

revija za film in televizijo

ekran

nuš
ČASOPISNA
ČITALNICA

letnik LIII, 2016
november –
december –
januar 2017



4,90 €

tema konec filma

intervju biti Luka Marčetič
Abbas Kiarostami slovo od učitelja
fantazijski jeziki v Igri prestolov dothraki in valirijščina
podoba glasbe video Harmonyja Korina
ozadja o filmskem in televizijskem prevajanju



Nočne ptice

Tom Ford

Ljubezen in prijateljstvo

Whit Stillman

Glej in se čudi: Sanjarjenje o povezanem svetu

Werner Herzog

Moj narobe svet

Petra Seliškar

Nočno življenje

Damjan Kozole

Kinodvor. Mestnikino.
www.kinodvor.org

samo od
21. novembra
do **4. decembra**

Ustanoviteljica



Mestna občina Ljubljana



Zelo veliko sinonimov

SSSJ prinaša:

1284 strani v formatu A4

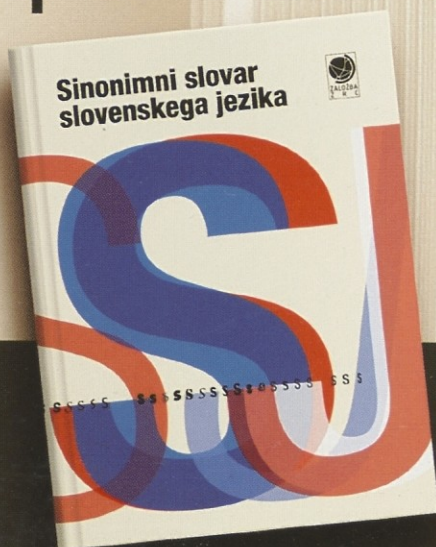
74.509 iztočnic

28.885 slovarskih razlag

115.035 členov sinonimnih nizov

106.750 sklicnih povezav

več kot 250.000 sinonimnih razmerij



abundanca

- # armada
- # arzenal
- # bajno
- # bataljon
- # blazno
- # brez konca
- # da je veselje
- # daleč
- # desetkrat
- # do grdega
- # do sitega
- # do skrajnosti
- # do smrti
- # dogrda
- # dosti
- # drastično
- # falanga
- # fantastično
- # fejest
- # fino

ful

- # globoko
- # globoko
- # gmota
- # gomila
- # gora

iz globočine duše

- # izjemno
- # izobilica
- # kavalkada
- # ko sto hudičev
- # kopa
- # kopica
- # koš
- # krdelo
- # krepko
- # kup
- # lava
- # lavina
- # legija
- # legijon
- # maksimum

malo morje

- # masa
- # mastno
- # menažerija
- # milijon
- # miriada
- # mnogo
- # mnogoštevilnost
- # mnoštvo
- # množica
- # množina

množina

- # nad mero
- # morje
- # na (vse) mile viže
- # na (vse) mrtve viže
- # na (vse) pretege
- # na (vso) moč
- # na cente
- # na ducate
- # na hudiče

na kupe

- # na milijarde
- # na moč
- # na mrtvo
- # na prebitek
- # na preostajanje
- # na preostajo
- # na pretek
- # na smrt
- # na slotine
- # na tavžente
- # na tisoče
- # na tone
- # na trbos
- # na vatle
- # na vse kriplje
- # na vse žile

na žive in mrtve

- # nadvse
- # največ
- # nalive
- # nazarensko
- # neprimerno
- # neskončno
- # nešteto
- # neštevilo
- # neusmiljeno
- # nezansko
- # neznosno
- # nič kako
- # nič koliko
- # oblica
- # obilje
- # obilo
- # obilost
- # oblak
- # ocean
- # od hudiča
- # od hudika
- # odlično
- # ogromno
- # peklensko
- # pragozd
- # prebitensko

razkošje

- # regiment
- # reka
- # rešta
- # sakrabsko
- # sakramensko
- # salabolsko
- # salamensko
- # saprabsko
- # sapramensko
- # satansko
- # nezansko
- # satansko
- # serija
- # sila

rekordno

- # silo
- # silovito
- # skladovnica
- # skozinsko
- # skrajnje
- # skrajno
- # slap
- # slapovje
- # smrtno
- # stokrat
- # stotisočero
- # strašansko

silno

- # silo
- # silovito
- # skladovnica
- # skozinsko
- # skrajnje
- # skrajno
- # slap
- # slapovje
- # smrtno
- # stokrat
- # stotisočero
- # strašansko

strupeno

- # strupensko
- # studenec
- # svinjsko
- # škandalozno

tavžen

- # tisočero
- # tone
- # truma
- # v dno duše
- # v dno srca
- # v živo
- # valovje
- # veletok
- # velikansko
- # vihar
- # vodomet
- # vojska
- # z vsemi štirimi
- # z vso svojo
- # za čuda

začuda

- # začuda
- # zdaleč
- ...

Založba ZRC
ZRC SAZU
Novi trg 2
1000 Ljubljana

Naročila:
t: 01/47 06-465, f: 01/42 57-794
e: narocanje@zrc-sazu.si
Naročila po spletu:
http://narocila.zrc-sazu.si/



Sinonimni slovar slovenskega jezika
Lahko povem drugače.

revija za film in televizijo

ekran



slika na naslovnici
Glasbeni video Needed Me
(Harmony Korine)

Ekran letnik LIII,
november, december 2016 – januar 2017
ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije
izdajatelj Slovenska Kinoteka, zanjo Ivan Nedoh
sofinancira Ministrstvo za kulturo
glavni in odgovorni urednik Ciril Oberstar
uredništvo Špela Barlič, Marko Bauer, Tina Bernik,
Bojana Bregar, Andrej Gustinčič, Matic Majcen,
Ivana Novak, Maša Peče, Tina Poglajen, Zoran
Smiljanič, Ana Šturm
Mnenja avtorjev so neodvisna od uredništva
jezikovni pregled Mojca Hudolin
svet revije Zdenko Vrdlovec (predsednik),
Aleš Blatnik, Klemen Dvornik, Janez Lapajne,
Polona Petek, Peter Stankovič
oblikovanje Tomaž Perme, Kinetik
tisk Tiskarna Oman, Kranj
marketing info@ekran.si
celoletna naročnina 25 € + poštnina
transakcijski račun 01100-6030377513,
Slovenska kinoteka, Miklošičeva 28, Ljubljana
Naročnina velja do pisnega preklica
naslov Metelkova 2a, 1000 Ljubljana
telefon 01/43 42 510, info@ekran.si
splet www.ekran.si
facebook Revija Ekran

cena 4,90 €

ISSN 0013-3302

- Uvodnik
2 Življenje po koncu filma Ciril Oberstar
- Intervjuji
4 Dobra žena vojnega zločinca (Mirjana Karanović) Tina Poglajen
8 Biti Luka Marčetič (Luka Marčetič) Bojana Bregar
13 Ne verjamem v umetnost, ki spreminja svet (Andrej Končalovski) Matic Majcen
- Festivali
16 73. Beneški filmski festival: dokumentarci Simon Popek
18 73. Beneški filmski festival: igrani filmi Tina Poglajen
20 Mednarodni festival dokumentarnega filma Dokudoc v Mariboru Žiga Brdnik
22 TIFF: Mednarodni filmski festival v Torontu Nace Zavrl
24 Festival eksperimentalnega filma in videa 25 FPS Maša Peče
26 60. BFI Londonski filmski festival Ana Šturm
- In memoriam
28 Brezčasna zapuščina Andrzeja Wajde Nina Cvar
31 Abbas Kiarostami. Slovo od učitelja Vlado Škafar
- Konec filma
36 Kako se končujejo evropski in kako ameriški filmi? Jure Simoniti
41 Tri ženske Marcel Štefančič jr.
46 Vsega je dvakrat konec Nace Zavrl
50 »Ni več filma« Zdenko Vrdlovec
53 Prisposoda o speči zverini Matic Majcen
57 Tipologija objavnih špic Zoran Smiljanič
- Slovenski kratki film
62 Odlomki kratkega domačega Anja Banko
- Dvojni pogled
64 Filmsko ogledalo omejeni Evropi Žiga Brdnik
65 Odloženi pogledi Anja Banko
- Kritika
66 Selfie brez retuše (Vinci Vogue Anžlovar) Anže Okorn
68 Heartstone (Cristian Mungiu) Tina Poglajen
70 Godless (Ralica Petrova) Petra Meterc
71 Certain Women (Kelly Reichardt) Ana Šturm
72 Mina (Yosef Baraki) Anja Banko
74 Ustava republike Hrvaške (Rajko Grlić) Žiga Brdnik
76 11 minut (Jerzy Skolimowski) Matic Majcen
77 Swiss Army Man (Daniel Scheinert, Daniel Kwan) Bojana Bregar
79 Mreža (Kim Ki-duk) Sanja Struna
81 Miles Ahead (Don Cheadle) Peter Žargi
83 Under the Shadow (Babak Anvari) Petra Meterc
- Refleksija
85 Zvok teme Nace Zavrl
- Kino Ekran
87 Orlando kot postmoderna kostumska drama Tina Poglajen
90 Kako spodleteti in pri tem uspeti Jasmina Šepetavc
- skratka
94 2045 Ana Šturm
- 95 Televizijski umetni jeziki
Dothraki in valirijščina. Fantazijski jeziki v Igrih prestolov. Simona Klemenčič
- 99 TV serija
102 Wayward Pines (Chad Hodge) Matjaž Ličer
Usodna noč (Steven Zaillian) Anže Okorn
- 104 Podoba glasbe
»In je lepota in groza in groza in lepota« Arjan Pregl
- 107 Ozadja
O filmskem in televizijskem prevajanju Dušan Rebolj

FIN
DE CONT
E

uvodnik

Ciril Oberstar

FIN
DE
CINEMA

Življenje po koncu filma

Začetek filma in najavna špica predstavljata tisto tanko mejo med realnostjo (kinodvorane) in fikcijo (filma), konec filma in njegova odjavna špica pa prečkata isto mejo v nasprotni smeri. Če je naloga začetka filma, da »nas iz rutine vsakdana popelje v svet fikcije«, kakor je nekje pripomnila Jela Krečič, je naloga filmskega konca in odjavne špice, da nas pospremita iz fikcije in privedeta nazaj tja, kjer smo že ves čas bili, na sedež dvorane.

Toda kje se pravzaprav konča film? Konca filma v resnici ni tako lahko določiti. Najprej bi to lahko bil »vsebinski«, recimo mu scenaristični konec filma, kakršnen nastopi z razpletom zgodbe. A tu je še »fizični« konec filma, v smislu izteka filmskega traku (nekoč), ali le konec odjavne špice (danes), ko se na platnu pojavi tema in projektor ugasne. In seveda,

v skoraj istem trenutku nastopi tudi konec projekcije kot dogodka, ko se v dvorani prižgejo luči in odprejo vrata.

Potem pa je tu še tisti slavni »Konec«, ki se izpiše na platnu tik za dramskim razpletom in tik preden zmanjka filma ter se prižgejo luči v dvorani. Ta napis »Konec«, »The End«, »Fin« ... je predstavljal nekakšno vmesno bitje med »ne več« in »še ne«. In morda je bil uveden prav zaradi tega, da bi zaustavil množenje koncev, da bi potegnil jasno ločitveno črto med vsebino (razplet) in formo (konec traku), naredil rez med fikcijo in realnostjo.

Nikoli ni bilo povsem jasno, ali sodi med tiste stavke (Austin jih je krstil za konstative), ki opisujejo, kaj se je zgodilo oziroma se dogaja, ali med performative, ki s svojim izrekanjem to, kar izrečejo, tudi storijo. Kar bi

pomenilo, da prav ta beseda »Konec«, ko je izpisana na platnu, konec filma v resnici šele ustvari; kakor Austinov primer performativnega stavka: »Ta sestanek je zaključen.« Sestanek se zaključi, ko je ta stavek izrečen, četudi so bile najverjetneje že pred njegovim izrekom izrpane vse točke dnevnega reda, in morda je celo doživel neke vrste razplet v točki razno.

Čeprav se je napis »Konec« v vseh svojih različicah pojavil že v najzgodnejši dobi filma in je kazalo, da bo njegov večni spremljevalec, je ob zatonu nekega obdobja, v katerem se je končalo nemalo iluzij, počasi izginil s platen in ekranov. Najbolj dobesedno v filmu **Peklenski asfalt** (Two-Lane Blacktop, 1971, Monte Hellman), filmu ceste, ki se v skladu z žanrom konča na cesti med hitrostno dirko avtomobilov. Film se začne ustavljati, gibanje je vedno

počasnejše, menja se vedno manj sličič na sekundo, in na koncu se na mestu, kjer bi se nekoč pojavil napis »The End«, filmski trak pregreje in se začne topiti. Izza traku se prikaže praznina.

Nasprotno se v jugoslovanskem filmu Jovana Jovanovića **Mlad in zdrav kot roža** (Mlad i zdrav kao ruža, 1971) na koncu, po razvpitem zaključnem stavku, »Jaz sem vaša prihodnost«, ki ga izgovori *enfant terrible* socialistične mladine (igra ga Dragan Nikolić), prikaže napis »No End«, »No Happyend«. Morda gre za konec, ki je predstavljal novost v jugoslovanskem prostoru, v Franciji in Britaniji pa je filmsko javnost s svojim preigravanjem zaključnega napisa že dolgo izzival Godard.

Njegov opus zaključnih scen in filmskih zaključkov je morda eden lepših pokazateljev dogajanja na zadnjih centimetrih filmskih trakov v šestdesetih letih, desetletju političnega in kulturnega preloma (od invazije v Prašičjem zalivu do maja '68), torej tudi desetletju, ki je dokončno opustilo razvpiti napis »Konec« oziroma »Fin«.

Pri Godardu ga je na začetku desetletja še mogoče najti. Film **Do zadnjega diha** (1960) se sicer konča z eno najslavnejših zaključnih scen, v kateri opotekajoči se Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), ranjen v hrbet, prehodi vso dolžino ulice, preden se na koncu ceste, tik pred križiščem, zgrudi na tla. Nato Jean Seberg, ženska, ki jo je ljubil in ki ga je izdala, z neposrednim pogledom v kamero in nagovorom občinstva zruši »četrti zid«. Film se zaključí s klasičnim napisom: »Fin«, »Konec«.

Pol desetletja in devet filmov kasneje se **Nori Pierrot** (Pierrot le fou, 1965) konča z naravnost bizarno razstrelitvijo glavnega junaka, ki si ovije glavo v predimenzionirani dinamit, prižge gorilno vrstico in si premisli, tik preden eksplodira. Sledi klasična, a skopa odjavna špica. Brez napisa »Konec«.

Pet filmov za tem se **Week-end** (1967) izteče v prizor kanibalstva buržoazne žene, ki je prestopila na stran revolucije; za kosilo je mešano

meso na žaru, malo svinjine ter nekaj ostankov Angležev iz rolls-roycea in njenega moža. Zaključí pa se z dvojnimi napisom, ki se v modri barvi izpisuje ob takrat za Godarda značilni rabi besednih premetank: »Fin de conte«. »Fin de cinema«. »Konec zgodbe«. »Konec kina«.

Čez dve leti se njegov britanski film **See You At Mao / British Sound** (1969) konča s posnetkom okrvavljene roke na zasneženi trati, ki z zadnjimi močmi sega po držalu z rdečo zastavo, in z nizom posnetkov pesti, ki prebadajo iz papirja narejeno angleško zastavo, ter z napisom »No End to Class Struggle«, »Ni konca razrednemu boju«, ki se pojavi sredi angleške zastave.

Ta lok, ki ga je napis s konca filma opravil v Godardevem opusu v šestdesetih letih, jasno kaže na neko zagato, ki je nastala ob umiku napisa »Konec«. Če je bil na začetku šestdesetih in v večini takrat posnetih filmov ta napis še vedno navzoč, pa sredi desetletja že izostane, film se, kakor večina drugih tistega časa, zaključí brez napisa in s kratko odjavno špico, ki se je z začetkov filmov takrat že množično selila na njihove konce. Zadnja dva filma predstavljata življenje po »koncu«. Napis se znova pojavi, a kot svoja lastna negacija in kot preigravanje neke alternativne ideje »konca«. Vpet je v programske slogane, cinefilske (konec kina) ali politične (razrednemu boju ni konca). Zdi se, kakor da bi bila praznina, ki je nastala z izginotjem napisa »Konec«, preveč nevzdržna in jo je bilo treba zapolniti z novimi, tudi zunajfilmskimi vsebinami.

Kmalu po odpravi napisa je nastopilo obdobje, ko se filmi niso hoteli ali znali končati. Na koncu so se vrteli posnetki, ki niso bili vključeni v film, ali tisti, kjer so se igralci oziroma ekipa zagovorili, zmotili, se ponesrečili ... ali pa so po odjavni špici ali v njej dodali še kakšen nepričakovan komentar ... Odjavne špice so postajale vse daljše, a so skrivale tudi vse več presenečenj, kakor pravi Zoran Smiljanić.

Ne glede na to, kar se dogaja na platnu, je mogoče reči, da se prava, ontološka dimenzija konca filma odpre šele z odhodom iz kinodvorane, ko je film prepuščen spominu gledalcev in vztrajnosti ter zapomnljivosti prikazanih podob. »Najlepši je tisti film, ki se godi v gledalcu po odhodu iz kina,« je, kakor navaja Vlado Škafar, rad rekel Kiarostami, ki je prav zaradi tega delal filme z »odprtimi konci«. Po drugi strani pa se lahko film konča zunaj kinodvorane, na poti domov iz kina, kakor pravi Andrej Končalovski: »Ko sedete na svoj sedež v avtobusu, pa vas že zaposlujejo drugi problemi.«

In če smo si pri ontologiji konca za avtoriteto na tem področju vzeli Godarda, potem je treba omeniti še njegovo zadnjo različico konca filma: »Film se začne z D. W. Griffithom in konča z Abbasom Kiarostamijem.«



intervju Mirjana Karanović

Tina Poglajen

Dobra žena vojnega zločinca

Letošnji filmski festival v Pulju je predstavil izbor zanimivih filmov iz Hrvaške in vsega sveta, med njimi dokumentarni film *Generacija '68* (2016) Nenada Puhovskega, *S one strane* (2016) Zrinka Ogresta, *The Dreamed Ones* (Die Geträumten, 2016) Ruth Beckermann in *The Yard* (Yardenn, 2016) Månsa Månssona. Eden izmed vrhuncev letošnjega programa pa je bil zagotovo režijski prvenec

legendarne srbske igralko Mirjane Karanović *Dobra žena* (2016), ki je bil premierno predstavljen januarja na Sundanceu.

Mirjana Karanović sodi med najbolj prepoznavne obraze filma bivše Jugoslavije že vsaj od devetdesetih, ko je nastopila v kulturnem filmu *Oče na službeni poti* (Otac na službenom putu, 1985) Emirja Kusturice, po skoraj

štiridesetletni igralski karieri pa se je prvič preizkusila tudi kot režiserka. Njen film je kritičen pretres tradicionalne srbske družine in pripadajoče vloge žensk, ki so predvsem matere in žene; hkrati se loteva tudi delitve dela in pristojnosti med moškimi in ženskami, ki v času vojne dobi povsem nove razsežnosti. *Dobra žena* je namreč film o Mileni, ženi srbskega vojnega zločinca, ki se o moževem početju med vojno

pripovedi ter delujejo in se odločajo avtonomno. Iz tega sledi, da so, kadar se odločijo biti pasivne (in si zatiskati oči pred početjem mož in partnerjev, ker je življenje tako lažje), za to početje dosledno tudi soodgovorne.

Z Mirjano Karanović smo se pogovarjali v Pulju, *Dobra žena* pa si je te dni mogoče ogledati v tekmovalnem programu letošnjega LIFFa.

Kako to, da ste se za filmsko režijo odločili po dolgoletni igralski karieri – in kako je bilo prevzeti to vlogo po vsem tem času pred kamero?

Ni šlo za to, da bi si želela drug poklic, temveč za širjenje prostora, v katerem se lahko umetniško izrazim. Scenarij za film sem začela pisati z mislijo, da bom igrala v glavni vlogi, režirati pa je nisem nameravala, čeprav je zgodba prihajala iz mene. Milena me je preprosto zanimala, zanimalo me je to, kako se je kot oseba razvila skozi dogodke v svojem življenju. Njena zgodba je bila zame vselej bistvena, vendar sem skoznjo lahko povedala tudi zgodbe žensk v njeni bližini, zlasti tistih, ki so imele podobno izkušnjo devetdesetih kot ona. To je bilo desetletje, ki je pri nas vsakdanje življenje spremenilo popolnoma in nepovratno. V tem času so ljudje sami sebe in svoja dejanja videli drugače, kot bi jih sicer. Življenje je dobilo nekakšno silovitost, ki še zdaleč ni bila prijetna.

Osredotočala sem se torej predvsem na to. Še nekaj mesecev pred načrtovanim začetkom snemanja sem mislila, da bo film režiral nekdo drug, jaz pa bom vse nadzorovala in poskrbela, da bo šlo vse po moje. Potem pa sem se zavedla, da se mi ni treba pred nikomer skrivati. Človek, ki bi film režiral, ne bi bil v svojih odločitvah nikoli zares svoboden – ne bi mu pustila, hotela bi režirati sama, ves čas bi se vmešavala. To ne bi bilo pošteno do nikogar, niti do mene niti do ljudi, ki jih imam rada in jih spoštujem. Na koncu sem se kljub strahu odločila, da bom to naredila sama.

Tako producenti filma kot direktor fotografije so imeli pomisleke, a sem vztrajala. Zaradi tega naposled nismo

dobili prav veliko denarja, a je to vse skupaj po svoje olajšalo: vedela sem, da imam pravico vsaj poskusiti in da imam pravico tudi, da mi spodleti. Vedela sem, da bom že nekako zmogla, četudi bi šlo vse narobe. To sem si zaslužila s svojo kariero.

Toda potem, ko smo na filmu delali dan za dnem, sem se zavedla, da sem s tem likom živela štiri leta. *Jaz* sem ustvarila dejanskost filma – preprosto ni bilo nobene podrobnosti ali delčka zgodbe, ki ga ne bi poznala. Ko sem delala z igralci in ekipo, sem ugotovila, da imam odgovore na vsa njihova vprašanja. Natanko sem vedela, kako usmerjati direktorja fotografije in igralce, hkrati pa sem pustila dovolj prostora za njihov lasten ustvarjalni prispevek. Vedela sem, da mi bodo dali natanko tisto, kar moja zgodba potrebuje.

Dobra žena prikazuje drugačno – žensko – stran balkanske pripovedi o vojni v nekdanji Jugoslaviji.

Zame je to preprosto osebna zgodba – četudi ne avtobiografska –, zgodba, ki sem jo povedala iz svoje perspektive. Zorni kot žensk je običajno nekaj, kar k pripovedi, ki smo jo že slišali, prinese nekaj novega. Na Balkanu – tako kot skoraj povsod po svetu – se počasi, vendar zagotovo prebija v središče in si utrjuje lastno mesto. Osvobaja se vloge nečesa redkega, nekakšne ogrožene vrste. Doslej so zgodovina in vsi pomembni dogodki pripadali moškim, a mislim, da je vse več žensk po svetu odločenih, da bodo vstopile v poklice in prostore, ki jim tradicionalno niso bili namenjeni, četudi različne družbe sveta na to še vedno ne gledajo z navdušenjem. A vendarle pričakujem, da bo takšnih zgodb vedno več.

V devetdesetih so ljudje v vojni sodelovali na različne načine. Ko sem po televiziji videla zgodbe o ljudeh, ki so jih ubili, sem najprej pomislila, kako se počuti mati fanta, ki so ga ubili, zdaj, ko to gleda. Potem pa sem pomislila, kako se počuti žena – žena morilca. Naenkrat gledaš nekoga, s komer živiš, imaš otroke, z njim deliš življenje, nekoga,



ki je bil do tebe in otrok vedno dober – kako pobija ljudi. Predvsem pa sem hotela povedati svojo osebno zgodbo. Nisem razmišljala o tem, da je »ženska«. Skoznje sem hotela izraziti samo sebe. Ni šlo toliko za kariero ali umetniške ambicije, ker imam tega že dovolj za seboj. Zdaj bi rada raziskovala.

Simone de Beauvoir je pisala o ženskah kot o »pajdašicah« moških – saj naj bi na zatiranje samih sebe pristajale tako, da ostajajo pasivne in se tako izognejo »tesnobi eksistence«. V vašem filmu ima protagonistka točno to težavo.

To se mi je zdelo zelo pomembno. V devetdesetih sem bila zelo aktivna v protivojnih gibanjih proti režimu, ki je ljudi Balkana potisnil v takšno bedo – celo tiste ljudi, ki so se pretvarjali, da so voditelji ljudstva. V Srbiji so bile med vojno volitve, a na njih so vedno znova zmagovali isti ljudje, na protestih pred parlamentom pa so bili prav tako vedno eni in isti. To pomeni, da je bila velika večina tiho. Mislili so, da tako ali tako ne morejo storiti ničesar. Imeli so službe, živeli so svoja življenja. Tako kot njih imam tudi svojo protagonistko za soodgovorno za vse, kar se je zgodilo. V

svoji družini je s svojim vedenjem in stališči možu omogočila prepričanje, da je njegovo življenje v redu. Da je v redu, če gre s svojo enoto čez mejo, da tam izvršuje naloge, za katere je dobil ukaze, in da zato prejema dobro plačo; da nato pride domov, kjer ga čaka njegova žena, njemu ljub človek, zares dober človek, ki še muhi ne bi storil nič žalega. Rada ima svojo družino, rada ima svoje otroke in svoje prijatelje, je pomembna članica družbe. Nikoli pa ga ni vprašala: »Kaj pa si tam počel?« – kljub temu, da je domov nosil orožje in je prala njegovo uniformo. Dajal ji je denar, ona pa se ni o teh stvareh nikoli spraševala, ker se s tem ni hotela ukvarjati. Mislila si je, da to ni njena stvar. Ona je ženska, žena, s svojimi odgovornostmi – hišo, otroke, osebnim odnosom z možem, v njegovo delo pa se ne vmešava.

Veliko žensk je takšnih. Mislijo, da to ni njihova stvar. To je nekaj zelo pogostega – že od otroštva nam dopovedujejo, naj si ne belimo glave s temi stvarmi, naj pustimo, da bodo že oni poskrbeli zanje. To ni nekaj, s čimer naj bi se ukvarjale ženske. Kar opisujem, je zelo polariziran način

razmišljanja, a kljub temu se z njim strinjajo oboji – tako ženske kot moški. S tem se je strinjala, ker je bilo tako bolj udobno, preprosteje, ker je imela rada svoj položaj zaščitene – da zanjo nekdo skrbi. Tudi lik moža sem si po drugi strani zamislila kot ideal moža na Balkanu. To je moški, ki poskrbi, da ima njegova družina dovolj denarja, ki pride domov takrat, ko je rekel, da bo, ki svoje žene v javnosti ne sramoti z ljubicami, ki je spoštovan član družbe, ki ima dobre zveze ... Njihova družina je srbski ideal, in jaz sem hotela pokazati na temačno plat. Običajno jo tak ideal ima.

A njena odgovornost za to, kar se je zgodilo, je dejstvo. Ko smo pisali scenarij, smo se spraševali, ali je vedela – in če je vedela, *kako* je vedela: zavestno? Ali je bilo to nekaj v perifernem vidu njenega notranjega očesa, nekaj, za kar slutimo, da je vedno tam, pa tega nikoli ne vidimo zares, ker v tisto smer nikoli ne obrnemo glave?

Ljudje, kot je njen mož, so po drugi strani nekakšen »delavski razred« srbske nacionalistične agende in njene politike: med vojno so opravljali njeno umazano

delo, spodbujeni z vladajočo nacionalistično ideologijo, po vojni pa so bili oni tisti, ki so se morali soočiti z najhujšimi psihološkimi posledicami.

Da – in njen mož ni edini. Raziskovala sem, kaj se je zgodilo z ljudmi, ki so bili med vojno člani Škorpionov. Večinoma so končali v revščini. Dokler je med vojno prihajal denar, jim je šlo dobro. Vendar jih je zelo malo zares izkoristilo premoženje in zveze, ki so si jih nabrali med vojno, da bi se vzpostavili kot vplivneži, lastniki podjetij ... Večinoma so bili to ljudje s psihičnimi težavami, ljudje s prekomernim čustvovanjem, ki niso zelo inteligentni, skratka posamezniki, ki jih je vodila norost, ne pa racionalne odločitve. V mojem filmu je takšen Dejan, ki je med vojno sodeloval z Mileninim možem. On in njegova žena, Suzana, sta izgubila vse. Dejan je izgubil vse, kar si je nagrabil med vojno, propadel je, ona pa se je psihično popolnoma zlomila. V očeh ji vidiš, da je vseskozi vedela za vse. Vedela je, in to je skušala potlačiti s svojim načinom življenja, z alkoholizmom. Hotela sem upodobiti razliko med žensko, ki teh stvari ni hotela videti, in žensko, ki ji je mož zaupal vse, ki je njegovo izkušnjo delila in zdaj z njim deli spomine in slabo vest.

Milenina dilema je torej, ali ostati z možem ali ga zapustiti. Ločitev za ženske v vašem filmu pomeni nekaj zelo radikalnega – zaradi konservativne vzgoje in zato, ker je veliko žensk svoje partnerje med vojno tako ali tako izgubilo.

Da, vsekakor. Ko sem pisala scenarij, se to sploh ni zdelo dejanska možnost. Kako naj ona, kot oseba, to sploh stori? Nima službe. Zamislila sem si jo kot nekdanjo študentko arhitekture, ki je po dveh letih zanosila in študij obesila na klin. Mislila je, da se bo na univerzo vrnila, ko bo otrok malo zrasel. Potem pa je otrok malo zrasel, on pa ji je naredil še enega, tako da si je mislila, da bo pač še malo počakala, ampak potem je prišel še tretji in je nad tem enostavno obupala. Mislim, da je bil to njegov način, kako jo obdržati zase – bodisi namerno bodisi nenamerno. A tudi ona je na to pristala. Če ne bi bilo vojne, te dileme ne bi nikoli

imela. Če ne bi bilo vojne, nihče od nas o teh stvareh sploh ne bi razmišljal. Do devetdesetih me politika ni niti malo zanimala. A ko se zgodi nekaj takega, se ne moreš več pretvarjati, da ne vidiš sveta okrog sebe.

Kakšen odnos ima do preteklosti mlajša generacija v Srbiji?

V filmu sem upodobila tri otroke, v vsakem od njih pa del srbske mlajše generacije. Najstarejša hči je aktivistka, intelektualka in umetnica. Je nekdo, ki ve, ki postavlja vprašanja in ki ima stališče. Ona – Nataša – mi je po značaju najbolj podobna. Morda bi bilo pretirano trditi, da je v vsaki srbski družini vsaj en tak otrok, jih je pa veliko. To so dekleta, ki se borijo, ki imajo lastne ideale, lastne strasti, družbeno zavest, ne zanima jih zgolj kariera in njena promocija.

Potem imamo sina, srednjega otroka, milo bitjece – naredi vse, kar mora, ukvarja se s športom, je dober fant. A hkrati je to nekdo, ki so mu starši

kupili stanovanje v Beogradu, nekdo, ki mu mama še vedno pere perilo, nekdo, ki ima svoj avto ... Živi udobno življenje; ne bi zares hotel, da bi kdo od njega pričakoval preveč. Njegov študij je pretežek, profesorji zahtevajo preveč, prestrogi so, in on misli, da to ni v redu. Veliko mladih je takšnih kot on. Ne moreš jim zares zameriti, radi bi pač imeli lahko življenje.

In potem je tu še najmlajša hči, očetova ljubljena, odlična študentka, a njeni načrti za prihodnost obsegajo predvsem to, da bi se bogato poročila, imela veliko denarja, lagodno živela in mogoče kdaj kaj tudi delala, a ne v smislu trdega dela – pomembno je namreč, da si lepa. Pametna je, pametnejša od svojega brata, a po svoje tudi pretkana, tako kot je včasih mlajša generacija, za katero se zdi, da nima več kolektivnih idealov in da jo zanima zgolj individualna prihodnost. Ne pravim, da je mogoče vso mlajšo generacijo stlačiti v te tri tipe, a veliko mladih temu opisu ustreza.





intervju Luka Marčetič

Bojana Bregar

Biti Luka Marčetič

Kdo je Luka Marčetič? Za večino ljudi, ki jim njegovo ime ne izzveni v prazno, je to tisti model, ki dela smešne serije in jih daje na internet. Na primer serijo **Dan ljubezni**, ki je leta 2009 prišla na videz od nikoder in pobrala več kot sto tisoč ogledov na YouTubeu. Za tiste, ki so po Dnevu ljubezni ostali pozorni, je Luka postal obraz večno nezadovoljnega cinika iz serije **Moje asocialno življenje**, ki je tragikomičnost človeškega obstoja slikala skozi kratke prizore iz življenja dokaj običajnega

ljubljskega študenta. Pojavljal se je v reklamah, v skecih, po malem tudi v filmih, praviloma skoraj vedno v kontekstu nizkoprorračunske, gverilske, skorajda fenovske produkcije. Njegova popularnost, izražena (tudi) v všečkih na Facebooku, je rasla in se še ni ustavila. Lani je s pomočjo prijateljev v rekordnem času spisal in posnel romantično komično serijo **V dvoje**, pionirski projekt VoD platforme Voyo, letos pa se je preizkusil v režiji svojega prvega celovečerca **Pr' Hostar**. Ta temelji na istoimenski spletni

seriji¹, katere avtor izjemoma ni sam, temveč je zrasla na zelniku dveh pristnih gorenjskih komedijantov Gorana Hrvačanina ter Dejana Krupiča, ki sta z njo pravzaprav edina legitimna konkurenta Marčetičevim serijalnim podvigom. K sreči so prijatelji in tako je tudi *Pr' Hostar* še eden njihovih skupnih projektov, »spočetih iz ljubezni«, ki pa

¹ V Ekranu smo o spletnih serijah že pisali, in sicer v članku Tine Bernik l. 2010: <http://www.ekran.si/iz-tiskane-izdaje/37-napovedi/493-serije-internet>

se mu obeta, da bo ob vsesplošnem zanimanju široke publike postal precej več.

Komedija, v kateri se osebje in klientela malega podeželskega hotela, imenovanega Pr' Hostar, sooči z negotovo prihodnostjo zaradi mahinacij direktorja in grožnje, da bo hotel pristal v rokah tujega lastnika, je 17. oktobra začela svoj predpremierni pohod po Sloveniji, od 27. 10. dalje pa na rednem sporedu kinematografov.

Zanimalo nas je, kako je od blizu videti karierna pot nekoga, ki se v majhni državi, kot je Slovenija, loti lastnih projektov, kako definira uspeh in kako si v okviru svojega ustvarjanja predstavlja možnosti in priložnosti za rast. Ali kar direktno: kako je biti Luka Marčetič?

Začniva na koncu – odziv na prihod filma Pr' Hostar, kot ga je moč spremljati na družbenih medijih, je izjemno dober. Na spletni strani enega izmed kinematografov sem v komentarjih prebrala nekaj v smislu »za ta film pa tud 20 evrov plačam, sam da ga vidim«. Si pričakoval kaj takega?

Vse skupaj je res neverjetno. Teaser filma so objavili na Facebooku in do tega trenutka je imel 300.000 ogledov. Ta efekt mi je nadrealen – da to lahko doživimo pri nas, da ljudje želijo gledat slovenski film: že avgusta so klicali v kino, kdaj lahko dobijo karte, čeprav je film na sporedu šele konec oktobra.

To je za slovenske režiserje kar redka izkušnja ...

Ne vem, bi moral ugibati, ampak gotovo je bila tudi pri kakem drugem filmu takšna evforija, pri *Gremo mi po svoje*, recimo. Pr' Hostar je projekt, narejen za širšo publiko, ker smo želeli pokazati, da je lahko slovenski film tudi tak – da ni nujno depresiven, kot pravi stereotip.

Kako se počutiš po tej izkušnji, po režiji celovečerca?

Zame sta bili v bistvu to dve novi izkušnji; ena je bil celovečerni format, druga pa, da sem bil režiser, ne pa tudi scenarist pri projektu, da sem torej vzel vizijo nekoga drugega in jo spravil v video obliko.

Kako si pravzaprav postal del tega projekta?

Avtorji so moji prijatelji. Že od začetka je Dejan (Krupič, op. a.) govoril, kako si preprosto ne predstavlja, da bi ta film režiral kdo drug. Res je, da ne pozna veliko režiserjev (smeh), ampak v skupini ljudi, ki jih pozna, je v tej vlogi videl mene. Res pa je tudi, da imam že od prej izkušnje s kakšno serijo ali dvema ...

Glede na to, da v krogu ljudi, ki te poznajo in spremljajo, veljaš za cinefila in tudi ljubitelja žanra komedije – si se zavedal tveganja, ki ga tak projekt predstavlja? Namreč učinek »epizodičnosti«, nepovezanosti, ki je v mnogih primerih Ahilova peta filmov, posnetih po serijah?

To me je najbolj skrbelo, bilo je moj največji izziv – kako internetno serijo spremeniti v celovečerec, ki bo videti kot film, hkrati pa bo ohranil elemente, po katerih je serija prepoznavna med oboževalci. Serija Pr' Hostar je, kot rečeno, zelo prepoznavna, na spletu ima veliko število gledalcev, zdaj pa pride zraven nekdo tretji. Vsekakor me skrbi, kako se bodo odzvali feni serije, še vedno me je strah, da bodo gledali film in rekli: »Marčetič je vse skupaj uničil.« Pred tem je na seriji delala ekipa, ki v njej tudi igra, zdaj pa smo prišli nekateri novi, jaz kot režiser, Sašo Štih kot direktor fotografije, ljudje, ki imamo malce več izkušenj na filmskem področju.

Si imel v mislih tudi konkretne filmske reference, ki bi ti pomagale pri načinu režije, čeprav si delal v okviru že obstoječega koncepta, bolje rečeno stila serije?

Nisem se bal nekaterih stvari spremeniti, dokler v filmu ostane duh serije. Še vedno me skrbi, kako se bodo liki obnesli v filmskem svetu, ali bodo delovali. Zdi se mi, da zdrži kot film, ima pa tudi značaj serije, zato mislim, da mi je ta naloga uspela. Osebo sta mi blizu filmska svetova Wesa Andersona in Edwarda Wrighta, vendar še nisem imel prave priložnosti, da bi delal kaj v tem stilu. Tudi zato, ker že nekaj časa nisem bil v vlogi režiserja.

Kakšen je bil proračun filma?

Miniaturen, manj kot en povprečen proračun za slovensko TV-serijo. To je

taka uporabna merska enota, recimo (smeh). Ena standardna serija na primer stane okrog 25 tisoč evrov. Svojih proračunov ne primerjamo s filmskimi, ker gre za ljubiteljski projekt in so se ga vsi lotili na tak način, nekateri smo bili za svoje delo celo plačani, prijateljsko pač. Nisem pa šel v to z idejo, da bom karkoli zaslužil. Moj motiv je drugačen – če poznaš film *Monsters Inc.*: tam se pošasti najprej hranijo s kriki otrok, na koncu pa je njihova hrana smeh otrok (smeh). To bo moja plača.

Kot si rekel, že nekaj časa nisi bil v vlogi režiserja. Pred Hostarjem si bil zaposlen s TV-serijo V dvoje, pri kateri si torej nastopal v drugi vlogi?

Da, pri seriji *V dvoje* nisem režiral. V preteklosti sem bil pogosto tako režiser kot scenarist in igravec, če pustimo ob strani še delo v postprodukciji. Potem sem se odločil, da se bom skušal omejiti le na dve od teh treh vlog, ker tako enostavno ne morem več delati, kvaliteta trpi. Pri svojih projektih vseeno raje igram in pišem kot režiram, mislim, da me to dvoje bolj veseli, ne vem, če me v resnici zanima biti v vseh treh vlogah hkrati, kot včasih recimo počne kakšen Ben Stiller. Rad se preizkušam na različnih področjih, a le če je za to primerno delovno okolje. V Pr' Hostar sem na primer tudi igral v manjši vlogi, ampak mi je že skoraj žal (smeh). Med snemanjem se namreč vedno mudi in pri večjih produkcijah, kjer imajo režiserji po več asistentov, to še nekako gre – da igraš in režiraš hkrati –, tu pa je bilo vse skupaj malce težje.

Kako pa je prišlo do tega, da skušaš vse početi sam?

Ko sem začel (snemati), v srednji šoli, sem se učil na sebi. Nisem prosil prijateljev, da bi mi pomagali, ker mi je bilo nerodno. Preprosto sem prižgal kamero, se postavil pred njo, posnel, šel nazaj do nje in pritisnil »stop«; tako sem delal večino stvari. Nikjer jih nisem objavil, ker sem se s tem šele učil. Včasih sem katerega od izdelkov – predvsem eksperimentalne filme – prijavil na kakšen festival, na primer Festival neodvisnega filma, kjer so



V dvoje

bili moji filmi dobro sprejeti. Enkrat sem celo dobil nagrado za najboljši eksperimentalni film. Tudi na Reviji amaterskega filma v Zagrebu sem dobil nagrado, moj film so celo uvrstili na kompilacijo, na kateri so predstavili najboljše filme petih let festivala. To se mi je zdelo kar hudo.

