pričakujejo pa, da bo konec poti prestavljala zapuščena hiša sredi nevadske pustinja, kamor jih je zapeljal iskani neznanec. V tem trenutku se iz, tako vsaj deluje na prvi pogled, klasičnega najstniškega izleta z vmesnimi nesoglasji med potniki (dva sta namreč v razmerju in ona bo ostala v Kaliforniji zaradi študija, kar lahko pomeni tudi konec ljubezni med njima), film prelevi v strašljivo laboratorijsko eksperimentiranje primerkov (morebitne) tujevrstne ugrabitve.

Drugi celovečerec v režiji Williama Eubanka prinaša sprejemljivo kritiko že nekoliko pozabljenega oziroma na stran postavljenega strahu, vezanega na številne teorije zarote o vladnih skrivnih poskusih nad »zasačenimi« in »preveč radovednimi« ljudmi, večnih skrivnostih o neznanih letečih predmetih na Zemlji ter celotne ameriške mašinerije pri prikrievanju slednjega (glej teorije o Območju 51). Četudi je prisoten že navedeni kritični pristop, se režiser prikrito vendarle opredeli in obenem pušča veliko prostora za mnenje gledalcem prav preko stalnega zakrivanja dejanske resnice protagonistov ter lepo plasiranega obrata.

Strah in tesnoba likov, ki so se znašli neznanu kje zaradi neznanega razloga, avtor izkoristi za gradnjo suspenza, ki gledalca drži pred ekranom, vendar obenem taisto napetost razbija s precej zavajajočimi flashbacki glavnih likov. Slednji so uporabljeni skoraj kot žuganje vsem preveč radovednim (mladim Američanom); hkrati pa izpostavljajo problematiko izgube in nemoči, ki jo ljudje doživljamo kot še eno, hujšo vrsto preganjavice.

William Eubank želi potrditi, da (res) nismo sami v vesolju, toda hkrati na surov način deklamira, da smo pravi sovražniki ljudje sami. V dobi prevlade svetovnega spleta smo vsepovsod vidni in sledljivi, nikdar zares sami in naposled nikjer povsem »varni« pred očmi drugih. Postavljeni smo torej v grozljivi začarani krog premišljevanja o zasebnosti, ki nam pripada, in nanjo vezani samoti, ki se je tako zelo bojimo.



Nevidna ženska

Nika Jurman

»Moj oče ni bil dober človek, bil pa je velik človek,« je o pokojnemu očetu Charlesu zapisala hči Katie Dickens. Dickens je pionir današnjih zvezdnikov, literarni genij in velikan, socialni idealist, ki se rad znajde v vlogi nastopajočega. Čeprav zanj ni bolj domačega kraja od centra pozornosti, si ga v filmu *Nevidna ženska* (The Invisible Woman, 2013, Ralph Fiennes) deli z žensko, ki jo je dolga leta skrival pred javnostjo. Ellen »Nelly« Ternan (Felicity Jones) je sramežljiva najstnica, introvertirana lepotica, v kateri Charles najde del svoje do takrat predvsem publikli namenjene osebnosti.

Pisateljeva veličina je v filmu podana z enako mero pomembnosti kakor resnica »nevidne ženske«. Vloge ljubice si Nelly ni zares želela, v to situacijo so jo pripeljala čustva v kontekstu togih viktorijanskih vrednot. Biografski drami daje svežino nežna pripoved, kjer so spremembe v odnosih nakazane subtilno, skoraj impresionistično. Takó naklonjenost, ki jo pokaže Charles do mlade igralka, sočasno z gledalci opazijo tudi drugi filmski liki. Najmanj namigov potrebuje Nellyjina mati (Kristin Scott Thomas), ki je iz strahu za prihodnost hčera stalno na preži. Charlesa v zvezi z Nelly vodi nezadovoljivo družinsko življenje; ženi je neskončno hvaležen za deset otrok, a je ne vidi kot partnerko, ki bi razumela njegovo delo in osmišljala njegov obstoj.