Nato sem se tega malce naveličal in me je začela bolj privlačiti komedija. V istem času sem pričel s študijem na Inštitutu in akademiji za multimedije v Ljubljani, se preselil in spoznal cimre ter si rekel, aha, zdaj imam prave ljudi, zdaj jih bom pa izkoriščal (smeh). Seveda so bili tudi sami za, in čisto iz navade sem se tudi potem postavil za kamero. Tako sem se pač naučil. Malce sem pa tudi »control freak« in sem hotel imeti popoln nadzor nad režijo, nad igro in tudi montažo, scenarijem, vsem! Zdaj pa se navajam na idejo, da je treba zaupati drugim ljudem. Zato sem serijo *V dvoje* zastavil tako, da smo imeli več scenaristov, da je bil nekdo drug režiser ... In tudi za vnaprej sem si zastavil cilj, da delam na podoben način, sploh če se bomo lotili večjih projektov, jih prijavili na Filmski center ...

Običajno je tako, da če se nekdo v Sloveniji odloči postati režiser ali se ukvarjati s filmom, za svoj cilj izbere študij na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Pri tebi ni bilo tako in to se mi zdi precej zanimivo.

AGRFT sem nekako prezrl, niti sam se ne spomnim točno, zakaj. Bil sem tipičen najstnik, upornik, AGRFT pa je bil na slabem glasu v smislu, da ti ne pustijo biti tak, kot si, da te spremenijo, take depresivne stvari je bilo slišati. In ko si star šestnajst let, si misliš, »dol s sistemom, jaz bom neodvisen, nočem, da me spremenijo«. Ampak v resnici mi je malo žal, ker se mi zdaj, ko sem malce bolj spoznal ljudi s scene, zdi, da se kaj takega v resnici ne bi zgodilo.

Ampak pri osemnajstih nisi bil isti človek kot zdaj ...

Absolutno, pa tudi vsebine, ki sem se jih loteval takrat, so bile drugačne kot danes. Žanr je še vedno isti, komedija, ampak ko sem delal *Dan ljubezni*, je bilo to nekaj precej drugačnega kot zdaj serija *V dvoje*. Ne temelji vse na forah, želim, da ljudje doživijo še kakšna druga čustva, to mi je v izziv. Nasmejati ljudi – check! Spraviti jih v jok? Na tem je treba pa še delati.

***Dan ljubezni* je bila serija, po kateri se te najbrž spominja največ ljudi.**

Bila je tudi prva te vrste, spletna namreč – pred tem se spominjam *le Mesta petelinov* –, tako da so se ljudje prek nje povečini prvič srečali s tem formatom. Postala je v pravem pomenu besede »mainstream«. So ti zaradi te serije dali priložnost na POP TV, da si lahko v njihovi produkciji ustvaril serijo *V dvoje*?

Za serijo sem že večkrat poskušal narediti pilota. Preden smo snemali *Dan ljubezni*, je pilotno epizodo zanjo POP TV-ju predstavil Mitja Okorn, ki je, mimogrede, kot trivia, tudi avtor imena. Ampak ko gledam nazaj, je bila serija slaba, tudi *Dan ljubezni* se mi zdaj več ne zdi tako dober, čeprav je bil v tistem času (leta 2010, op. a.) hit. Potem sem delal serijo z imenom *Moje asocialno življenje*, se spet prek tega nečesa novega naučil in si rekel, poskusimo znova. Vendar mi ni uspelo niti priti do ljudi, ki so na TV odgovorni za serije, ker še nisem imel dovolj izkušenj. Zato sem potem poskusil z novo taktiko – rekel sem si, pa spoznajmo več ljudi.

Torej si iz svojega prvotnega uporništva prešel k novemu pristopu – k mreženju!

Grozno, ja (smeh).

Ampak to je pač normalna stopnja v evoluciji ...

Res je. Prijateljica Mojca Vakselj, ki je igrala v seriji *Dan ljubezni*, je delala na POP TV in mi je povedala, da iščejo nekoga, ki bi delal vsebine za nov projekt; to je bil takrat začetek njihove platforme za spletne vsebine VOYO. Prišel sem torej tja in jim predstavil *Moje asocialno življenje*, ki je še vedno eden izmed mojih najljubših izdelkov ...

Tudi mojih.

Še vedno sem ponosen na to, priznam, ker gre za tako minimalistično zadevo. Samo kamera, dva kadra, dialog, konec, gremo na naslednji dialog. Pol ure tega. In bilo je zelo zabavno. Včasih sem kar jokal od smeha. In tudi če skušam gledati s stališča nekoga drugega, nekoga bolj objektivnega, se mi še vedno zdi zabavno.

Ampak na POP TV serije niso sprejeli, predvsem ker sem iskal »preveč« denarja. Potem je minilo nekaj let, vmes sem se zaposlil pri njih kot kreativni grafik in delam grafike za filmske napovednike. Potem pa je bil v bistvu direktor Voya

(Blaž Bezek, op. a.) tisti, ki me je povabil k sodelovanju. Imeli so idejo, da bi platformo promovirali prek serije, ki bi jo razvili v lastni produkciji, kot na primer delata Netflix in Amazon. Želeli so, da jo delam jaz. In sem sprejel.

Proračun pa je bil najbrž ...

... tak kot za eno povprečno epizodo slovenske TV-serije, da (smeh).

Prvotna ideja je bila, da v seriji spremljamo življenja treh mladih parov in že v startu vemo, da bo na koncu sezone razmerje enega para razpadlo. Na tem bi potem temeljil suspenz, zanimanje gledalca. Na koncu sem idejo malce spremenil, od treh parov sta ostala dva. K sodelovanju sem povabil Tosjo (Flaker Berce, soscenarist in asistent režije *V dvoje*), on je predlagal, da povabimo še dva soscenarista, Juša Premrova, ki je potem serijo tudi režiral, ter Niko Jurman. Za Niko je bila to prva scenaristična izkušnja, ampak zdelo se nam je kul, da imamo med pisci tudi predstavnico ženskega spola, da doda svojo perspektivo.

Projekt je od začetka do konca nastajal od aprila do novembra leta 2015, ekstremno hitro. Običajno takšne serije razvijajo več let.

Kakšne lekcije ti je torej serija prinesla, kaj si se od nje naučil?

Naučil sem se ogromno! Če ne bi delal *V dvoje*, si ne bi drznil sprejeti projekta, kot je *Pr' Hostar*. Najpomembnejša lekcija je bila, da sem se zavedel pomena predprodukcije. Pred tem sem bil vedno sam svoj producent, če lahko temu tako rečem, sam sem tudi organiziral vse, in sem vse delal veliko bolj improvizirano, snemali smo, ko so ljudje imeli čas, vse je bilo veliko bolj spontano. Pri tej seriji pa smo imeli točno določen in predvsem omejen čas za produkcijo, tako da sem moral narediti plan snemanja, snemalno knjigo, finančni načrt, vse to. K sreči sem imel pri tem pomoč – Andraž Jerič, vsa čast! In seveda Juš ter Tosja. Lahko pa rečem, da je kljub majhni ekipi vse skupaj izgledalo in teklo zelo podobno kot pri kakšni hollywoodski produkciji. Ko sem bil na snemanju reklame (za računalniško igro *Game of War*, kjer je zaigral z ramo ob rami s Kate Upton), je bilo na setu milijon ljudi, ampak so vsi



nenehno tekali naokrog ... vse je bilo povsem enako.

Kako si se pravzaprav znašel v tej reklami?

Takrat sem naredil številne posnetke¹ za Vine, in prek enega, ki je dobil veliko število všečkov, so me opazili pri agenciji, ki je za producente reklame v Sloveniji iskala igralca.

Kakšna je tvoja delovna filozofija? Nikoli nisem slišala, da bi se (vsaj ne zelo glasno) pritoževal nad pomanjkanjem priložnosti v našem prostoru. Kako v tem smislu dojemaš svojo pozicijo v Sloveniji? Si namreč eden pionirjev slovenskih internetnih serij, pri svojem delu vedno uporabljaš spletne medije in platforme, tako YouTube in Vine kot Instagram, po novem Snapchat. Če lahko tako rečeva, si neke vrste »self-made man«, in izbira medijev je najbrž bistvena za tvojo relativno uspešno kariero.

Ne vem, zakaj me ljudje opazijo. Delam to, kar je meni všeč, in slučajno je to privlačno tudi za tako imenovani »mainstream«. Tak pač sem. Če bi delal

¹ Šestsekundni videoposnetki, ki jih uporabniki appov lahko delijo s sledilci oz. drugimi uporabniki na družbenem omrežju Vine.

nekaj, kar bi ljudje dojemali kot »art«, najbrž ne bi bilo tako.

Kako pa doživljaš razliko med t. i. umetniškimi in komercialnimi projekti? V našem prostoru je tradicija subvencioniranja umetnosti s sredstvi, ki jih za to nameni država, še vedno relativno močna. Večina ljudi v filmski panogi se pri svojem delu zanaša na ta sredstva, saj brez njih ne bi mogli ustvarjati. Hkrati je teh sredstev vedno manj. Način, na katerega delaš, v tem pogledu izhaja iz neke druge mentalitete, ki bi jo najbrž kdo označil za »kapitalistično« ... Toda v resnici je morda še najbližje načinu, na katerega nastaja ameriška »indie« produkcija ...

Tega načina si nisem izbral sam, ne razmišljam namensko na tak način. Nekaj pač napišem, nekaj naredim, in to naredim samo po sebi tako, da je mainstreamu privlačno. Komisije, ki odločajo, komu bodo podelili denar ministrstva (za kulturo, op. a.), morajo pač razmišljati v smeri, da ne bodo dali denarja nekemu, ki dela »neumnosti«, ampak kulturnikom, ker je to navsezadnje denar, namenjen kulturi. Če ilustriram: država je recimo pripravljena dati denar Mozartu, ne bo ga pa dala nekemu Kanyu Westu. Žal ni nikjer vira denarja za to drugo kategorijo.



Pr' Hostar

Če bi radi videli več zabavnih, komercialnih filmov, bi lahko zraven nekaj tudi vložili in ne samo jezno gledali na SFC, ki ima že tako ali tako daleč premalo denarja za letno ponujene razpise. Dodaten denar bi lahko pridobili tudi s sodelovanjem s sestrskimi podjetji iz »mainstream« jeziku: 9GAG recimo pobira vsebine drugih ljudi z interneta, jih objavlja in s tem služi. Zraven plačuje stroške serverjev. V našem primeru so to recimo licence za predvajanja ..., kar so miniaturni stroški v primerjavi s tem, koliko stane produkcija enega projekta. Internetnim ponudnikom plačujemo naročnino, da lahko dostopamo do Partisov in gledamo vsebine, za katere je plačal nekdo drug. Tako rekoč že plačujemo za »Netflix«, samo da se tega ne zavedamo, in ustvarjalci od tega nimajo nič. S sodelovanjem bi lahko imeli vsega več. Definitivno navijam za to. Evo, pa si se ugriznila v jezik glede mojega pritoževanja (smeh).

Ko sva že ravno pri problematiki televizije in televizijskih serij: nedavno je bil na Festivalu slovenskega filma organiziran strokovni posvet na temo priložnosti in prihodnosti serij v

Sloveniji. Tam nisi mogel ravno veliko govoriti, čeprav si imel med prisotnimi slovenskimi udeleženci najbrž za seboj najbolj uspešen projekt. Se ti zdi, da se pri nas na strokovnem področju soočaš s podcenjevanjem?

Upam si reči, da ja. Kar smo naredili, ni bila niti TV-serija v smislu, da bi jo predvajali na mediju, ki je pri nas bolj uveljavljen ali znan, torej na televizijskem kanalu, zato je imela po svoje še težjo pot do ljudi. Vsebin, ki jih delam, ne morem prijavljati na festivale pri nas, ker zanje bodisi zaradi epizodičnosti ali dolžine niso primerne. Hkrati pa niso primerne formata za televizijsko predvajanje. Čeprav, morda nekoč ...

Recimo, da dobivaš veliko podpore prav od svojih gledalcev; praviš, da zanje v glavnem tudi delaš. Kaj pa profesionalni krog ustvarjalcev, si kdaj morda prejel kakšno pohvalo ali odziv od stanovskih kolegov, od drugih režiserjev?

Dobil sem dobre recenzije v Delu, v Večeru in v Mladini za *V dvoje*, hudi kritiki so to pohvalili (smeh). Ne poznam veliko režiserjev, so pa recimo

Matevž Luzar, Barbara in Pia Zemljič ter Klemen Dvornik moji *feni*, kar se mi zdi res hudo (smeh).

To sem te vprašala, ker se mi v odnosu do tradicionalno zaprte filmske scene zdi zanimivo, kako odprt si do svojih fenov, kako si dostopen. Na spletu redno odgovarjaš ljudem, ki te sprašujejo vse mogoče, od tehničnih do raznovrstnih drugih reči. S tem na svoj način v bistvu demokratiziraš filmski medij, demistificiraš filmski poklic, kar pomeni, da se bo posledično z njim ukvarjalo več ljudi.

To je res in se tudi dogaja. *Dan ljubezni* je spodbudil veliko ljudi, da so se sami preizkusili v režiji in snemanju, pošiljali so mi svoje posnetke in prosili, naj jih pogledam in komentiram. To se mi zdi zelo v redu. Dostopen pa sem zato, ker sem tudi sam fen družbenih omrežij, *appov* ... Ne vem pa, kako je z drugimi, morda jih to ne zanima. Mene zanimajo in jih tudi uporabljam za te namene.

Si boš kdaj premislil in se vpisal na AGRFT – imaš morda zdaj željo po neki izobrazbi te vrste?

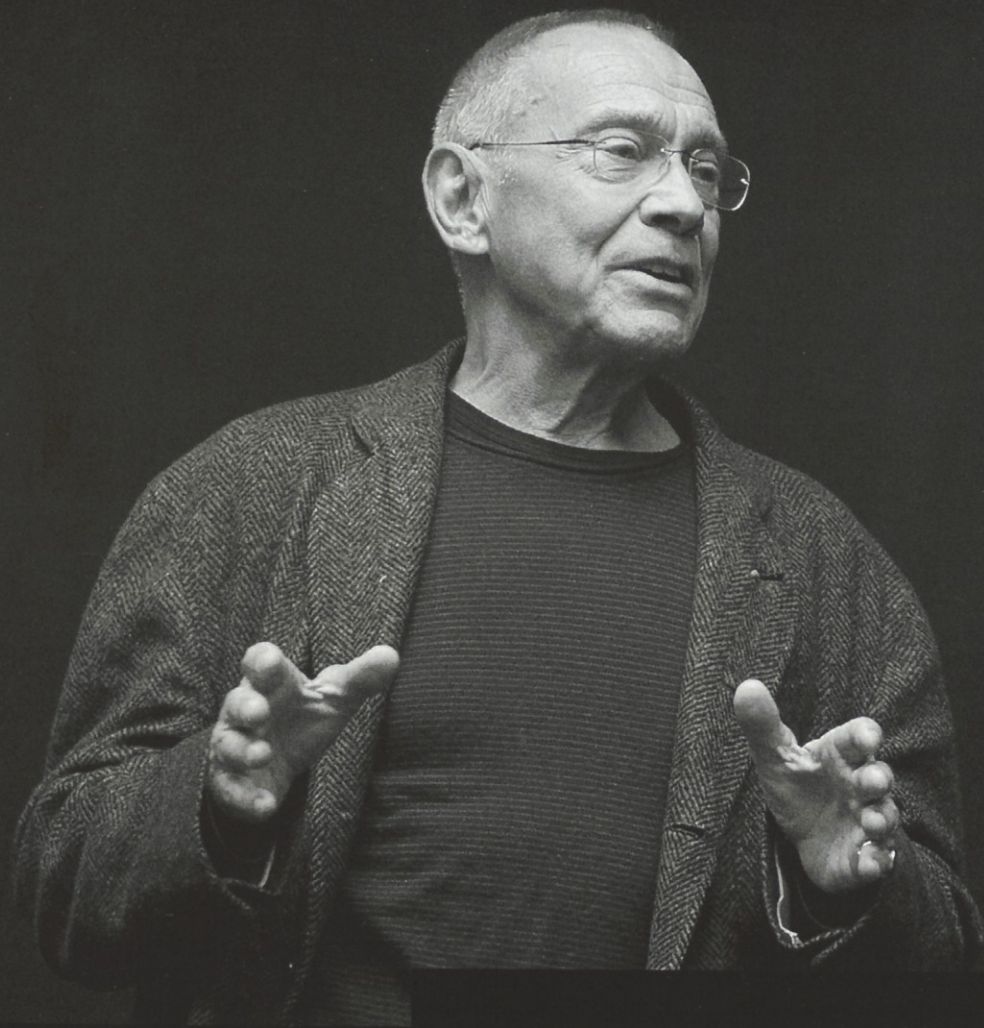
To me vsi sprašujejo! (smeh) Ne vem. Rad bi se naučil več, recimo o zgodovini filma, to mi manjka. Po drugi strani pa delam, kar me zanima, in mislim, da so serije zdaj na vrhuncu, zanimivejše od filma. Upam, da se ne bo kdo jezil name, ampak trenutno je res, da obisk kina upada in so serije v vzponu. Z mano je pač tako, da vedno nekako skušam biti v koraku s časom.

Za konec mi povej – kakšen bi bil sanjski projekt Luke Marčetiča?

Delal bi televizijsko serijo, nekaj takega kot *Silicon Valley*, v tem rangu, ampak pri nas.

Ti je pomembno, da bi to delal pri nas? Ne bi šel raje v ZDA?

Absolutno, rad bi delal tu. Ker tam tudi nikoli ne bi imel možnosti. Že tukaj sem nič, kaj bi bil šele drugje! Matt Berry, britanski igralec, katerega fen sem, je nedavno v enem od intervjujev, ko so ga spraševali, ali bi šel po isti poti kot njegov igralski kolega James Corden (v Ameriko), odgovoril, da ne, ker ima doma možnost delati, kar si želi. To je glavno; mislim, da si vsi želijo, da bi to imeli. In to so pravzaprav moje sanje – da bi lahko delal svoje stvari in od tega tudi živel.



intervju Andrej Končalovski

Matic Majcen

» Ne verjamem v umetnost, ki spreminja svet«

Andrej Končalovski (roj. 1937 v Moskvi) je režiser, ki je v svoji karieri počel vse. Kot študent je skupaj z Andrejem Tarkovskim pisal scenarije za filme **Valjar in violina** (Katok i skripka, 1961), **Ivanovo otroštvo** (Ivanovo detstvo, 1962) in **Andrej Rubljov** (Andrey Rublev, 1966). Nato je kot režiser v Cannesu leta 1979 osvojil veliko nagrado žirije za film **Sibirijada** (Sibiriada,

1979), v katerem je zaigral njegov mlajši brat in prav tako sloviti režiser Nikita Mihalkov. V osemdesetih se je preselil v ZDA, kjer je režiral hollywoodske akcionerje, kot je **Ponoreli vlak** (Runaway Train, 1985) po izvirnem scenariju Akire Kurosawe z Jonom Voightom v glavni vlogi, ali, še toliko bolj, **Tango in Cash** (Tango & Cash, 1989) s Sylvestrom Stallonom in Kurtom

Russellom. Za miniserijo **Odiseja** (The Odyssey, 1997), priredbo Homerjevega epa z Armandom Assantejem in Isabello Rossellini v glavni vlogi, je leta 1997 celo osvojil nagrado emmy za najboljšo režijo. V zadnjem desetletju pa se je ruski cineast vrnil v rojstno Rusijo, kjer ustvarja bolj umirjene art filme, kakršen je **Poštarjeve bele noči** (Belye nochi pochталona Alekseya Tryapitsyna, 2014),



s katerimi v pozni dobi svojega življenja postaja reden prejemnik najvidnejših evropskih festivalskih nagrad.

Njegov najnovejši film je **Paradise** (Ray, 2016), zgodba o dveh ljudeh na nasprotni strani zgodovine v času druge svetovne vojne. Na eni strani je Olga, nekoč del aristokratske elite, ki jo nacisti po začetku vojne zaradi kolaboracije s francoskim odporom odpeljejo v koncentracijsko taborišče. Ko prispe tja, ugotovi, da z vodenjem taborišča doživlja hiter vzpon po vojaški hierarhiji Helmut, mladi SS oficir, ki je bil v času miru Olgin znanec. In ne samo to – bila je celo njegova nedosegljiva muza. Zdaj imata v povsem drugačnih okoliščinah oba interes, da obudita svoje poznanstvo in ga poneseja korak dlje. Končalovski je na letošnjem Beneškem festivalu za *Paradise* prejel drugega srebrnega leva za najboljšo režijo zapored, po tistem za film *Poštarjeve bele noči* leta 2014.

Gospod Končalovski, posneli ste film o drugi svetovni vojni. Zanimivo je, da je filmov na to temo danes mnogo, le malo pa je tistih, ki bi se brez zadržkov ukvarjali z najpomembnejšimi vojaškimi konflikti današnjega časa, denimo z vojno v Siriji in z njo povezanim begunskim vprašanjem. Zakaj je v filmu preteklost kljub pomembnejšim temam tako favorizirana v razmerju do sedanjosti?

Ne vem. Ali rečeno drugače – kdo ve? Kako naj jaz vem? Nisem filmski kritik. In nisem zgodovinar. Vprašanje sploh ni pomembno. Vse vojne so enake. Lahko bi posneli film o vojni med Egiptom in

Izraelom 2000 let pred našim štetjem. Ne verjamem, da je tako pomembno snemati filme o današnjem času. To pa zato, ker lahko posnamete slab film o današnjem času ali pa fantastičnega o preteklosti. Vprašanje, ki ga postavljate, ni problem umetnosti. To je problem za novinarje ali pa za dokumentaristiko. Film je umetnost. To ni nekaj, kar bi morale nujno biti domena sodobnosti. Če bi bila pomembna samo umetniška dela o sodobnosti, kaj bi potem storili s Shakespearom, Tolstojem, Sofoklejem? S tega vidika vaše vprašanje ni namenjeno meni. Jaz sem ustvarjalec in kot tak imam svobodo izbirati. Lahko posnamem film o teje mizi, pa bo morda zelo zanimiv, ali pa ljubezensko zgodbo, ki bo morda na smrt dolgočasna. Ne eno ne drugo ničesar ne spremeni. Pogosto me vprašajo, ali nam lahko film pomaga razumeti stvari. Zagotovo lahko pomaga – a samo od trenutka, ko vstanete s svojega sedeža v kinu, do trenutka, ko vstopite v avtobus. Teh 5 minut se počutite bolje. Ko sedete na svoj sedež v avtobusu, pa vas že zaposlujejo drugi problemi. Priznajmo si to. Ne verjamem v umetnost, ki spreminja svet. Ta ideja je smešna. Če bi umetnost lahko spremenila svet, bi to storila že pred 2000 leti. To je velika iluzija. A nekateri ljudje jo potrebujejo.

Kakšna je vaša osebna povezava z drugo svetovno vojno?

Nobene povezave ni. Vojne se komajda spominjam. *Paradise* niti ni toliko film o vojni, niti o nacistih. To je film o človeških napakah. O zapeljevanju zla. Je film o ameriških pilotih, ki bombardirajo Libijo in pri tem mislijo, da se borijo za demokracijo. Ali pa ljudeh, ki mislijo, da se borijo

za demokracijo s tem, da Miloševića zaprejo v ječo. Ti ljudje mislijo, da delajo dobro stvar. To so ljudje, ki potem sedem let kasneje rečejo: »Veste, mislimo, da smo se takrat motili.« Jebeš to! V Iraku je umrlo tristo tisoč ljudi, a takrat ni nihče mislil, da je to napaka. O tem govori ta film. Ni bistveno, ali je umeščen v današnji čas ali pa 1000 let nazaj.

Česa se vi spominjate iz časa 2. svetovne vojne?

Spominjam se majhnih stvari. Na primer časa, ko smo zapuščali Moskvo. Takrat sem imel 4 leta. Spomnim se moškega z mitraljezom, ki je gledal skozi okno. Potem se spomnim zmage. Masla. Do takrat ga nisem nikoli jedel, potem pa sem po vojni prvič dobil kos. In bilo je fantastično! (*smeh*) Bilo je tako dobro, da sem želel kos masla spraviti v žep in ga shraniti za kasneje. Ko sem prišel ven, sem videl, da se je maslo stopilo. Tega se spominjam. (*smeh*)

Pomemben vidik vašega filma je vloga spomina v življenjih mlajših generacij, ki teh travmatičnih dogodkov niso izkusile. Ali dandanes dobro skrbimo za zgodovinski spomin?

O današnjem času ne morem reči dosti pozitivnega. Menim, da splet ubija človeški spomin. Mladi ne vedo ničesar, ker imajo vse odgovore na spletu. Mislim, da gre za dramatično spremembo v človeški percepciji. In menim, da je to grozna stvar, saj mladi nočejo več brati, ker jim je vse znanje dosegljivo prek konic prstov. Umberto Eco je zapisal, da splet krajša spomin. To bi utegnilo zelo spremeniti človeško percepcijo ... In to *zares* spremeniti.

Včasih študente vprašam, katero vojno je zmagal Stalin, in rečejo mi, da tisto nad Napoleonom. Potem slišite zgodbo o ljudeh, ki niso znali priti domov iz supermarketa, ker se jim je pokvarila GPS naprava v avtu. Zanašamo se na napravo, ki nam govori: »Levo. Desno. Naravnost. Stop. Prispeli smo!« Kaj to pomeni? Človeštvo se ne zanaša več na svoj spomin. To postaja velik in resen problem, veliko večji, kot mislimo. Človeški možgani obstajajo zato, da si zapomnijo, analizirajo, deducirajo, ustvarjajo znanje. Odgovorov ne moreš kar tako vzeti s spleta, temveč moraš ustvarjati svoje. To je vsa modrost.

Ste film *Paradise* torej posneli z namenom izobraževanja spletne generacije?

Umetnost ni izobrazba. Obstaja samo ena izobrazba, in to je sentiment. Ljubezen, sovraštvo in razumevanje, da si se zmotil. Človek lahko ljubi osebo, ki je naredila grozne stvari. Moj protagonist je čudovita oseba. Rad ga imam. A kot nemški oficir počne grozne stvari. Pa ga imam vseeno rad. Vprašanje tukaj je, ali hočeš, da tvoje občinstvo ve, da je to zlo, ali hočeš, da se odloči samo. Če pokažeš zlo kot navadno šalo, nimaš težav s prepoznavanjem tega kot zla. Veliko težje je razumeti, ko imaš pred sabo Fausta ali Pilata. Izobraževanje občinstva je v tem, da ga moraš naučiti sprejemati zaključke in preko tega razumeti napake drugih. Vsi živimo v naših lastnih iluzijah. Vsi pri sebi mislimo, da smo mi tisti, ki vemo resnico. Ampak čez dve leti boste pomislili, »kako neumen sem bil takrat!«. To poteka vse do smrti, vedno znova, to je ta energija iluzije. To je izobrazba. A takšna izobrazba je nekaj povsem drugega kot izobrazba v dejstvih. Za slednjo morate brati knjige ali hoditi v šolo.

Ali še na kakršen koli način čutite vpliv Andreja Tarkovskega v svojem današnjem ustvarjanju?

Ne. Kako bi lahko? Sprašujem se, ali sem jaz vplival nanj. Bila sva sovražnika. Ves čas sva se prepirala in na koncu sva nehala sodelovati. Bil je starejši od mene, jaz sem bil takrat študent. Ko sem začel dajati pripombe, me je vedno utišal. No, nekatere stvari sva res imela



skupne. Recimo razmišljanje o dolžini prizora. O percepciji prizora v odnosu do časa. Večino časa se glede tega z njim nisem strinjal. Denimo pri opredelitvi podob kot zamrznjenih ali živih. Zamrznjena podoba ti da možnost razmisleka. Če gledate fotografijo, razmišljate. Če gledate sliko, razmišljate. Ko pa imate sliko, ki se premika, tega razmišljanja ni več, ker boste zgolj čakali na naslednjo spremembo. Posnetek lahko pri miru obdržite dolgo, a to ni kontemplacija. Gledalci vedo, da gledajo film, in čakajo na spremembo. Če hočete, da razmišljajo, morate film ustaviti in narediti fotografijo. Na tej točki sva imela resna nasprotja, ker mislim, da smo ljudje živali, lovci. Ko nekaj gledamo, iščemo spremembe. Naše oko gre tja, kjer se nekaj premakne. Če pa imate pred sabo fotografijo, potem veste, da te spremembe ne bo. In šele takrat začnete razmišljati. Samo zenovski budist lahko vidi sliko, ne da bi čakal na spremembo. Zelo zakomplicirano je, a tudi zelo zanimivo.

Od takrat se je verjetno tudi vaše dojemanje filma zelo spremenilo.

Seveda. Ko mlad filmar začne delati filme, zelo jasno vidi, kaj bo posnel, in to tudi posname natanko tako, kot vidi. Ponavadi takrat misli, da je tisto, kar je posnel, genialno. Ko pa to sestavi skupaj, vidi, da je zanič. Potem poskusi drugič, tretjič. Takrat začne razmišljati drugače. Reče si: »Ne vem, kako bo

izpadlo, ampak poskusimo posneti takole.« S tem pridejo na dan dvomi. Ugotoviš, da je velika razlika med tem, kar vidiš v glavi, in tistim, kar dejansko dobiš. Potem ugotoviš, da je tu še razlika med tem, kar dobiš ti in kar od tega prejmejo gledalci. Šele nato se zaveš, da ne veš ničesar o ustvarjanju filmov. Ko spoznaš to, vse vidiš na drugačen način. In če do takrat še ne umreš, si rečeš, da moraš pozabiti vse, kar si izvedel prej, ter začeti povsem znova.

V filmskem svetu veljate za zelo unikatnega filmarja. Delali ste s Tarkovskim, s Kurosawo, snemali ste s Stallonom, zdaj pa snemate ruske art filme. Vas v prihodnosti čaka še kaj novega? Bi se še vrnili v Hollywood?

Po značaju sem zelo radoveden. Vseeno pa je ameriško poglavje zame zaprto. Ko sem šel v ZDA, sem si hotel tam ustvariti kariero. Pripravljen sem bil na vse kompromise, želel sem služiti denar. Želel sem si uspeha. Odnehal sem v trenutku, ko sem se zavedel, da bi moral za dosego česa takega sprejeti režijo filmov, kakršen je *Jumanji*. Rekel sem si: »Jebeš to, ne morem se lotiti Jumanjija.« Tega ne bi mogel storiti niti za veliko denarja. Preprosto ne morem. Ne morem snemati filma za najstnike.



Austerlitz

Ko človek zapusti projekcijo Malickovega filma in vstopi na predstavo zadnjega filma Sergeja Loznice, se v hipu zave, kako lahko tudi sodobni dokumentarec dojemamo kot komercialno dobrino na eni strani in skrajno osebno, avtentično izrazno obliko na drugi. Loznica je v zadnjih nekaj letih dokončno postal najbolj čislan sodobni dokumentarist, kar po seriji ruralnih miniatur in *found footage* montaž potrjujejo njegovi »problemski« filmi – vrhunska dela brez vsiljivega angažmaja, kaj šele didaktičnosti ali ideološke navlake. Prepričljivost in veličina Loznice izhajata tudi iz redko videne zadržanosti, ki jo – v drugačnem smislu – lahko najdemo le še pri kakšnem Fredericku Wisemanu. Na videz nevsiljiva, skoraj pretirano distancirana (da ne rečem »odsotna«) kamera pomembne dogodke beleži potrpežljivo; motivi se ponavljajo, toda ravno v tej neizprosni repetitiji Loznica nazadnje najde avtentično podobo sveta, ki mu posveča pozornost. Na primer v **Austerlitzu** (2016), kjer v značilno zadržanem slogu – s fiksno kamero, brez spretnega teksta ali kakršne koli kontekstualizacije – spregovori o sodobni »kulturi« masovnega turizma v koncentracijskih taboriščih, banalizaciji zgodovine in vulgarizaciji pietete, ki jo uprizarjajo horde obiskovalcev Sachsenhausna, manjšega koncentracijskega taborišča v bližini Berlina. Ta anti-senzacionalistični pristop gre razbrati tudi iz montažnih oziroma postprodukcijskih metod. Ko sva se januarja srečala na festivalu v Rotterdamu, mi je Loznica detajlno in zagreto razlagal vsebino novega dokumentarca, v smislu »taborišča, bikiniji, trgovine s spominki, selfiji, Auschwitz!« Njegova izpoved je zvenela kot atraktivna sociokulturna kurioziteteta, za katero je obiskal štiri koncentracijska taborišča. No, nazadnje se je v film odločil vključiti le posnetke enega, najmanj razvpitega Sachsenhausna, kar za kristalno jasno sporočilo povsem zadostuje; *Austerlitz*, ki si je naslov sposodil pri W.G. Sebaldu in njegovem sijajnem istoimenskem romanu o Judovem iskanju identitete in preteklosti (imamo ga tudi v slovenskem prevodu), je tiha, a nezgrehljiva kritika sodobnega sveta, ki taborišča dojema kot Disneyland.

Austerlitz

festivali

73. Beneški filmski festival,
Simon Popek 31. avgust – 10. september 2016

Benetke 2016: SOS, dokumentarci

Letošnjo 73. Mostro si bomo zapomnili predvsem po poraznem programu igranega filma, najslabši izdaji Alberta Barbere, zato naj kar takoj na začetku zapišem, da se bom izognil vrednotenju fikcije ter poročilo v celoti posvetil filmskemu dokumentarcu. To ne pomeni, da v Benetkah letos med plevelom nismo našli posamičnih igranih prebliskov (Kattel Quillévére, Pablo Larrain, Martin Koolhoven, Kim Jee-woon), a naj obvelja odrešilna vloga non-fictiona, ki je bil praviloma spodoben, v nekaterih primerih pa naravnost navdihujoč.

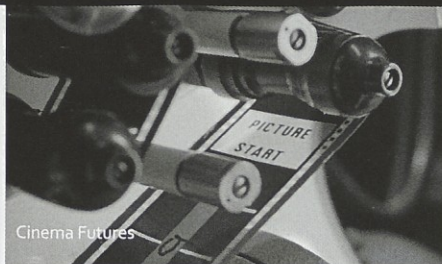
Za najobetavnejši film festivala je veljal Malickov spiritualni epos **Potovanje časa** (*Voyage of Time*), CGI dokumentarec, ki je nastajal dolga leta in luč sveta nazadnje ugledal v dveh variacijah, običajni, uro in pol trajajoči distribucijski verziji (z off-glasom Cate Blanchett), in posebni, pol toliko trajajoči IMAX inačici (z glasom Brada

Pitta), ki ga beneški festival zavoljo infrastrukturne arhaičnosti sploh ni mogel prikazati (zato pa so ga istočasno lahko gledali v Torontu).

Malick je celo večnost ustvarjal svojo poemo o nastanku vesolja, našega planeta, človeštva, vizijo razvoja od velikega poka do vulgarnosti sodobnega Dubaja, kratka film o »večnih«, »globokih« temah, ki kar puhtijo iz njegovih zadnjih filmov. No, nastal je nekakšen hibrid med **Drevesom življenja** (2011), **Koyaanisqatsijem** (1982) in Kubrickovimi opicami, meditativna pesnitev, kjer se režiser za spremembo ne pogovarja z Bogom, temveč nagovarja Mater (naravo?). Pri poznem Malicku se težko otresem vtisa pretencioznosti, čeprav mu gre (tudi tokrat) priznati neomajno vero v moč podob in velikega platna kot transformativnega medija.



Dawson City: Frozen Time



Cinema Futures



Napad na nebo

Dawson City: Frozen Time

Bill Morrison, kralj sodobnega eksperimentalnega filma, ljubitelj *found footage* filmarije in spektakularnih učinkov, ki jih v razpadajočih nitratnih kopijah pričara poškodovana srebrna emulzija – kar je najbolj plastično prikazala njegova bravura **Decasia** (2002) –, je s filmom **Dawson City: Frozen Time** (2016) morda prestopil meje doku-mainstreama, kar pa mu ne jemlje šarma, zgodovinske relevantnosti in statusa izjemne zgodbe, ki se je na začetku dvajsetega stoletja pisala globoko na severu Kanade na meji z Aljasko. To je eksperimentalni dokumentarec, v katerega je Morrison vključil kopico arhivskih posnetkov, ki so jih v Dawson Cityju našli leta 1978. Ne gre le za fascinanten kolaž dokumentarnih posnetkov iz časa prvega vala zlate mrzlice (od leta 1897 dalje) in insertov iz hollywoodskih filmov, ki so dolgo veljali za izgubljene, temveč tudi za neverjetno zanimivo zgodovino tega teritorija, ki je od dvajsetih let počasi odmiral (s številke 40.000 na višku mrzlice leta 1950 je prebivalstvo skopnelo na 900!). V Dawsonu so se rojevale ameriške legende; v tem okolju je iskal navdih Mark Twain, tam je dinastija Trump začela graditi svoj imperij, poslovne priložnosti so tam iskali Guggenheimi, pa denimo Sid Grauman, kasnejši lastnik najprestižnejših filmskih palač v Hollywoodu, da špekulantov, ki so denar vlagali v filmsko industrijo, niti ne omenjamo. Ko so leta 1978 v nekdanjem bazenu elitnega fitnes kluba našli kopico nitratnih kopij, je filmska zgodovina postala bogatejša za več kot petsto naslovov. Morrisonov *Dawson City* je posvetilo tem filmom, vzporedni zgodovini filmske industrije, prekletstvu vnetljivega nitrata in ravnjanja s filmsko dediščino.

Cinema Futures

O zgodovini filma in njenem reševanju govori tudi **Cinema Futures** (2016) avstrijskega režiserja Michaela Palma, ki filmskemu traku kot stoletnemu nosilcu avdiovizualnih vsebin vrača veljavo. Z digitalizacijo so se razmere v segmentih snemanja, distribuiranja, predvajanja in arhiviranja radikalno spremenile; medtem ko množično odstranjujemo in uničujemo stare filmske projektorje ter se skoraj v celoti podreujemo digitalni dobi, se redko kdo vpraša, ali so digitalni nosilci sploh dovolj vzdržljivi in zanesljivi. Ob skokovitem porastu vsebin, ki bi jih morali arhivirati za zanamce, se ne postavlja zgolj vprašanje, kako vse to arhivirati, temveč kam. In za koliko časa? 35-mm trak je bil globalni standard za gibljive vsebine 120 let, medtem ko se v digitalni eri standardi neprestano nadgrajujejo in »izboljšujejo.« Filmski medij je postal odvečen in »neuporaben« po dobrem stoletju, digitalni nosilci postajajo zastareli in neuporabni po petih letih, ko kupimo nov računalnik ali strežnik. Palmov dokumentarec torej ni zgolj romantično-nostalgčno oziranje v preteklost, prikaz filmske arhivistike, prekletstva nitrata ali acetata, restavriranja filmskih klasik, dileme, kaj arhivirati prej in kaj pozneje (in česa sploh ne), temveč tudi zelo aktualna polemika digitalne realnosti, ki vse bolj očitno dobiva ironične konture: »napredno« digitalno AV-produkcijo 21. stoletja danes arhivirajo na »zastarele« celuloidni (zdaj poliestrski) filmski trak, ki še vedno velja za najbolj stabilnega (zdržal naj bi 500 let). Nikomur se namreč ne sanja, koliko časa bodo zdržali računalniški diski in strežniki.

Safari

Naj na kratko omenim še dva solidna filma. Ulrich Seidl s **Safarijem** (2016) nadaljuje tradicijo dokumentarcev, kjer rojake Avstrijce prikazuje v rahlo bizarnem in moralno dvoumnem kontekstu. *Safari* govori o pobijanju divjih živali v Afriki, ki je v 21. stoletju postalo dosegljivo tudi za srednji razred. To usodno razširi koncept postkolonializma v Afriki, saj zdaj naravnih bogastev črne celine ne redčita le bogata aristokracija in industrija, temveč tudi njihova zgodovinska opozicija. To ni film za vsakogar; Seidl grafično ne prikaže le procesa sledenja zverem, temveč tudi metodično odiranje žiraf in zeber, preden postanejo trofeje na stenah avstrijskih stanovanj.