Eden prvih filmskih prizorov je vaja za odrsko priredbo, kjer Fiennes v Dickensovem stilu zastopa štiri vloge; poleg režiserja in glavnega igralca v *Nevidni ženski* igra tudi Dickensa v vlogi igralca in režiserja predstave The Frozen Deep. Pisatelja spoznamo v luči popolnega obvladovanja odra, publike in popularnosti, z izjemnim talentom, prezenco intelektualnega alfa samca in smislom za humor. Z Nelly pa se v pravem nasprotju s Charlesom seznanimo ob samotnem sprehodu čez plažo, kamor se zateče s svojo skrivnostjo, ki jo izdaja s pomenljivimi pogledi in poglobljenim poznavanjem literarnega opusa enega največjih svetovnih pripovednikov.

Poleg estetske fotografije in poudarka na bližnjih kadrih, nad katerimi se je Fiennes navdušil pri Istvánu Szabu, *Nevidno žensko* odlikuje stilsko bogata scenografija. Opazna je referenca na Dickensova Velika pričakovanja, saj odnos med Pipom in Estello simbolizira zvezo Charlesa in Nelly. Mimogrede, v eni od petih ekranizacij tega romana (2012, Mike Newell) prav tako nastopa Ralph Fiennes, priredba pa se po kakovosti in eleganci pripovedi z *Nevidno žensko* ne more primerjati, saj gre pri dotičnem za res mojstrsko izražen prostor med resničnim in tistim, kar se sme v angleški družbi 19. stoletja povedati naglas.