Napad na nebo

Napad na nebo (*Assalto al cielo*, 2016) Francesca Munzija je kompilacija arhivskih posnetkov iz politično razgretega obdobja Italije s sredine sedemdesetih let, serija atraktivnih in šokantno neposrednih posnetkov spopadov študentov in policije, od Milana do Palerma. Sledijo protesti proti vietnamski vojni, buržoaziji, fašistom, spontano organizirani festivali, kjer mladina izziva z goloto, ter seveda utopistične parole po revoluciji in novi ureditvi sistema. Brez komentarja ali kontekstualizacije, ki seveda ni potrebna. Pač pa Munzi sliko dvakrat zatemni in ponudi možnost 15-minutne ustavitve projektorjev, ki naj bi jo pospremila debata med občinstvom!



festivali
na Poglajen

73. Beneški filmski festival, 31. avgust – 10. september 2016

Benetke 2016: peščica dobrih igranih filmov

Glavni tekmovalni program – Venezia 73

A Woman's Life (Une Vie, 2016, Stéphane Brizé)

Stéphane Brizé je predlani posnel **Zakon trga** (La loi du marché, 2015), v Cannesu nagradjeni film o ponižujočem vsakdanjiku moškega delavskega razreda, ki mora za preživetje postati člen v verigi izkoriščevalskega sistema in pri tem potepati svoja osebna etična in moralna načela – delodajalcu namreč ovaja tako siromašne sodelavce kakor kupce, ki v trgovini kradejo malenkosti. *A Woman's Life*, kostumska drama, posneta po istoimenskem romanu Guya de Maupassanta o življenju aristokratkinje Jeanne Le Perthuis des Vauds, se za režiserja torej zdi precej nenavaden naslednji korak – a filma imata več skupnega, kot se zdi na prvi pogled. Spet gre za raziskovanje

zakonov inherentno izkoriščevalskega sistema, vendar tokrat namesto neoliberalnega trga dela za ekonomijo poroke in družine v devetnajstem stoletju. Zakonsko življenje Jeanne je daleč od idealov, ki jih je gojila kot mlado dekle, in tu najdemo še eno podobnost med filmoma: izkoriščani se ne morejo izogniti temu, da ne bi v izkoriščanju sodelovali tudi sami – bodisi pod vplivom ideologije etike dela in »poštenosti« ali romantične in materinske ljubezni ter z njima povezanih moralnih imperativov. *A Woman's Life* sporočilo svojega filma podkrepi tudi na formalni ravni: neidealizirani prizori domačega življenja postavljajo pod vprašaj žanrske konvencije kostumskih dram, ki so slepe za zgodovinske realnosti zakona in družine, kot so jih doživljale ženske. Film je posnet v formatu 4:3 in ozkih kadrih, tako da je protagonistka tudi vizualno dobesedno ujeta med štiri »stene«.



Kékszakállú



Everybody Go Home!

Obzorja – Orizzonti

Kékszakállú (2016, Gastón Solnicki)

»Kékszakállú« je madžarsko ime za Sinjebradca in film Argentinca Solnickega naj bi temeljil – četudi je že od prvega trenutka jasno, da zelo ohlapno – na istoimenski operi Béla Bartóka. Gre za eksperimentalno dramo, nekakšen *slice-of-life* mladih žensk v sodobni Argentini, ki ne počnejo nič posebnega – delajo, se ukvarjajo same s sabo, so s prijatelji in ljubimci. *Kékszakállú* pri tem naredi nekakšen prerez skozi vse dele argentinske družbe: prizori od privilegiranega dolgčasa do dela za tekočim trakom so nanizani brez posebnega reda in utemeljitve; pripovedno strukturo v filmu zamenjajo čustvena stanja glavnih likov. Sinjebradec, ki preži na mlade ženske, je v nenavadno hipnotični, sanjski in poetični izvedbi Gastóna Solnickega inercija cele generacije v družbi, ki sta jo zaznamovali tako ekonomska recesija kot recesija duha.

Klasiki – Venezia Classici

Everybody Go Home! (Tutti a casa, 1960, Luigi Comencini)

Eden najbolj znanih filmov *commedia all'italiana* v režiji pred slabim desetletjem preminulega italijanskega neorealista Luigija Comencinija je postavljen v Italijo ob koncu druge svetovne vojne v septembru 1943, ko so po kapitulaciji v državo vdrli tako nekdanji zavezniki, Nemci, kot tudi zavezniške sile, med ljudmi – tudi vojaki – pa je zavladal kaos. Veliko klasičnih komedij je danes svoj čar povsem izgubilo – humor je zaradi odvisnosti od trenutnih kulturnih trendov očitno ena izmed tistih stvari, ki zastara najhitreje¹; še tiste serije ali filmi, ki so univerzalno priljubljeni, so to pogosto le zaradi nostalgije. Za *Everybody Go Home!* to ne velja, saj temelji na situaciji, ki je občinstvu domača tudi skoraj šestdeset let pozneje: skupini ljudi v kaotičnem položaju, ki se ne morejo odločiti, ali bi sebično poskrbeli sami zase ali ostali s skupino. V Benetkah je bila prvič predstavljena na novo restavrirana kopija filma, marsikdo pa je pripomnil, da so ob letošnjem katastrofalnem programu filmi iz programa Klasikov najvarnejša izbira na urniku.

¹ Dober primer je serija *Pisarna* (The Office), ki je bila za humoristične serije oziroma komedijo na splošno ob svojem nastanku nekaj prelomnega, danes – ko je ironični idiotizem postal del splošne kulture in so Davida Brenta oziroma Michaela Scotta posnemali že vsi od prvega do zadnjega – pa se, skupaj s svojimi »prenosnimi telefoni« in šefom, čigar posebnost je to, da rad malo klepeta, zdi grozno zastarela.



Ne glej mi v krožnik

Dnevi avtorjev – Giornate degli Autori

Posebni omembi:

Heartstone (Hjartasteinn, Guðmundur Arnar Guðmundsson, 2016)

Vangelo (2016, Pippo Delbono)

Ne glej mi v krožnik (Ne gledaj mi u pijat, 2016, Hana Jušić)

Ena najbolj perspektivnih mladih hrvaških avtoric, ki je doslej navduševala z večkrat nagrajenimi kratkimi filmi, je s svojim celovečernim prvencem dokazala, da jo upravičeno lahko štejejo tudi med najbolj perspektivne mlade avtorice v Evropi. V *Ne glej mi v krožnik* Hana Jušić ohrani svoj črnHumorni, absurdistični slog iz kratkih filmov: Marijana je mlada ženska, ki je zaposlena kot laboratorijska tehničnica v lokalnem zdravstvenem domu, a še vedno živi z bratom in starši (ki jim daje svoj zaslužek). Iz represivnega, zadušljivega družinskega primeža se začne osvobajati šele po očetovi kapi – a na precej bizaren in na trenutke šokanten način, ki izpostavi protislovja liberalnega pop-feminizma in trenda samoizpolnitve ter ga z vsemi klišeji naslika v povsem novi, znatno bolj cinični luči.



festivali Mednarodni festival dokumentarnega filma Dokudoc v Mariboru,
Žiga Brdnik 7. – 11. september

Dokumentaristi za dobro posameznika in družbe

Mednarodni festival dokumentarnega filma Dokudoc v Mariboru bi se dejansko moral imenovati festival neumišljenega filma, če si sposodimo sintagmo letošnjega dokumentarnega imena leta Filipa Robarja Dorina. Ta je v svoji knjigi *Resničnost in resnica v dokumentarnem filmu: razvoj in dosežki neumišljenega filma v svetu in doma* razvil izraz, ki zajema in ločuje vse filmske forme, ki niso fikcija: dokumentarni film, izobraževalni film, naravoslovni film ... Mariborski Sodni stolp je gostil vso pestrost teh oblik in kar nekako presenetljivo je,

da je v Sloveniji v zadnjem letu nastalo vsaj 66 neumišljenih filmskih del, kolikor se jih je prijavilo na festival. Ali to ob podatku, da sta na zadnjih treh Festivalih slovenskega filma zmagala dva dokumentarca, **Boj za in Houston, imamo problem!**, priča o razcvetu slovenske dokumentaristike, je verjetno prehitro trditi, je pa vsekakor spodbudno, da se snema toliko zgodb o vedno bolj zapleteni slovenski in mednarodni realnosti. »Dokumentarist se mora zavzemati za dobro posameznika in družbe,« je v posvetilu knjige vodilo svojega profesorja s

chicaškega kolidža Columbia Roberta Edmondsa zapisal Robar Dorin. In če imamo toliko dokumentaristov, lahko ob vsem slabem vsaj upamo na boljše čase.

Martin Turk je na primer v filmu **Doberdob – roman upornika** rešil pred pozabo neverjetno slovensko zgodbo, ki se je ne bi branil niti Hollywood. Prežihov Voranc je ta izjemni roman o prvi svetovni vojni moral napisati kar trikrat, saj so mu ga prvič ukradli, drugič pa zasegli. Že to je dovolj zgovoren podatek o volji umetnika in moči umetnosti, ki

se želi in mora izpolniti, ko ima za povedati nekaj tako pomembnega, kot je neposredna izkušnja velike vojne. Turk je vse skupaj povezal v posvetilo romanu in avtorju, izjemno poučen izobraževalno-literarni film z zanimivimi strokovnimi mnenji in prvovrstno dokumentarno kriminalko o izjemno pestrem Vorančevem ustvarjalnem in političnem življenju, ki jo podkrepijo pričanja družinskih članov, prijateljev in sosedov. In da, po tem si boste želeli prebrati Doberdob, in že to je neprecenljivo.

Še eno pogumno in edinstveno slovensko zgodbo smo lahko videli v filmu Bojana Laboviča **Križ in kladivo**. Govori o duhovniku Jožetu Lampretu, ki v času druge svetovne vojne, pred njo in po njej ni želel sprejeti črno-belih delitev na komuniste in klerikalce. Želel je pomagati svojim vernikom, tako dušno kot dejansko, ko je videl, da so izkoriščani, zatirani, obubožani. Zaradi njegove iskrenosti in upornosti sta se mu na koncu odrekli obe strani, tako da je končal tragično kot psihično popolnoma strt človek. Film je dejansko bolj radijska drama, saj ob izjemno zanimivih dialogih duhovnika z nasprotniki in zaupniki niza zgolj blede metaforične podobe, ki k zgodbi ne prispevajo ničesar. A zgodba bi tudi brez gibljivih slik stala sama zase in dejansko je ni treba gledati, ampak predvsem poslušati.

Za mariborske gledalce je bil zelo zanimiv in poučen tudi film **Friedrigger & Czeike** Borisa Jurjaševiča. Raziskava o delu dveh za mesto izjemno pomembnih, a zaradi političnih okoliščin zamolčanih arhitektov, Nemca Fritza Friedriggerja in Čeha Maxa Czeikeja, prinaša kopico prvič videnega vizualnega gradiva o urbanem razvoju mesta od začetka prejšnjega stoletja do druge svetovne vojne. Izjemne meščanske vile, ki zaradi pomanjkanja zgodovinskega zavedanja še danes propadajo, vrhunske detajle, ki jih človek na prvi pogled prezre, arhitekturne načrte in fotografije iz različnih obdobj. Maribor se pred očmi gledalca sestavlja in nadgrajuje ter se tako pokaže v popolnoma drugačni,

meščanski luči. Pohvale gredo tudi mariborskim študentom, ki so opravili izjemno delo in na vse konce raztreseno dokumentacijo zbrali v impresiven opus, pričujoč o neprecenljivi arhitekturni zapuščini obeh mojstrov.

Festivalska diagnoza: razkorak med amaterji in profesionalci

Mako Sajko, dokumentarno ime festivala izpred treh let, ki je že postal tako rekoč festivalski inventar, je za Ekran strnil letošnjo bero dokumentarcev: »Festival se razvija in s tem prihaja vedno več profesionalnih in polprofesionalnih filmov. Tako da nastaja razkorak med preprostimi, iskrenimi filmčki amaterjev in profesionalnimi izdelki. Zato je težko govoriti, kateri film je dober in kateri ni, tako kot pri filmih otrok. Eni so iskreni, drugi so narejeni z zavoro. Kar opažam v tem razkoraku, je pri večini amaterskih filmov pomanjkanje dramaturgije, ritma in tempa, kar profesionalci že obvladajo. In v tem se vidi največja razlika. Ker ni časovne omejitve, prihajajo tudi 90-minutni amaterski izdelki, pri katerih si že trikrat vmes prepričan, da je filma konec.«



Doberdob - roman ubornika



Toni Erdmann

festivali

Nace Zavr

TIFF: Mednarodni filmski festival v Torontu, 8. – 18. september

Filmski eksperimenti iz Toronta

Težko je začeti s pisanjem o tako kaotičnem festivalu, kot je Toronto: največjem filmskem dogodku v Severni Ameriki, z vsega skupaj nekaj čez štiristo naslovi (točne številke verjetno ne ve nihče) in pol milijona prodanimi vstopnicami. V desetih dneh Toronta se v desetih kinih – razpršenih po vsem mestu, a s središčem v centralnem Entertainment Districtu – odvrtijo bolj ali manj vsi filmi, ki v danem koledarskem letu nekaj pomenijo. Mednarodni filmski festival v Torontu (TIFF) ni festival svetovnih premier ali še-nikoli-videnih mojstrov. Skoraj vse, kar lahko vidimo v Torontu, se je na neki točki odvrtelo že drugje. Posledica je programska heterogenost: rdeče niti ni, tako kot tudi ni tekmovalnega programa. TIFF nima žirije in ne podeljuje strokovnih nagrad, vsaj ne za ne-kanadske izdelke. Vsako leto pa podeli nagrado občinstva, ki je že tradicionalno dober indikator spomladanskih oskarjev. Pogledati je treba le seznam preteklih nagrajencev: od zadnjih osmih jih je sedem kasneje prejelo nominacijo za najboljši film. Letos je nagrada pripadla Damienu Chazellu s filmom **La La Land** (2016).

Toronto se ne omejuje: predvaja vse, od multipleks spektaklov (kmalu v vaših

kinematografih!) do manj odmevnih eksperimentov (verjetno nikoli v kinematografih ...). Vrtijo se dolgo- in kratkometražni filmi (pa tudi kakšen srednji), nekaj je galerijskih inštalacij (Albert Serra, Ana Mendieta), izključene niso niti televizijske serije (*Black Mirror*, tretja sezona). TIFF-ovo razumevanje filma je široko in vključujoče: festival zajema gibljive slike vseh vrst (ter vseh kvalitet). To, da se nekaj predvaja v Torontu, nam ne pove še nič.

Največkrat omenjeni filmi v Torontu? Zagotovo so to **Ona** (Elle, 2016, Paul Verhoeven), **Toni Erdmann** (2016, Maren Ade), **La La Land** (2016, Damien Chazell), **Moonlight** (2016, Barry Jenkins) in še kakšen. TIFF ima vsega skupaj sedemnajst kategorij, odmevnejši naslovi pa se že praviloma znajdejo v eni izmed treh: Masters (uveljavljeni avtorji, titani art filma), Gala (visokobudžetne novosti, distribucija zagotovljena) in Special Presentations – arbitrarna kategorija, velik koš za 70 (!) celovečercev, ki ne sodijo nikamor drugam. Seveda sta tu še obvezni kategoriji »Discovery« (mladi režiserji, celovečerni prvenci) in »Cinematheque« (obujene klasike, po možnosti restavrirane), a za večji del filmov in

njihovih ustvarjalcev je programska kategorija, v kateri pristanejo, v končnem izračunu nerelevantna. Že to, da so jih predvajali v Torontu, je morda dovolj.

TIFF-ove sekcije ne pomenijo niti približno toliko kot festival sam, kar pa težko rečemo za rubriko »Wavelengths«. Na mnogih večjih festivalih se danes najde prostor za nekaj eksperimentalnega filma, morda v lastni kategoriji, morda v kategoriji pod drugim imenom, morda pa v mešanici z ostalimi tekmovalci. TIFF-ove sekcije ne pomenijo niti približno toliko kot festival sam, kar pa težko rečemo za rubriko »Wavelengths«. Na mnogih večjih festivalih se danes najde prostor za nekaj eksperimentalnega filma, morda v lastni kategoriji, morda v kategoriji pod drugim imenom, morda pa v mešanici z ostalimi tekmovalci. Odvisno od festivala se eksperimentalni produkciji dodeli več ali manj prostora, a to, da postane eksperimentalna kategorija znana sama po sebi – in ne po ugledu festivala – je redkost: newyorški rubriki »Projections« (včasih znani pod imenom »Pogledi iz avantgarde«, »Views from the Avant-Garde«) je to uspelo, a ne tako dobro kot Torontu. Wavelengths, kategorija avantgardnega filma ter videa na TIFF-u, je seveda del velikega in uglednega festivala, a sloves uživa že sama po sebi. Ko se novi film Laide Lertxundi ali Alberta Serre predvaja v Torontu, ne rečemo, da se predvaja na »TIFF-u«, temveč v »Wavelengths«.

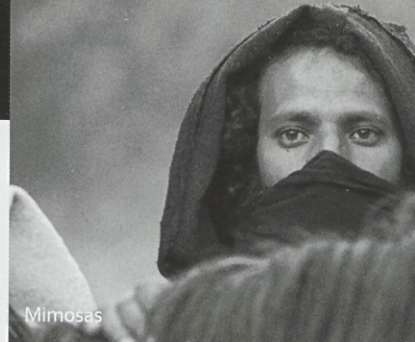
Pod skrbnim kuratorstvom Andree Picard (težko bi v Torontu našli še kakšno



La La Land



The Woman Who Left



Mimosas

rubriko, ki bi bila tako tesno vezana na eno osebo) se je v desetih dneh festivala zvrstilo sedemnajst celovečercov, štirje programi kratkometražnih filmov ter tri inštalacije v galerijah okrog mesta. Za vrhunec letošnjega Wavelengths – če že ne po kakovosti, pa vsaj po dolžini – bi najlažje izbrali **The Woman Who Left** (Ang Babaeng Humayo, 2016) Filipinca Lava Diaza. Že pred pojavom v Torontu je Diaz izstopal: z zlatim levom v Benetkah je dosegel morda svoje najvidnejše javno priznanje doslej, z 227-minutnim trajanjem pa – če ne drugega – »nagrado« za najdaljši film v Torontu (četudi gre za enega izmed Diazovih krajsih). Diazov slog je prepoznaven že na daleč: dolgi, kontrastni, črno-beli kadri, pomanjkanje naracije in dogajanja, počasno odvijanje eliptičnih, fragmentiranih delcev iz življenja protagonistov (če ima ta beseda pri Diazu sploh še kakšen pomen). *The Woman Who Left* je strogo formalen film – večminutni, nepremični kadri, v katerih se nekaj dogaja ali pa tudi ne –, a hkrati odprt naključju. Je tudi film improvizacije, film naključnih pripetljajev. Nikoli ni prav jasno, kolikšen del prizora je plod režiserjevega dela in kolikšen plod realnosti same. Igralec ali mimoidoči? Za Diaza sta eno in isto.


Za Sergeja Loznico je stvar še preprostejša. Novi film Ukrajince **Austerlitz** (2016), prav tako v eksperimentalnem delu Toronta, je sestavljen iz (diazovskih?) dolgih, statičnih, črno-belih kadrov, posnetih v nekdanjih koncentracijskih taboriščih po Nemčiji: Dachau in Sachsenhausen. Loznica svoj objektiv usmeri prav na mimoidoče, na obiskovalce, turiste, na mlade in stare, posameznike in družine, katerim je skupno le eno – znašli so se na (ne)pravem mestu ob (ne)pravem času pred režiserjevo kamero. *Austerlitz* bi, po terminologiji Billa Nicholasa, lahko opisali kot *opazovalni* dokumentarec:

Loznica opazuje z asketsko formo (minimalna montaža, nič glasbe) in odmaknjenim pogledom (*Austerlitz* je film dolgih objektivov; kamera ostaja skrita v ozadju, v grmovju; obiskovalci jo opazijo ali pa ne). V filmu je več kot le kanček voajerizma in pretenzije nevtralnosti: Loznica noče obsojati, vsaj ne direktno. Raje bi le gledal in opazoval, če se le da neopazno. Kljub njegovim najboljšim poskusom pa *Austerlitzu*, vsaj po prvem ogledu, ne uspe veliko drugega kot le plehka kritika selfijev in holokavst turizma. Po formi je film preprost, morda varljivo preprost, in zaenkrat deluje preprosto tudi njegovo sporočilo: neopisljiva travma postane snov turističnega spektakla, plinska celica postane le ozadje za dober selfi. Argument je jasen in morda preveč jasen: s podobnimi vprašanji, a spretneje in z manj moralizma, se je pred desetletji ukvarjal že Harun Farocki.

Tudi Oliver Laxe – Španec, rojen v Parizu, zdaj živeč kot Sufi v Maroku – ni tuj vprašanjem travme in zgodovine, a teh se loteva iz povsem nasprotnega pola. Laxejev drugi celovečerec **Mimosas** (2016) smo lahko v koščkih videli že v lanskoletni mojstrovini Bena Riversa, **The Sky Trembles and the Earth Is Afraid and the Two Eyes Are Not Brothers** (2016), v kateri se Laxe pojavi kot glavni igralec, v vlogi samega sebe, Zahodnega režiserja sredi maroške puščave. Riversov film, ki ga je bilo lani prav tako mogoče videti na TIFF-u, je dokumentarno-fikcijska zmes, ki prvih trideset minut Laxeja spremlja pri delu (koordiniranju igralcev, postavljanju kamere, režiserskih opravilih), nato pa se Britančeva kamera od svoje dokumentarne snovi odcepi ter glavni lik vstavi v halucinatorno – namišljeno – pripoved, v kateri Laxe postane žrtev ugrabitve lokalnih kriminalcev. Tako kot v Riversovi kinematografiji ostaneta identiteta in motivacija ugrabiteljev

misteriozni, za vedno neznani. Da je Rivers za svoj subjekt izbral prav Laxeja, ni presenečenje: tudi v filmu *Mimosas* ostane mnogo podob nejasnih. Znana je le bežna osnova: med potjo čez gorovje Atlas se šejk, vodja karavane, zgrudi in umre. Eden izmed članov odprave – Ahmed Hammoud v vlogi Ahmeda (meja med igralci in neigralci je, podobno kot pri Diazu, zabrisana) – je zadolžen za transport šefovega trupla do pokopališča na drugi strani puščave. O zgodbi je težko povedati kaj več, jasno pa je, da Laxe ni režiser nenehne akcije in dogajanja. *Mimosas* teče v sebi lastnem mehkem ritmu, ki ga ne diktirajo toliko dogodki na platnu kot pa puščava in okolje samo. Kot v vesternih klasičnega Hollywooda (po katerih se Laxe na trenutke zgleduje; po njegovih besedah gre tu za »eastern Western«, »vzhodni vestern«) dobi zaslužno vlogo tudi narava, ne le v smislu, da junakom nakazuje in otežuje pot do cilja, temveč ker obenem postane od junakov na mnoge načine kompleksnejša, manj razumljiva, neobvladljiva. Laxe njene neobvladljivosti noče dešifrirati. Raje se ji prepusti; pusti ji, da govori le zase. *Mimosas* je poln trenutkov hladnosti in nelagodja, a hkrati domačnosti ter topline, in ni naključje, da so vsi igralci v filmu hkrati tudi Laxejevi najbližji prijatelji, s katerimi režiser ne le dela in ustvarja, ampak tudi živi.

Kot je dokazal celovečerni program letošnje kategorije Wavelengths, se torej bogata in fascinantna produkcija ne dogaja le na ravni kratkih dolžin (kot je v eksperimentalnem filmu že v navadi), ampak tudi na ravni dolgih (v primeru Diaza res dolgih). Letošnji Wavelengths je imel za povedati vsaj eno stvar: da gre za najzanimivejšo programsko kategorijo v Torontu, pa tudi – najverjetneje – za najboljši program eksperimentalnega filma na svetu.



Engram vračanja

festivali
Maša Peče

Festival eksperimentalnega filma in videa 25 FPS,
29. september – 2. oktober

25 FPS: sledi spomina

Mnogo filmskih festivalov, majhnih, srednjih in velikih, se zaključijo v nedeljo. Glavnina teh svoje paradne konje še zadnjič spusti z vajeti na sobotni večer, medtem ko se v nedeljo festivalska vročica počasi umirja, gostje odhajajo, življenje se vrača v redni tek. In so festivali, ki v nedeljo ne pojenjajo. Zagrebški praznik eksperimentalnega filma se je 2. oktobra letos zaključil v veličastnem slogu, v znamenju dveh starih znancev, tako festivala 25 FPS kot »naših«, in njunih filmov preiskovanj spomina. Tako rekoč v duhu spominov in tovarištva.

Engram vračanja

V Montrealu delujoči eksperimentalni filmar japonskega rodu Daïchi Saïto je uvedel nedeljski program s kino-predavanjem, naslovljenim »Prostori med podobami« (Spaces Between Images). Tisti, ki sledite kinotečni rubriki Kino-integral, se boste avtorja bržkone spomnili z gostovanja na Jesenski filmski šoli leta 2013, posvečeni eksperimentalnemu filmu. Na posebni večerni projekciji smo si nato ogledali še Saïtov najnovejši, na 35-mm trak posneti kratkometražec **Engram vračanja** (Engram of Returning, 2015) z živo spremljavo montrealkega eksperimentalnega glasbenika in mojstra

krožnega dihalca Jasona Sharpa na bas saksofonu.

Saïto se je v kino-predavanju, ali bolje kino-razmišljanju, kino-razpredanju, dotaknil dveh vidikov svojega pristopa k filmskemu ustvarjanju in razumevanja narave filma, tako umetniškega dela kot fotokemičnega traku. V razmišljanju o semantiki filmskih podob, tj. o razmerjih med posameznimi statičnimi sličicami filmskega traku, se Saïto sprašuje, ali ni njegova filmska praksa analogna delovanju, mehaniki poezije. Tako kot se v poeziji novi pomeni ne porajajo iz posamičnih elementov, besed, pač pa v njihovi sopostavitvi, zaporedju, iz njihovega medsebojnega odnosa in učinkovanja, tako tudi v filmu tistega »nekaj«, kar je ustvarjeno (in to ni nujno pomen), ne proizvajajo posamezne sličice in njihove vsebine, pač pa sosedlje in jukstapozicija sličic, njihovo medsebojno učinkovanje. To pa bistveno vključuje tudi praznine, črtnine, s katerimi avtor vselej prekinja osvetljene podobe svojih filmov. Kaj je tisto »nekaj«, kar filmsko delo poraja in gledalec med projekcijsko izkušnjo doživlja? Je to »nekaj« kognitivne ali senzorične narave? Je odgovor vselej odvisen od konkretnega filmskega dela, ki je zmožno to »nekaj« proizvesti? Vprašanja ostajajo odprta. Domena eksperimentalnega filma pa vselej plodno polje za razmislek

in opazovanje tako delovanja filmskih podob kot lastne percepcije.

Druga ost razmisleka je usmerjena k fizični naravi filma in inherentni neskladnosti ali vrzeli, ki zeva med analognim procesom filmanja in filmsko projekcijo – med filmom na traku (v kameri, na montažni mizi, pod iskalom optičnega tiskalnika) in filmom na platnu (ter v gledalčevi percepciji). Medtem ko ima avtor pri ustvarjanju neposreden stik s filmskim trakom, čigar materialnost je temelj filmskega dela, taista materialnost med projekcijo filma umanjka, nedostopna je tako na platnu projiciranemu filmu kot v dvorani sedečemu gledalcu. Saïtov opus je v celoti posvečen projektu presejanja te vrzeli, poskusu neposrednega pretvarjanja, prenašanja fizične izkušnje filmskega traku na platno in v gledalčevo izkustvo. Ali pravilneje rečeno, približevanju obeh izkustvenih polj. In čeprav se z vsakim Saïtovim filmom zdi, da ta vrzel resnično postaja manjša, smo še vedno v vmesni fazi čistega eksperimenta.

»Opazovanje posameznih sličic – najsibo na filmskih travovih med montažo ali preko iskala na optičnem tiskalniku – je kontemplativen postopek, postopek tesne zavezanosti čvrstim statičnim podobam, katerih moč napotuje 'v smer preteklosti'. Zame to pomeni popolnoma drugačen



postopek od snemanja nečesa s kamero. Skladati z ansambлом statičnih podob mi daje občutek 'vdihavanja usodne negibnosti', če uporabim besede pesnika E. E. Cummingsa. Ta usodna negibnost je univerzum omejitvev, ki ga skušam omajati, ga napraviti razprtega in gnetljivega v sedanjem času projekcije. Kar posledično skozi nenavaden postopek kvazi-dematerializacije predaja podobo krhkemu, minljivemu področju zaznavanja.¹ *Engram vračanja* kot večino Saïtovih filmov sestavljajo najdeni posnetki (*found footage*), tokrat posnetki topografij – morske gladine, snežnih zaplat, nasada palm v tropskem viharju. Če je »engram« biofizična sled spomina v človekovih možganih, je *Engram vračanja* kot emanacija sledi pravadnega kolektivnega spomina, spomina na kraje in pokrajine, za katere se zdi, kot bi obstajali pred časom, spomina na prvobitno obličje zemlje, po katerem so romali le dinosavri in vremenske razmere. Če bi lahko videli spomine dinosavrov, bi bržkone izgledali kot *Engram vračanja*. In če bi lahko videli sam proces človekovega spominjanja, bi izgledali enako. S pomočjo optičnega tiskalnika skozi seciranje in stapljanje posameznih sličic in sekvenc avtor te usodno statične in rigorozno fizične podobe (filmske sličice) pokrajini pretvarja v gnetljivo, kvazi-dematerializirano formo, ki je – če že ne istovetna – pa vendarle bližje tako projiciranemu filmu kot filmu v nematerialni sferi percepcije. Eksperiment je, kot rečeno, še v teku. V tej fazi je filmski trak tisti, ki skozi manipulacijo avtorja izgublja svojo zakoličenost, svojo trdnost, in postaja bolj soroden projicirani podobi.

Morda pa prav oba tu opisana razmisleka vzpostavljata nekakšno (červno negativno) recipročnost v vselej neskladnem odnosu med filmom na traku in filmom na platnu, med filmom kot materijo in filmom kot podobo. Film kot sosledje sličic filmskega traku tako ne poseduje tistega presežnega »nekaj«, kar film v resnici je in kar se poraja iz sosledja sličic v projekciji in percepciji. In obratno, film na platnu in v gledalčevi percepciji nima neposrednega dostopa do svoje materialne podstati, tj. filmskega traku. Ali pač. V filmih Daichija Saïta se zdi, kot bi materialna realnost celuloida stopala naravnost iz platna.

Vsa severna mesta

Med Saïtovo kino-predavanje in kino-performans se je vrnil še en stari znanec, mladi srbski avtor Dane Komljen, čigar kratke filme smo lahko videli na nekaj edicijah festivala Kino Otok, v Zagrebu pa je predstavil svoj celovečerni prvenec **Vsa severna mesta** (Svi severni gradovi, 2016), premierno prikazan na letošnjem Locarnu. Komljen, slava mu, tudi v dolgotrajni formi ostaja zavezan nenarativnemu, počasnemu, opazovalnemu, meditativnemu filmu, in tako kot Saïtov *Engram vračanja* tudi *Vsa severna mesta* tvorijo nekakšne spominske sledi. Evokacije pozabljenih sanj 20. stoletja, kot pravi avtor. Fizične in metafizične, intimne in kolektivne sledi ne toliko resničnih kot možnih spominov – spominov na možne prihodnosti neuresničenih preteklosti. Ostanke jugoslovanskih gradenj v Afriki in na Bližnjem vzhodu, speče ruševine letoviških bungalovov na meji med Albanijo in Črno goro, podvodni in nočni posnetki, ki učinkujejo kot sen, kot podobe prostora in časa, ki nista nikoli obstajala, in vendar so te podobe nečigav spomin. Snov Komljenovega

filma sta prostor in čas sama, pa človeško telo in telo filmskega kadra. Nesmiselno bi bilo opisovati njegovo vsebino.

V poetiko filma, polnega slutenj, sanj in spominov, se nato pretkano vtihotapi še politika. Humorno, a ostro kopje v bok srbskemu nacionalizmu in homofobiji vstopi v film skozi verze o nacionalnem simbolu Kraljeviču Marku in njegovem oprodi, ki jih avtor postavlja zvesto izvirniku, a ob subtilnem prenosu poudarka privzamejo očiten homoerotični pomen. »V filmu *Vsa severna mesta* sem želel nakazati na možnost prostora, v katerem moč sprejemanja uspešno zajezi moč izključevanja. /.../ Z zapuščenimi bungalovi sem se prvič srečal nekega poletja, ko sem s prijateljem kampiral na obali. Takrat sva si rekla: 'Kaj če bi tu postavila šotor? Kaj če ne bi nikoli več odšla?' Kasneje sem spoznala, da ne oditi ni toliko vprašanje časa kot prostora. Ne oditi je tako kot sprehajati se s še nejasnim ciljem. Ta film napreduje korak za korakom, od šotora do sobe, od sobe do bungalova, od bungalova do vasi, od vasi do filma samega. Sprehod, ki predstavlja vprašanje – kako živeti drug z drugim? *Vsa severna mesta* niso nastala iz želje postaviti spomenik telesu, ideji, želji, bratstvu ali nekemu nerazložljivemu občutku. Nastala so iz želje razglasiti, da smo 'v tem vsi skupaj',« zapiše Komljen.² Njegov projekt je v prvi vrsti etičen. *Vsa severna mesta* je humanističen film, oda inkluziji marginaliziranih – posameznikov, kultur, prostorov in ne nazadnje filmskih podob. Opazovanje spečega telesa tu najde svoj čas in svoje legitimno mesto. Takšnim filmom se rado dogaja, da njihove projekcije uvedejo svarila in rotnenja, češ, 'film je počasen, zahteva potrpežljivost, dajte mu čas'. Pa to ni res. Edino, kar zahteva, so naša pozornost, osnovna vljudnost in zbrano gledanje. In mar nismo zato prišli v kino?

² Povzeto po katalogu festivala 25 FPS 2016, str. 98.

¹ Daichi Saïto, *Od speče podobe stvari k svetlobi*, *Kinotečnik*, september-oktober 2013, str. 5. Prevedla Ivana Novak. Prevod integralnega besedila *Moving the Sleeping Images of Things Towards the Light* je bil objavljen v reviji *KINO!*, št. 21, 2013.



Združeno kraljestvo

festivali
Ana Šturm

60. BFI Londonski filmski festival, 5. – 16. oktober

Črne zvezde na belem nebu

Jubilejni 60. londonski filmski festival, ki je letos potekal med 5. in 16. oktobrom, na eni strani ostaja klasična prireditvev z rdečimi preprogami in gala prireditvami, po drugi strani pa se vsako leto skuša prilagajati novim trendom in zahtevam publike. Letos so tako v idilično okolje parka blizu Britanskega filmskega inštituta, ki je tudi glavni organizator festivala, postavili ogromen pop-up kino Embankment Garden Cinema.

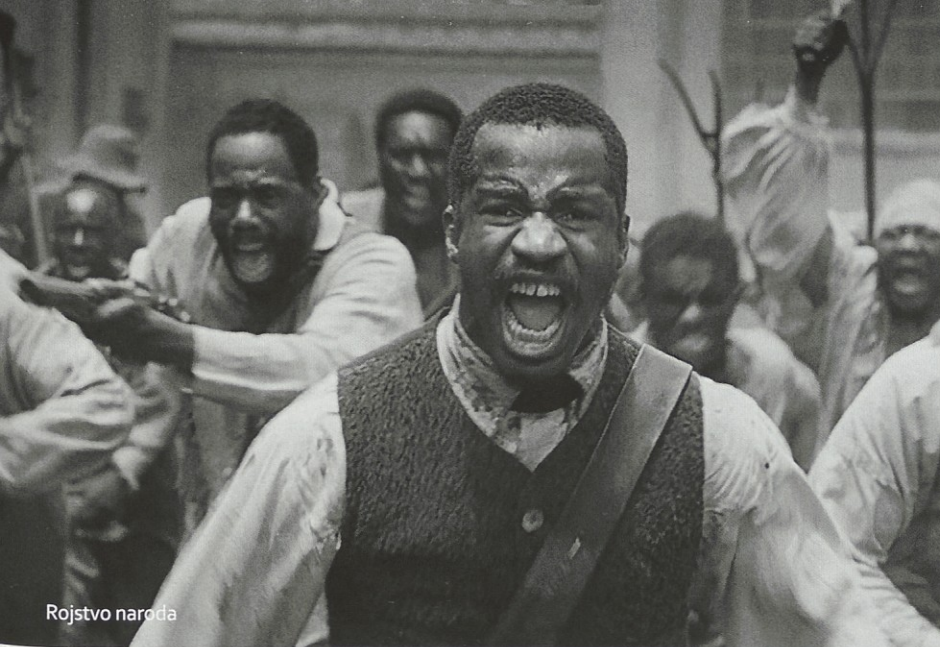
Festival s filmskim programom poskuša nagovoriti tudi nekatere aktualne

družbene tematike. Po lanskoletnem fokusu na ženske v filmski industriji, ki je na svečani podelitvi nagrad odmeval tudi letos, je rdeča nit letošnjega največjega otoškega filmskega praznika prinesla v razmislek pomembne dosežke temnopoltih igralcev in raznovrstna vprašanja, povezana z gibanjem *Black Lives Matter*.

Festival je tako odprl film britanske režiserke ganskih korenin Amme Asante **Združeno kraljestvo** (*A United Kingdom*, 2016), ki govori o prepevedani medrasni ljubezni

med kraljem Bocvane Seretsejem Khamo (David Oyelowo) in Britanko Ruth Williams (Rosamund Pike). David Oyelowo, britanski igralec in producent, ki je bil tudi glavni govornik na osrednjem festivalskem simpoziju *Black Star*, je ob Lupiti Nyong'o zaigral v inspirativnem filmu **Queen of Katwe** (Mira Nair, 2016), posnetem po resnični zgodbi mlade ugandske šahovske prvakinje.

V bolj politične vode je festival zaplul z najnovejšim projektom enega izmed velikanov ameriškega neodvisnega



Rojstvo naroda



Chi-Raq

filma, legendarnega Spika Leeja, **Chi-Raq** (2016). Za temelj svojega novega filma je Lee vzel starogrško igro Lizistrata in jo (skupaj z rimami!) preselil v moderni Chicago. Eklektičen in duhovit hibrid antične komedije, muzikala, gangsterskega filma in aktualne družbene satire se razvije v sijajen in urgenten film. Ena najbolj vročih vstopnic letošnjega festivala je bila zagotovo za projekcijo kontroverznega prvenca Nata Parkerja **Rojstvo naroda** (The Birth of a Nation, 2016), ki je osvojil srca občinstva na letošnjem festivalu v Sundanceu. Parker v njem odigra tudi glavno vlogo sužnja in pridigarja Nata Turnerja, ki je leta 1831 v Virginiji vodil upor sužnjev na plantažah. Veliko hrupa za nič bi lahko rekli, saj *Rojstvo naroda* kljub pogumni ideji o reapropriaciji Griffithove klasike in nekaterim vrhunskim obrtniškim trenutkom v debato o rasnih napetostih v Ameriki ne prinese ničesar novega ali pomembnega.

Slednjega pa zagotovo ne moremo trditi za izjemen Netflixov dokumentarec **13th** (Ava DuVernay, 2016), saj jasno začrta povezavo med 13. amandmajem ameriške ustave, ki je v drugi polovici 19. stoletja odpravil suženjstvo, in množičnim naraščanjem števila zapornikov v Ameriki. Ava DuVernay, ki je nase opozorila s filmom o Martinu Luthru Kingu **Selma** (2014), v svojem novem

dokumentarcu s kirurško natančnostjo razgalja prikriti rasizem, predvsem pa ameriški zaporniški sistem, ki je že zdavnaj postal eden najbolj donosnih poslov, v katerem zapornike sistematično izkoriščajo kot brezplačno delovno silo za velike korporacije – od suženjstva na plantažah do suženjstva v zaporih.

Eden izmed vrhuncev festivala je bila tudi projekcija novo restavrirane kopije skoraj pozabljenega prvenca Julie Dash **Daughters of the Dust** (1989); zanj ste letos najverjetneje slišali v povezavi z vizualnim albumom *Lemonade*, v katerega Beyoncé vnaša izdatne reference na originalni slog omenjene klasike neodvisnega filma. *Daughters of the Dust* predstavlja pomemben mejnik v filmski zgodovini, saj gre za prvi film afroameriške režiserke, ki je bil distribuiran v ameriških kinematografih, v njem pa Julie Dash skozi vizualno osupljive podobe redefinira afroameriško skupnost v ZDA. Letošnjo tematsko edicijo je zaokročila še podelitev najvišjega festivalskega priznanja *BFI Fellowship*, ki ga je prejel londonski video umetnik in režiser Steve McQueen, podpisan pod filme **Lakota** (Hunger, 2008), **Sramota** (Shame, 2011) in **12 let suženj** (12 Years a Slave, 2013).

Glavno nagrado za najboljši film 60. londonskega filmskega festivala je za **Certain Women** (2016) prejela

ameriška režiserka Kelly Reichardt (recenzijo filma objavljamo v tej številki Ekрана), najboljši celovečerni prvenec pa je postal ekstravagantni in krvavi žanrski hibrid **Surovo** (Raw, 2016) francoske režiserke Julie Ducournau. Griersonovo nagrado za najboljši dokumentarec je za portret mladih prestopnic z margin iranske družbe v filmu **Starless Dreams** (2016) prejel iranski veteran Mehrdad Oskouei, nagrada za najboljši kratki film pa je pripadla mojstrovini **9 dni skozi moje okno v Aleppu** (9 Days – From My Window in Aleppo, Issa Touma, Thomas Vroege and Floor van de Muelen, 2015).



in memoriam

Pepel in diamanti

Nina Cvar

Brezčasna zapuščina Andrzeja Wajde (1926-2016)

Nesmrtni vitalizem filmske kritike

Nedavno preminuli Andrzej Wajda (letnik 1926), osrednja osebnost poljskega filma in t. i. poljske filmske šole, dobitnik evropske nagrade za življenjsko delo leta 1990 in častnega oskarja desetletje kasneje, je zapustil impresivno dediščino petdesetih filmov, njegov zadnji, *Afterimage* (Powidoki, 2016), pa je nominiran za poljskega tujejezičnega oskarja. Filmski velikan, ki se je v svojih filmih sicer pregovorno ukvarjal s poljsko družbo in njeno zgodovino, je zaradi specifične avtorske govornice vplival na številne domače in tuje ustvarjalke in ustvarjalce, med drugim na Romana Polanskega, Martina Scorseseja in Francisa Forda Coppola.

Mednarodni ugled si je Wajda pridobil že s prvencem *Pokolenje* (Pokolenie, 1955), s katerim je napovedal znamenito vojno trilogijo, ki poleg *Generacije* in *Kanala* (1957) vključuje še film *Pepel in diamanti* (Popiół i diament, 1958), kompleksno študijo poljskega komunizma oziroma komunističnega disidentstva z Zbigniewom Cybulskim v glavni vlogi. Trojica filmov, v kateri izstopata zares izvrstna protivojni *Kanal* ter *Pepel in diamanti*, je skupaj z deli Andrzeja Munka zarisala koordinate poljske šole, filmskega gibanja, ki se je deloma napajalo iz italijanskega neorealizma, predvsem pa je kritično nastopilo zoper smernice

socialističnega realizma ter v ospredje, poleg t. i. poljskosti, postavilo študije razmerij med posameznikom in družbeno strukturo ter se po besedah Stanisława Ozimeka, poljskega filmskega zgodovinarja, vzpostavilo kot prva ideološko-umetniška formacija v zgodovini poljskega filma.

Po obdobju poljske šole, ki ga je spremljalo delo v gledališču – Wajda se je namreč ukvarjal tudi z gledališko režijo, za film *Danton* (1983) je najprej nastala gledališka predloga –, se je Wajda v 60. letih oddaljil od tematik, povezanih z drugo svetovno vojno. V novo desetletje je vstopil z

novovalovskim delom **Nedolžni čarovniki** (Niewinni czarodzieje, 1960), sodeloval je v omnibusu kratkih filmov **Ljubezen pri dvajsetih** (L'amour à vingt ans, Miłóść dwudziestolatków, 1962), pri katerem so snemali še François Truffaut, Renzo Rossellini, Shintarō Ishihara in Marcel Ophüls, v **Samsonu** (1961) je tematiziral odnos med judovstvom in antisemitizmom, v osebnem filmu **Vse je naprodaj** (*Wszystko na sprzedaż* 1969) pa se je poklonil tragično preminulemu Cybulschemu.

Sedemdeseta so bila za Wajdo zelo uspešna, izpostaviti pa velja predvsem filma **Obljubljena dežela** (Ziemia obiecana, 1974), ki je umeščen v kruti kapitalizem 19. stoletja, in **Marmorni človek** (Człowiek z marmuru, 1976), duhovito parodijo formalističnih postopkov socialističnega realizma; slednjega uvrščamo med t. i. filme moralne zaskrbljenosti, ki so skušali ekranizirati, kaj prazvaprav pomeni živeti v socialistični Poljski. Ker niso smeli neposredno vizualizirati obravnavane snovi, so iznašli povsem svoje konceptualne in vizualne rešitve. Poleg Wajdovih filmov **Marmorni človek** in **Železni človek** (Człowiek z żelaza, 1981), filma o Solidarnosti, nagrajenega z zlato palmo v Cannesu, v to skupino prištevamo še filme **Blizina** (Blizna, 1976, Krzysztof Kieslowski), **Top Dog** (Wodzirej, 1977, Feliks Falk) in **Camouflage** (Barwy ochronne, 1977, Krzysztof Zanussi).

Po letu 1981 je za Wajdo nastopilo težko obdobje. Po eni strani je zaradi **Železnega človeka** – v primerjavi z **Marmornim človekom** gre sicer za precej bolj konvencionalno kritiko – in splošne zaostrite razmer izgubil mesti predsednika Poljskega filmskega sindikata in vodje filmske enote, ki je bila prava valilnica mladih filmskih talentov, po drugi strani pa mu je ta čas prinesel večjo mednarodno odmevnost in nagrade. V tem obdobju je Wajda na primer posnel **Dantona** (1983), precej odmevno francosko-poljsko in zahodnonemško koprodukcijo o francoski revoluciji, ki je vsaj v Franciji sprožila kar nekaj odzivov.

Wajdova mednarodna uspešnost se je nadaljevala tudi po letu 1989. Njegovi filmi so bili odmevni – Wajda je prejel vsa pomembnejša priznanja za življenjsko delo, bil pa je tudi nadvse dejaven. Med drugim je režiral **Idiota** – bil je velik poznavalec Dostojevskega –, svojo kondicijo pa je ne nazadnje izkazal še s filmoma **Lech Walesa, človek upanja** (Walesa, Man of Hope, 2013) ter **Katin** (Katyn, 2007), v katerem se je poklonil katinskim žrtvam in njihovim najbližjim – Wajda je v Katinu izgubil očeta.

Glede na to, da je bil pripadnik generacije, ki sta jo zaznamovala druga svetovna vojna in t. i. poljski socializem, ni naključje, da je v njegovih filmih zgodovina zasedla izjemno pomembno mesto. Toda Wajda se je zgodovinske snovi loteval na svojstven način – v njegovih filmih je pogosto zasedla mesto nekakšnega meta igralca.

Na pričujočo avtorsko potezo gre gledati skozi prizmo družbenopolitičnega okvira (poljskega) socializma, ki je na različne načine prežemal Wajdovo delo. V svojih filmih je namreč vztrajno razkrinkaval njegovo dvojnost, razkorak med socialistično ideologijo in dejanskostjo vsakdana poljskega delavskega razreda.

Wajdov filmski opus s tem na neki način pritrjuje ugotovitvi Mareka Haltofa, avtorja izčrpane monografije o poljskem filmu, v kateri ugotavlja, da je ta običajno povezan s spreminjajočimi se političnimi razmerami, kar lahko nedvomno opazujemo prav v ustvarjalnih obdobjih Andrzeja Wajde. Prav tako umestna je ugotovitev Danusie Stok, ki v uvodu v knjigo *Kieslowski o Kieslowskem* zapiše, da si je »v luči nedavne zgodovine /.../ težko predstavljati, kako bi bil lahko kakšen film, ki je nastal na Poljskem (...), povsem brez politike«.¹

A na kakšen način se političnost odraža pri Wajdi? Kaže se predvsem v sistemski kritiki, ki jo izpeljuje v filmih, razumeti pa jo je treba v luči zapletene poljske zgodovine. Na filmski ravni jo prepoznamo po dejavni držbi osrednjih likov (protagonisti so aktivni v razmerju do družbenopolitične oziroma zgodovinske realnosti), po specifičnem fokusu na nevrvalgična obdobja poljske zgodovine, po avtorskih prijemih filmskega jezika (značilen je izčiščen filmski kader, ki nemalokrat deluje kot *tableau vivant* – Wajda je sprva želel

¹ Danusia Stok. 2008. *Kieslowski o Kieslowskem*. Ljubljana: UMco, str. 17.



Obljubljena dežela



Marmorni človek



Železni človek



Afterimage

postati slikar), po distinktivni podobi, v kateri se spajata realizem in simbolizem, po samonanašalnosti, teatralnosti in *flashbackih*, po izjemnih kader-sekvencah (spomnimo se na impresiven uvod v *Kanal*) ter po edinstvenem odnosu, ki ga Wajda splete z gledalcem.

Janina Falkowska, velika poznavalka Wajdovega dela, na primer ugotavlja, da Wajda, četudi je kot avtor vselej zavzel jasno stališče, svojih filmov ni smenal na način »pomenske zaprtosti«. ² S kombinacijo zgodbe, specifičnih stilističnih posebnosti in predstavitev različnih zornih kotov je gledalcu prepustil, da si je izoblikoval lastno mnenje.

Janino Falkowsko Wajdovo soočanje gledalca z različnimi perspektivami napelje k postavitvi teze, da gre njegove filmske podobe razumeti kot *dialoške* in *pogajalske*. ³ V tem smislu lahko tudi bolje razumemo funkcijo jezika v Wajdovem filmskem ustvarjanju, saj ta s filmsko podobo stke edinstveno celoto.

Tovrstno prepletanje jezika in podobe Falkowska poveže z Bahtinovo dialoškostjo, kjer jezik nastopa kot živa entiteta, kar pomeni, da ni nekaj fiksnega, enoznačnega, uniformnega, temveč je polivalenten, neizključujoč, dinamičen in se igra z razmerji med različnimi načini govora. ⁴ Kot pravi Falkowska, lahko morda prav z omenjenim bahtinovskim vitalizmom bolje razumemo Wajdovo politiko estetike, ki temelji na specifični rabi simbolnih registrov. ⁵

Wajdovo filmsko delovanje je torej prebadala zgodovinska kontingenca, a njegova odlika je nedvomno ta, da jo je s svojimi filmi skušal tudi misliti. Da je preliščil cenzorje, je Wajda izoblikoval (avtorski) komunikacijski

kod, ki je zaradi alegoričnih ključev, dopolnjenih z unikatno filmsko govorico ter dialoškostjo, le prišel do naslovnika. Toda kaj reči za aktualnost Wajdovih filmov v današnjih časih?

Vsak kritični sistem se prej ali slej sooči z vprašanjem svoje (ne)kritičnosti glede na kontingentne družbenopolitične spremembe, ki jim sledijo spremenjena razmerja moči. Nekaj, kar je bilo še nedolgo nazaj razumljeno kot emancipatorno, lahko v spremenjenih strukturnih okvirih deluje le še kot reprezentacija, prazna marnja.

Toda unikatni Wajdov vitalizem, ki je povezan s specifično dialoškostjo, vendarle preprečuje, da bi njegovo delo skrepenelo v času. Res je, da so filmi prebodeni s poljsko socialistično izkušnjo in so lahko zaradi simbolizma, ki črpa iz poljske kulture, za tujega gledalca mestoma zahtevni, toda njihovo aktualnost je treba razumeti v kritičnosti, ki pa jo moramo v današnjih razmerah vzeti še resneje, kot si jo je zamislil Wajda sam.

Le na tak način je mogoče negovati kritično misel, ki je v svetu, ko naj bi se leta 1989 zgodovina bojda končala, umeščena drugače kot v socialističnih razmerah. Ne nazadnje je Wajda več kot štiri desetletja s svojim ustvarjanjem, v katerem je izkazoval vrhunsko obvladovanje filmske govorice, oblastnim razmerjem brezkompromisno nastavljal kamero in jim tako kljuboval. Mestoma se celo zazdi, da Wajdovi filmi učinkujejo kot nekakšne razprave, ki po eni strani razgrinjajo specifične moduse delovanja oblasti, po drugi pa nas spodbujajo, da aktivno zavzamemo mesto v toku zgodovine, in to ne glede na končni izid – kot da bi nam s tem želel reči, da je to včasih edino, kar imamo ...

2 Glej v Janina Falkowska. 1993. *Dialogism in the political films of Andrzej Wajda Man of Marble, Man of Iron and Danton*. Phd Thesis: McGill University. Dostopno na http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1477605618670-449. Pridobljeno 28. 4. 2016.

3 Glej v *ibid.*

4 Glej v *ibid.*

5 Glej v *ibid.*



Vlado Škafar

in memoriam

In življenje teče dalje

Abbas Kiarostami (1940-2016)

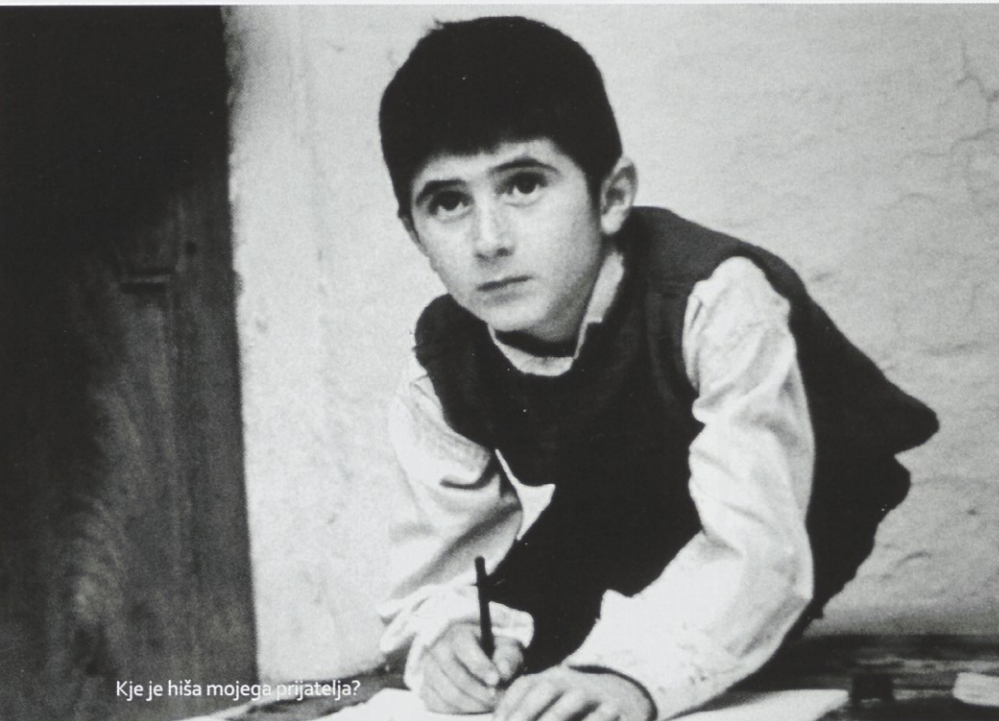
Slovo od učitelja

*V moji, ah, tako kratki noči
ima veter zmenek z listi.
V moji kratki noči ždi muka uničenja
– prisluhni! Slišiš piš temine?
Ta blaženost mi je tuja.
Zasvojena sem z obupom.
Prisluhni, slišiš piš temine?
V noči se nekaj dogaja,
mesec je nemiren in rdeč
in nad slemenom,
ki bi se vsak hip lahko sesedlo,
čemijo oblaki kot sprevod žalovalk
in čakajo rojstvo dežja.
Trenutek in potem nič.*

*Za tem oknom,
drhti noč
in zemlja je utrujena.
Za tem oknom
naju opazuje nekaj neznanega.
Globina zelenila,
položi roke kot goreč spomin
v moje ljubeče dlani.
Narahlo poljubi vznurjenost mojih zaljubljenih ustnic
kot vroč uvid biti.
Veter nas bo odnesel s seboj!
Veter nas bo odnesel s seboj!*

Forugh Farrokhzad *Veter nas bo odnesel s seboj*¹

¹ Ker gre za ljubezensko pesem in v njej dvojino,
bi bil pravičen prevod *Veter naju bo odnesel s seboj*.



Kje je hiša mojega prijatelja?

Kaj ostaja? Veliko tega.

Pred oči mi najprej pridejo tri podobe, trije prizori, ki se mi tudi sicer pogosto javljajo. Prva je podoba dečka, ki lula za drobnim drevesom sredi puste krajine. Prizor gre takole: deček stopi iz avta, da bi lulal. Malo se vzpne po vzpetini, da ne bi tega počel tik ob cesti. Pokrajina je pusta, kamenje in suha trava. Kamera je v avtu, postavljena na točko šoferja, dečkovega očeta, ki s pogledom skozi zadnje stransko okno nasproti spremlja svojega sina. Ko sin v daljavi odpre zadrgo, obrnjen stran od ceste in avtomobila, se v zadregi obrne proti avtu, kjer se sreča s pogledom kamere, se pravi očeta. Vse to je uokvirjeno z okvirom avtomobilskega okna. Trenutek za tem si premisli in steče v levo, kamera mu sledi z zasukom od zadnjega k prednjemu oknu, v katerem se sredi puste krajine odkrije drobno drevo. Deček steče k osamelemu drevesu, stopi za njegovo tanko deblo, ki ga od

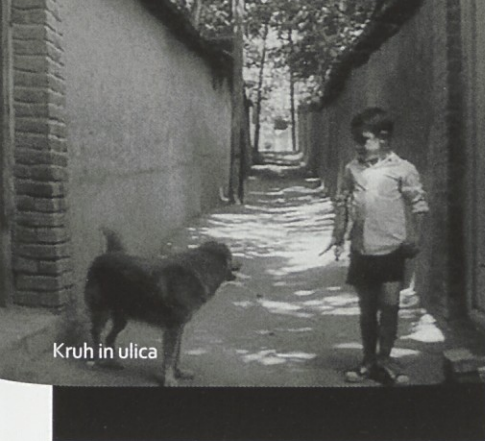
daleč niti malo ne skrrije, a z dečkove perspektive dovolj, da tam v miru opravi nerodno dejanje. Iz tega preprostega dogodka Kiarostami s preprostimi filmskimi sredstvi ustvari poetični dogodek, ki v meni živi že dvajset let. V zasuku od enega okenskega okvirja do drugega podoba življenjske prigradnosti preide v natančno izrisano sliko, iz življenja v poezijo, vsakdanjost se v trenutku privzdigne v duhovno podobo: deček in drevo sredi velike, puste krajine. Črte duhovite anekdote se tiho umaknejo v ozadje, v ospredju pa zapoje pesem dveh bitij in neskončnosti okoli njiju. Ta posnetek traja vsega nekaj sekund, kot bežni sunek večnosti sredi lagodnega teka vsakdanjosti.

Druga podoba nosi v srcu veliko večjo zadrego, tisto srhljivo možnost, ki jo tako obupno občutimo v otroških letih, da se bo po naši krivdi zgodilo nekaj nepopravljivega. V Iranu, posebej pa v Kiarostamijevih filmih (vendar še zdaleč

ne samo njegovih), je ta vseobsegujoči strah povezan s šolo in posebej z domačimi nalogami. Kiarostami je o tem pojavu posnel kar tri filme, dve dokumentarni raziskavi, kot jima pravi, **Prvošolčki** (Avaliha, 1984) in **Domače naloge** (Mashgh-e Shab, 1989), ter t. i. igrani film **Kje je hiša mojega prijatelja?** (Khaneh-ye Doost Kojast?, 1987). Podoba, ki me spremlja in o kateri govorim, je obraz dečka Ahmeda, pravzaprav celo njegovo drhteče bitje, ko pretežni del filma išče hišo svojega sošolca iz sosednje vasi, da bi mu vrnil zvezek, ki ga je pomotoma vtaknil v svojo torbo, drugi deček pa mora vanj napisati domačo nalogo, sicer ga bo učitelj izključil iz šole. Odraslim, na katere se obrača v obsedenem iskanju, se zdi njegova težava neznatna in se komaj zmenijo zanj, za Ahmeda pa je to resnično vprašanje življenja in smrti. Če sošolca izključijo po njegovi krivdi, to pomeni, da je njegovo, namreč Ahmedovo življenje končano, pika. To so občutki, ki so tako živi in vseobsegujoči, da jih ni mogoče dobro odigrati. Podoba Ahmeda, ki tako pristno in srhljivo predstavi otroški strah ter po drugi strani nepopustljivost otroka, da se dokoplje do odreditve, je navdušujoča učna ura dela z nastopajočimi pri filmu. Tega se namreč ne da ustvariti z uveljavljenimi filmskimi pristopi, z napotki in vajami.

Ko je Kiarostami snemal svoj prvi kratki film, **Kruh in ulica** (Noon va Koucheh, 1970), je potreboval štirideset dni, da je posnel preprost prizor z dečkom, ki se boji stopiti po ozki ulici mimo psa, tako kot si je zamislil. Prizor je želel posneti v enem dolgem posnetku, saj je verjel, da lahko le tako ustvari resnično napetost in pristnost, snemalec pa mu je ves čas prigovarjal, da se tako ne snema filmov, da je treba prizor razkadirati ... Tako Kiarostami kot deček sta v tem filmu izvojevala pomembni zmagi. Deček je premagal strah (Kiarostami je zanj nazadnje kupil novo kolo, ki ga je postavil na drugo stran ulice, in deček je naposled zmogel mimo psa), Kiarostami pa je dobil svoj film in potrditev, da njegov pristop deluje.

Prva stvar, ki je v njegovih filmih navdušujoča, je prav pristnost nastopajočih ljudi; pristnost njihovih



Kruh in ulica

obrazov, govornice telesa, besed in misli, ki jih včasih ustvarjajo sami, včasih po režiserjevi zamisli. Naj gre za dokumentarni ali igrani dispozitiv (dva pojma, ki sta zlasti pri njegovem opusu komaj uporabna), naj gre za snemanje resničnih situacij, za njihovo rekonstrukcijo ali za izmišljene in natančno zamišljene prizore, ljudje v Kiarostamijevih filmih vselej delujejo zlit z okoljem, prizorom in idejo posnetka. Da je to daleč od samoumevnega, tudi v dokumentarnih filmih, priča večina filmske produkcije.

»Moja metoda je taka: če mora nekdo doživljati strah, ga bom strašil, ali pa ga bom osrečil, če mora biti srečen. Vse mora biti resnično, ne prenašam umetnih čustev. Igralci lahko govorijo, kar hočejo. Omejim se na to, da jim v glavnih potezah razložim, kaj bi morali reči. Pustim jim svobodo, da sami izberejo besede, ki jih imajo raje, sicer lahko postanejo povprečni igralci s povprečno igro. Vseeno pa ni v mojih filmih nič naključnega, četudi ni napisanega scenarija.

Vsem tistim, ki hočejo delati z nepoklicnimi igralci, naj bo jasno: ne moreš dati igralcem stavka, zato da bi ga oni ponovili pred kamero. Uspešni niso niti tradicionalni postopki igre. Doseči moraš, da verjamejo v dialoge, tako da čez nekaj časa tudi sami občutijo čustva, lastna stavku, ki ga morajo izgovoriti. S Hoseinom Rezađjem (*Pod oljkami*) sem se sestajal in pogovarjal eno leto po enkrat tedensko ali vsak drugi teden. Na enem izmed najinih sestankov sem mu sredi pogovora rekel: 'Tisti, ki imajo denar, in tisti, ki ga nimajo.' Ko sva se sestala z direktorjem fotografije, sem Hoseinu rekel: 'Ponovi, kar si mi rekel

o tistih, ki imajo denar, in tistih, ki ga nimajo.' Hosein je za trenutek pomislil, ali sem to rekel jaz ali on. Na koncu je stavek ponovil. Ko se je zmotil, sem mu rekel, da to niso prejšnje besede ali pa sem dodal drug stavek in se ob tem pretvarjal, da ga je izrekel on. Mesece sem vsakič, ko sem spoznal novega neprofesionalnega igralca, pravil Hoseinu, naj ponovi, kaj je rekel o 'tistih ki imajo denar, in tistih, ki ga nimajo' ter 'tistih, ki imajo streho, in tistih, ki je nimajo'. Počasi je Hosein verjel, da so bili to njegovi stavki in so se mu vtisnili v spomin. Med snemanjem jih je tako naravno ponovil pred kamero. Celo v intervjujih je izjavljaj, da so bili to njegovi stavki. Če je verjel, da je bil to njegov dialog, je verjel zato, ker ga je znal povezati s svojim življenjem. Dialog mu je torej pripadal.«

Zakaj se tako dolgo zadržujem pri na videz malenkostnem elementu mogočne Kiarostamijeve kinematografije? Zato, ker je to temelj, na katerem stojijo in lahko uspevajo ostali čudoviti postopki. Ob filmu *Domače naloge*, v osnovi dokumentarcu, sestavljenem pretežno iz intervjujev z osnovnošolci nižjih razredov o domačih nalogah in drugih težavah v šoli, je takole ponudil pogled v bistvo njegove umetnosti: »Res je, da je film sestavljen iz niza intervjujev, toda če nisi vaje opazovati obrazov otrok, ne razumeš teme. Če ni tega pogleda, potem nobena vrsta filma ne bo zmožna opisati osamljenosti in lepote človeškega bitja.«

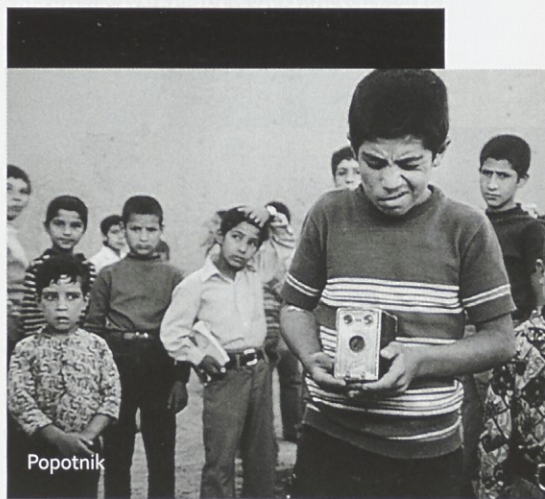
Kiarostamijevi filmi so učna ura filmskega in človeškega pogleda.

* *

Filmsko pot je začel dokaj pozno. V mladosti je veliko slikal, potem ga je prevzela fotografija, ukvarjal se je z grafičnim oblikovanjem in posnel veliko reklamnih filmov, ki so spominjali na kratke filme. Ti so mu prinesli povabilo v Kanun, na inštitut za intelektualni razvoj otrok in mladih, pri katerem je posnel svoj prvi kratki film *Kruh in ulica* in pozneje še vrsto kratkih filmov poučnega značaja. Pri tem Kiarostami otrokom ni ponujal naukov in odgovorov, ampak jih je, podobno

kot pozneje odrasle, postavljaj pred vprašanja in uganke ter jim hudomušno nastavljal ogledala. Kanun ni bil edini razlog, da se je Kiarostami tako dolgo posvečal otroškim junakom, veliko je k temu prispevalo njegovo zasebno življenje; po ločitvi je sam skrbel za svoja sinova in nanju je bil dolgo usmerjen njegov pogled.

Pri Kanunu je posnel tudi prve daljše filme, med drugim celovečerni prvenec **Popotnik** (Mosafer, 1974) o samoraslem dečku, ki se z zvižacami dokoplje do vstopnice in potovanja na nogometno tekmo, pa jo zaradi utrujenosti prespi na bližnjem travniku. Zgodnja dela so pod močnim vplivom italijanskega neorealizma, pozneje pa je vse bolj čutili navdih pioniirja iranskega sodobnega filma, Sohraba Šahida Salesa (sicer štiri leta mlajšega avtorja, ki je študiral na Dunaju, že leta 1975 pa za vedno odšel v Zahodno Nemčijo). Dva njegova filma z začetka sedemdesetih let, **Preprost dogodek** (Yek ettefaq-e sadeh, 1973) in **Tihožitje** (Tab'at-e bijan, 1974), sta porodila novi iranski film in ključno oplodila Kiarostamijevo filmsko misel. Skopa zgodba s preprostimi osrednjim dogodkom, osredotočenost na opazovanje, počasna pripoved, ki namenja pozornost vsakdanjim podrobnostim in pripoveduje s sosledjem slik namesto z dialogom, uporaba naturščikov, pa tudi značilno izpuščanje delov pripovedi, ki povzroči suspenz in napelje gledalca, da se dejavno vključi v sestavljanje mozaika, ter odprti konci, ki gledalcu prepuščajo,



Popotnik

da sam dokonča film in ostane v pogovoru s seboj ... veliko tega odmeva tudi v Kiarostamijevem opusu.

Vendar je Kiarostami ustvaril izrazito svojo filmsko govorico, s katero je osvežil nekatere utr(u)jene ali celo zanemarjene temeljne elemente filmske pripovedi, kot so zunanost polja, akuzmatični glas, suspenz, predvsem pa seveda razmerje med izmišljijo in resničnim.

Prelomnico v njegovem opusu je pomenil film *Kje je hiša mojega prijatelja?* (1987), s katerim se je prvič predstavil zahodnemu občinstvu in zanj v Locarnu, ki je tedaj slovel po odkrivanju novih avtorskih imen, prejel bronastega leoparda. Bilo je prvič, da je Kiarostami dogajanje postavil na podeželje, v odročno in pusto pokrajino na severu Irana, ki jo je rad fotografiral in bi morda lahko služila kot njegov avtoportret. Pustinja, vanjo vrezane osamele ceste in v daljavi sem in tja osamelo drevo. Z izjemo filma **Veliki plan** (Nama-ye Nazdik, 1990), ki je nastal nenačrtovano, je ta pokrajina postala dom njegovim filmom za naslednjih petnajst let. Film ima veliko sorodnosti s *Popotnikom*, ki ga je posnel trinajst let prej. V središču obeh je deček, ki ima pred seboj jasen cilj in stopi na pot do njegove uresničitve. Tisto, kar je v *Popotniku* zabavna dogodivščina malega potepuha, se tu prelevi v pravo otroško srhljivko, počivajočo na obrazu malega Ahmeda vsako minuto negotovega iskanja, ki zanj pomeni, kot je bilo že opisano, biti ali ne biti. Zgodba je tu že očiščena do skrajne preprostosti, ni več nizanjan odvečnih kratkočasnih

anekdot, srečanja z ljudmi, večinoma odraslimi, pa so kakor postaje, ki včasih stopnjujejo, včasih blažijo suspenz, prilivajo upanje ali poglobljajo nemir obupanega fantiča. *Kje je hiša mojega prijatelja?* je najlepši primer spoznanja, da se največji suspenz nahaja v najbolj vsakdanjih situacijah in da so resnični strahovi in hrepenenja, ki jih doživljamo vsak dan, neskončno močnejši od senc namišljenih svetov.

Naslednji prelomni korak je bil *Veliki plan*, ki ga je posnel po naključju: sredi priprav na drug film je naletel na zgodbo o možakarju, ki so mu sodili, ker se je bogati družini lažno predstavljal za takrat že priznanega režiserja Makhmalbafa. Dokumentaristično sledenje procesu, ki se je ravno tedaj odvijal, in potreba po rekonstrukciji dogodkov, ki so pripeljali do procesa, sta Kiarostamiju ponudila sijajno možnost za vzporejanje in preigravanje strategij resničnosti in izmišljije, resnic in laži, ki so v Kiarostamijevem zrcalu prenosljive tudi v vsakdanje intimno, družbeno in politično življenje. Čeprav nekateri *Veliki plan* ocenjujejo kot največji dosežek Kiarostamijevega opusa, sam vidim v njem tisti film, ki mu je pokazal pot do resnično njegove kinematografije, v kateri mu je uspelo povezati neorealistično dediščino z modernističnimi postopki spodnašanja filmske iluzije, oboje pa prežeti z njegovo slikarsko in fotografsko poezijo.

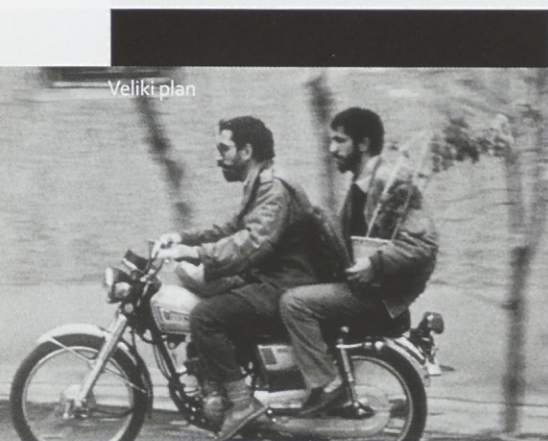
Prvi film, v katerem v celoti zadoni Kiarostamijeva kinematografija, je drugi del Kokerske trilogije **In življenje teče dalje** (Zendegi va digar hich, 1992), kjer rekonstruira svoje iskanje glavnih junakov filma *Kje je hiša mojega prijatelja?* po uničevalnem potresu v pokrajini, kjer so ga snemali. Film nosi in vzdržuje videz dokumentarca, resda z mnogimi liričnimi in meditativnimi odvodi, pa vendar nič v filmu ne daje slutiti, da bi bilo kaj izmišljenega. To omogoča prav tista že omenjena sposobnost, da svoje protagoniste, izmišljene ali resnične, tako pristno zlije v naravno okolje in filmsko pripoved. Po drugi strani pa omogoča nevidno prehajanje med resničnimi in izmišljenimi svetovi, kot tudi nenehno spodnašanje filmske iluzije, ki postane osrednja točka njegove zveze

z gledalcem. Mnogi prizori, ki v tem filmu delujejo pristni in resnični, celo naključni, se v naslednjem filmu, **Pod oljkami** (Zire darakhatan zeyton, 1994), izkažejo za povsem izmišljene. Toda tu se zrcalni odsevi resničnosti in izmišljij šele pričnejo, kajti po razkritju iluzije za nazaj je čisto mogoče sklepati, in človek se rad spravi v vlogo takega detektiva, da je tudi to dejanje lahko izmišljeno in je morda tisto prejšnje vendarle resnično. Izgubljen v neskončnih odsevih iluzij resničnosti in izmišljij lahko gledalec kmalu ugotovi, kako malo pomembno je, ali je nekaj izmišljeno ali resnično. »Naj gre za dokumentarec ali igrani film, vse je velika laž, ki jo postrežemo gledalcu. Najpomembnejše je, da gledalec ve, da nanizamo vrsto laži, da bi prišli do večje resnice,« je moto Kiarostamijeve kinematografije, kajti edino, kar je resnično, je dogajanje v vsakem gledalcu. Film mu lahko le povrne z novimi pokrajinami in ga pospremi na pot.

**

V tem smislu so pomembna lekcija zaključki Kiarostamijevih filmov. Od vsega začetka za njegovo filmsko snovanje velja maksima, da je potovanje pomembnejše od cilja. »Kot vemo, je iskanje eden od elementov vzhodnih filozofij. Gre za iskanje brez cilja, saj je v resnici že samo iskanje pomembno in zato vedno iščemo razlog, ki bi nas silil, da se premaknemo ... Gre za potovanje brez konca ...« Konci njegovih filmov zato ne prinesejo razrešitve, kaj šele odrešitve. V prvem delu njegovega opusa filme običajno zaključuje s podobo, ki je čustveno močna, vendar naravnana nazaj na prehojeno pot, ne k izhodu iz filma, ampak k novemu vstopu vanj. »Najlepši je tisti film, ki se godi v gledalcu po odhodu iz kina,« je rad rekel Kiarostami.

V filmu *Popotnik*, v katerem deček ves film obsedeno išče in najde pot do ogleda nogometne tekme, pa jo potem utrujen prespi, je na koncu podoba praznega stadiona. Vendar to ni podoba praznega stadiona, to je zelo jasno podoba praznega stadiona po tekmi, saj veter vsenaokrog prenaša časopise, na katerih so sedeli gledalci.



Veliki plan



Veter nas bo odnesel s seboj

Vendar ta podoba ni toliko žalostni, bridko ironični zaključek fantove pustolovščine. Dovolj dolgo traja, da je v plesu papirjev mogoče še enkrat videti vso pot, ki je vodila na to prazno točko, in vso izkušnjo te poti. V filmu *Kje je hiša mojega prijatelja?* je zaključna podoba v tem še bolj jasna. Ko Ahmed vendarle pravočasno prinese v šolo sošolčev zvezek z narejeno domačo nalogo, se ob učiteljevem listanju na odprti strani odkrije posušena roža, spomin na strašno izkušnjo preteklega dne, ko mu jo je sredi obupanega iskanja prijatelja podaril stari mož. S takšnimi konci se filmi zavijajo vase in pospremijo gledalca nazaj na prehojeno pot.

Nekoliko drugače delujeta konca drugih dveh filmov Kokerske trilogije, *In življenje teče dalje* ter *Pod oljkami*. Prvi se konča ravno v trenutku, ko oče naposled najde prevozno cesto do Kokerja. Kamera od daleč spremlja pot avtomobila, ki ima težave z dolgim strmim klancem, in ko je v drugem poskusu videti, da mu bo le uspelo, se oglasi glasba, klasični divertimento, mislim da Mozartov, kamera pa pusti, da avto odpelje naprej. Podobno, le da bolj čustveno zavezujoče, se odvije sklepni prizor filma *Pod oljkami*. Hosein, ki je priložil v snemanje filma

samo zato, da bi bil blizu Tahereh, in ji potem ves čas neuspešno dvori, jo ob zaključku snemanja spremlja po poti, ki vodi do sosednje vasi, ona pa se kot vselej zanj sploh ne zmeni. Hosein ve, da je to zadnja priložnost, kajti ko bo odšla, je ne bo več videl. Ko prideta na vrh pobočja, obupani Hosein zastane, Tahereh pa nadaljuje pot v dolino. Nekaj časa jo tako opazuje, odhajajočo ljubezen pod oljkami, potem pa vendarle še enkrat steče za njo in ji dolgo sledi po dolini, kjer sta v daljavi le še komaj razpoznavni točki. V nekem trenutku točki zastaneta in hip zatem ena začne teči nazaj proti pobočju, druga pa nadaljuje pot po dolini. Tudi tu se oglasi Mozartov divertimento, ki potrdi, kar je gledalec že zaslutil, da je bil ljubimec tam daleč očitno vendarle uslišan. Tisto, kar je pomembno in pomenljivo, je, da se obe zgodbi iztekata tako dolgo in tako daleč od oči, da ima gledalec dovolj prostora in časa, da tako rekoč sam postane ustvarjalec zaključka. Prav zato, ker se nekaj godi tako daleč, se odpre prostor za misli in čustva, ki niso vodena ali izzvana, ampak se svobodno porodijo v gledalcu.

V naslednjem obdobju je Kiarostami razmišljal o filmskem dispozitivu, v katerem bi se lahko kot režiser povsem umaknil gledalcu, in zdelo

se mu je, da bi mu to možnost lahko ponudila nova digitalna tehnologija. Po nekaj poskusih, med katerimi je bil najuspešnejši film *Deset* (Dah, 2002), je nazadnje pristal pri klasičnem igranem filmu. Zakaj se je odločil za ta korak, temu nisem več sledil. Ne nazadnje je že davno pred tem korakom, ki ga je odpeljal iz Irana v Pariz (in od tam v Italijo ter na Japonsko), sam dobro predvidel svojo usodo, ko je odgovarjal na pogosta vprašanja, zakaj vztraja v Iranu: »Če vzameš ukoreninjeno drevo in ga presadiš na drugo mesto, ne bo več obrodilo sadov. In tudi če bo obrodilo, ti sadeži ne bodo tako dobri. To je zakonitost narave. Če bi zapustil svojo domovino, bi bil kot tako drevo.«

* *

Z vetrom sem prišel
na prvi dan poletja.
Veter me bo odnesel s seboj
na zadnji dan jeseni.

Abbas Kiarostami, *Sprehodi z vetrom*



Kraljica Margot

konec filma
Jure Simoniti

Kako se končujejo evropski in kako ameriški filmi?

Obstaja vprašanje, ki se nekako ne zna prenehati zastavljati: v čem je razlika med evropsko in ameriško kinematografijo? To zagato so pogosto obravnavali tako kritiki in teoretiki kot cinefilji in zdi se, da je razlika fundamentalna in strukturna, kot da zadeva formo in ne le vsebine. Da bi nanjo odgovorili, si drznimo izpisati formulo, ki med dvema tradicijama potegne absolutno zarezno: *ameriški film uporabi podobo, da bi proizvedel zgodbo, evropski pa uporabi zgodbo, da bi proizvedel podobo.*

Dokazov za to enostavno, skoraj rekurzivno definicijo ne manjka. Morda najbolj eminenten konec kateregakoli od ameriških filmov je prizor gorečih sani iz **Državljana Kana** (Citizen Kane, 1941), ki zagonetno postavi Charlesa Fosterja

¹ Pričujoči prispevek je malenkost spremenjena in skrajšana različica članka: Jure Simoniti, »Lady Eve ali narativizacija ikone«, v: *Do zadnjega smeha: Preston Sturges*, ur. Ivana Novak, Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2016, str. 73–84.

Kana nazadnje podeli definitivno psihološko utemeljitev. Sani *pomenijo* njegovo izgubljeno otroštvo, hladno mater, ki ga je poslala od doma živet k bogatemu sorodniku. Najbolj slovit zadnji prizor evropskega filma pa nam nemara ponuja Fellinijevo **Sladko življenje** (*La dolce vita*, 1960), kjer se junak sprehodi po peščeni plaži v predmestju Rima in se približa skupini ribičev, ki so ravnokar potegnili na kopno veliko morsko žival, rekoč, da je mrtva že tri dni. Marcello Mastroianni pripomni: *E questo insiste a guardare* – »In vendar ne neha gledati«, potem pa deklice onstran zaliva v hrupu valov ne sliši več. Verjetno največjo napako v interpretaciji te scene naredimo, če za njeno jasno, hladno površino iščemo skriti pomen. V nasprotju z običajnimi simbolističnimi, kristološkimi branji (riba, *ichthus*, kot simbol Jezusa Kristusa) bi v praznem pogledu mrtvega skata morali prepoznati moment čiste persistence, nesmrtnosti votlega, a krožnega gona, tako rekoč freudovskega »gona smrti«. Velika Fellinijeva mojstrovina se torej konča s prizorom, ki se upira narativizaciji in psihologizaciji in ga ni mogoče dramatično razvezati. Če Kanove goreče sani ponudijo retroaktivni fikcijski »šiv«, ki poveže začetek s koncem, je Fellinijeva podoba nežive ribe z odprtimi očmi emergentna entiteta, ki pomeni le lastno ne-narativnost, torej nezmožnost »sladkega življenja«, da bi kdaj dosegel svoj pripovedni zaključek.