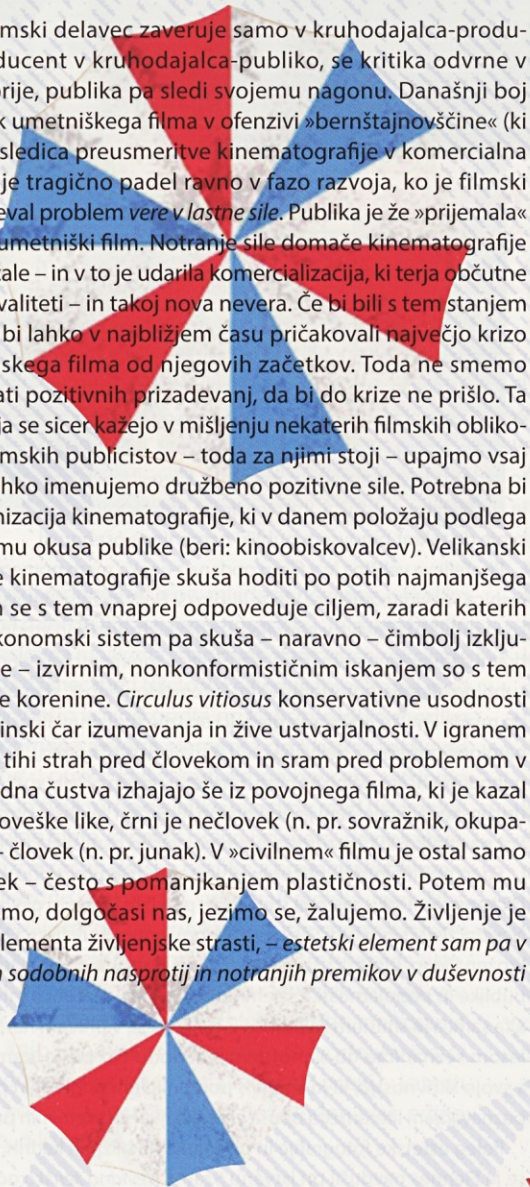
O problematiki slovenskega filma

Vitomil Zupan

Kadar se filmski delavec zaveruje samo v kruhodajalca-producenta, producent v kruhodajalca-publiko, se kritika odvrne v paradizo teorije, publika pa sledi svojemu nagonu. Današnji boj za obstanek umetniškega filma v ofenzivi »bernštajnovščine« (ki je nagla posledica preusmeritve kinematografije v komercialna izhodišča), je tragično padel ravno v fazo razvoja, ko je filmski delavec reševal problem *vere v lastne sile*. Publika je že »prijemala« na domači umetniški film. Notranje sile domače kinematografije so se sproščale – in v to je udarila komercializacija, ki terja občutne koncesije kvaliteti – in takoj nova nevera. Če bi bili s tem stanjem zadovoljni, bi lahko v najbližjem času pričakovali največjo krizo jugoslovanskega filma od njegovih začetkov. Toda ne smemo podcenjevati pozitivnih prizadevanj, da bi do krize ne prišlo. Ta prizadevanja se sicer kažejo v mišljenju nekaterih filmskih oblikovalcev in filmskih publicistov – toda za njimi stoji – upajmo vsaj – vse, kar lahko imenujemo družbeno pozitivne sile. Potrebna bi bila reorganizacija kinematografije, ki v danem položaju podlega povprečnemu okusa publike (beri: kinoobiskovalcev). Velikanski aparat naše kinematografije skuša hoditi po potih najmanjšega odpora – in se s tem vnaprej odpoveduje ciljem, zaradi katerih je nastal. Ekonomski sistem pa skuša – naravno – čimbolj izključiti tveganje – izvirnim, nonkonformističnim iskanjem so s tem izpodrezane korenine. *Circulus vitiosus* konservativne usodnosti uničuje prvinski čar izumevanja in žive ustvarjalnosti. V igranem filmu vlada tihi strah pred človekom in sram pred problemom v njem. Ta čudna čustva izhajajo še iz povojnega filma, ki je kazal črno bele človeške like, črni je nečlovek (n. pr. sovražnik, okupator) in beli – človek (n. pr. junak). V »civilnem« filmu je ostal samo »beli« človek – često s pomanjkanjem plastičnosti. Potem mu ne verjamemo, dolgočasi nas, jezimo se, žalujemo. Življenje je skopljeno elementa življenjske strasti, – *estetski element sam pa v svetu velikih sodobnih nasprotij in notranjih premikov v duševnosti*

deluje prazno. Oblikovalci s slabotnejšo umetniško potenco se tako in tako nagibajo k neproblematičnosti, k življenjskemu kvietizmu in k sentimentalni iluziji. Ekonomska vodila kinematografije in tej zvezi stimulirajo pavšalnost in neproblematičnost zgodb in izvedb z geslom o pocenitvi filma, o zanesljivosti plasiranja in – z lovom na kinoobiskovalce (ne: publiko). Zato smo v našem filmu sramežljivi pred sočlovekom, delamo z njim v debelih rokavicah, polakiramo mu naravo, sfriziramo njegove kontakte z okolico, nadenemo mu *masko tipa* – in tako nam velikokrat izpade anemičen homunkulus brez vroče življenjske strasti in svobodne volje – in s tem delamo *bona fide* krivico živemu sočloveku. Če njegove negativne strani niso temne, temveč kvečjemu sive – potem tudi bele strani niso bele – temveč sivkaste. Življenjskim nasprotjem in celo absurdom obrusimo konice. Hribe zmanjšamo, doline zasujemo – in se čudimo, da je po takem terenu vožnja brez posebnih pretresov. Podcenjujemo tudi željo našega občinstva po podobi živega, resničnega domačega človeka v našem filmu. Edino v dokumentarnem filmu o naravi gledamo divjo pesem o življenju – ker nas pred živaljo (kačo, ribo, ptico) ne obhaja sramežljivost. Trditi je mogoče – ne da bi pokazali na vse vzroke – da načelno iščemo teme, ki ne bodo segle v globine problemov človeka in družbe. Ne pozabimo pa, da vsak dan gledamo v kinematografih tuje filme, ki sugestivno govore množicam – tudi našim množicam! – o problemih sodobnega sveta. In pri nekaterih filmih, ki so nas prevzeli, vzdihnemo: »Pri nas bi bili tehtni pomisleki zoper to predlogo, še preden bi šla v realizacijo.« Liki iz tujih filmov pa hodijo z našimi ljudmi potem po naših ulicah brez pomislekov. In celo kritike so nadvse ugodne. Sedi in razmišljaj, filmski Job!*

* Zupan, Vitomil: Razgovori – O problematiki slovenskega filma. *Naša sodobnost*, 1962 (letnik 10, št. 8-9, str. 830-831.)



Ekran

Revija za film in televizijo

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



Naslednji Ekran izide 5. novembra 2014!

POSVEČENO: **Novi slovenski film**

KALIBER 50: **Filmski dvojniki**

INTERVJU: **Michel Gondry, Darko Lungulov**

FESTIVALI: **Bologna, Sarajevo, Benetke**

LET'S CEE

YOU AGAIN!

FILM FESTIVAL

GREAT CINEMA FROM CENTRAL AND EASTERN EUROPE



OCTOBER 02 - 11

IN VIENNA

2014

www.letsceefilmfestival.com

www.facebook.com/LetsCEE

5.9.