Zdi se torej, da je naracija ameriškega filma sposobna pogoltniti tudi najbolj temačne in strašljive skrivnosti, medtem ko evropski film izpljune koščico, ki je ni mogel prebaviti noben epski ali dramski okvir. Morda so Hitchcockovi **Ptiči** (*The Birds*, 1963) s slovečim zadnjim posnetkom avtomobilske vožnje Melanie in Brennerjevih skozi pokrajino, v kateri je zbrano na tisoče ptičev, ki čakajo na naslednji napad, še najbližje, kolikor je ameriški film prišel k tej evropski »emergenci podobe«. Toda celo ta skorajda fellinijevska scena se lahko *konsolidira* le zato, ker je bila prej tako rekoč *narativno podložena* z razrešitvijo dramskega konflikta, z materino malodušno privolitvijo v ljubezensko afero sina. To pa je tista *podloga* (v tekstilnem smislu podloge plašča), ki je evropski film ne potrebuje. Karnevalski ples in sesutje raketnega stolpa na koncu Fellinijevega **8 1/2** (1963) ravno nista nosilca kakršnegakoli ojdipskega, psihičnega, terapevtskega pomena, temveč reprezentirata le *nekončljivo kvaliteto* vsake fabule: ko je rečeno, *Il film non si fa più* – »Film se ne snema več«, začnejo junaki plesati kólo kot nekaj, kar preživi in preseže narativne prisile kinematične fikcije. Famosni zadnji *freeze frame* obraza Antoina Doinela v Truffautovih **Štiristo udarcih** (*Les quatre cents coups*, 1959) ne napotuje nazaj na osebno zgodovino junaka, temveč prej le perpetuira trenutek njegovega feniksu podobnega vstajenja, vztrajanja, večnega upiranja, da bi ga zvedli na njegovo nesrečno biografijo. Seznam primerov bi lahko nadaljevali v neskončnost: čreda ovac, ki se bliža cerkvi na koncu Buñuelovega, resda mehiškega, **Angela uničenja** (*El ángel exterminador*, 1962), družba, ki spet privzame galantno formo, da bi pometla pod preprogo umor, ki se je dejansko zgodil, v sklepni sekvenci



Sladko življenje

Renoirjevega **Pravila igre** (*La règle du jeu*, 1939), ali pa mož in nosorog na rešilnem čolnu po brodolomu v Fellinijevem **In ladja plove** (*E la nave va*, 1983). Če ima potemtakem ameriški film tendenco, da se konča na točki, ko se skrivnost razreši in je zadnja podoba podložena z realnostjo, se zdi, da evropski film gravitira h kreaciji podobe, ki se je ne da več zvesti na pogoje njenega nastanka. Lahko bi rekli, da je edini narativni smoter evropskega kina destilirati prav ta moment *čiste ikonične rezistence do realnosti*.

Morda bi torej smeli trditi, da kinematografija Fellinija, Buñuela, Bergmana ali celo Bressona vselej izkazuje določeno sposobnost prenesti pogled na avratični zaslon Ideje, medtem ko na drugi strani Atlantika impulzi idealizacije nazadnje kapitulirajo pred logiko naracije. Za hip se lahko poslužimo poenostavljene formule, po kateri Hollywood sledi pripovedni strukturi »red-nered-znova vzpostavljeni red«. Filmi Johna Forda, če vzamemo najbolj klasičen primer, se pogosto začenjajo s podobami skupnosti v velikem soglasju, ki ga potem prekine in ogrozi



Štiristo udarcev



Zgodbi o Adèle H.

tuj element in po njegovi odstranitvi spet doseže prvotno stanje. Tretjo stopnjo, *order restored*, je sicer včasih mogoče pervertirati in parodirati, a nikoli razveljaviti. Tako se v **Iskalcih** (*The Searchers*, 1956) vrata za Johnom Waynom zaprejo in ga izključijo iz ponovno združene družine, James Stewart pa nesmrtno legendo **Moža, ki je ubil Libertyja Valancea** (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) nazadnje nosi z grenkim in melanholičnim izrazom na obrazu.

Nasprotno se zdi, da se v Evropi to zaporedje obrne v »nered-red-ovekovečeni nered«. Idealtipno se evropski film začne s prizorom temeljne neskladnosti; kar sledi, je niz spodletelih poskusov, da bi narativizirali to kljubovalno sliko in jo nadeli s pomenom; film pa se konča s podobo, v kateri »ontološka nespravljenost« postane samo-refleksivna in absolutna. Bergmanove **Divje jagode** (*Smultronstället*, 1957) se denimo začnejo s pogledom v študijsko sobico starega, osamljenega profesorja, ki se že bliža koncu svojega življenja in je po lastnih besedah ljudomrznež in pedant. Zgodba ga potem pelje skozi serijo sanj, ponovnih srečanj in anekdot na poti do podelitve akademske nagrade, skozi katere skuša spet navezati stik s svetom in najti pot nazaj v življenje. Potem ko vsi poskusi, da bi ponudil roko realnosti, propadejo, se profesor Isak Borg (igra ga Victor



Divje jagode

Sjöström), zateče v svoje zadnje sanje, kjer na jezerskem bregu sedita njegova mati in oče, mu pomahata, a njegovih klincev ne slišita več. Namesto da bi se sprivil z odtujenim sinom, se torej raje zadovolji s sanjsko podobo svojih idealiziranih, v nekakšnem sterilnem rajju odrevenelih staršev.

Če nadaljujemo s tem motivom, bi morebiti tudi evropski in ameriški tako imenovani »ženski film« mogli klasificirati v skladu z isto distinkcijo. Sicer je izraz »ženski film« definiran precej natančno in označuje filme iz tridesetih in štiridesetih let dvajsetega stoletja z Joan Crawford, Bette Davis ali Barbaro Stanwyck, torej melodrame, v katerih junakinja žrtvuje svojo kariero za ljubezen in s tem zares postane ženska. Lahko pa bi, zgolj za potrebe tega članka, to ozko definicijo razširili tudi na naslednja desetletja. Ker bi v tistem času v Evropi težko našli primerljivo tradicijo, bi naš izraz »evropski ženski film« smel vključevati tudi legendarne filme z Monico Vitti, Liv Ullmann, Catherine Deneuve in drugimi. Nekakšno najbolj izrazito paradigmo je ta »ženski film« dosegel v filmih s francosko igralko Isabelle Adjani med sedemdesetimi in devetdesetimi leti prejšnjega stoletja. Če bi morali njene najboljše filme zvesti na en sam skupni imenovalc, bi rekli, da vsi izkazujejo enako strukturo »produkcije Ikone« – seveda Ikone z velikim I. Filmi Isabelle Adjani se radi končujejo tako, da njena celuloidna osebnost nekako vstane in se dvigne v prezenco čistega idola. Poslednja avratična transcendenca njenega obraza onemogoči vse poskuse, da bi njeno suspendirano, petrificirano podobo podložili s kakršnikoli simboličnim, psihološkim ali biografskim pomenom. Če se omejimo na en sam primer: vlogo v njenem zgodnjem filmu, Truffautovi **Zgodbi o Adèle H.** (*L'Histoire d'Adèle H.*, 1975), imajo mnogi za največjo romantično junakinjo v zgodovini filma. Isabelle Adjani igra Adèle, hčer Victorja Hugoja, ki je za ljubezen do moškega, ki jo zavrača, pripravljena zapraviti bogastvo, zdravje in nazadnje celo lastno identiteto. Ko jo na koncu njen nesojni ljubimec vendarle pride iskat na Barbados, da bi jo rešil, se zgodi nekaj nepričakovanega: *ona ga ne prepozna več*, pa čeprav je zanj žrtvovala vse, kar je imela. Zgodba, kot kaže, jo odcepi od izvornega objekta njene vdanosti in jo hkrati pusti, da nadaljuje z norostjo svoje ljubezni. In natanko na tej točki ji Truffaut dovoli *dostojanstvo, da vznikne kot Ikona*. V zadnjem kadru, posnetem v črno-beli tehniki, Adèle ponovi veliki stavek svoje življenjske naloge: »To neverjetno stvar, da se ženska odpravi čez ocean, zapusti stari svet za novega, da bi se združila s svojim ljubimcem ... To bom naredila.« V trenutku, v katerem se emancipira od svoje osebne zgodovine, doživi nekakšno apoteozo v čisto Idejo svoje vokacije. Zgodi se samoodprava zgodbe, da bi izpraznila prizorišče za nastop Podobe.

Takšne sublimacije Ženske narativne omejitve ameriškega kina niso zmožne dovoliti. Le redko se kak ameriški film konča z bližnjim planom ženskega obraza, in ko se

to le zgodi, njenemu obličju praviloma manjka vsakršna vzvišenost. Na koncu **Sofijine odločitve** (Sophie's Choice, 1982) se podoba brooklynskega mostu preljev v zbledeli, skoraj eterični obraz Meryl Streep, vendar pa se to lice lahko stabilizira le po tem, ko je popolnoma *psihološko podprto*, ko se torej skrivnost neizrekljive »izbire« pojasni in je suspenz razrešen. Boljši primer je razvpiti nemi, nedostopni obraz Grete Garbo, ki na koncu **Kraljice Kristine** (Queen Christina, 1933) stoji na premcu ladje in strmi v daljave horizonta. Med snemanjem prizora je režiser, Rouben Mamoulian, dejal Garbovi, naj ne misli na nič in poskusi ne mežikati z očmi, zato da bi njen obraz postal »prazen list papirja«, na katerega bi lahko vsak v občinstvu napisal svoj konec filma zase. Vendar je ta praznina obraza le sredstvo stoičnega prenašanja velike zgodbe in zato deluje kot projekcijska površina gledalčevih čustev. Je poslednji izraz realnosti, ki stoji za njim, odsev moškega, ki je ravnokar umrl v njenih rokah, in zaslon, ki čaka na to, da bo vanj investiran pomen. Bistveni moment Adèle Isabelle Adjani, odcepitev od objekta ljubezni, prelom z »redom realnosti«, tukaj umanjka. Zato bi smeli povzeti, da idolizacijo, če se v ameriškem filmu vendarle pojavi, vselej nosi narativna podzidava, ki seveda Obraz takoj poniža nazaj v obraz. Brez dvoma se je ameriška kinematografija še najbolj približala »ikonizaciji Ženske« v notoričnih filmih Sternberga in Dietrichove, in morda ravno njuna selitev iz Berlina v Hollywood služi kot najboljši dokaz temeljne razlike med kontinentoma. Vse njune ameriške filme bi lahko razumeli kot niz poskusov, kako nekako »prizemljiti« Ikono z bolj realističnimi, posvetnimi konotacijami, torej bodisi s poskusi počlovečenja in udomačitve ali pa ironiziranja in parodiranja figure Dietrichove. Če je kdaj obstajala igralka *brez zadnje plati*, da tako rečemo, potem je to bila Marlene Dietrich. Nemški **Plavi angel** (Der blaue Engel, 1930) jo tako nazadnje postavi tja, kamor sodi, na oder, kjer obstaja le prednja stran, stran občinstva, v njegovem ozadju pa propade moški, ki jo nesmrtno ljubi. Toda že v njenem prvem hollywoodskem filmu z naslovom **Morocco** (1930) zadnji prizor to igralko čistega ospredja prisili, da obrne hrbet kameri, sledi svojemu ljubimcu v puščavo in tako pred našimi očmi postaja vse manjša. Če smo torej filmom Isabelle Adjani podelili oznako »produkcija Ikone«, bi ameriške ženske filme lahko združili pod skupnim geslom »narativizacija Ženske«.

Zgornjo tripartitno strukturo »moškega filma«, da tako rečemo, bi torej nemara smeli prenesti tudi na ameriški »ženski film« in izpisali naslednjo formulo: »oseba-ikona-razrešena oseba«. V Wylerjevi **Jezebel** (1938), denimo, Bette Davis igra spogledljivo, predrzno južnjaško lepotico Julie, ki na neki točki prestopi meje okusa in *makes a spectacle of herself*, torej se osmeši s pretiranim nastopom: za ples, na katerega bi morala priti v belem, si obleče rdečo obleko. Na koncu se mora pokoriti za svojo aroganco, se odreči ljubezni in, sklonjeno in poklapano, slediti bivšemu ljubimcu na otok za okužene z rumeno mrzlico. Tako je odvrгла svojo ošabno podobo, a je v zameno »postala osebnost«.

Še jasneje to strukturo uteleša naravnost zglodna, skorajda šolska naracija Sturgesove velike komedije **The Lady Eve** (1941), morda največje komedije Hollywooda. Film je še zlasti zanimiv zaradi dveh razlogov: prvič, ameriški kino je redkokdaj tako vzorčno in dovršeno izgradil avratično površino Ideje, za katero ne stoji nobena realnost več; in drugič, ker je čista ideja Ženske utelešena tako brezgrajno, je njena »narativna odprava« toliko bolj očitna. Razmerje dveh elementov, idolizacije in narativizacije Ženske, določa dramatično in komično napetost filma. Film pripoveduje o ženski, ki privzame dve identiteti, Jean in Eve, pri čemer nobena ne predstavlja »resnične reči«. Že prva oseba, Jean, je le prevarantka na luksuzni ladji, ki opreza za bogatimi potniki, da bi jih ogoljufala pri igranju s kartami. Vanjo se zaljubi lahkoverni Charles Pike, sin pivovarskega milijonarja. Na neki točki pa njeno pretvezo razkrinkajo, zato jo Charles zapusti. Tedaj Jean zasnuje svoje slavno maščevanje, v katerem si nadene drugo identiteto in se na Charlesovem domu predstavi kot lady Eve Sidwich of England. Srž njene prevare sestoji v *absolutni istosti* med Jean in Eve: Jean privzame novo ime, hkrati pa v ničemer ne spremeni svojega starega videza. Toda ravno zato, ker se niti ne potruži več, da bi prikrla svoj trik, in svojo zvijačo potisne v ospredje, ker se torej splošči v zaslon Ideje in se za njeno fasado ne skriva nobena uganka več, njena pojava postane nekaj neuganjivega in nezemeljskega. In tako v najbolj citirani izjavi celega filma Charles o Jean in Eve pravi: »Izgledata preveč enako, da bi bili isti.« *Idealnost* Eve se torej nahaja natanko v razliki med Jean, ki je še videti



Kraljica Kristina



Persona

kot nekaj drugega od tistega, kar je, in Eve, ki je videti tako, kot da ni videti kot nič drugega razen Jeaninega videza. Šele v tej virtualni vezi med prevarantko in njeno zvesto kopijo vznikne pravi idealni presežek in se ustali v nedomačnosti Ikone. A tam, kjer se evropska senzibilnost ponavadi ustavi in stopi korak nazaj, ameriški narativni mehanizmi težijo k razrešitvi. Narativna struktura filma pokaže določeno nepripravljenost, da bi ta nerenativni element še trpela v svoji sredi. Ko Charles prvič zagleda Eve, se ves čas spotika in pada po tleh, kot da ne zmore zreti v obraz njenega privida. Ko se poročita in se na medenih tednih znajdetata na vlakcu, pa začne ona omenjati svoje pretekle ljubezenske afere, da bi pred njim izpadla čim bolj lahkoživo – in dovolj očitno to počne z namenom, da bi se znebila oklepa Eve in lahko spet postala zgolj Jean. Posledično se njuno razmerje razdre. In tedaj pride do poslednjega obrata. Naslednjič, ko se srečata, kar se spet zgodi na ladji, jo on vzame v roke in jo zvleče v svojo kabino, ne vedoč, kot bi nas film rad prepričal (ali pa vsaj ne hotoč vedeti), da ni bila Eve nobena druga kot Jean. Morda tako začetna Jeanina prevara končno doseže svoj uspeh, čeprav se je vmes morala poslužiti pomožne strategije Eve, toda hkrati s tem prikazen Eve izgine brez preostanka.

Če torej skušamo potegniti črto pod dva precej naključno izbrana primera, je podobnost med *Jezebel* in *The Lady Eve* tudi v tem, da naslova obeh filmov ne imenujeta imen svojih junakinj, temveč imeni njunih bibličnih ekvivalentov, kar obkrajat proizvede enako triado. Če pri Sturgesu sledimo zaporedju »Jean-Eve-Jean«, v Wylerjevem filmu teta Belle Julie zaradi njenega spletkarstva označi kot Jezebel, kar proizvede sosledico »Julie-Jezebel-Julie«.

Nasprotno bi za velike evropske »ženske filme«, kot so Bergmanova *Persona* (1966), Buñuelova *Lepotica dneva* (*Belle de Jour*, 1967) ali Chereaujeva *Kraljica Margot* (*La reine Margot*, 1994), smeli trditi, da izražajo naravnost

obrnjeno strukturo »ikona-oseba-povzdignjena ikona«. *Personina* otvoritvena sekvenca kaže dečka, ki z dotikom prsta ustvari velikanski obraz Liv Ullmann. Ullmannova sicer igra vlogo velike igralke Elizabet Vogler, ki obnemi na odru sredi predstave, Bibi Anderson pa medicinske sestre Alme, ki bo slavno pacientko spremljala in skušala pozdraviti v poletni hišici ob morju. »Narativni« vrhunec film doživi v sloveči montaži obrazov Ullmannove in Bibi Anderson v enega samega. Vendar je ta fuzija junakinj mogoča šele v trenutku, ko dosežeta popolno osebno zamenljivost. Veliki Obraz se konsolidira potem, ko je realnost oseb za njim postala nepomembna. Kreacija Ikone tukaj neposredno označuje *razkroj osebnosti*. Morda bi se torej dalo reči, da zgodba filma zariše nekakšno strukturo »Elizabet-Alma-ElizabetAlma«, torej »nema igralka-zgovorna medicinska sestra-ovekovečena spojitev obeh«.

Tudi zgradba *Belle de Jour* morda sledi enaki matrici. Film kaže ženo, Catherine Deneuve, ki ne nudi spolnega razmerja svojemu možu, potem pa začne živeti skrivno življenje prostitutke v dopoldanskem bordelu, dokler nazadnje njega ne ustrelijo, tako da pristane na invalidskem vozičku (sicer se vse to nemara dogaja le v njenih fantazijah). Tako se zdi, da je njeno vmesno kuriozno ljubezensko življenje le fikcijski most med začetno frigidnostjo in možovo končno impotenco. Naposled se torej Catherine Deneuve znova polasti, ne ljubezni, kot Stanwyckova v *Ladi Eve*, temveč svoje frigidnosti, ki prek moževe impotence končno postane samoreferencialna in tako v nekem smislu fiksirana in posvečena. Zato lahko govorimo o strukturi »žena-prostitutka-nedotakljiva žena«.

In slednjič *Kraljica Margot*, morda največji, najbolj sublimen primer evropske »ikonizacije« Ženske, uvede svojo zgodbo s podobo Isabelle Adjani, ki ne privoli v lastno poroko in ostane tiho, ko bi morala reči »Da«, se nadaljuje s tem, da se zaljubi na telesni, skorajda živalski osnovi, konča pa se, ko najde svojega ljubimca obglavljenega. Strastno razmerje Margot z La Molom tako predstavlja le narativni most med začetnim upiranjem simbolni zvezi in končnim izvitjem iz družbenih prisil ljubezni, ko junakinja uprizori nekakšno emanacijo v avratično, transcendentno ikono. Ko v zaključku filma vidi glavo in telo svojega ljubimca ločena, ukaže, naj mu telo balzamirajo, da ne bi izgubilo svoje lepote, glavo pa vzame s seboj in jo, v sklepnem prizoru, pestuje v naročju, medtem ko jutranje sonce vzide in obsije njen nekdanj čutni, zdaj brezkrvni, skorajda nebeški obraz. Ljubezen, ki jo je imela, je spremenjena v mumijo, razpadajoča, skrivenčena glava v njenem naročju pa prek kontrasta označuje zamrznjeno, vzvišeno kvaliteto njene podobe. Ko ji mali brat reče, da ji kri kaplja po obleki, mu odgovori: »Saj je vseeno, dokler na ustnicah nosim smehljaj.« S tem preneha biti oseba, da bi se povzdignila v Idejo. Tudi v tem narativnem loku bi smeli prepoznati triado. Margot je bila sprva princesa, prisiljena v poroko, potem je postala ljubimka anonimnega telesa z masko na obrazu, nazadnje pa je vzniknila kot kraljica.



Tri četrtine sonca

konec filma

Marcel Štefančič, jr.

Tri ženske

Kako *happy end* žensko, ki je,
spremeni v žensko, ki je ni

Babičeve **Tri četrtine sonca** (1959) se začnejo po ultimativnem *happy endu* – po koncu II. svetovne vojne, po koncu največje vojne vseh časov. Vojne je torej konec – sreča. Toda nekdanji interniranci, ki obtičijo na češki železniški postaji Mosty, ne vedo, kaj bi s sabo. Nihče se ne zmeni zanje. Nemočno čakajo, da pride vlak, ki jih bo odpeljal domov. Živčni so, le prestopajo se, vrtijo se v prazno. Kot da bi iskali odgovor na vprašanje: kaj počneš po *happy endu*? In ko jih gledamo, kako komaj čakajo, da pride vlak, se zdi, kot da komaj čakajo, da izginejo iz filma.

Popolno dekonstrukcijo nekdanjih internirancev, ki obtičijo v *happy endu*, predstavlja Slavo (Bert Sotlar), eden izmed njih, ki se je med čakanjem na vlak romantično

zapletel s Heleno (Metka Ocvirk), domačinko, toda ko nenadoma zasliši pisk vlaka, ki naj bi internirance odpeljal domov in jih odrešil mrtvila, nagonsko steče proti postaji – in pri tem obtiči sredi minskega polja. Ko to ugotovi, otrpne. Ne sme se premakniti. Niti trzniti ne sme. Mina bi ga raztrgala. Zdaj pogleduje proti postaji, kamor je že pripeljal vlak, zdaj proti Heleni, ki stoji zunaj polja. Če ne bo pravočasno prišel do vlaka, bo ta odpeljal brez njega (kar bi bilo simbolno enako smrti), toda že vsak napačen korak ga lahko stane življenja. Slavo je živ in mrtev – ni več živ in ni še mrtev. Mrtvec, ki še vedno živi. Mar ni to definicija *happy end*a? Navsezadnje, v tem »stanju« bi lahko ostal za vedno – kot živi mrtveci, zombiji.



Casablanca

A to še ni vse. Medtem ko omahuje, proti njemu čez minsko polje odločno in na slepo zakoraka Helena. Ko pride do njega, jo dvigne v naročje ter jo »po njenih sledih« odnese na varno. Helena mu pokaže pot, še več – zanj se žrtvuje, navsezadnje, lahko bi jo razneslo. Ali bolje rečeno, zanj se žrtvuje, pa četudi ve, da ga bo izgubila – da se bo torej odpeljal s tistim vlakom, ki čaka na postaji.

Se žrtvuje za moškega, ki ga bo itak izgubila? Ne povsem. Slavo se mudi na vlak, ker se hoče čim prej vrniti k svoji zaročenki, vendar ne ve, da je mrtva. Helena to ve. Kar pomeni, da ga reši zato, ker ve, da se bo slej ko prej vrnil k njej. Slavo in Helena se na koncu resda ločita (on odpotuje, ona ostane), toda oba sta srečna. Slavo je srečen, ker se vrača k zaročenki (k svoji »mrtvi nevesti«), Helena pa je srečna, ker ve, da se bo na koncu vrnil k njej.

Konec *Treh četrtin sonca* izgleda po eni strani kot transfiguracija *happy end*a iz filma *V vrtincu* (*Gone with the Wind*, 1939, Victor Fleming), v katerem je Scarlett O'Hara (Olivia de Havilland) prepričana, da bo Rhett Butlerja (Clark Gable), ki odide, dobila nazaj: »Jutri je še en dan!« Po drugi strani pa – s svojim dvojnimi *happy end*om – izgleda kot transfiguracija dvojnega *happy end*a iz *Casablance* (1942, Michael Curtiz).

Za *Casablance* velja, da do zadnjega trenutka – dobesedno do samega konca snemanja – niso vedeli, kakšen bo konec. Naj Ilsa Lund (Ingrid Bergman) na koncu iz *Casablance* odleti z Victorjem Laszлом (Paul Henreid), svojim možem, voditeljem odporniškega gibanja, ali Rickom Blainom (Humphrey Bogart), svojim nekdanjim ljubimcem, lastnikom nočnega kluba?

Kar pa je le mit, pravi Aljean Harmetz v knjigi *Round Up the Usual Suspects* (1992). V vseh verzijah scenarija je bilo namreč jasno, kakšen bo konec: Ilsa odleti z možem. Obstajala je resda sugestija, da bi Ilso na koncu – na letališču – ustrelil eden izmed vojakov nemškega majorja Heinricha Strasserja (Conrad Veidt), toda Lenore Coffee, scenaristka, ki je to sugerirala, so hitro odpustili. O tem, da bi lahko Ilsa na koncu odšla z Rickom (ali pa z Rickom ostala v *Casablanci*), so se pogovarjali le špekulativno in neuradno, bolj za štos in povsem neobvezno, itak

vedoč, da urad, ki je skrbel za spoštovanje produkcijskega kodeksa (holivudska notranja cenzura), ne bi nikoli dovolil, da bi poročena ženska na koncu odšla ali ostala s svojim ljubimcem, ne pa s svojim možem.

Mučilo jih je hujše vprašanje. Prvič, kako to, da ženska (Ilsa) na koncu zapusti moškega (Ricka), ki ga ljubi, narediti prepričljivo in verjetno? In drugič: kaj naj se zgodi z Rickom, ko Ilsa odide? V gledališki igri *Everybody Comes to Rick's*, po kateri so posneli film, Ricka na koncu ubijejo, kar pa ni prišlo v poštev. To ne bi delovalo. Tudi to, da bi Rick s pištolo v roki Strasserja in Louisa Renaulta (Claude Rains), šefa francoske (kolonialne) policije, prisilil, da Ilso in Victorja spustita na letalo, in da bi se, ko bi letalo varno odletelo, predal, ne bi delovalo, so ugotovili. Vedeli pa so, da bo film brez »pravega«, emocionalno smiselnega konca mrtev. Da so bili že precej obupani, kaže tudi depesha, ki jo je scenarist Casey Robinson poslal producentu Halu Wallisu: »Najboljše, kar mi pade na pamet, je, da bi Rick Ilso mahnil po gobcu, tako da bi jo lahko potem njen mož odnesel iz filma.«

Potem pa je scenarista Juliusa in Phila Epsteina, brata dvojčka, prešinilo: Rick naj ubije Strasserja, Renault pa naj ga zaščiti! Ilsa odide z Victorjem, Rick ostane z Renaultom. In tako se *Casablance* tudi konča. Nekateri se še danes muzajo, češ da so imeli še eno možnost, »gejevsko opcijo«: da bi Ilsa ostala v *Casablanci* in da bi z Victorjem odletel Rick. Toda s »pravim« koncem, ki so ga posneli in ki je šel v zgodovino (in legendo in kult), so dobili dvojni *happy end*, heteroseksualnega in gejevskega: Ilsa odide z Victorjem, Rick ostane z Renaultom.

Rick in Renault na koncu – ko ju že jemlje megla, ko Ilsa in Victor že varno odletita, ko Strasser že leži mrtev in ko policija že prime »vse običajne osumljence« – skleneta, da bosta skupaj odšla v Brazzaville (Kongo), kjer je »svobodna francoska garnizija«, kot pravi Renault, kar pomeni, da se odpravljata na svojo novo avanturo. Rick doda: »Louis, mislim, da je to začetek čudovitega prijateljstva.« To je pravi *happy end*, ki so ga potem replicirali, implementirali, uprizarjali in izživljali številni buddy-buddy filmi, recimo *Pregon v San Franciscu* (48 Hrs., 1982, Walter Hill), *Smrtonosno orožje* (Lethal Weapon, 1987, Richard Donner), *Podli fantje* (Bad Boys, 1995, Michael Bay), *Waynov svet* (Wayne's World, 1992, Penelope Spheeris), *Možje v črnem* (Men in Black, 1997, Barry Sonnenfeld), *Harold & Kumar Go to White Castle* (2004, Danny Leiner), *Ful gas* (Rush Hour, 1998, Brett Ratner), *Taksi* (Taxi, 1998, Gérard Pirès), *Mladenič v modrem* (21 Jump Street, 2012, Phil Lord & Christopher Miller), *Svaka pod krinko* (Ride Along) in *Ted* (2012, Seth MacFarlane), v katerih moška, sicer heteroseksualca, na koncu ostaneta skupaj.

Da gre res za *happy end*e, potrdijo nadaljevanja teh filmov, v katerih se izkaže, da sta moška še vedno skupaj, da sta



Pregón v San Franciscu



Smrtonosno orožje

preživela *happy end*, da ju *happy end* ni ločil – in da sta pripravljena na novo avanturo, na nov Brazzaville. Ergo: »gejevska opcija« je prava nuklearna tovarna *happy endov*. Cesar pa ni mogoče reči za »heteroseksualno opcijo«. Spomnite se le bondiadi, ki se vedno končajo s *happy endom*, s heteroseksualno kopulo – James Bond dobi deklo. Toda v nadaljevanju, v novi bondiadi, ko se Bond znajde v novi avanturi, o tem dekletu ni več ne duha ne sluha, kar pomeni, da *happy end* vendarle ni bil *happy end*, da torej »heteroseksualna opcija« ne deluje in da ni jamstvo sreče, *happy enda*, postfilmskega sladkega poslej.

Toda ta skepsa do »klasičnega« *happy enda*, do »heteroseksualne opcije«, je zasidrana že v samem *happy endu Casablance*. Ilsa in Rick se že zadnjič vidita na letališču, toda Ilsa je prepričana, da bosta z vizama odpotovala Victor in Rick. Ko pa ugotovi, da se vizi glasita na »gospoda in gospo Laszlo« in da bo Rick ostal v Casablanci, hoče ostati z njim. Rick ji pojasni: »Zdaj pa me poslušaj. Veš, kaj se ti bo zgodilo, če ostaneš tu? Zelo veliko možnosti je, da bova oba pristala v koncentracijskem taborišču.« Ko Renault z distance njegovi »prerokbi« prikima, nadaljuje: »Globoko v sebi veva, da pripadaš Laszlu. Ti si del njegovega dela. To, kar ga poganja. Če to letalo odleti, pa ne boš na njem, boš obžalovala.« Ne, odvrne Ilsa. Rick pa: »Morda ne danes, morda ne jutri, toda kmalu in potem do konca svojega življenja.«

Poudarek je kakopak na tistem »koncentracijskem taborišču«, na tistem »obžalovanju« in na tistem »do konca svojega življenja«, prav to pa je tudi troedina definicija *happy enda*: *happy end* pač vedno obljublja, da bo parček ostal skupaj do konca življenja, toda njuno skupno življenje se bo – morda ne danes, morda ne jutri, toda kmalu – prelevilo v koncentracijsko taborišče, ki ga bosta obžalovala.

No, zdaj pa si predstavljajte, kako bi v resnici izgledal tisti *happy end* v Babičevih *Treh četrtinah sonca*. Slavo se odpelje domov, ugotovi, da je njegova zaročenka mrtva, in se vrne nazaj v Mosty – k Heleni. *Happy end*. Končno sta skupaj – za vedno. Toda vedno bosta živela na truplu Slavove zaročenke – vedno bosta pod budnim, strogim, represivnim, kastracijskim očesom »mrtve neveste«.

Zavedanje, da je morala Slavova zaročenka umreti, da bi bila lahko skupaj, ju bo navdajalo s tesnobo in nelagodjem, ki se bosta počasi – morda ne danes, morda ne jutri, toda kmalu – prelevila v koncentracijsko taborišče. Kar bosta kakopak obžalovala – do konca življenja. Smrt bo nanju vedno metala svojo senco.

Senco te mučne prihodnosti in prihodnost te sence lahko vidite v romanu *Rebecca*, ki ga je leta 1938 napisala Daphne du Maurier. Roman se konča s *happy endom*, obljubo večne sreče in neskončnega užitka. Ljubimca, Maxim de Winter in njegova druga žena, sta po seriji premaganih ovir naposled združena. Med njima ni več nobenih zaprek, preprek, motenj, dvomov ali različnosti mišljenja. Končno sta eno. Zdaj bosta živela srečno. In Rebecca, ki je pripovedovana s perspektive srečnega konca, nam ponudi tudi bežni vpogled v srečno življenje, ki pride po srečnem koncu in ki ga običajno ne vidimo, ker ga srečni konec prikrije – srečnega življenja ne vidimo, ker se roman ali film prej konča. Kako izgleda srečno življenje? Kako izgleda tisto, kar *happy end* vedno prikrije, potlači, mistificira? Takole pripoveduje junakinja:

»Sedaj med nama ni več skrivnosti. Vse stvari si deliva. Res je najin mali hotel dolgočasen, hrana je enolična in dan je enak dnevu. Vendar ne bi hotela, da bi bilo drugače ... Pred nama je bil dan, brez dvoma dolg in dolgočasen, toda poln določene tišine, dragega miru, ki ga prej nisva poznala ... Gotovo je, da se ne bova nikoli več vrnila. Preteklost je še vedno preveč tesnobna za naju. Spet bi zaživel dogodka, ki sva jih skušala pozabiti. Na srečo sta nemir in strah, ki se brez pravega razloga lahko kaj hitro spremenita v slepo grozo, za zdaj izginila ... Maxim je čudovito potrpežljiv in se nikoli ne pritožuje, tudi če se spominja ... Vsak izmed nas ima svojega zlega duha, ki ga jaha in muči; z njim se moramo boriti do konca. Midva sva ga premagala, tako sva vsaj verjela ... Toda v tem življenju sem imela dovolj melodram in rada bi dala vseh pet čutov, če bi nama zdaj pustili najin mir in varnost ... Seveda so še trenutki obupa; toda so tudi trenutki, ko čas, ki ga ne meriva z urami, hiti v večnost; in ko ujamem njegov smehljaj, vem, da sva skupaj, da hodiva skupaj in da med nama ne more ustvariti zapreke prepir ali različnost mišljenja.«



Moški in ženska



Moški in ženska, dvajset let pozneje

Rebecca je resnica *happy end*: srečno življenje, ki pride po *happy endu*, je torej dolgočasno in enolično, brez skrivnosti, tiho in nevznemljivo, dan je enak dnevu. Srečno življenje je mučno in nelagodno ponavljanje istega. Srečno življenje je tesnobno in utesnjeno med štiri stene malega, samotnega hotela, na katerega pritiskajo sence preteklosti, demoni preteklosti, njeni zli duhovi, strahovi.

Happy end je koncentracijsko taborišče – smrt. Trenutek, ko umreš. Tam, kjer bi moralo po srečnem koncu nastopiti srečno življenje, nastopi smrt. Srečno življenje ni utopija, ampak distopija. Srečno življenje je tako *unheimliche* kot nesrečno življenje. Srečno življenje je nesrečno. Odtod nelagodje v *happy endu* – odtod nelagodje, ki ga v *happy end* meče senca srečnega življenja. »Preteklost je še vedno preveč tesnobna za naju.«

Lelouchev film **Moški in ženska** (*Un homme et une femme*, 1966) se je končal srečno, s *happy endom*, toda v nadaljevanju – **Moški in ženska, dvajset let pozneje** (*Un homme et une femme, 20 ans déjà*, 1986) – se je izkazalo, da sta se življenjski poti obeh junakov po srečnem koncu razšli, da srečnega življenja kljub srečnemu koncu ni bilo in da je bil srečni konec v resnici nesrečen. Živeti v dvoje, je enako kot umreti v dvoje. Umreti v dvoje, pa je umreti, ko si najbolj srečen. O tem pričajo Shakespearova tragedija *Romeo in Julija*, Widerbergov film **Velika ljubezen Elvire Madigan** (Elvira Madigan, 1967) in Youngov *Mayerling* (1968), v katerih ljubimca umreta, ko sta najbolj srečna. Zgodovina ve, kaj v resnici hočeta in kaj je najbolj zanj.

In o tem pravi Klopčičevo **Cvetje v jeseni** (1973), v katerem Meta (Milena Zupančič) umre, ko srečnejša ne bi mogla biti in ko bi lahko vzkliknila: Da mi je zdaj umreti! Umre potemtakem tedaj, ko se ji najbolj izplača umreti. A po drugi strani: mar ni to filmu v karakterju? Ne le *Cvetju v jeseni*, temveč filmu nasploh. V filmih namreč vedno umre ta, ki je najbolj srečen. Ta, ki ve, da se s časom ne moreš igrati. Spomnite se le dobrih starih holivudskih melodram in vseh tistih dam s kamelijami. Nasprotje te nesreče – nesrečnih koncev ljubezni – so kakopak filmi, ki se končajo srečno, filmi s *happy endom*.

Toda nekaj smrtnega je v srečnem koncu: srečni konec, ki ga doživita zaljubljenca, je tudi dejansko njun konec, njuna smrt, saj je filma, ko doživita srečo, sunkovito konec. Ko ujameta srečo, je filma konec. Film sunkovito – da ne rečem infarktno – umre. In s filmom umreta zaljubljenca. S filmom umre sreča. Ljubezen. Srečni konec je konec sreče. *Happy end* je tragedija, smrt, nesreča. Film zaljubljenca s *happy endom* ubije, da bi lahko umrla, ko sta najbolj srečna.

Happy end ima neznosni, destruktivni, morilski presežek, temno srce. Nekaj tragičnega je v njem. Pride kot metafora, odide kot racionalizacija. *Happy end* – ne vrt, temveč divjina, ki govori v sloganih – je pač vedno nekaj dvoumnega in nelagodnega, kot da bi se vanj stegovala neka senca. Kot da bi se vanj stegovala prihodnost, mučni



Velika ljubezen Elvire Madigan



Sum

konec filma

Nace Zavr

Vsega je dvakrat konec

Kaj nam v filmu pomeni *konec*? Vsi smo že slišali znano kritiko, da je konec nekomu »pokvaril« film, da je zaradi njega na vseh devetdeset minut padla slaba luč. Vsak film ima začetek, sredino in konec, ampak konec je tisto, kar vidimo nazadnje: je najbolj svež spomin; podoba, ki jo prvo odnesemo na poti iz dvorane. Konec je tisto, kar film zaključí, strne, spne skupaj – je tisto, kar iz neštetihi možnih tras za pravilno izbere *le eno*. Če je film široko polje možnosti in odprtih poti, potem je konec morda lijak (ali prerezana popkovina, kakor hočete), ki te iste poti zapre. Če kaj od tega zvení teleološko, je tako tudi prav: filmski konec

je teleologija *par excellence*. Kar se enkrat začne, se mora tudi končati.

Konec ni nič manj kot zagotovilo reda in stabilnosti. Spomniti se je treba le na klasični napis v zadnjem kadru vsakega filma o agentu 007: »James Bond will return ...« Bond *se bo vrnil*, o tem ni dvoma, to nam zagotavljajo. Franšizni konec je zagotovilo prihodnosti: je obljuba, da se bo serija nadaljevala, da se imamo nečesa vendarle še veseliti, skratka, da *nismo videli še zadnjega konca*, da končni konec zares še pride (ali pa tudi ne – ravno v



Iztrebljevalec

večnosti in nesmrtnosti franšiz ter njihovih junakov se morda skriva njihov največji čar).

A kaj se zgodi, ko je konec nerazrešljiv? Ne govorim o dvoumnih, odprtih koncih, o katerih je bilo napisanega že veliko in okrog katerih so se zgradile cele definicije art kinematografij in filmskih gibanj (evropski *arthouse*, italijanski neorealizem ...). S temi se že nekako soočimo, bodisi z lastno interpretacijo bodisi s sprejetjem nevednosti (konec je dvoumen, ali moramo o njem povedati še kaj več?). A kaj ko konec ni dvoumen, temveč preprosto *dvojni* – ko ni toliko nerazrešljiv kot pa nedoločljiv, ko problem ni toliko, *kaj se na koncu zgodi*, kot pa, *kaj konec tukaj sploh je?* Tu ne gre za problem t. i. »alternativnih koncev« – tudi teh smo že vajeni iz DVD dodatkov ali pri dokumentarcih iz zakulisja. Saj veste: v filmu smo resda uporabili ta konec, a vseh skupaj smo posneli osem, pogledjte si jih! Alternativni konci so morda zanimivi (za radovedneže, poznavalce, zlasti pa za trdožive oboževalce, ali vse tiste, ki z izvirnim razpletom pač niso zadovoljni), a v zadnjem izračunu so alternativni konci prav to: *alternativni*, in ne tisti pravi. Če heroj v originalu umre, je pač mrtev in pika, ne glede na to, kaj pravi dodatek na DVD-ju.

A problem je veliko večji, ko nas film sooči z nizom koncev, od katerih niti eden ni tisti »pravi«, »izvirni«, »dokončni«: ko je pred nami izbira enakovrednih zaključkov, med sabo – če je le mogoče – radikalno različnih? Z drugimi besedami: kaj če konec ni eden, ampak sta konca dva (ali več)? Primerov iz filmske zgodovine ne manjka.