**Okus
o LJUBEZNI**
DABBA

režija **Ritesh Batra**

»Včasih te lahko celo napačen vlak pripelje na pravo postajo.«

MLADINA

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIZNICA

DS

186 6422014



920141860,5

COBISS

4 NOVI ZA VAŠO DVDT

Na zalogi je

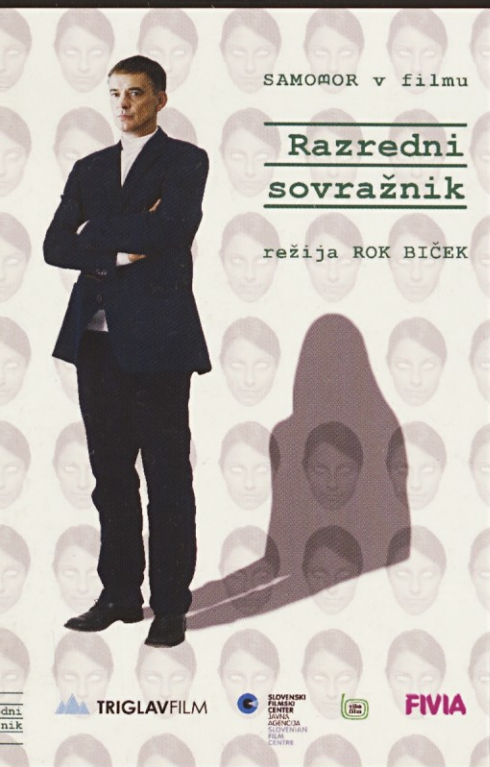
več kot 500 različnih naslovov!

Dodatne informacije in naročila: mladina.si/trgovina

»Šele ko je konec poletja, pridejo na vrsto seks, droge, rokenrol in Buda. Vrstni red izberite sami!«

Marcel Štefančič, jr.

12.9.

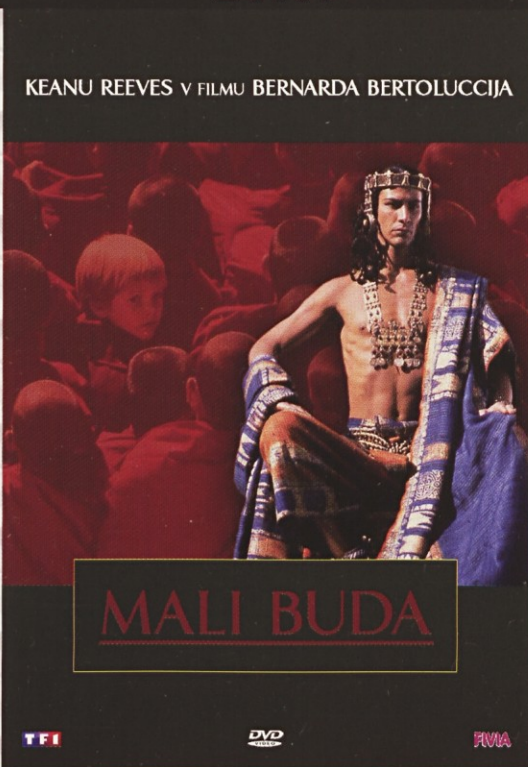


SAMOROD v filmu

**Razredni
sovražnik**

režija **ROK BIČEK**

19.9.



KEANU REEVES v FILMU BERNARDA BERTOLUCCIA

MALI BUDA

26.9.



V RAZCVETU

Režija NANA EKVTIMISHVILI in SIMON GROSS



LILA BABIUDANI, MARIAM BOKERIA, ZURAB GOGALADZE, DATA ZAKAREIŠVILI,
ANA NIJARADZE, MAIKO NINDA, TAMAR BUKHNIKASHVILI, TENIKO CHICHINADZE,
BERTA KHAPHAVA, SANDRO SHANSHVILI, ENDI DZIDZAVA, ZAZA SALIA,
MARINA JANASHIA, GIORGI ALADASHVILI



Mladina + DVD:

7,80 EUR



Vsi štiri DVDji v spletni trgovini www.mladina.si

20,00 EUR



Ponudba za naročnike Mladine in Monitorja - vsi štiri DVDji:

16,00 EUR