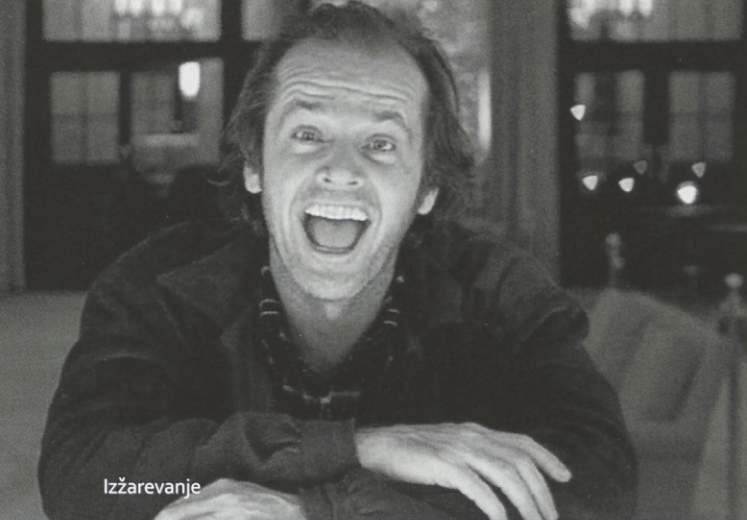
Zakaj se ustvarjalci za dodatni/nadomestni konec sploh odločijo? Razlogov je veliko, a jasno je, da so – vsaj na produkcijah velikega kalibra – rezervni razpleti nemalokrat všteti že v fazo snemanja. Ali bo publiki zamišljeni konec všeč, ali bo na platnu sploh učinkoval? Za vsak slučaj je vredno posneti še rezervo. Od tu izvirajo alternativni konci, ki jih distribucijske hiše nato rade vključijo na domače video formate, po možnosti ne na njihovo prvo izdajo, ampak na tisto »zbirateljsko«, ki obvezno izide šele čez nekaj let. Ko se zanimanje za film ohladi, je pač treba ponuditi nekaj svežega, tudi če gre le za reciklažo že videnega. Vse večkrat

pa izvirajo alternativni konci le iz potrebe po dodatnem gradivu za kasnejše DVD izdaje. Tu gre za konce, katerih življenje je vezano zgolj in samo na DVD verzijo, ki jo bodo krasili čez nekaj let.

Morda pa je nadomestni konec tam zato, ker testna občinstva z izvirno inačico niso bila zadovoljna. Tak je primer Hitchcockovega *Suma* (*Suspicion*, 1941), katerega prvotni razplet – torej hkrati razplet knjige, na kateri film temelji – sta studio ter testna publika zavrnila, saj se za morilca na koncu izkaže nihče drug kot protagonist (Cary Grant) sam. Za vodilne studije je bil šok prevelik. Grantova javna podoba bi s takšnim koncem preveč utrpela, zato je konec, kakršnega je bilo videti v kinih in kakršnega je mogoče videti še danes, za nekaj stopenj mlačnejši. *Sum* je – kljub Hitchcockovim zgražanjem in protestom – tak, kakršen je: konec je že res alternativen (tak, kakršnega si režiser ni zamislil), a vseeno *enoten, edini*. Drugačen konec danes ne obstaja in za gledalca torej ne more biti dvoma: Grant *ni* morilec.

Znani so tudi primeri spremenjenih koncev, s preprostim razlogom, da je film od državnih odborov lahko prejel nižji starostni certifikat (s katerim se posledično poveča prodaja vstopnic). Izvirni, prvotno mišljeni konec se največkrat kasneje objavi (kje drugje kot na zbirateljskem, »director's cut« DVD-ju. Tovrstne spremembe se seveda dogajajo ne le v ključnih prizorih, temveč v teku celotnega filma. Primeri brisanja kadrov (največkrat krvi, seksa in črev) zaradi zadovoljitve (največkrat ameriških, MPAA) nadzornikov so pogosti. Prav tako gre za bolj ali manj enoten razplet, tudi če ta ni točno po željah ustvarjalcev. V kinu se predvaja ena verzija in gledalcem je znan le en konec: prostora za debato tu ni.

Bistveno bolj zanimiv je fenomen večkratnih koncev, okrog katerih ni jasne vizije ali konsenza, kateri je pravi in kateri ne. Tudi če se je o pristnosti enega (in ne drugega) konca že izoblikoval konsenz, ostaja dejstvo, da je kot »prava« mnogim v spominu ostala prav »napačna« verzija. Klasični primer je *Iztrebljevalec* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982): režiser Ridley Scott je pri produkciji malenkost presegel



Izžarevanje

budžet, s čimer studio (Warner Bros) ni bil zadovoljen. Scott je posledično izgubil nadzor nad končno verzijo – tisto za distribucijo v kinih: da bi preprečil dodatne izgube, je studio nalogo dokončal sam. Po testnih predvajanjih *Iztrebljevalca* losangeleškemu občinstvu se je namreč pojavil problem: prvotni (Scottov) konec je dvoumen, nejasen, tako kot je bil občinstvu nejasen tudi potek večjega dela filma. Brez režiserjevega sodelovanja in privolitve je bil *Iztrebljevalcu* nalepljen nov, srečnejši konec: klasični *happy end*, ki so ga gledalci že vajeni; konec, ki sprošča in pomirja. Namesto snemanja novih kadrov se je studio zadovoljil s helikopterskimi posnetki, ki so jih vzeli kar iz Kubrickovega **Izžarevanja** (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980). Namesto da bi se vse skupaj končalo s kadrom pri dvigalu (saj veste: usoda Deckarda in Rachel ostane negotova; zanj vemo, da je replikant, zanj še ne), smo priča še minuti ali dve dolgi sekvenci, v kateri glavna junaka skupaj odletita proti sončnemu zahodu: skupaj bosta ostala kot par, dokler ju smrt ne loči (in če sta oba res robota, ju seveda nikoli ne bo ločila). Testnemu občinstvu je bila nova verzija všeč, a širša javnost je imela pomisleke: kljub visokim napovedim je *Iztrebljevalec* na blagajnah pobral slabih 34 milijonov dolarjev – slab izkupiček glede na 28-milijonski budžet. Scott, kot rečeno, na končno različico – ki so ji poleg patetičnega epiloga dodali še razlagalni *voice-over* – ni imel vpliva, in konec, kakršnega je občinstvo v osemdesetih gledalo v kinih, ni bil njegov.

Leta 1991 se je situacija spremenila: studio je med publiko zaznal sveže zanimanje za *Iztrebljevalca* in Ridleyju Scottu je bila obljubljena možnost, da film končno priredi po svojih prvotnih namerah. V *director's cutu* (režiserskem rezu) veselega konca ni bilo več: vrata dvigala so se zaprla, sledila je zaključna špica. Deckard in Rachel ne končata skupaj in konec ni niti približno tako pomirjujoč kot tisti s strani Warnerjev. Je Deckard replikant? Če je, ali ima tudi on »rok trajanja«, do katerega bo zagotovo umrl? Teorije obstajajo, ene bolj verjetne kot druge, a gotovega odgovora nam film ne poda.

Scott je *happy end* ob prvi priložnosti torej odstranil in to, manj udobno inačico konca je režiser obdržal tudi na nedavni *final cut* verziji (2007) – edini, pri kateri je imel

Scott popolno ustvarjalno avtonomijo. A dejstvo ostaja, da se je *Iztrebljevalec* deset let vrtel s srečnim koncem: to, da se je studijskemu epilogu Scott odrekal, niti ni pomembno. Ko danes rečemo *Iztrebljevalec*, že mogoče, da imamo v mislih verzijo s koncem, kot si ga je zamislil režiser (koncem, ki je danes praviloma priznan kot *pravi, avtentični*, v nasprotju s tistim *nepravim, studijskim, umetnim*), a s to besedo ne prikličemo le enega razpleta, temveč oba, tudi če si tega morda ne želimo. Kino različica je del zgodovine *Iztrebljevalca*, četudi bi Ridley Scott raje trdil drugače. Ime *Iztrebljevalec* tukaj ne zajema enega filma, temveč dva (ali tri, štiri, pet ..., odvisno, kako resno jemljete razlike med vsega skupaj sedmimi verzijami). Pod istim naslovom sta združena dva med seboj nezdružljiva konca: verzije *Iztrebljevalca* se med seboj izključujejo, in – odvisno od tega, kdaj in kje (v katerem kinu, na kakšnem formatu) ste si film ogledali – vsaka bo pri gledalcu pustila specifičen vtis, podoben, a ne enak tistemu sosednje verzije. *Iztrebljevalec* ni eden, *Iztrebljevalca* sta dva (in več). Je tukaj še smiselno govoriti o Scottovem filmu kot stabilnem objektu, fiksnem predmetu gledanja in analize, ko pa so razlike znotraj enega filma, enega naslova, tako bistvene in očitne?

Poglejmo si preprostejši primer, primer filma **Clue** (Jonathan Lynn, 1985): gre za klasično *whodunit* premiso, nekje med skrivnostnim trilerjem in *screwball* komedijo, ki sama po sebi ni niti dobra niti zanimiva, dokler ne pridemo do njenega konca, oziroma koncev. Ustvarjalci so v distribucijo poslali tri verzije filma – A, B, C. Vsak kinematograf je prejel le eno izmed teh, razlika med tremi pa je bila zgolj v zaključnem prizoru: v vsaki verziji se za morilca izkaže nekdo drug in nobena izmed različic ni bolj verjetna od druge (niti bolj »resnična«). *Clue* je bil sredi osemdesetih nekakšen poskus, marketinški eksperiment, namenjen temu, da bi se gledalec po filmu odločil za ponovni ogled, v drugem kinematografu – ne zato, ker bi rad videl še enkrat *isti* film (ta motivacija je malo verjetna; *Clue* je sam po sebi nezanimiv), temveč prav zato, ker bi rad videl drugačnega. Podobno kot *Iztrebljevalec* združuje ime *Clue* pod sabo več kot le en razplet: *Clue* ni en film, temveč trije (ki so hkrati le eden, saj je ravno množitev koncev osrednja konceptualna gesta filma). Tu gre za banalen primer, morda za najosnovnejši in hkrati najjasnejši primer večkratnih koncev: A, B in C konci tu niso posledica studijskih preprirov niti ne slabih odzivov testnih publik, temveč preprosto to, kar film definira, kar ga naredi posebnega in kar ga – kljub vsemu – še danes ohranja pri življenju. *Clue* je film večkratnih koncev, v najčistejšem smislu.

A vendarle je primer filma *Clue* izjema in ne pravilo; tudi sag z več verzijami, podobnih Scottovemu *Iztrebljevalcu*, boste težko našli na pretek. Pogostejše so predelave koncev glede na format in geografijo predvajanja: da se film za distribucijo na televiziji in DVD-ju skrči ali razširi, kakšen prizor doda in kakšnega odstrani, smo morda bolj vajeni.



Rednejše so slikovne predelave (oženje, raztegovanje) filmskih podob za prikazovanje na vseh vrstah zaslonov: *pan and scan*, *letterboxing* in ostale tehnike za prilagajanje podob vseh dimenzij in formatov na najrazličnejše zaslone, od televizijskih do letalskih in mobilnih. Znan je stereotip, da se filmi za distribucijo na evropskih trgih (za razliko od ameriških) lahko pojavijo v opazno spremenjenih inačicah, včasih tudi s krutejšim, grobim, morda dvoumnejšim koncem. Vendarle ne gre le za stereotip: za enega očitnejših primerov si je treba ogledati le **Legendo** (Legend, 1985) Ridleyja Scotta (je naključje, da je toliko filmov z več konci povezanih prav s Scottom?), za enega novejših pa **Transformerje: Doba izumrtja** (2014) Michaela Baya. Ko govorimo o *Transformerjih*, govorimo v kontekstu kitajske in ameriške različice o dveh zelo različnih izdelkih. Pod enim imenom, ponovno, dva filma.

Kaj torej storiti z večkratnimi konci: s konci, ki niso ravno dokončni? Po eni strani lahko zatrdimo, da v naštetih primerih postane filmski objekt nekaj nestabilnega, nekaj ne-stalnega, spremenljivega in gnetljivega, nekaj, kar je odprto za manipulacije ter bolj in manj opazne spremembe. Tu gre za nič manj kot temeljit odmik od skoraj vsega, kar nas uči filmska (in ne le filmska) teorija: mar niso študije filma (in umetnosti na splošno) osnovane prav na nespremenljivosti opazovanega objekta, na njegovi stalnosti, na zagotovilu, da bo tudi naslednjič, ko se k predmetu obravnave spet vrnemo, ta ostal enak kot prej? Da objekt obravnave vsakič znova lahko vidimo v *isti* luči, takega, kot smo ga že vajeni. V tej luči so večkratni konci – med sabo nezdružljivi razpleti, združeni pod skupnim naslovom – nič manj pretres filmske misli, saj kažejo na primere – redke, a vseeno –, ko konceptualni slovar filma in filmske teorije preprosto ni dovolj. Kažejo na primere, ko film postane notranje heterogen, sam sebi ne-enak, ko se znotraj enega naslova križa več različnih razpletov, skratka, ko film ni eden, ampak je filmov več (tudi če vsi nosijo isto ime).

A večkratni konci usmerjajo pozornost na nekaj še malenkost bolj radikalnega, na nekaj širšega, na nekaj, kar ni le stvar izbranih filmov, temveč stvar same filmske podobe. Ali nista nestabilnost in spremenljivost – notranja

heterogenost; dejstvo, da ob nobenem ogledu ne gledamo prav enakega filma kot prej – značilnosti ne le posameznih filmov, temveč filma (kot umetnosti in medija) samega? Mar niso negotovost, nestalnost, variabilnost – z eno besedo, edinstvenost – lastnosti prav vsake posamezne projekcije in ne le zgoraj opisanih ekstremov? V *Iztrebljevalcu* priplava upogljivost, bežnost filmskega objekta morda najbližje k površju, tam je morda najbolj očitna, a vendarle gre za nekaj, kar je lastno vsakemu predvajanju gibljivih podob in ne nekaj izbranim primerom. Večkratni konci materializirajo, naredijo vidno in otipljivo prav neenakost znotraj filmskega objekta. *Iztrebljevalec* uperi prst v nekaj širšega, na stanje filma kot takega: na dejstvo, da je vsako predvajanje po svoje edinstven, neponovljiv dogodek; dogodek, kakršnega ne bo nikoli več, vsaj ne ravno v enaki obliki. Večkratni konci kažejo na radikalen razkol znotraj enega filma, enega naslova – ampak ali ni podoben razkol prisoten prav povsod, prav na vsaki projekciji? Vsega je enkrat konec: kot smo videli, to pač ni res. Ampak prav tako ni res, da je vsega konec *dvakrat*. Film ni objekt, ampak edinstven dogodek: zunaj projekcije, kot statičen predmet, ne obstaja. Kot je po svoje pravil že Derrida, se film začne in konča *nešteto*krat, z vsako projekcijo znova: da se *Iztrebljevalec* konča *dvakrat*, je torej le prvi korak do tega, da se konča *nešteto*krat.



Tatovi koles

konec filma

Zdenko Vrdlovec

»Ni več filma«

»Ni več filma«, *plus de cinéma*, je zapisal nihče drug kot njegov najstrastnejši in najsijajnejši zagovornik André Bazin. In tudi ta *plus de cinéma* je bilo zanj nekaj imenitnega. Do tega sklepa ali vsaj sklepne, zaključne poante je prišel v spisu o De Sicovem filmu **Tatovi koles** (*Ladri di biciclette*, 1948), objavljenem leta 1949 v novembrski številki revije *Esprit* (pozneje ponatisnjenem v knjigi *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1962). V *Tatovih koles* je Bazin odkril film, v katerem »ni več filma«. Kar se natančneje glasi takole. »*Tatovi koles* so eden prvih primerov čistega filma. Ni več igralcev, ni več zgodbe, ni več režije, kar pomeni, da končno – v popolni estetiki iluzije realnosti – ni več filma.«¹ V bazinovski estetiki filmskega realizma »ni več filma« torej ni nič

poraznega, negativnega, to ni noben »konec«, »smrt« filma – prej nasprotno, to je nič manj kot izpolnitev »realistične vokacije«, ki od filma zahteva, naj bo tako »resničen«, tako »dvoumen« in »akcidentalen«, kot je po Bazinu realnost sama. Bolj ko je film videti tako »anonimen« (Bazinov izraz) kot je življenje samo, bolj je »čist«. In bolj ko je »čist«, manj ga je, pravzaprav ga sploh ni več.

Tu sicer ne gre za kakšno razpravo o Bazinovi estetiki filmskega realizma, to pa je že treba reči, da bi temu, čemur pravi »ni več filma«, lahko rekel tudi s svojim priljubljenim pojmom »dobitek realnosti«, *gain de réalité*. V spisu *Razvoj filmske govornice* so kriterij razvoja filma prav dobitki realnosti. Kaj pa so to? V tem spisu je to predvsem globina polja, kolikor zagotavlja enotnost filmskega prizora in postavlja gledalca v takšno razmerje s filmsko podobo, »ki je

1 André Bazin, »Tatovi koles«, *Kaj je film?*, str. 419, Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, Ljubljana, 2010.

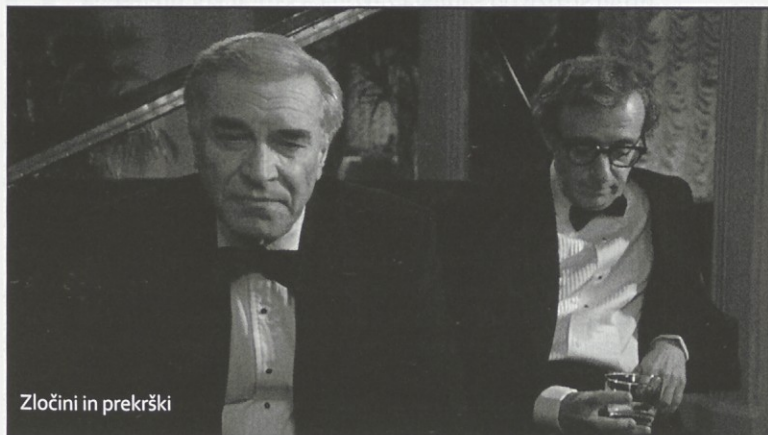
bliže njegovemu razmerju s samo realnostjo.² Toda globina polja je filmski »dobitek realnosti«, kolikor je obenem v neki opoziciji, namreč v opoziciji z *découpage classique* oziroma analitično montažo, ki predstavlja dogajanja prek fragmentiranja, drobljenja prizora. To nasprotje je Bazin lepo opisal v spisu *Montaža prepovedana*, še posebej nazorno v primeru pod črto, kjer omenja sicer povprečen angleški film *Nebo brez jastrebov*, toda z »nepozabno sekvenco«. S klasično montažo ali v ločenih kadrih je prikazano, kako deček najde levjega mladiča in ga dvigne v naročje, kako mu Levinja v majhni razdalji sledi in kako zgrožena sta starša, ko zagledata sinka in Levinjo. Bazinova »nepozabna sekvenca« pa nastopi, ko film ne več montažno, ampak »v istem splošnem planu pokaže, starša, otroka in zver«.³ V tem primeru, ko gre za resnično nevarnost in z njo za precejšen »dobitek realnosti«, Bazin torej ne reče, da »ni več filma«, ampak pozdravlja vrhunski filmski dosežek, ker je »represntacija spoštovala prostorsko enotnost dogodka« in dokazala, da »montaža še zdaleč ni esenca filma, temveč njena negacija«.

In za podobno stvar gre tudi tam, kjer je Bazin odkril, da »ni več filma«. Kakor je bil v zgornjem primeru »dobitek realnosti« in obenem vrhunski filmski trenutek učinek nekega oblikovnega prijema, tj. kontinuiranega prizora, ki je zamenjal, negiral, »ukinil« drugega, namreč iz ločenih kadrov sestavljenega prizora, tako je tisto, kar Bazin v *Tatovih koles* kot izpolnitvi realistične vokacije filma definira kot »primer čistega filma«, prav tako tudi neka negacija. Res »ni več filma«, toda tistega tradicionalnega, konvencionalnega filma z zgodbo in igralci ter z režijo v smislu režije »studijskega spektakla«. Edino in prav takšen film se res konča, ker ga je »konec«, še preden ga začnejo snemati (tu gre za »konec«, o katerem govori tudi hollywoodska scenaristična biblija, v kateri Syd Field svetuje nadebudnim scenaristom, naj se ne lotijo pisanja scenarija, če ne poznajo konca zgodbe).

Bazinov »ni več filma« namreč lahko pomeni dvoje. Najprej in predvsem uresničenje njegove »ontologije fotografske podobe« in ideje realistične vokacije filma, po kateri so največji dosežki filma njegovi največji približki realnosti, pojmovani kot niz naključij, akcidentalnosti, dvoumnosti in nedokončanosti; v tem smislu bi »ni več filma« pomenilo, da je filma toliko več, kolikor bolj izgine v tem, kar prikazuje. Bazinova realistična estetika namreč predpostavlja vero v realnost in filmarje ločuje na »tiste, ki verjamejo v podobo«, in »tiste, ki verjamejo v realnost«. Najvišji trenutek filmske »vere v realnost«, izenačen z dosežkom »ni več filma«, je Bazin odkril v *Tatovih koles*, enem najboljših filmov italijanskega neorealizma, ta pa je – da vendarle najdemo neki stik s temo »konca filma« – vsaj v osebi njegovega vodilnega scenarista Cesareja Zavattinija res sanjal o »neskončnem« filmu ali vsaj takšnem, ki bi 24

ur neprekinjeno prikazoval življenje navadnega človeka. In prav z neorealizmom, ki je tedaj pomenil povsem drugačno pojmovanje, estetiko in prakso filma od tedaj prevladujoče (tako ameriške kot evropske), bi lahko povezali drugi pomen bazinovskega »ni več filma«. Z neorealizmom, ki je vpeljal snemanje na realnih lokacijah (v nasprotju s snemanjem v studiu), uporabljal nepoklicne igralce, prikazoval navadne ljudi in vsakdanje snovi (v nasprotju z »izjemnimi« junaki v klasičnih fikcijah s sofisticiranimi zapleti), imel razredčeno dogajanje in temeljil na nizkoprorračunski produkciji (če se omejim na nekaj najsplošnejših lastnosti), »ni bilo več« tistega filma, ki se je z zvezdami, razkošno scenografijo in kostumografijo ter visokimi *production values* ravno najbolj prodajal kot »Film«. Res je, da je bilo prej konec neorealizma kot tega »Filma« (kot sinonima za filmsko industrijo), zato pa se je neorealizem pojavil in obveljal kot pojav, ki je spremenil sam »Film« prek njegovega zanikanja. S tega vidika bi bazinovski »ni več filma« lahko posplošili v tem smislu, da velja za samo življenja filma, vsaj tistega, ki se mu upira skleroza in protetika stereotipne govorce.

Neko varianto tega »ni več filma« bi lahko našli tudi v filmu Woodyja Allena **Zločini in prekrški** (*Crimes and Misdemeanors*, 1989), v zgodbi Judaha Rosenthala (Martin Landau). Ta Judah je ugleden oftalmolog (zdravnik za očesne bolezni) in družinski oče, ki pa ima tudi ljubico; ta bi se hotela z njim poročiti, njemu pa še na misel ne pride, da bi si skupaj z družino zapravlil tudi ugled, in se te svoje ljubice, ko mu začne groziti, da bo njuno zvezo razkrila njegovi ženi, rajši znebi z umorom. On sam sicer ni morilec, zato pa zločin naroči in – ostane nekaznovan. Resda potem nekaj noči slabo spi, ker ga muči občutek krivde, a sčasoma tudi to mine. Ko to svojo zgodbo pripoveduje filmskem režiserju Cliffu Sternu



Zločini in prekrški

2 A. Bazin, »Razvoj filmske govorce«, *Kaj je film?*, str. 44.

3 A. Bazin, »Montaža prepovedana«, *Kaj je film?*, str. 57.



Bledi jezdec

(Woody Allen), takole pojasni njen »nenavadni« oziroma »nemoralni« konec: »Kaj pa hočeš, to ni Hollywood, to je realnost, življenje.«

V realnosti, v življenju pa je tako, da zločini ostanejo nekaznovani, krivice neporavnane ... Vsaka druga rešitev je iluzorna, imaginarna, fiksijska, fantazijska in torej lahko pride le iz takšne tovarne iluzij ali filmov, kot je Hollywood. Vendar je Allenov Rosenthal le malce preveč pavšalen, saj se je tudi v hollywoodskem filmu že zgodilo, da se je kakšen mogotec, kot na primer Noah v **Kitajski četrti** (Chinatown, 1974) Romana Polanskega, izmazal z zločinom. Toda načeloma ima prav, Hollywood res ni toliko naklonjen bazinovski »realistični vokaciji« filma kakor pa njegovi »mitološki vokaciji«. In celo takšni, ki povsem ustreza Lévi-Straussovi definiciji mita (v *Strukturalni antropologiji*) kot načina imaginarne razrešitve realnih antagonizmov.

Takšni »mitološki vokaciji« filma zna ustreči celo Clint Eastwood, denimo tako, da se v njegovem vesternu **Bledi jezdec** (Pale Rider, 1985) junak pojavi kot zagrobna figura, ki pride varovat majhno skupnost zlatokopov pred pohlepnim in zatiralskim lokalnim oblastnikom; in ko nastopi, je na eni strani grozljivejši od samega zla in na drugi strožji od samega zakona – skoraj kot utelešena fantazija o kaznovanju vseh krivic. Ta eastwoodovski lik, »Preacher«, ki ga tudi priključimo deključina molitev, je torej mesijanska figura, kakršna je tudi Kowalski v **Gran Torino** (2008) in ne nazadnje Chris Kyle v **Ameriškem ostrostrelcu** (American Sniper, 2014), ki je celo povsem modeliran po »odrešenijskem« scenariju. Vrh tega je tudi ikonodul: svojo odrešeniško vlogo varovanja Amerike in njenih vojakov si naloži, ko na televiziji vidi posnetke sesutja stolpov Svetovnega trgovskega centra. V **Ostrostrelcu** tega sicer ni videti, toda eastwoodovski »kristologijo« spremlja tudi posmehovanje klerikom in pridigarjem. Zakaj? Ker ti samo govorijo in ničesar ne naredijo. Za Eastwooda pa »inkarnacija« pomeni akcijo. Skoraj bi lahko rekli, da akcijski film za Eastwooda ni toliko stvar zabave, ampak nič manj kot mitološki diskurz.

* * *

Leta 1949, ko je Bazin pisal o *Tatovih koles*, je njegov »ni več filma« veljal za formulacijo največjega dosežka filmske umetnosti. Dobre pol stoletja pozneje je »ni več filma« postalo nekaj dobesednega: zdaj res ni več filma, namreč prav tega, ki je več kot sto let obstajal na materialni podlagi – najprej v obliki celuloidnega traku, od leta 1950 naprej pa na t. i. *safety base* iz triacetilceluloze – na kateri si je pridobil sloves »umetnosti 20. stoletja« in užival primat »gibljevih podob«. To prvenstvo mu je sredi prejšnjega stoletja res odvzela televizija, a to ga vendarle ni toliko ogrozilo, kot ga je spremenilo (TV-slika je bila črno-bela, film pa je postal barven; TV-slika je bila majhna, film pa so začeli projicirati na široko platno). Filmska podlaga je bila prvič zamenjana z videom, toda ta je ostal bolj namenjen reprodukciji oziroma potrošnji filmov na videokasetah. Dejansko radikalna preobrazba je nastopila, ko je »filmsko analogno« zamenjalo digitalno: to je pomenilo izgubo vsake podlage in nastop filma »v obdobju njegove dematerializacije«.

Za nekatere filmske zgodovinarje prav to pomeni konec, smrt filma. Paolo Cherchi Usai je leta 2001 objavil knjigo *Smrt filma: zgodovina, kulturni spomin in digitalni mračni vek* (leta 2012 je izšla tudi v slovenskem prevodu pri Slovenski kinoteki), kjer lahko najdemo aksiom prav radikalne ontologije filmske podobe: »Film je umetnost uničevanja gibljivih podob.« In to prav zaradi njegove materialne podlage, celuloidnega ali triacetilceluloznega traku, ki je podvržen propadanju. Brž ko je razvit, filmski trak stopi v proces destrukcije. Zato je vsaka filmska projekcija enkratna, ker se med eno in drugo, z vsako ponovitvijo projekcije na traku in z njim že nekaj spremeni. Kot da bi film ponavljal za Deleuzom, da razlika nastane med dvema ponovitvama. Cherchi Usai temu pravi zgodovinskost filma: »Podoba, ki ne propada, ne more imeti zgodovine.«

Vendar so se že našli filmski umetniki, ki so v razpadajočem filmskem traku odkrili filmske ruševine in jih uporabili za svojo »arheološko« poetiko. Umetniki, kot so Bill Morrison, Eric Rondepierre, Ricci-Lucchi in Giankian, so razpadajoče odlomke starih filmov vključili v novo pripoved, v kateri te filmske ruševine ne le metaforično, marveč dobesedno materialno pričajo o delu časa. Z njimi je lahko tudi smrt drugače predstavljena kot z umirajočim človekom. Podoba umirajočega človeka je bila »le« filmska reprezentacija smrti, ki se je z vsako projekcijo obnovila, znova vstala od mrtvih, z razpadajočo podobo pa postane smrt filmskega lika skoraj tako materialna, kot je navadna človeška smrt.

Bazin je filmski podobi pripisal tudi »kompleks mumije«, s čimer je meril na to lastnost »filmske ontologije«, da neko realnost, zapisano razkroju v času, na neki način preživi oziroma jo »reši z videzom«. S tem ni več nič. Vlogo mumije lahko prevzame šele digitalna podoba, ki ne pozna razpadanja.

13
0334

TUMBLER-SNAPPER-HOW
USA

91 meters (h)
14 kilotons

37.1N
116.1W

GMT:1155:00:00
05-06-1952

Nevada

Atomic Bombs on the Planet Earth

konec filma
Matic Majcen

Prispodoba o speči zverini

Peter Greenaway je začel po prelomu stoletja v svojih intervjujih, predavanjih in filmih razglašati tezo o koncu filma, pravzaprav o »smrti filma«. Njegova retorika do danes še zdaleč ni usahnila, ravno nasprotno – britanski režiser nikoli ne zamudi priložnosti za ponovno izrekanje svojih tez, ki so medtem že dobile status svojevrstnih teoretskih parol. »Film je umetnost, podrejena tekstu«, »Eisenstein je filmski jezik izumil, Fellini ga je utrdil, Godard pa vrgel stran«, »Film bremenijo tiranije kadra, teksta, igralca in kamere« – to so trije najslovičnejši izrekovi, ki so v filmsko-teoretskih vodah zdaj že vtisnjeni v kolektivno zavest kot slogani na koncu neutrudno ponavljajočih se televizijskih oglasov.

Poudariti je treba, da Greenaway pri razglašanju svojih tez ne nastopa nujno kot akademik. Svoje ideje večinoma razlaga splošnemu ali vsaj specializiranemu občinstvu na javnih predavanjih, intervjujih in novinarskih konferencah, kar mu omogoča, da v prezentaciji ni zavezan strogim pravilom akademskega posredovanja teoretskih idej in raziskovalnih rezultatov. Zato se moramo pri razmisleku o teh nadvse privlačnih idejah vprašati sledeče: Kako sploh brati Greenawayeve teze? Jih vzeti z vso akademsko strogostjo ali s kančkom rezerve? Kot znanje v čisti obliki ali kot zabavo za splošno občinstvo? Trezen razmislek ali pretiravanje? Teorije ali metafore? Resnico ali šalo? Golo afirmacijo ali ironijo? Še toliko bolj so vprašanja na

mestu zato, ker režiserjeve retorične bravure prispevajo pomemben delež k učinku njegovega siceršnjega umetniškega ustvarjanja, kakršnega z duhomornim nizanem akademskih dejstev kakopak ne bi dosegel. Kot vsaka dobro pripovedovana zgodba ima namreč tudi ta svoje trike in figure, kjer izrečeno ni nujno tisto, kar je s tem mišljeno.

Ena: obrazi smrti

Najprej pa je nujno še enkrat izpostaviti terminološko distinkcijo, ki se verjetno zdi samoumevna, vendar njena pogosto nejasna uporaba v medijih daje vedeti, da v slovenščini marsikdaj prihaja do izrazne zmede. Izraz »smrt filma« v našem jeziku opisuje dva v veliki meri ločena pojavi. Kot prvo, smrt filmskega traku (torej filma kot medija), ki ga je v veliki, a ne popolni meri nadomestil digitalni medij, in drugo, v tem članku obravnavana Greenawayeva smrt filma kot ene izmed umetnosti. Prva teza je v angleškem izvirniku *film is dead*, druga *cinema is dead* – a ker v slovenščini tako angleško besedo *film* (v pomenu filmskega traku kot medija) in *cinema* (dobesedno »film v kinu«, teoretsko pa film kot umetniška zvrst, a tudi prostor, kjer je se ta umetnost posreduje občinstvu) prevajamo preprosto kot »film«, se, problematično, izgubi tudi razlikovanje med eno in drugo teorijo, v kolikor govorec natančno ne definira, o katerem pojavu pravzaprav govori. Kot bomo videli kasneje, sta v Greenawayevem primeru obe teoriji povezani, vendar v ožjem smislu vsekakor še vedno predstavljata dva povsem ločena pojavi.

Greenawayevo izhodišče je zatorej primarno sledeče: *cinema*, film kot *umetniška zvrst* ter prostor njenega prikazovanja sta mrtva. Natančen pogled razkrije pomislek, v kolikšni meri Britanec filmu priznava, da je sploh kdaj »živel«. Že od prvih javnih projekcij leta 1895 je bil namreč po njegovem filmu podrejen starejšim umetnostim, ali, kot pravi sam v parafraziranju Andréja Bazina: »Film je od takrat zgolj ilustrirana literatura in posneto gledališče, in če imaš srečo, dobiš zraven še košček slikarstva.«¹ Pomemben ugovor temu argumentu je: kje je Greenaway dobil zamisel, da bi moral biti film primarno nadaljevanje slikarske umetnosti? Z vidika, da je Greenaway formalno šolan slikar, se zdi dodelitev krovnega položaja slikarstvu v tej hierarhiji prej arbitrarna odločitev, ki zrcali njegovo poklicno ozadje, ne pa nekaj, kar bi imelo za sabo legitimno logiko. V skladu s tem bi kajpak vsak literat rekel, da je film nadaljevanje literarne tradicije, gledališčnik pa pač gledališke. Vendar

1 Vsi Greenawayevi citati v tem članku so vzeti iz predavanja *The Cinema is Dead, Long Live the Cinema: Taming the Shrew of Chaos: Ordering the Frame & the Narrative* (režiser ga je imel leta 2014 v sklopu simpozija Aboagora v finskem mestu Turku), v celoti dostopnega na YouTubeu pod naslovom *Peter Greenaway: The Cinema is Dead, Long Live the Cinema*, ter iz njegovega članka *Toward a re-invention of cinema* iz leta 2003, ki je v celoti dostopen na spletni strani filmske revije *Variety*.

prav na tej postavki temelji velik del režiserjevega nadaljnega argumenta, v katerem ne dopušča možnosti, da je film umetnost, katerega temeljna značilnost je *enakovredna* povezanost z vrsto drugih umetnosti.

Kakorkoli, Greenaway obdobje med ruskim montažnim filmom 20. in evropskim modernizmom 60. let – z dodatkom nemškega novega vala v 70. letih kot zadnjega kolektivnega izbruha izvornosti – priznava kot edini časovni okvir, v katerem je film do neke mere vendarle zgradil samosvoja izrazna sredstva. Vse, čemur smo priča od takrat, je zgolj hiranje filma kot umetnosti, glavni razlog za to pa naj bi bila njegova tekstualnost: dejstvo, da velika večina dominantne filmske produkcije temelji na modelu, ki v procesu prehajanja projekta skozi institucionalno sito zahteva podrejanje scenariju, vzročno-posledični tekstualni formi, večina filmov pa je zgolj njegova vizualna uprizoritev. Po Greenawayevem mnenju je sicer podrejanje tekstu v zgodovini človeštva mnogo širše zakoreninjeno in sega v sam izvor sodobne civilizacije. Tako je kljub temu, da je bila prva umetnost zavoljo jamskih poslikav slikarstvo, s svetim pismom (če ne že mnogo prej) zavoljo drugih ciljev nastopilo prepričanje, da je bila najprej beseda, čemur Greenaway seveda ostro oporeka: »Na začetku ni bil tekst, temveč slika. Ne moreš imeti besede brez slike.«

Dva: novo rojstvo filma

Kritika reakcionarnega značaja današnje filmske umetnosti sicer zveni kot osrednje jedro režiserjevega argumenta, pa vendar je to zgolj podlaga, ki ga vodi k afirmativno usmerjenemu podajanju rešitev te zanke. Smrt filma ima po Greenawayevi teoriji natančen datum: 31. september 1983², ko so v dnevne sobe zahodnega sveta začeli uvajati daljinski upravljalnik oziroma takrat poimenovani *zapper*. S tem in z nadaljnjim razvojem videa ter kasnejše digitalne tehnologije so se odprle nove možnosti, saj lahko zdaj vsakdo postane filmar. Tisto, kar je bilo prej omejeno na studijske elite, lahko danes ustvari vsak s svojo lastno opremo. Tu se Greenaway znova posluži krščanske metafore, češ da nove tehnologije predstavljajo neke vrste novo sveto trojico: mobilni telefon je oče, laptop je sin, *camcorder* pa sveti duh. Vendar pa so te osvobajajoče tehnološke novosti zatrite – film ni umrl zato, ker bi mu zmanjkalo idej, temveč zaradi establišmenta, ki ob ustaljenem finančnem modelu vztraja na prejšnji tehnologiji in spremljajoči zastareli formi ter s tem skrbi, da preboji, ki bi destabilizirali ustaljeni tok, ostajajo potlačeni. S tem nevidna roka film

2 Pri Greenawayevem navajanju datuma 31. september, torej dne, ki v koledarju sploh ne obstaja, ne gre za avtorjevo površnost, saj se tega datuma še danes redno poslužuje pred občinstvi, ni pa jasno, ali je v tem skrita šala ali namensko popačenje zaradi preizkušanja gledalčeve sposobnosti presojanja informacij.



Rembrandt's J'accuse

v izrabljeni obliki vzdržuje pri življenju ter duši resnično, inovativno ustvarjalnost, katere ves tehnološki potencial je na dosegu roke.

V tej točki Greenaway postane zelo prepričljiv, še toliko bolj, ker zdaj ni več samo cinični kritik filmske umetnosti danes, ki se je prej pritoževal nad vsem obstoječim v trenutnem filmskem izrazju, temveč nekdo, ki je odkrito pripravljen sugerirati in celo demonstrirati nove poti za filmsko umetnost. »Če rečem, da film umira, potem je pač nujno, da obenem pokažem, kaj ga bo zamenjalo.« Vendar se tu za njegovo miselno linijo začenjajo druge težave, za katere pa ni znakov, da se je o njih pripravljen pogovarjati, kaj šele da bi jih sam izpostavljal. Alternativa, ki jo ponuja, namreč ni majhna adaptacija trenutnega stanja, temveč privzema obliko vrste *radikalnih* sprememb o tem, kaj filmi so in na kakšen način jih gledamo. Omejimo se najprej na slednje: Greenaway s frazo *cinema is dead* vsekakor predvideva tudi odločen prehod iz kina v drugačne prostore predvajanja. Kino kot prostor konzumacije filma po njegovem postaja stvar preteklosti. »Naši otroci se bodo spraševali, kaj je to 'kino'.« Po njegovem mnenju človekovo mesto ni v temnem prostoru, ki fiksira njegovo telo na sedež, kajti ta pozicija ni v skladu z evolucijskim principom nenehnega gibanja in iskanja. Kot sam pravi, »oči so na takšen način kot v kinu fiksne samo takrat, kadar smo mrtvi«, poleg tega pa »nismo nočne živali, zakaj za vraga potem sedimo v temi?!«. Obema izjavama je možno ugovarjati, tisti prvi celo z znanstveno protitrditvijo. Projekt DIEM Univerze v Edinburgu je leta 2010 s preučevanjem gibanja gledalčevih oči med gledanjem filmov dokazal, da gledalec z očmi nenehno šviga sem

in tja in lovi informacije, kar se še potencira z velikostjo platna, pred katerim sedimo. Pravzaprav lahko rečemo, da sta ravno ti trditvi med Greenawayevimi najbolj populističnimi in humornimi. Režiser temu ponavadi doda še osebno opazko, da se kinematografi v Amsterdamu, kjer večinoma prebiva in ustvarja, zapirajo, ljudje pa »sploh ne hodijo več v kino«. Seveda ne navaja natančnejših podatkov o svoji observaciji, zato je težko vedeti, ali ima v mislih spremembe občinstev v času porasta multipleksov s posledično reorganizacijo mestnih kinodvoran ali na drugi strani zaton klasičnega filmskega projektorja – v vsakem primeru pa je marsikje v Evropi, ravno nasprotno, prav digitalno prikazovanje znova spodbudilo zanimanje za kinematografsko gledanje filmov.

Greenaway kot alternativo predlaga obliko filmskega ustvarjanja, ki bi jo morale zaznamovati 3 lastnosti: najočitneje bi ta film moral biti nenarativen, kot drugo bi naj potekal v sedanjem času, in kot tretje, odvijal naj bi se na več zaslonih. S »sedanjim časom« režiser misli na interaktivno izkušnjo filma, v kateri bi bil tok naracije odvisen od gledalčevih izbir in bi se kot tak spreminjal iz trenutka v trenutek. Greenaway je potrditve te metode dobil sredi 90. let s hitrim vzponom formata CD-ROM in interaktivno-multimedijskih vsebin, ki so se na tovrstnih ploščkih pojavile na tržišču, vendar pa je ta medij, kot vemo, poniknil prav tako hitro, kot se je pojavil. Veliko bolj natančno pa se režiser ustavlja pri opisu večzaslonskosti filma. Na svojih predavanjih redno ponuja primer, ki ga je leta 2007 ustvaril ob priložnosti trienala Muzeja za oblikovanje v Milanu. Film, ki ga za poslušalce demonstrira na klasičnem pravokotnem platnu, je bil v izvirniku

sestavljen iz 7 zaslonov različnih oblik – eni so vertikalni, drugi horizontalni, eni podolgovati, drugi strnjeni, eni manjši, drugi večji, ne nahajajo pa se nujno samo na eni steni, temveč zasedejo ves prostor, vključno s stropom in tlemi, s čimer gre za izkušnjo filma, v katero je gledalec v prehajanju skozi prostor tudi fizično vpleten. Znova pa je najbolj zanimivo, da Greenaway pri posredovanju teh trditev namenoma zamolči določen vidik takšnega ustvarjanja, s čimer postane jasno, da je njegov primarni namen res retorični učinek, ne pa preverljivo akademsko znanje. Za fascinanten in prelomen film gre namreč samo v toliko, v kolikor sprejmemo, da gre za – film. Torej za gibljive podobe v splošno sprejetem pomenu besede, za izdelek, ki se predvaja v kinu pred splošnim občinstvom. Tisto, kar Greenaway pri tem zamolči, pa je, da takšni filmi že dolgo obstajajo, a v drugih kontekstih, drugih diskurzih in, konec koncev, drugih umetnostih. Vizualno gradivo iz Milana bi tako lahko zlahka opisali kot galerijski video, projiciran na različne arhitekturne objekte, ali pa kot eksperimentalni film, ki premišljuje o omejitvah klasičnega kadra. Takoj ko ga torej umestimo v njegov pravi diskurz, je v njem nemudoma veliko manj revolucionaren kot v filmski sferi, še več, gre celo za dokaj konvencionalen, čeravno teoretsko še vedno zelo zanimiv galerijski izdelek. S tem se razkriva Greenawayeva splošna retorična strategija: s svojo dikcijo spretno izkorišča nekritičnost splošnega občinstva in ga z dokaj konvencionalnim znanjem z drugih področij dobesečno fascinira z nečim, kar se v filmskem kontekstu na prvi pogled zdi revolucionarno. Tako zgoraj opisani film iz Milana kot sorodni, ravno tako pogosto predstavljeni (a, mimogrede, izvrstni) Greenawayev kratki film **Atomic Bombs on the Planet Earth** (2011) se v filmskih vodah precej suvereno uvrščata v diskurz eksperimentalnega in kratkega filma, kjer predstavljata le dva izmed nešteti podobno premišljujejočih izdelkov, ki pa so vendarle marginalizirani glede na celovečerni igrani film, kateremu ju režiser ponuja kot alternativo. Za tem trikom mešanja izdelkov iz različnih filmskih diskurzov pa se skriva njegova naslednja težnja: globoka želja po tem, da bi takšna eksperimentalna produkcija, kakor v času Eisensteina ali Godarda, postala *mainstream*.

Tri: emancipacija razsvetljenega gledalca

Zakaj se mu zdi to tako pomembno? Preprosto zato, ker šele v takšni produkciji najdemo – misel. Razlog, da so taki filmi danes pogosto zunaj *mainstreama*, se ne skriva samo v njihovi neprilagojenosti formalnim zahtevam po ukrojeni formi, temveč tudi v tem, da so preprosto »prezahtevni« za občinstvo, ki je vse bolj naklonjeno poneumljajoči televizijski produkciji resničnostnih šovov in drugih zabavnih oddaj. Ko pridemo do te točke, moramo prepoznati, da je v Greenawayevi aspiraciji nekaj zelo pozitivnega in navdihujočega. Vse zvižaje, ki jih je do tu uporabil – provokacije, pretiravanja, namerne napake –, vodijo v odkrito altruistično in dobronamerno iskanje

rešitev za splošni problem v današnji družbi – kako izobraziti in opolnomočiti občinstvo, ki je zdrsnilo v masovno vizualno nepismenost. Prav slednji izraz ima v Greenawayevem pojmovnem arzenalu krovno mesto. »Če bi bil minister za kulturo, bi v svoje ukrepe uvedel koncept vizualne pismenosti,« pravi. Človeštvo se po njegovem mnenju mora ponovno naučiti gledati. »Če imate oči, še ne pomeni, da lahko vidite,« citira Rembrandta. Podrejenost tekstu je stranpot zahodne civilizacije, katere prebivalstvo je v času, ko so zavladale plehke podobe, ostalo brez mentalnih orodij, kako jih kontekstualizirati, procesirati in se jim kritično zoperstaviti. Film, ki so »zgolj ilustracija romanov Jane Austen« so logična, čeravno žalostna posledica tega družbenega dejstva današnjega časa.

Kaj je torej Greenawayeva teza o smrti filma? Kombinacija besednih figur, izkrivljenih trditev in fakturnih pretiravanj, da bi v sodobno družbo interveniral s sila preprostim apelom po povečanju vizualne pismenosti med splošnim prebivalstvom, s tem pa dosegel vrnitev držnosti in inovativnosti v *mainstream* film. Morda je res skrajno subjektiven, metaforičen, populističen in senzacionalističen, a na koncu gre v tem prepoznati razsvetlenski projekt, ki za ironično masko skriva nekaj globoko osebnega in dobronamernega. Film seveda ni dobesečno mrtev. A če ostanemo pri besednih figurah, je popolnoma res, da spi. Ali, bolje rečeno, hodi naokoli kot izčrpan zombi brez znakov inteligence. Še vedno pa je tu med nami in čaka na svoj veliki trenutek, ko bo kot zverina vstal iz okovja dolgočasne rutine. Greenaway je zagotovo med tistimi optimisti, ki to revolucijo vidijo za naslednjim vogalom. Tekst je za zdaj morda res kralj, a kot Greenaway sam najbolje pove z Derridajem: »Podoba ima vedno zadnjo besedo.«

konec filma

Zoran Smiljanič

Production Coordinator KRIS BOXELL
Camera Assistant WADE CHILDRESS
Sperm Wrangler BLAIR CLARK
Grip & Lighting MALEY PRODUCTION SERVICE

NEW YORK SECOND UNIT

Unit Production Manager DAVID STARKE
First Assistant Director J. ALAN HOPKINS
Production Coordinator ALESSANDRA CUOMO
Location Manager MATTHEW WIDMAN

Tipologija odjavnih špic

15 vrst odjavnih špic, ki so nas zadržale v kinodvorani tudi po koncu filma

Najprej jih ni bilo. Filmi so se končali tako, da se je kamera dvignila in odmaknila od dogajanja, čez ekran se je izpisalo THE END, FIN, KRAJ ali KONEC, kar je bil za gledalce v kinodvoranah znak, da vstanejo, oblečejo plašče in se napotijo proti izhodu. Prvi zametek odjavnih špic je prišel z zasedbo vlog (*cast*); naštetni so bili glavni igralci in njihova filmska imena, kar ni trajalo dolgo, telop ali največ dva. Sledil je upor sindikatov filmskih delavcev, ki so pritiskali na filmske studije, da morajo vsi, ki so tako ali drugače sodelovali pri nastanku filma, dobiti zasluženo mesto (*credit*). In studii so popuščali, najprej po kapljicah, v 70. letih prejšnjega stoletja pa so odjavne špice postajale vse daljše in debelejšje. Če je bila razkošna in barvita najavna špica rezervirana za elito (režiser, producent, igralci, scenarist, direktor fotografije, skladatelj, montažer ...), potem je bila odjavna špica poseljena s plebsom, neznanimi in neopaznimi sleherniki (statisti, scenski delavci, tehniki, trenerji, šoferji, strokovnjaki in svetovalci, timi laboratorijskih in računalniških operativcev ...), ki so bili po navadi napisani z malimi belimi črkami na črnem ozadju. Sčasoma so odjavne špice vsebovale vse številčnejšo vojsko sodelujočih, kjer je bil vpisan tudi zadnji dostavljalec pic ali krofov (in njegova mačka), nazadnje pa so vanje tlačili še razne izjave, pravne predpise,

avtorska opozorila, pojasnila in grožnje. Skratka, dolgčas, ki ga nihče ni bral. Obiskovalci so zato takoj po začetku odjavne špice kot po ukazu vstali, oblekli plašče in zapustili kinodvorano.

Potem pa se je filmskim ustvarjalcem počasi posvetilo, da odjavna špica ni nujno zgolj odlagališče imen in predpisov, ki nikogar ne zanimajo. Začeli so eksperimentirati in vanje injicirati glasbo, fotografije, animirane vložke, šale, domislice, bizarna sporočila, čudaške rešitve in celo dele filma. Odjavne špice je postalo zanimivo gledati in tudi brati, saj nikoli nisi vedel, kdaj se bo med imeni skrtil kak nenavaden napis, funkcija ali izjava. Zgodilo se je, da se je film naravnost norčeval iz (navad) gledalcev: ko so ti ob začetku odjavne špice pograbili plašče in se odpravili proti izhodu, so se napisi nenadoma prekinili in film se je nadaljeval. Gledalci so se ustavili, nekateri so se s hodnika vrnili v dvorano in stoji strmeli na platno, drugi so spet sedli. Čez čas so se napisi nadaljevali, gledalci so se znova premaknili proti izhodu in spet je sledil filmski prizor med napisi. In tako še nekajkrat. Čisto zajebavanje. Včasih je bilo bolj zabavno opazovati reakcije zbeganih gledalcev kot pa dogajanje na platnu. Odjavne špice so postajale vse bolj kreativne, zanimive in odtrgane, in gledalci smo se zato navadili ostati v kinodvorani in počakati na

kakšno dodatno poslastico. Čez čas pa smo se tudi tega naveličali. Odjavne špice so postale vse bolj zasičene, agresivne in posledično nezanimive. Zato smo spet pograbili plašče in ...

... še preden zapustite kinodvorano, naj vas spomnimo na 15 nenavadnih, inovativnih, odbitih, pogumnih in zabavnih tipov odjavnih špic ter njihovih značilnih predstavnikov.

Pa še to: evropskih in filmov drugih celin je bolj malo, na tem področju imajo pač absolutni primat Američani. Tudi slovenskih filmov na žalost ni med njimi, saj naši filmski ustvarjalci še niso odkrili vseh čudovitih možnosti, ki jih ponujajo odjavne špice.

1. Najavna špica = odjavna špica



Splošni trend so najprej zakrivili režiserji novega Hollywooda, štafeto pa

so prevzeli studijski šefi, ki so ugotovili, da je prvih (in zadnjih) 20 minut filma čas, ko je gledalec najbolj zbran in lahko sprejme največ informacij, zato je te dragocene minute neumno zapravljati za napise, ki jih nihče ne bere. Danes so skoraj vsi hollywoodski *blockbusterji* brez najavne špice, ki so jo preselili na zadek filma. Kar vsekakor ni isto.

Boter (The Godfather, 1972, Francis Ford Coppola): eden prvih filmov, kjer so najavno špico deložirali na konec filma.

Apokalipsa danes (Apocalypse Now, 1979, Francis Ford Coppola): eksplozivna uvodna špica je spet na koncu; takrat je bila to še drzna avtorska poteza, danes je uveljavljeni standard.

Smrtonosno orožje 2 (Lethal Weapon 2, 1989, Richard Donner): film, ki je ustoličil modo »title only« (samo naslov, brez špice).

300 (2006, Zack Snyder): učinkovita kombinacija animiranih prizorov iz stripa in bombastičnega *soundtracka*, ki pa na koncu filma izgubi pol svoje moči.

2. Kratek povzetek protagonistov za telebane



Številni filmi na koncu predstavijo glavne igralce s sliko in besedo (*roll call*), da gledalce še enkrat spomnijo, kdo je koga igral.

Veliki pobeg (The Great Escape, 1963, John Sturges): naštejejo vse protagoniste; Steve McQueen, »The Cooler King«, je po tem filmu postal zvezda, tudi po zaslugi odjavne špice.

Zlato za pogumne (Kelly's Heroes, 1970, Brian G. Hutton): podobna reč kot predhodnik, omenjamo ga zato, ker je v njem igral Clint Eastwood, film pa so posneli v istrski vasi Vižinada.

MASH (1970, Robert Altman): namesto odjavne špice spiker poljske bolnišnice napove, da si bodo danes zvečer ogledali vojno dramo *MASH* in zdrdra imena nastopajočih igralcev, ki jih za hip tudi pokaže, na koncu pa voznik džipa nejevoljno zagodrnja: »Goddamn army!«

Top Gun (1986, Tony Scott): kako so bili vsi lepi in mladi, pokojni režiser Tony Scott pa na začetku obetavne kariere.

Trainspotting (1996, Danny Boyle): neznani fantje, ki se bodo kmalu prebili v prvo ligo britanskih igralcev.

3. Kratek povzetek protagonistov in vsebine za telebane



Nekaterim pa ni dovolj, da predstavijo samo like, ampak ponovijo tudi vsebino.

Državljan Kane (Citizen Kane, 1941, Orson Welles): svojevrstna poglobitev karakterizacije, kjer se po napisu The End predstavi še ducat igralcev iz filma, ki zdeklamirajo po nekaj stavkov besedila.

V 80. dneh okoli sveta (Around the World in 80 Days, 1956, Michael Anderson): triurni spektakel je na koncu postregel še z animiranim sedemminutnim povzetkom zgodbe.

4. Vrnitev odpisanih



Nekateri stranski liki, na katere smo že zdavnaj pozabili, se vrnejo v film in od gledalcev izmolzejo še kakšno salvo smeha. Prvi, ki je uporabil to pozneje velikokrat eksploativirano idejo, je ...

Ali je pilot v letalu? (Airplane!, 1980, Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker): starejši gospod, ki na začetku filma vstopi v taksi, po končani odjavni špici še vedno čaka na svojega voznika: »Dam mu še 20 minut in to je vse!«

Letala, vlaki in avtomobili (Planes, Trains & Automobiles, 1987, John Hughes): direktor marketinške agencije, ki je na začetku filma mečkal z odločitvijo, katera grafična rešitev za oglas je boljša, se po koncu odjavne špice še vedno nahaja v pisarni in cinca med različnimi predlogi.

Austin Powers: Vohun, ki me je nategnil (Austin Powers: The Spy Who Shagged Me, 1999, Jay Roach): strašni morilec Mustafa obleži na dnu prepada ustreljen in s polomljenimi nogami, a ne umre; po koncu odjavne špice se spet oglasi iz prepada in sprašuje, ali je filma že konec, ter javka, da ga odprti zlomi nog precej bolijo.

5. Presenetljiva odkritja



Včasih pravo presenečenje pride šele po uradnem koncu filma.

Princ odkriva Ameriko (Coming to America, 1988, John Landis): med odjavno špico se razkrije, da Eddie Murphy ni igral le mladega in čednega glavnega junaka, pač pa še tri epizodne vloge, in sicer jezikavega frizerja, sluzastega pevca in priletnega Žida Saula, ki pove nepozabni vic o juhi in žlici.

Divje strasti (Wild Things, 1998, John McNaughton): v odjavno špico se nekajkrat vrinejo kratki vložki, ki že tako komplicirano zgodbo še dodatno zapletejo z dvojnimi in trojnimi *twisti*, da nazadnje ne vemo več, kdo pije, kdo plača, kdo je s kom seksual in kdo je koga ubil.

6. Kaj se je zgodilo potem ...



Številni filmi nas pred, med ali po odjavni špici obvestijo, kaj je protagonist doletelo po koncu filma. Izmišljene ali resnične usode skušajo zabavati, pretresti ali presenetiti.

Taksist (Taxi Driver, 1976, Martin Scorsese): zdi se, da je Robert De Niro po masakru fizično in psihično povsem okreval, ko pa med odjavno špico zagledamo njegov nori pogled v vzvratnem ogledalu, vidimo, da je možakar še vedno zmešan kot mina.

Conan barbar (Conan the Barbarian, 1982, John Milius): v nekakšni napovedi nadaljevanja čarovnik Mako pove, da bo Conan po številnih pustolovščinah postal kralj, mi pa vidimo bradatega Schwarzeneggerja, ki kot mislec sedi na prestolu; kar pa se ni zgodilo, v drugem delu je vzorno obrit spet sekal ljudi in pošasti.

Dodgeball: Zgube med dvema ognjema (Dodgeball: A True Underdog Story, 2004, Rawson Marshall Thurber): Ben Stiller je negativec, ki se po izgubljeni tekmi dodgeballa prenažira z nezdravo hrano in postane 200-kilski debelinko, ki nam na koncu s kavča zapoje, zapleše in žonglira s svojimi obilnimi dojkami.

7. Kamufilirani napovedniki

TO BE CONTINUED...

Pri hiperinflaciji današnjih stripovskih nadaljevanj je postal uveljavljen standard, da po koncu odjavne špice utrujajo s kakšnim *teaserjem* za naslednji naslov v franšizi. Na take neumnosti se ujamejo

predvsem zmešani Američani, ki se nikoli ne naveličajo superherojev. No, včasih je bilo napovedovanje nadaljevanj nekaj svežega.

Trije Mušketirji (The Three Musketeers, 1974, Richard Lester): eden prvih ali celo prvi film, kjer na koncu napovejo nadaljevanje *Štirje mušketirji* (1975), ki so ga posneli simultano s prvim delom.

Vrnitev v prihodnost (Back to the Future, 1985, Robert Zemeckis): prvi del je predvajal napovednik za drugega in drugi za tretjega, vsi trije pa so bili zanimivi.

Matrica Reloaded (Matrix Reloaded, 2003, Andy in Larry Wachowski): na koncu je napoved tretjega in zaključnega dela trilogije **Matrica Revolucija**, a to ni pomagalo ne enemu ne drugemu; le prvi del je bil *the One and only*.

Doc Savage: Človek iz bronze (Doc Savage: The Man of Bronze, 1975, Michael Anderson): tale je samozavestno napovedal drugi del in celo pokazal nekaj prizorov, a nadaljevanja zaradi finančnega neuspeha prvenca nikoli niso posneli.

8. Kiksi in odpadki



Trend umešanja zabavnih kiksov (*gag reel*) in izločenih posnetkov (*outtakes*) na konec filma povezujemo predvsem z dvema imenoma: Burt Reynolds in Jackie Chan. Medtem ko so pri Reynoldsu ponesrečeni posnetki (*bloopers*) zabavni, pa so pri Jackieju Chanu hudo boleči in celo smrtno nevarni. Ti posnetki so včasih privlačnejši in definitivno bolj resnični od filma samega.

Smokey in Bandit II (Smokey and the Bandit, 1980, Hal Needham) in **Dirka Cannonball II** (Cannonball Run II, 1981, Hal Needham): široka paleta jezikovnih spodrsnjajev, pozabljenega besedila, nekontroliranih izbruhov smeha, okvare rekvizitov ali namernega miniranja

soigralcev; v slednjem sta Reynolds in Jackie Chan zaigrala skupaj.

Božji oklep (Armour of God, 1986, Jackie Chan): po snemanju tega akcijskega filma v Istri, na Predjamskem gradu in gradu Kamen je nato Jackie na neki zagrebški ulici tako hudo padel, da si je razčesnil lobanjo in komaj preživel.

9. Fotografije



Številni TV-filmi, ki so posneti po resničnih dogodkih, na koncu pokažejo fotografije realnih ljudi, ki se jim je zares zgodila drama, prikazana v filmih. Le kako to, da so igralci v filmih vedno neprimerno privlačnejši, vitkejši in lepši od resničnih ljudi? Poznamo pa tudi bolj premišljene uporabe fotografij na odjavni špici.

Železni križec (Cross of Iron, 1977, Sam Peckinpah): *slide show* fotografij vojnih grozot od nacističnih zločinov do sodobnih vojn, pospremljen s citatom Bertolta Brechta, ki opozarja, da se nacistična zver spet krepi in razrašča; pa še res je.

Zastave naših očetov (Flags of Our Fathers, 2006, Clint Eastwood): pretresljivi dokumentarni posnetki osvajanja Iwo Jime in resnični vojaki, ki so dvignili zastavo na znameniti fotografiji.

Prekrokana noč (The Hangover, 2009, Todd Phillips): štirje fantje šele med odjavno špico pregledajo fotografije fantovščine v Las Vegasu in rekonstruirajo, kako se je odvrtela najbolj nora noč v njihovem življenju; huronsko!

Poti (Tracks, 2013, John Curran): zanimivo je primerjati film s fotografijami iz National Geographica, na katerih je Robyn Davidson (igra

jo Mia Wasikowska) s svojimi štirimi kamelami in psom prepotovala 2500 km avstralske puščave.

10. Rušenje četrte stene



Tisti trenutek, ko protagonist spregovori naravnost v kamero in uniči filmsko iluzijo.

Muppetki gredo v Hollywood (The Muppet Movie, 1979, James Frawley): podivjani bobnar Animal pogleda v kamero in zarenči: »Pojdite domov, pojdite domov! Pa-pa!«

Prosti dan Ferrisa Buellerja (Ferris Bueller's Day Off, 1986, John Hughes): Mathew Broderick nas gladko napodi iz dvorane: »Ste še vedno tu? Konec je ... pojdite domov!«

11. Monty Python



Slovita britanska skupina je neusmiljeno parodirala vse živo in seveda tudi odjavne špice, ki jih je prestrelila z bizarnimi napisi in odbitimi domisljicami. Poglejmo si le njihove filmske špice.

Monty Python in sveti gral (Monty Python and the Holy Grail, 1974, Terry Gilliam, Terry Jones): najavno špico ugrabijo Švedi, obsedeni z lososi, od njih pa jo prevzamejo Latinoameričani, obsedeni z lamami; na odjavni špici nam zavrtijo nekaj minut dolgo cirkuško skladbo na temnem ozadju, ki je povsem brez napisov.

Brianovo življenje (Monty Python's Life of Brian, 1979, Terry Jones): potem ko križani Brian in kompanija zapojejo

slovito pesem *Always Look on the Bright Side of Life*, Brian ugotovi, da je filma konec in da lahko ploščo z glasbo iz filma kupimo v preddverju kina, češ, »tudi mi moramo od nečesa živeti«.

Monty Python: Smisel življenja (Monty Python's The Meaning of Life, 1983, Terry Jones): Eric Idle, oblečen v konzervativno filmsko kritičarko, pod velikim napisom »Konec filma« z izrazito vulgarnim besednjakom kritizira sodobne filme, češ da je v njih preveč nasilja in premalo družinskih vrednot; na koncu so se producenti zahvalili vsem ribam, ki so nastopile v filmu.

12. Pesem za slovo



Glasbena podlaga odjavne špice je čustvena bomba, ki jo gledalci odnesemo iz kina in nam še dolgo odmeva v glavi. Okusi so različni, ampak tule so štiri uspešne poroke med sliko in zvokom, ki jih je čas potrdil.

Ljudje mačke (Cat People, 1982, Paul Schrader): vnetljiva pesem *Putting Out Fire (With Gasoline)* nesmrtnega Davida Bowieja se vrti, medtem ko čudoviti črni jaguar nepremično zre v nas. Ko Bowie zavpije besedo »gasoliiiiine!«, jaguar glasno zarjove; pesem je uporabil tudi Tarantino v *Neslavnih barabah*.

Vod smrti (Platoon, 1986, Oliver Stone): Adaggio za godala Samuela Barberja je nastal že leta 1936, a se ga bomo spominjali kot pretresljive zvočne kulise vietnamske vojne.

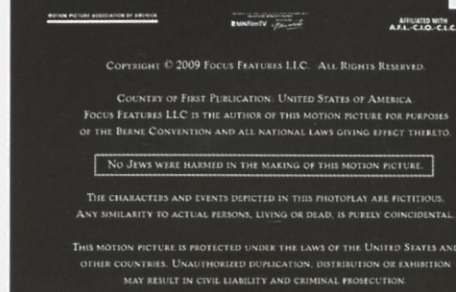
Ostani z menoj (Stand by Me, 1986, Rob Reiner): naslovna pesem Bena E. Kinga je sicer ljubezenska, a so ji filmarji spremenili namembnost in ujeli pravo rimo s tem nostalgичnim in čustvenim filmom o odraščanju.

Dobri fantje (Goodfellas, 1990, Martin Scorsese): Sinatra *My Way* v energični punkovski izvedbi Sida Vicusa je

popolna ilustracija propada nekoč velike gangsterske družine.

Bournov ultimatum (The Bourne Ultimatum, 2007, Paul Greengrass): Mobyev elektronski komad *Extreme Ways* premore vso energijo, gibanje in notranjo dramo Jasona Bourna.

13. Bratje po špicah

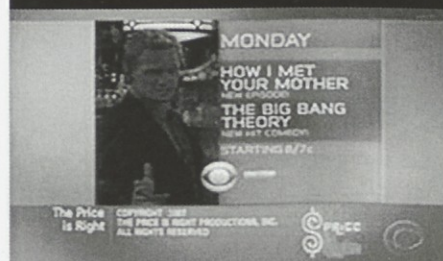


Brata Farrelly sta v svojih najboljših filmih premogla odbite, originalne in zelo zabavne odjavne špice. Brata Coen tudi. Mogoče celo brata (kdm, ali brat in sestra) Wachowski. Kaj pa brata Hughes?

Nori na Mary (There's Something About Mary, 1998, Peter in Bobby Farrelly): vsi udeleženci (igralci, ekipa, statisti, njihovi sorodniki in njihovi otroci) zapojejo čudovito kičasto pesmico *Build Me Up a Buttercup* skupine The Foundations, ki, ko jo enkrat slišiš, ne gre in ne gre iz ušesa.

Zresni se (A Serious Man, 2009, Joel in Ethan Coen): film, ki govori o Židih, ima na koncu napis: Med snemanjem tega filma ni bil poškodovan noben Žid.

14. Generična odjavna špica



Prva je ta nadomestek špice lansirala ameriška TV-postaja NBC leta 1994, sledile so ji številne druge postaje. Originalna slika se pomanjša nekam v kot, na displeju pa se kot na borzi ekspresno odvrtilo glavni igralci, režiser,

scenarist in producent, drugi del ekrana pa že zasede nova oddaja, ki sledi. Tako opravijo z odjavno špico v pičlih desetih sekundah in se gladko požvižgajo na vse zanimivosti, ki jih nemara vsebujejo. To že leta počnejo tudi nekatere naše komercialne postaje (POP TV in Kanal A). Zločin, ki bi ga morali najstrožje sankcionirati!

15. Nori napisi (*crazy credits*)

WARNING

You are reading this then this warning is for you. Every word you read of this useless fine print is another second of your life. Don't you have other things to do? Is your life so empty that you honestly can't think of a better way to spend these moments? Or are you so impressed with authority that you give respect and credence to all who claim it? Do you read everything you're supposed to read? Do you think everything you're supposed to think? Buy what you're told you should want? Get out of your apartment. Meet a member of the opposite sex. Stop the excessive shopping and masturbation. Quit your job. Start a fight. Prove you're alive. If you don't claim your humanity you will become a statistic. You have been warned Tyler

Med končnimi napisi se skriva marsikateri biser, treba se je le prebiti čez nekaj sto ali tisoč imen.

Ali je pilot v letalu? (1980): Na splošno zadolžen za kup reči ... Mike Finnell
Avtor Povesti o dveh mestih ... Charles Dickens
V primeru tornada ... jugozahodni kot kleti

Ameriški volkodlak v Londonu (An American Werewolf in London, 1981, John Landis): v odjavni špici princu Charlesu in princesi Diani čestitajo za nedavno poroko.

Salomon in Sheeba (Solomon and Sheeba, 1959, King Vidor): med napisi se pojavi naziv »svetovalec za prizor orgije«.

Creepshow (1982, George Romero): v filmu je prizor s stotinami ščurkov, na koncu pa najdemo naziv »trener ščurkov«.

Night Patrol (1984, Jackie Kong): tale ameriška komedija ima zaradi neznanega razloga odjavno špico v francoščini.

Vojne zvezd (Star Wars, 1977, George Lucas): »Film je posnet na lokaciji v vesolju.«

Fantazma (Phantasm, 1979, Don Coscarelli): grozljivka opozarja, da nas bo »v primeru neavtoriziranega kopiranja, razširjanja ali predvajanja tega filma doletela civilna tožba, kriminalni pregon in SRD VISOKEGA MOŽA!«

Ali je pilot v letalu 2? (Airplane II: The Sequel, 1982, Ken Finkleman): za nazivom »Best Boy« je nastopil še »Worst Boy«, ki mu je ime Adolf Hitler.

Napad morilskih paradiznikov (Attack of the Killer Tomatoes!, 1987, Jon De Bello): »Posneto po uspešnici *Srd paradiznikov*.«

Killer Tomatoes Eat France (1992, Jon De Bello): »Film je v celoti posnet v Franciji, razen delov, ki so posneti drugje.«

Napihnjenci (Hot Shots!, 1995, Jim Abrahams): »Če bi zapustili kinodvorano, ko so se tile napisi začeli, bi bili zdaj že doma.«

Hitrost 2 - Brez zavor (Speed 2: Cruise Control, 1997, Jan De Bont): »Med snemanjem filma ni bil onesnažen noben ocean.«

Krik (Scream, 1996, Wes Craven): »Ne zahvaljujemo se Okrajnemu upravnemu odboru šole Santa Rosa.«

Top Secret! (1974, Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker): napis sredi praznega okvirja: »Tale prostor lahko najamete.«

Lobster Man from Mars (1989, Stanley Sheff): »Nobenega jastoga nismo med snemanjem poškodovali, smo jih pa nekaj pojedli.«

Dan neodvisnosti (Independance Day, 1996, Roland Emmerich): »Med snemanjem nismo poškodovali nobene živali ali zunajzemeljskega bitja (*animals or aliens*).«

Glej kdo se oglašča 2 (Look Who's Talking Too, 1990, Amy Heckerling): funkcija »trener sperme« (*Sperm wrangler*) ... Blair Clark.

Guns on the Clackamas: A Documentary (1995, Bill Plympton): »Veliko malih krznenih živalic z žalostnimi očmi je bilo med snemanjem tega filma mučenih.«

Canadian Bacon (1995, Michael Moore): »Med snemanjem tega filma ni bil poškodovan noben Kanadčan.«

Mallrats (1995, Kevin Smith): »Hvala mami in očetu, ker sta pred toliko leti seksala.«

To je Spinal Tap (This is Spinal Tap, 1984, Rob Rainer): »Skupina Spinal Tap je izmišljena. In tudi Velikonočni zajček ne obstaja!«

Vzgoja Arizone (Raising Arizona, 1987, Joel in Ethan Coen): »Posneto na lokaciji Valley of the Sun, čudovitem mestu za vzgojo otrok.«


Curse of the Queerwolf (1988, Mark Pirro): »Noben pes ni bil poškodovan med snemanjem – vse smo postrelili na zaključni zabavi.«

Bambi Meets Godzilla (1969, Marv Newland): »Posebna zahvala mestu Tokio za sodelovanje pri pridobitvi Godzile za nastop v filmu.«

Roadkill (2001, John Dahl): »Med snemanjem tega filma je bila ubita komajda kakšna žival.«

Fargo (1996, Joel in Ethan Coen): kot »žrtev na polju« je naveden »simbol, podoben Umetniku, nekdanji znanemu kot Prince (Artist Formerly Known as Prince)«.

Klub golih pesti (Fight Club, 1997, David Fincher): Tyler Durden se je polastil tudi opozorila na koncu odjavne špice: »Če tole bereš, potem je to opozorilo zate. Vsaka beseda, ki jo prebereš, je ... sekunda tvojega življenja. Ali nimaš drugega dela? Je tvoje življenje tako prazno ...? Ali prebereš vse, kar naj bi prebral? Ali misliš, kar bi moral misliti? Kupuješ, kar ti rečejo da kupiš? Pojdi ven iz stanovanja. Spoznaj predstavnika nasprotnega spola. Nehaj s prekomernim nakupovanjem in masturbiranjem. Pusti službo. Začni pretep. Dokaži, da si živ. ... Opozorili smo te ... Tyler«



Srečno, Orlo!

Slovenski kratki film

Anja Banko

Odlomki kratkega domačega

Slovenski film je v dobri kondiciji. A to je opazka, ki je žal ne moremo nasloviti na večinsko celovečerno produkcijo, ki se je na letošnjem 19. Festivalu slovenskega filma (znova) izkazala za povprečen in konformističen poskus apropiacije žanrskih izrazov (na primer **Pod gladino** Klemna Dvornika, **Nika** Slobodana Maksimovića), čeprav je ponudila tudi izstopajoče filmske tekste; predvsem subtilno-poetičen sklep trilogije Vlada Škafarja **Mama** ali zadovoljivo svež poskus mladinskega filma **Pojdi z mano** Igorja Šterka. A bolj živahno življenje od »establišmenta« slovenskega celovečerca očitno živijo kratki filmi. To dokazuje sam obseg produkcije (na letošnjem FSF-ju je bilo tako prijavljenih kar 98 kratkometražnih filmov), kar je glede na trenutne pogoje ustvarjanja (sofinanciranje s strani SFC-ja, predvsem pomanjkanje podpore za projekte v razvoju) zavidljivo število, in to kljub dejstvu, da velik del kratkih vsako leto obvezno predstavljajo tudi študijski filmi ljubljanske AGRFT

in novogoriške univerze, kar je sicer lahko le pozitivno, saj omogoča tako ustvarjalcem kot tudi zainteresirani javnosti, da si ogleda, kje in kako se zarisujejo nove, prihodnje točke domače filmske produkcije. Obenem se k formi kratkega filma vedno znova vračajo tudi že uveljavljeni avtorji celovečernega formata, letos na primer Jan Cvitkovič z **Ribolovom**, kot tudi (mlajši) avtorji z raznih vetrov, na primer Nika Autor z **Obzornikom 62**, Ina Ferlan z eksperimentalno-igranim filmom **Sotto**, Lun Sevnik s komično grotesko **Seat** ali Urška Djukić z filmom **Dober tek, življenje!**, ki je prejel tudi nagrado za najboljši kratki film.

Forma kratkega filma je iz perspektive širših krogov publike, izvzemši strokovne in cinefilske, nepoznana in »nezanimiva«. K temu verjetno veliko prispeva predvsem odnos večinskih medijev, za katere je, v začaranem krogu diktata zanimanja bralstva, kratki film slepa pega, čeprav je ravno ta tisti, ki

je v zadnjih letih morda celo bolj kot celovečerni izdelki pripoznan tudi v tujini. Če k neprepoznavnosti kratke forme torej prispevajo sami mediji, je drugi problem kratkega filma (če ne prvi po svojem bistvu) tudi njegova distribucija, saj je ta omejena predvsem na festivalske projekcije ali temu posvečene večere, ki pa se večinoma ne dogajajo v prostorih (kinodvoranah), kamor bi zahajala najširša in bolj raznolika publika. Taka dinamika scene filme prepušča na milost in nemilost televizijskih urednikov ali (v zadnjih letih) predvsem spleta, kjer so dani na ogled širši publiki. K ignoranci do kratkega filma verjetno prispeva tudi dejstvo, da je večinoma razumljen kot polje »za vajo«, kjer se kalijo »mladi«, »bodoči« filmski upi. A da temu ni oziroma ne bi smelo biti tako, da je kratki film legitimen in vrednostno ne le primerljiv, temveč v določenih primerih celo presega daljšo formo, nakazujejo, če se zatečemo k argumentu avtoritete, tudi nagrade in omembe, ki so jih bili na primer zgolj v letošnjem letu deležni

slovenski avtorji, med njimi kratki dokumentarni film **Meje** režiserja Damjana Kozoleta, ki je dobil posebno omembo (Human Rights Special Mention) na festivalu v Sarajevu, v tekmovalnem programu beneškega festivala predstavljeni **Srečno, Orlo!** Sare Kern ali v Torontu predvajani kratki igrani film **Selitev** Žige Virca.

Prav omenjeni filmi dokazujejo, da je »kratko« vse kaj drugega, kot vadbeno polje. Forma kratkega ponuja drugačen način zgoščevanja misli, idej in podob, ki vzpostavljajo drugačno metriko razvoja samega materiala, a ob tem niti ne govorimo o specifičnih smernicah, ki jih znotraj »kratkega« vzpostavlja vsak avtor v svojem slogu.

Aktualne tematike begunske krize in strahu, kot se razkriva Evropi, upodobi Žiga Virc v kratkem igranem filmu **Selitev**. Sam koncept selitve film metaforično »razreže« – mlada ženska se preseli v nov moderen blok, kjer zaenkrat skoraj nikogar ni. Medtem se, v absurdno-ironičnem zasuku, praktično čez noč, v sosednjem parku postavljajo šotori beguncev. V žanrski barvi srhljivke je strah pred drugim, tujim – v tem primeru pred begunci –, postavljen v iracionalno in podzavestno, ki prepleta sanje in resničnost mlade ženske. Če ta v začetku z avtom mirno drsi mimo parka, kot da ne bi opazila dogajanja v njem in četudi obenem na radiu novice poročajo o novem valu beguncev, se zdi, da vse to odplava mimo nje, pravi »dogodek« je namreč njena aktualna selitev. A že v naslednjem trenutku se iz praznih betonskih prostorov začne dvigati senca, ki se prav počasi plazi bližje in bližje ter dobiva čedalje bolj jasne obrise, ki povsem pomešajo realnost in sanje, dokler se v panični potezi strahu ne razrešijo v dekletovem nesmiselnem, tragično-nagonskem izbruhu. Minimalizem filmskega izraza v počasnem ritmu poudarja naraščajoči suspenz, praznina velikih betonsko-steklenih prostorov poudarja občutek nelagodja in odpira nekakšen sanjski prostor, kjer se v nenavadnih oblikah razrašajo sence strahu, obenem pa posebej občutek odtujenosti in samote, kot ju vzpostavlja prav strah, ki ga projicira v zabrisan, skorajda neviden obraz drugega – begunca.

Z drugo vrsto bolečine, s hrepenenjem po ljubezni in sreči, se ukvarja kratki igrani film **Srečno, Orlo!** Sare Kern, ki skozi perspektivo otroka tematizira izgubo oziroma smrt. Filmske podobe so postavljene v pokrajino skoraj čiste tišine, dialog je skop ali nerazločen in ostaja v ozadju. Nosilke logosa niso besede – te so otroku namreč nejasne in nerazumljive, občutja pa so podana v podobah. Tudi te so večkrat postavljene s strani, opazovane s spodnjih kotov, iz točke, iz katere se mali Orlo zazira v svet. Kljub izčiščeni fotografiji (Lev Predan Kowarski) in subtilno natančni igri svetlobe, ki v svetlih pramenih osvetljuje sive dneve in temno noč, so podobe razumu mestoma nejasne, sled pomena se odlaga v prostor izven ekrana, v temino, ki se razteza med gledalcem in podobo na platno. Če Orlova dejanja na prvi pogled delujejo nemotivirano ali nenavadno, se njihov smisel zлага prav v počasnem ritmu, ki asociativno prevezuje prizore, ki se,

kljub tišini, odprejo v Orlov nemi krik po (ponovni družinski) sreči in ljubezni, ki ju je prekinilo žalovanje staršev ob izgubi otroka.

Končni pripis filmski beri kratkega pa dodaja animirani film Špele Čadež **Nočna ptica**. Tokrat se v kombinaciji klasične risane tehnike, ki z ustvarjenimi podobami močno spominja na tehniko sovjetskega mojstra animacija Jurija Norštejna (na primer **Pripovedka pripovedk** [Skazka skazok, 1979], **Ježek v megli** [Jožik v tumane, 1975]), avtorica loteva zgodbe o jazbecu, ki se preobje prezrelih hrušk in nesrečno konča ob robu ceste. Zgodba v spiralno-krožni strukturi in turobno temačnih barvah basenske preobleke popelje na potovanje v omamljeno zavest, ki jo avtorica dodobra izkoristi za raznorazne variacije in možnosti izbrane animacijske tehnike.



Nočna ptica



Selitev

Filmsko ogledalo omejeni Evropi



Meje, 2016, Damjan Kozole

dvojni pogled

Žiga Brdnik

Meje so bile letos, razumljivo, glavna tema Mednarodnega festivala dokumentarnega filma v Mariboru. Fizične meje in meje v glavah. Tiste, ki ustavljajo pred vojno bežeče trume z Bližnjega vzhoda. In druge, ki v človeški stiski vidijo grožnjo. Meje, ki ne omejujejo le tistih, ki jih puščajo zunaj, ampak tudi tiste, ki ostajajo znotraj. In če pri fizičnih mejah protesti in kritike ne zaležejo, lahko dokumentarni filmarji skušajo premikati vsaj mentalne. S kamero v roki, snemajoč podobe grozljive sedanosti, ki jih tako radi odrivamo od sebe, ker so moteče in boleče. Postavljajo nam ogledalo, Slovincem, Evropejcem, zahodni civilizaciji, zato je vsaka podoba, ki jo ujamejo, dragocena. In teh smo na letošnjem festivalu videli veliko, film Damjana Kozoleta Meje pa si je prislužil tudi posebno omembo žirije festivala.

En kader, deset minut in na tisoče mimoidočih obrazov. Res je, lahko bi rekli, da je Kozole iskal linijo najmanjšega odpora. Namesto da bi se podal med ljudi, iskal podobe in kadre, izjave, obraze, solze in trpljenje, je enostavno postavil kamero in čakal, da gora pride k Mohamedu, če se izrazimo z v tem primeru večplastno metaforo. »Pa daj no, to sploh ni film,« me je prepričeval sogledalec. In

v prvem trenutku sem se z njim tudi strinjal. Na stotine zgodb je v tej masi, ki bi jih spreten filmar lahko povedal. Tragičnim popotnikom bi lahko dal glas, da spregovorijo o svoji odisejdi, ki ji ni videti konca. Kajti ti ljudje, ko prestopijo meje svojih razsutih držav, nimajo glasu. O njih se govori v kvotah, številkah, evrih. S katastrofičnimi metaforami, kot so »poplava«, »val« in »kriza«, z oznakami »teroristi«, »ekonomski migranti«, »islamisti«. Razosebljeni in razčlovečeni so vse kaj drugega kot ljudje, zato bi vsaj od filmarja pričakovali, da jim to povrne in jih izvzame iz brezimne mase.

A takšna kritika je vseeno preozka in prekratka, dodaten premislek pa odpira nove in nove plasti v tej preprosti filmski stvaritvi. Kozole se je na neki način vrnil k lumièrovskim koreninam dokumentarnega filma. K sami fascinaciji s podobo, na primer podobo postaje prihajajočega vlaka ali v tem primeru kolone beguncev na slovenski meji. Nevtralni v svojem bistvu, a ko je realnost sama po sebi bolj presunljiva kot fikcija, je to dovolj. Kot je pojasnil režiser sam, se ni želel spuščati v populistično snemanje solza in trpljenja, ki prav tako kažejo zgolj en aspekt moderne tragedije. Niti sam ni vedel, kako se bo njegova pot na mejo iztekla. Ni enostavno prispel tja in

postavil kamere, ampak se je na daleč igral igro potrpljenja s policisti. Ti so ga namreč opazili in skušali, da bi se izognili kameri, skupino preusmeriti, nato pa so jo zaustavili in čakali, da bo obupal. Ker ni, se je vdala policija in nazadnje skupino le pripeljala mimo njega.

Situacija je Kozoletu narekovala, da se je lotil preproste, a hkrati zahtevne filmske poteze. Iz filma samega je namreč skoraj popolnoma izvzel sebe kot avtorja, pustil je kameri, da teče in zajame tisto, kar se pred njo odvija. Kot se je izrazil Mako Sajko, je posnel »špartanski film«, kot filmar je namreč moral pokazati veliko mero discipline, da se je izvzel iz snovi. Tako so dejansko lahko v ospredje stopili begunci. Proti gledalcem se tako najprej bliža nepregledna kolona, ljudska množica v spremstvu policistov, katere bi nas dejansko lahko bilo strah, če ne bi vedeli, za kaj gre. A ta se korak po korak razblinja v posamične obraze. Nekateri se izmučeni in poklapani, drugi veseli, da jih nekdo snema, ob mimohodu se zagledajo v kamero ali pa je v svojem boju za preživetje niti ne opazijo. Masa, pred katero nas strašijo, se izkaže za iluzijo, sestavljeno iz posameznikov, ki s filmskimi sredstvi znova dobijo svojo človečnost.

dvojni pogled

Anja Banko

Odloženi pogledi

Kratki dokumentarni film Damjana Kozoleta Meje (2016) na premišljen način tematizira aktualno tematiko begunske krize, ki se v estetsko-etičnem premisleku kaže kot izziv mejam filmske govorice. Ekspozicija Meje je na prvi pogled preprosta. En sam, statičen kader, brez reza. Če film najprej deluje kot pokrajinska razglednica pustega polja ob slovenski meji s Hrvaško, pa v svojem trajanju, ki na strani gledalca anticipira pričakovanje »dogodka«, ustvarja napetost, ki se razrešuje počasi, v realnem časovnem odmerku – s strani se začne, najprej v daljavi, valiti množica beguncev v policijskem spremstvu. Medtem ko se objektiv kamere nepremično zazre vanje, se ti bližajo po poti, ki se v skorajda nesmiselnih ovinkih vije po praznem prostoru. Ko stopijo v bližino in pred kamero, se iz prej brezoblične množice začnejo oblikovati individualne poteze

posameznikov, ki vsak posebej za trenutek pogledajo objektivu v oči, da v (tudi metaforičnem smislu) za trenutek vzdržijo in vzdražijo, izzovejo pogled gledalca in vanj »odložijo« nekaj svojega, intimnega. To ostane tam tudi, ko umaknejo pogled in počasi zdrsijo naprej. Ob tej tih množici vidno utrujenih »popotnikov«, ki vlečejo s sabo otroke, bolehn ali starejše ljudi, delujejo od glave do peta uniformirani policisti s pištolami v roki naravnost absurdno. Prav tišina, zgolj hreščanje kamenja pod nogami, ki ga prepletajo občasni kriki otrok, je tisto, kar popolnoma razorožuje podobe oblasti in nadzora, katerih funkcije v tej »spokojni« pokrajini ne razumemo. Prav te podobe so tiste, ki delujejo grozeče v pričakovanju prestopka, kaznovanja, nasilja. Absurdnost prizora oziroma dogodka stopnjuje konec: ko se kolona beguncev sprehodi mimo kamere ostane, v isti dolžini trajanja,

ista prazna pokrajina, ki pa ni več enaka, ni več »zgolj pokrajina«, saj ima zdaj za gledalca povsem drug obraz in nosi spomin tistih (in na tiste), ki so jo ravnokar zapustili. Četudi je intervencija režiserja minimalna in v dogajanje aktivno ne posega (ne na samem prizorišču, prav tako ne z montažo) in tako poskuša vzpostaviti perspektivo ustvarjalca (in gledalca) kot muhe na steni, se podobe ne kažejo kot objektivne. Filmskemu tekstu je namreč inherentna določena ideologija, ki se vzpostavlja v izbranem načinu posredovanja (in preoblikovanja realnosti, kot se ustvarja že zgolj s trenutkom pogleda skozi objektiv). Način, na katerega Kozole pristopa k obravnavani tematiki, poleg aktualizacije le-te, izraža predvsem kritičen premislek pozicije avtorja in diskurza, kot ga ta vzpostavlja.

Avtoportretista je baje glede glasbe bolj zanimalo šminkiranje kot kitara. So pa »potentni mladci« prepričali tudi Igorja Vidmarja!

»Borderline ni prava duševna bolezen,« pravi strokovni sodelavec s področja psihiatrije.

Da je sploh še živ, je po vsej verjetnosti zaslužen Miha Hočevar, ki ob Vincijevi ideji, da bi v Mostarju skočil z mostu, ni rekel: **Jebiga** (2000). Vinci ni srečen, če ni nesrečen ... Na sprejemcih za režijo na AGRFT je na Igorja Koršiča naredil velik vtis z osebno in »žestoko« zgodbo, ki jo je prinesel na roko napisano z VELIKIMI TISKANIMI ČRKAMI. Pravi umetnik, ki se ne boji iti do roba in ves čas izziva!

»Takšne družinske razmere in otroštvo bi lahko vodile v katastrofo.«

Mia Žnidarič – z najbolj poetično izjavo dokumentarca – je »kelnarila« v Mestni galeriji; zlomljena zaradi fanta, ki je takrat ravno postal bivši, je ob spremljavi Billie Holiday Vinciju postregla z viskijem, v katerega ji je kapnila solza, dve, tri ... Tolažil jo je; da ve, kako lepo poje, ter da bo njen glas rdeča nit njegovega filma. »Kreten,« je pomislila, potem pa je »zanjo naredil vse«!

»I Want All of you [...] I'm all yours!«

Peter Bratuša na prizorišču naslovnega kadra filma **Babica gre na jug** (1991), ki je bil prvi filmski hit v samostojni Sloveniji! »Pravi oddih od slovenskih 'umetniških' filmov,« pove Đuro ter da je v ogledu neznansko užival. Emeršič potoži, da ni bil prva izbira za glavnega junaka, da najbrž tudi ne druga ... Nataša Matjašec ni smela »na setu niti prdniti brez ukaza«, kar je, kot pravi, popoln kontrast *Selfieja brez retuše*. »Vinci je bil važič, kar pa režiserji itak morajo bit.«

Leon Magdalenc se spomni trenutka, ko je Vinci »prvič, ampak res prvič res pametno govoril.«

Spet Bratuša: »Japonci so nakazali denar v celovško banko, ker je bila pri nas vojna [...] dva dolgolasca, torba, dvesto tisoč dolarjev, Auf Wiedersehen! – in smeh do Ljubljane.«

Emeršič z njim ni imel problemov, razen zajebavanja glede telesne višine, Nataša Matjašec pa si zaradi njega brije noge. Utiral je pot slovenskemu filmu. Kljuboval omejenim sredstvom. Pionir.

Skupaj so bili »entuziasti in fantastično zaljubljeni v film«, jih je pa znal razkurit.

Vinci in rumeni mediji oziroma tabloidi. Je bil žrtev, izkoriščevalec ali oboje hkrati? *Sincityjevski Yellow Bastard*, ki ga imaš neizmerno rad ali pa ga sovražiš! Vogue postaja Burda. »Kompenzacija,« pravi strokovni sodelavec s področja psihiatrije.

Gypsy Eyes (1992). »Čudna produkcija,« pravi Cavazza starejši; da so bili cigani kot iz operete. Svinjska megla. Producenti, kljub dogovorjenemu, niso dovolili popravkov. Pravijo, da se mora režiser v glavno igralko zaljubiti – »Claire Furlani, ki je kasneje naredila lepo kariero« –, Vinci se pa ni, še zdaleč ne! »Zanalašč jo

je snemal samo v rit!« »Nalivi, nekaj kubikov vode na sekundo pa to. Krave plavajo ...«

Klofuta kulturnemu ministru – »simbolni začetek sranja ... potem je šlo v samostojni Sloveniji vse samo še navzdol!« Ministrstvo za kulturo se od takrat naprej zaklepa in ima nadzorno kamero, pove Simon Kardum.

»Pomanjkanje empatije [...] vselej center sveta [...] za vse krivijo druge,« pravi strokovni sodelavec s področja psihiatrije.

»Vinci čuti potrebo po prisotnosti v srcih vseh ljudi na svetu.« »Je neizmerno produktiven, poetičen, ampak hodi ves čas sam sebi po nogah.« Z mediokritetami se ne rokuje!

Z Leonom Magdalencem sta snemala njegove zgodbe, za katere še danes ne ve, ali so resnične ... Gotovo pa ni samo šminker in človek ekscesov ... Kolerik, ki teži do nezavesti ...

Poker (2001). Produkcijsko zahteven ... Skoraj vse je delal sam! Nemogoče razmere in malo denarja. Magnifico: »Temačen, surov film ... nisem štekal, zakaj so vsi tako zajebani.« Poskus preseganja šablon in konvencij. Igorju Vidmarju se je zdel »bizaren, da ne rečem grozen«. Pompozno, z glavo v zid, brezkompromisno! Čudno stanje duha. Ni nujno, da si res zadet, zato pač obstaja igralska šola. »A povem to?« reče Jonas, »čisto vsi so snifali razen mene!« Vinci naj bi se s Pokrom hvalil, češ, pogledite, kako sem dober, kako znam rezat. Z montažo naj bi šel film v p.m.! Cavazzi starejšemu je pa všeč, ker je po njegovem mnenju »v njem velik Vincija«.

»Osebnostna mejna struktura ... Jung ... Kdor ne gradi, ta ruši!« pravi strokovni sodelavec s področja psihiatrije.

»Prvostopenjska odgovornost malo šepa ...« »S svojim žarom in širokim nasmehom ...« »... je pavijan!« »Vinci je mejen,« taki pa Đurota zanimajo! Ravno pravšnji za *Našo malo kliniko? Vampir z Gorjancev* (2008). Vlado Novak: »Je pač poseben, ne vem, kaj imajo proti njemu.« Plesalec Gregor Luštek: »Vedel je, kaj hoče ... mu grejo pa počasneži na kurac.«

»Inti [Šraj], če se bova pogovarjala, boš postala človeška!«

»Z njim se da pogovarjat o vsem!« Na snemanju *Pokra* se je razglasil za kralja, v resnici je pa »en tak Mali princ, ki ometa vulkane in povsod pozablja vrtnice«. Človek brezen in gradov v oblakih.

Vinci zaključil z dinozavri, mivko, stopinjami, spomini, klovnimi in prazninami ... Pove še, da filmi zahtevajo denar: »Vse, kar je posnel do zdaj, so bile le skice ...«

Še moje skromno mnenje: Vinci je tip človeka, ki natakarka vsakič napizdi, da mu je prinesel razredčen viski, ker spregleda, da ga je s solzo, dvema, tremi sam ...

Vinci se upraviči.

P.S. *Selfie brez retuše* »je posvečen in v spodbudo vsem, ki so ali bodo začeli svojo ustvarjalno pot iz emocionalnega in/ali materialnega deficita. Srečno!«



Heartstone / Hjartasteinn, 2016, Guðmundur Arnar

kritika

Tina Poglajen

Lepota in surovost islandske narave

Filmski festival v Varšavi je eno osrednjih mest za vzhodnoevropski film, predvsem s svojo tržnico CentEast Market, ki vsako leto predstavi najobetavnejše vzhodnoevropske filme v nastajanju in najboljše (dokončane) poljske filme, nastale v preteklem letu. Med drugimi je bil prikazan zadnji film nedavno preminulega poljskega režiserja Andrzeja Wajde, **Afterimage** (Powidoki, 2016), ki je svetovno premiero doživel že v Torontu, pa tudi izvrsten eksperimentalno-dokumentarni film o nabiralcih divjega medu, **Honey Hunters** (Łowcy Miodu, 2016, Krystian Matysek), ki z osredotočenostjo na formo in s skoraj avantgardnimi posnetki vzorcev čebeljega satja daleč preseže okvire običajnega dokumentarca. Glavni tekmovalni program

letošnjega filmskega festivala v Varšavi pa je vendarle predstavil tudi lepo število zanimivih naslovov z vsega sveta – med njimi filme, ki so bili javnosti predstavljeni prvič, in takšne, ki so bili premierno predvajani na katerem od večjih festivalov – denimo v Locarnu, San Sebastianu ali Benetkah. Tak je denimo islandski film **Heartstone** (Hjartasteinn, 2016), prvenec Guðmundurja Arnarja Guðmundssonsona, ki je bil premierno predvajan letos na Beneškem filmskem festivalu in si tam priboril tudi queerovskega leva, nato odpotoval še v Toronto, Busan in drugam. Na zaključni podelitvi nagrad v Varšavi je bil **Heartstone** veliki zmagovalec – dobil je namreč nagrado za najboljšo režijo, nagrado ekumenske žirije in posebno omembo glavne žirije za mladega glavnega igralca Baldurja Einarssona.

Islandski film je zadnja leta zagotovo v vzponu, o čemer priča tudi mednarodno izjemno uspešen zmagovalec lanskega LIFFa, komično-dramatična pripoved *Ovna* (Hrútar, 2015, Grímur Hákonarson) o dveh bratih, ki že štirideset let med seboj nista spregovorila niti besede, zdaj pa morata sodelovati, da bi rešila svoje ovce. Za tovrstne pripovedi je umeščenost na Islandijo ključna: prostrane pokrajine so med glavnimi nastopajočimi v filmu, narava – v smislu surovosti, pa tudi v obliki bolezni, ki se poloti ovc – pa eden najnevarnejših nasprotnikov protagonistov. Podobno bi lahko rekli za sam stroj lokalne skupnosti v dolini sredi ničesar, ki jo ključno določa odmaknjenost in maloštevilčnost njenih prebivalcev.

Heartstone je zgodba o dveh tesnih prijateljih, najstnikih Þóra (Baldur Einarsson) in Kristjánu (Blær Hinriksson), ki skupaj preživita vsak prost trenutek, ribarita, razbijata zapuščene avtomobile, se kopata, jezditja konje in tako naprej, dokler ju vsi v okolici – od Þórovih sester do njunih vrstnikov – ne začnejo zbadati, da pravzaprav nista le prijatelja, ampak par. Ko Þór ugotovi, da mu nekoliko starejša Beta postaja vse bolj všeč, Kristján naredi vse, da bi mu jo pomagal osvojiti, celo do te mere, da se pretvarja, da mu je všeč Betina prijateljica Hana, da bi tako vsi štirje skupaj preživeli čim več časa. Po najboljših močeh Þóra tudi nekajkrat zaščiti, da se pred dekletoma ne osramoti, in krivdo za prijateljjeve slabosti osupljivo nesebično vzame nase. Sčasoma pa mu njuna družba vseeno začne presedati – Þóra bi raje imel samo zase, kot prej, čedalje očitneje pa je tudi, da njegova prebujajoča se seksualnost v četverico ne sodi, saj ga Þór privlači ne le v prijateljskem, temveč tudi v telesnem in romantičnem smislu.

Heartstone je precej dolg film – traja dve uri in devet minut –, a hkrati si je težko zamisliti, kako bi svojo pripoved tako rahločutno in poetično povedal hitreje. Guðmundsson si vzame čas, da vzdusje v majhni islandski ribiški vasici naslika podrobno in otipljivo; da predstavi Þórovo družino in dom, kjer je z dvema starejšima sestrama njihova hiša vedno kaotična, a kljub temu ob nepričakovanih trenutkih tudi ljubeča; za vasico in njene prebivalce, ki jih ključno določata majhnost in zaprtost vase; za Kristjánovega očeta, ki je alkoholik in nevrotičen homofob; in končno, za islandsko naravo, ki tako kot v *Ovni*h tudi v *Heartstonu* igra eno glavnih vlog. Čeprav je protagonist tako počasi spletajoče se zgodbe nominalno Þór, je tragični junak in prava zvezda filma zagotovo Kristján, saj mu kljub angelski lepoti, pogumu in odprtosti, ki zlahka prekosi Þórovo zadržanost in negotovost, zvezde zares niso naklonjene. Za odkrivanje lastne seksualnosti, četudi omahljivo, bi težko našel manj prijazno okolje od odraščanja z nasilnim, agresivnim in nestrpnim očetom ter vasico, ki na vsakovrstna odstopanja od norme gleda z nezaupanjem. Tragičnost njegovega občutka ujetosti, brezizhodnosti in njegovega zloma bržkone ne bi bila tako silovita, če nam Guðmundsson pred tem ne bi pokazal kompleksnosti in globine odnosa med najstnikoma, predvsem pa vloge zatočišča, ki ga njuno prijateljstvo igra v življenju obeh: Þór h Kristjánu pobegne pred zbadanjem sester in kaotičnim domom, a četudi na prvi pogled to sploh ni očitno, Kristján, zrelejši, neodvisnejši in veliko močnejši, Þóra kot edini znosni del svojega življenja potrebuje še veliko bolj.

Kristján do najmanjše podrobnosti ustreza (književnemu) arhetipu romantičnega junaka: zavrača ustaljene norme in konvencije (četudi neprostovoljno), družba ga kljub njegovi izjemnosti in markantnosti (četudi simbolično) izvrže in s tem oškoduje samo sebe, v središču njegove eksistence pa je njegov notranji boj, zaradi katerega nazadnje zdrsne v potrtost in sovraštvo do samega sebe. Videti je kot princ na belem konju in tako se tudi obnaša, vključno z nekakšnim idealom viteškosti, a v resnici je z njim vse narobe: je reven, oče ga pretepa, pa še gej je in zaljubljen v svojega »oprodo«. Kristján je, skratka, fant, ki bi moral imeti vse, pa ima manj kot nič. Četudi *Heartstone* privilegira Þórov zorni kot, je torej pravi protagonist zgodbe o odraščanju Kristján: scenarij za film tega morda ni predvidel, a njegov lik s svojo silovitostjo daleč prestopi okvire »najboljšega prijatelja«, kamor ga je film nekoliko po krivici nameraval stlačiti.

Omenili smo že, da v tem, tako kot v drugih islandskih filmih (*Vrabci* [Prestir, 2015] Rúnarja Rúnarssona so dober primer), narava in pokrajine igrajo ključno vlogo – in ničesar manj ne bi pričakovali niti od pripovedi, katere stroj je tako romantičen kot pri filmu *Heartstone*. Sublimnost in lepota narave sta kljub njeni surovosti v filmu nedvoumno vzpostavljeni kot lastna estetska kategorija. Ta zrcali tako Kristjána kot lik, ki uteleša silo fizične narave, simbolično morda celo plemenitost značaja, hkrati pa narava prek neločljive povezanosti z liki predstavlja izvrstno okolje za nekaj, kar je v konservativnem in religioznem diskurzu pogosto označeno za »nenaravno«. Tudi barve, v katerih direktor fotografije, Sturla Brandth Grøvlen, naravo posname, ustvarjajo intenzivna akvarelna polja svetlega in temnega, ki spominjajo na slike angleških romantikov, še posebej Williama Turnerja.

V queerovskih filmih odraščanja je prehod protagonistov in protagonistk običajno dvojen: ker je adolescenca ključni trenutek v razvoju seksualne identitete, gre hkrati za dozorevanje v smislu prehoda v odraslost in za razkritje – ali sprejetje – lastne seksualnosti. Kljub umestitvi v sedanost Kristján ne odrašča v okolju, kjer bi bile queerovske identitete nekaj sprejetega ali na kakršen koli način samoumevnega. Odročna vas, v kateri se zgodba odvija, se v tem smislu zdi neskončno daleč od ostalega zahodnega sveta, njegovih identitetnih politik in queerovskega preloma; pri Kristjánovi starosti se neskončno daleč in nedosegljivo zdi celo mestno življenje v Reykjavíku. Kot junaku zgodbe o odraščanju se torej prav v tem ključnem trenutku, torej trenutku sprejetja samega sebe in svoje seksualnosti, njegova pripoved nekako zatakne in ustavi; razrešitve ne more biti, ker je v njegovem okolju tudi v dejanskosti ni. *Heartstone* je torej zgodba o odraščanju brez pravega konca, ali pa morda zgodba o odraščanju, pri kateri je konec preložen – do trenutka, ko bo junak dovolj samostojen, da bo lahko zapustil dosedanje okolje; ne le z odhodom v Reykjavík, temveč tudi z osamosvojitvijo od družine, v fizičnem in psihičnem ali simbolnem smislu. Za romantičnega junaka, ki si prizadeva predreti omejitve starega in dušičnega ter hrepeni po neomejenem in nedoločenem, po premiku in po spremembi, je to tako ali tako bržkone edina možna pot.



kritika

Petra Meterc

»Vsako življenje je umiranje«

Godless / Bezbog, 2016, Ralica Petrova

»Bolgarska usoda je, da se rodiš v Bolgariji. Pri toliko drugih državah. Od tu naprej ni mogoče ničesar več storiti.« (Stanislav Stratiev, bolgarski pisatelj in filmski scenarist)

Godless, prvenec mlade bolgarske režiserke Ralice Petrove, je film o bedi. Je pripoved o bedi bolgarskega najnižjega sloja in njegovi obsojenosti na goli obstoj brez kakršnihkoli možnosti pobega. Film je umeščen v Vraco, neperspektivno postindustrijsko mesto v severozahodni Bolgariji, v katerem spremljamo zgodbo Gane (Irena Ivanova), negovalke starejših; ta svojim oskrbovancem kot del širše mafijsko-policijske strukture krade osebne izkaznice, ki se nato prodajajo za ustanavljanje podjetij za pranje denarja. Gana je izrazita antijunakinja: hladen in vase zaprt značaj redkih besed. Poleg omenjenega dela, bivanja v bloku z depresivno mamo in občasnih zadetosti ob nakradenem morfiju s partnerjem Alekom (Vencislav Konstantinov) pravzaprav nima življenja.

Čeprav film prikaže narativni razvoj, ki Gani osvetli oprijemljive točke v življenju in jo predrami iz otopelosti, gre širše predvsem za slikanje eksistence posameznika in okolja, prepredenega z zločini, korupcijo, nasiljem in posledičnimi travmami. Dogajanje poteka počasi ter brez večjih obratov ali pospešitev in prek minimalistične igre glavne junakinje, ki temelji na tišini in približanih posnetkih obraza, prikazuje tesnobno vzdušje vdanosti v agresivno in bolečo realnost, ki človeka zgolj vleče k tlom, ga utruja in postopoma dehumanizira.

Petrova se v filmu tako ne zanaša na kompleksno igro in dialoge, a igralce umešča v vizualno dovršen značaj vsemogočnega fatalističnega okolja, za katerega se zdi, da z ljudmi upravlja kot s sredstvi, kot z majhnimi nepomembnimi figuricami, in jim poleg fizičnega obstoja ne dovoljuje nikakršne transcendence. Film je posnet v klavstrofobičnem 3:4 formatu, težko atmosfero pa dopolnjujejo sivozeleni odtenki posnetega, ki prispevajo k vtisu zbledelega in razpadajočega sveta. Bolj kot potek dogajanja je film nekakšno skladanje impresij dolgih (pogosto statičnih) posnetkov, ki sovpadajo z idejo Petrove o snemanju kot o pisanju haiku poezije.

Prizori tako delujejo kot žive inštalacije, *tableaux vivants*, kamera se postavlja v nenavadne kote, zajema mogočne okoliške gore in sive betonske konstrukcije, osebe pa ob bližnjih posnetkih zaradi snemanja od spodaj navzgor dobijo pridih monumentalnih pojav, ki kljub vsemu vztrajno životarijo. Skoraj statični posnetki iz roke dodajo dimenzijo grozeče vsepričujočnosti. Še posebej dolgo se zadržujejo na obrazih; pogosto do točke, ko se gledalcem zdi, da vsiljivo bolščijo v obraze bede in bolečine, k čemur pripomorejo tudi prehodi iz mehkega v oster fokus, ki delujejo poudarjeno intimno.

Posebej pretresljiv je v filmu prikaz starih bolnih teles ter domov oskrbovancev glavne junakinje, ki v brutalno realistični maniri zavrača vsakršno estetizacijo prikazanega. Realnost je ponižujoča in izpraznjena smisla, vsem osebam v filmu pa je skupna tudi nezmožnost izrekanja o občutenjih in lastnem jazu. Starci praznih pogledov, h katerim prihaja Gana, v demenci izrekajo naključne spomine, ki se jih oprijemajo kot edinih vezi z živim, Gana pa, ki v prvi polovici filma komaj kaj zares pove, po pogrebu starke, za smrt katere je posredno kriva sama, začuti, da se mora tudi ona, v izogib popolnemu propadu, nečesa oprijeti.

»Vsako življenje je umiranje,« izreče pravoslavni duhovnik ob pogrebu v filmu, in zdi se, da je prav to eksistenca, iz katere glavna junakinja vsaj hipno zajame zrak v drugi polovici filma. Zavrne nadaljnjo vpletenost v kriminalno združbo in se pridruži amaterskemu pevskeemu zboru, ki ga vodi Yoan (Ivan Nalbantov), eden od oskrbovanih starcev, s katerim v filmu tudi prvič zares iskreno spregovori.

A okolje ne dopušča preprostega izstopa. Yoan, ki je bil v prejšnjem režimu zaprt, poudari, da se v Bolgariji razen družbene ureditve ni veliko spremenilo – edina vera, ki jo premore, je ne glede na sistem vera v samega sebe. In čeprav je film zasidran v nekakšnem simbolno poudarjenem realizmu, ob koncu želi namigniti na edino višjo silo, ki ima lahko premoč v opisanem okolju – naravo. Omenjeni namig pa se, ironično, zgodi na naslovni gori z imenom *Godless* (bolgarsko »безбор«, torej v prevodu dobesedno »brez boga«), s katero je povezana kopica ljudskih mitov, med drugim zgodba o pravoslavnem duhovniku, ki je ljudi povedel na omenjeno goro, da bi zbežali pred prihodom Osmanov, tam pa so jih ti vseeno našli in vse po vrsti pobili.

Film *Godless* ni še en film socialnega realizma iz Vzhodne Evrope. Je izpopolnjen umetniški in avtorski izdelek, ki je Petrovi z razlogom priskrbel glavno nagrado na filmskem festivalu v Locarnu, posebno nagrado žirije v Sarajevu, nagrado FIPRESCI za prvenec v Varšavi, festivalske sezone pa še ni konec.



Certain Women, 2016, Kelly Reichardt

kritika

Ana Šturm

Film najmanjših gest in pogledov

Pri nas razmeroma nepoznana režiserka Kelly Reichardt je v zadnjem desetletju potihlo, pod zvezdniskim filmskim radarjem, postala eden najzanimivejših glasov ameriškega neodvisnega filma. Po izjemnem prvencu **River of Grass** (1994), po katerem zaradi (za ženske) neugodnih razmer v filmski industriji več kot desetletje ni prišla do naslednjega filma, se je nato s trdim delom, trmasto vztrajnostjo in pomočjo nekaterih vplivnih prijateljev (pri večini njenih filmov kot izvršni producent nastopa režiser Todd Haynes) vrnila in si priborila svoj košček filmskega ozemlja. V njem je ustvarila neizprosno samosvoje, resne, minimalistične in docela brezkompromisne – vse svoje filme sama tudi montira – mojstrovine **Old Joy** (2006), **Wendy and Lucy** (2008), **Meek's Cutoff** (2010) in **Night Moves** (2013).

Z najnovejšim filmom **Certain Woman**, zmagovalcem letošnjega Londonskega filmskega festivala, režiserka potrjuje, da je na vrhuncu svoje kariere, saj gre za njeno najbolj dodelano delo doslej, v katerem v počasnem, melanholičnem ritmu, zadržani abecedi tišine in ostro izpiljenih kadrih pridejo do izraza vse njene umetniške kvalitete. Navdih za film je dobila iz antologije kratkih zgodb *Both Ways Is the Only Way I Want It* v Montani rojene pisateljice Maile Meloy.

Tri ohlapno povezane in preproste zgodbe, povedane z najmanjšimi gestami in pogledi, polne hrepenenja, tihe strasti in osamljenosti, se odvrtijo v poetični tišini odprtih planjav v hladne zimske barve odete ruralne Montane. Vizualni navdih za film, posnet na 16-mm filmski trak, je bil poleg negostoljubne, sive in vetrovne severnoameriške pokrajine, prepredene z značilnimi vlakovnimi kompozicijami, tudi ameriški fotograf Stephen Shore,

predvsem njegove fotografije parkirišč iz knjige *Uncommon Places*.

Livingston v Montani je zaspano mesto z vsega 7000 prebivalci, v katerem se delikatno prepletejo zgodbe štirih protagonistk, ki jih upodobi četverica izjemnih igralk. Laura West (Laura Dern), je dobrosrčna in zgarana odvetnica, ki z donkihotovski potrpežljivostjo svoji stranki skuša dopovedati, da njena tožba proti bivšemu šefu nima nikakršne pravne podlage. Tragično absurda vinjeta vrhunec doživi v najbolj antiklimaktični situaciji s talci, po kateri življenje v ustaljenih tirih nemoteno teče dalje.

Ryan in Gina (Michelle Williams) sta nesrečno poročen in odtujen par, ki v procesu izogibanja pogovoru o svojem skrhanem odnosu začneta z gradnjo nove hiše, za katero po lokalni okolici zbirata odslužen tradicionalni gradbeni material iz peščenjaka. V čudoviti in srce parajoči tretji vinjeti pa se na večernem tečaju osnov šolskega prava srečata sveže diplomirana odvetnica Beth (Kristen Stewart) in odtujena oskrbnica bližnjega ranča Jaime (Lily Gladstone).

Nežno-grenke podobe filma *Certain Woman* v svoje kadre lovijo neopazne, v tišino pogreznjene trenutke in vsakodnevno samoto življenja štirih neodvisnih žensk. Laura, Gina, Beth in Jaime so produkt prostrane prazne pokrajine, v kateri živijo, in lastnih težav, s katerimi se soočajo. Hkrati gre za subtilno refleksijo preprostega življenja delavskega razreda, ki upajoč stremi za lepšo prihodnostjo, a ta vedno ostaja zunaj dosega. Kelly Reichardt je nekoč svoj prvenec *River of Grass* opisala kot film ceste brez ceste, kot ljubezensko zgodbo brez ljubezni in kot kriminalko brez zločina. Omenjeni stavek perfektno povzame bistvo njenega dela, ki se v filmske podobe trudi zapisati nezapisljivo.



Mina / *Mina Walking*, 2016, Yosef Baraki

kritika

Anja Banko

Barve nekega otroštva

Barve otroštva so svetle in vesele, zlasti ko se jih skozi rese spomina dotikamo iz trenutka sedanosti. Brezskrbnost, toplina in radovedni nemir, ki oplajajo vsakdan, v katerem se zdi, da je vse še mogoče, so zgolj nekateri parametri ustvarjanja teh podob. A taka je zgolj stotinka otroštev privilegiranega razreda bogatega Zahoda. Ta je v pozno razsvetlensko-romantičnem duhu iz otroštva ustvaril mit čistosti in nedolžnosti, ki v svojem temelju vztraja še danes, kljub aktualnim podobam naplavljenih trupel, osirotelih, obupanih obrazov in množic, ki se z vzhoda in juga valijo proti trdnjavi stare Evrope.

S pozicije, ki gradi subjekt v empatičnem sočutju, bi lahko gledali tudi celovečerni prvenec afganistansko-kanadskega režiserja Yosefa Barakija *Mina* (*Mina Walking*, 2016); domačemu občinstvu ga je ponudil 2. mednarodni festival za

mlade *Film na oko*, kjer je prejel tudi glavno nagrado mlade žirije za najboljši film. Zgodba je postavljena v sodobni Kabul, v labirint ozkih uličic revnega predela mesta, kjer dvanajstletna Mina skrbi za težko bolnega, dementnega deda in z opijem zasvojenega očeta. Njen vsakdan je razpet med šolo in delom – na tržnicah in po ulicah Kabula prodaja blago in razne druge izdelke, čeprav si želi le to, da bi se lahko izobrazila in si ustvarila lastno, boljše prihodnost.

Tako obnovljeno zgodbo v kontekstu prej zapisanih vrstic bralec morda lahko pospremi s sočutnim vzdihom in okrepljenim delčkom slabe vesti, ko razmišlja o »pravičnosti« in »izgubljenem otrostvu« iz udobne pozicije domačega naslanjača. Prav ta kvazi-humanistična pozicija se v trenutku, kot ga zastavlja večinski medijskih diskurz, kaže kot problematična, saj kot edinega sodi vzvišeno-pokroviteljski

zahodni »humanizem«, ki svojo veljavo, kljub morebitnemu zanikanju v drugi polovici prejšnjega stoletja, še vedno črpa iz imperialističnega kolonializma. Tako vzpostavlja pogled Zahodnjaka, kar nigerijski pisatelj Teju Cole povedno opredeli kot pogled Belega mesije, ki bo odrešil in razsvetlil ubogega, divjega Drugega¹. A če obravnavani film pogledamo zunaj zgodbene zasnove, če se prepustimo filmski govorici podob, opazimo, da je tak pogled zmoten, saj avtor gledalca, ki bo podobe resnično znal »brati«, popelje po drugih poteh. *Mina* tako v samem pristopu in načinu nujno vzpostavlja drugačen kontekst in pozicijo gledalca – film izvzame iz zahodnim (evropskim) festivalom priljubljene *art house* »eksotične« produkcije »tretjega sveta« in ga v širši perspektivi približuje drugačni govorici; s semi-dokumentarnim slogom spominja na *cinéma-vérité* filma *Jaz, črnc* (Moi, un noir, 1958) Jeana Roucha, na italijanski neorealizem, na primer *Tatove koles* (Ladri di biciclette, 1948, Vittorio De Sica), ali naturalizem bratov Dardenne.

Režija niha med intervencijskim in »klasičnim« pristopom; igralcem, po večini naturščikom, narekuje improvizacijo in na ta način, sicer še vedno skozi fikcijo, vzpostavlja realistično sliko sodobne afganistanske družbe. Skozi protagonistko se poleg širše socialno-družbene slike dotika položaja ženske, ki je po padcu talibanskega režima dobila več svobode, kar nakazuje tudi sam film: Minina mama je umrla kot žrtev Talibanov, kot močan ženski lik pa nastopa učiteljica, najprej kot simbol emancipacije ženske skozi izobrazbo, pooseblja pa tudi aktualno pozicijo ženske v družbi. Mina se ji tako pridruži tudi na prvih volitvah, kjer ženske lahko znova sodelujejo.

Podobno kot politični prostor je tudi afganistanski film znova oživel na začetku novega tisočletja, po padcu talibanskega režima, a ga oblast še vedno nadzoruje in usmerja. Baraki ni dobil dovoljenja za snemanje in je film posnel gverilsko, z majhno ekipo petih oziroma šestih sodelavcev. Za problematične so se tako izkazali predvsem prizori eksterierjev, saj režiser s kamero igralki ni smel slediti na vseh poteh. Zato kamera od bližnjih planov, ki zarisujejo protagoniste v intimnih situacijah za štirimi stenami, v prizorih na ulicah in tržnici preskoči v ptičjo perspektivo; režiser je bil namreč prisiljen igralce večkrat spremljati s streh in podobnih oddaljenih mest. A če se v nadaljevanju izmaknemo praktičnemu kontekstu, ki je do neke mere gotovo zaznamoval filmski slog, se ta izgrajuje v naturalizmu. K temu prispeva tudi kamera iz roke, ki protagoniste spremlja tako v nenadnih premikih kot kontemplativnih trenutkih, pri čemer prvi večinoma zajemajo boje vsakdana, drugi, poetični trenutki, pa odmaknejo protagoniste v sanjavo stanje hrepenenja. Tak je prizor, kjer v film vstopi tudi pesem (glasba v filmu je sicer le tista, ki je prisotna v okolju), ki jo zapoje Mina in njen mali prijatelj.

Filmska zgodba, ki spremlja odlomek iz življenja mlade protagonistke, je z gibanjem kamere vzpostavljena v hitrem

1 Cole, Teju. 2012: »The White-Savior Industrial Complex«. *The Atlantic*. Dostopno na: <http://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/the-white-savior-industrial-complex/254843/>; pridobljeno 29. 10. 2016.

ritmu dialogov in stalnega Mininega hitenja skozi mesto, ki polni njen vsakdan – prodati čim več, priti ob pravi uri v šolo, ujeti dedka, najti očeta, pred sončnim zahodom pokopati dedka ... Zgodba se razvija linearno, a hkrati subtilno zgoščuje in zaostreje Minino situacijo, s katero se dvanajstletnica spopada z močjo in voljo zrelega človeka. Ko se po dedkovi smrti jezna maščuje svojemu delodajalcu, ki očetu prodaja opij, njeno dejanje dobi razsežnosti, ki jih v otroški naivnosti in volji po življenju in svobodi ne more predvideti, to pa usodno zaznamuje njeno prihodnost. A razpeta med sanjami in dolžnostjo, ki ji jo nalaga vsakdan, se zaveže slednji, kar film postavlja na nasprotno stran nedavnih mladinskih filmskih uspešnic z Bližnjega vzhoda, ki smo jih spremljali tudi v domačih kinematografih. Ne dobiva »pravljinih« razsežnosti kurdskega filma o bratski ljubezni, kakršen je *Bekas* (2013, Karzan Kader), ki se upira nečloveški politični situaciji, ali *Zelenega kolesa* (Wadjda, 2012) savdskoarabske režiserke Haiffae al-Mansour, ki prav tako podaja zgodbo močne deklice, a za razliko od *Mine* film zaključuje v precej bolj spravljivo-srečnem tonu.

Neizprosna realnost, kot jo podaja *Mina*, ne deluje spektakelno na uvodoma izpostavljeni način, ki bi vzbujal sočutje, temveč se v minimalistični zasnovi kaže kot portret močnega posameznika, ki pred usodo ne skloni glave, temveč jo sprejme in se bori v okvirih dane družbene konstelacije. Če je v naturalističnem slogu na ravni simbolike filmska govorica preprosta, pa poleg izjemne mlade igralko Farzane Nawabi (na različnih festivalih je prejela več nagrad za najboljšo igralko) njeno odločnost vizualno poudarja tudi barvna igra. Obleka, ki jo nosi, je za razliko od sive temine kabulskih uličic in domov cvetočih vijolično-modrih barv: kot da bi poudarjala življenjsko silo in barve (otroškega) hrepenenja po lepši prihodnosti, ki je ne more zadušiti niti bleda modrina hidžaba, ki si ga Mina nadene na koncu, na poti v staro-novi prihodnji svet.





Ustava republike Hrvaške, 2016, Rajko Grlić

kritika

Žiga Brdnik

Invalidnost sovraštva

Gramofon teče. Klasika. Tako tenkočutna, da vzdrami čutila. Tako melanholična, da zajame dušo. Tako veličastna, da prebudi duha. A pogled na ulico je utesnjen, temen, zatohel. Prefinjena damska postava z moškimi potezami se znova premaga in poda po stopnišču navzdol, v noč. Izmuzne se mimo soseda, ki prileze iz temine kleti in jo ošvrkne s pogledom. Na divjo cesto in hitro na varno v stranske uličice. V stalni lokal, v objem domačnosti. Kjer je sprejeta, čeprav je drugačna. Kjer se lahko sprosti in se znova prepusti neutolažljivi žalosti. Vrhunski uvodni prizori Grličevega filma *Ustava republike Hrvaške* nas popeljejo v svet ujetih drugačnosti. Nenavadno prijetno in neprijetno hkrati se počutimo, ko gledamo to eksotično ptico, kako ponosno razkazuje svoje perje, a ga je hkrati prisiljena skrivati kot v kletki gospodarja, ki ne razume, kaj ima in se je sramuje. A ujetost te ptice ima dodatno zanko.

Ostareli profesor zgodovine (Nebojša Glogovac), ki se ponoči preobrazi v Katarino, je zagrizen nacionalist, ki skrbi za nepokretnega očeta, ustaškega veljaka, in iz dna duše

sovraži Srbe, Žide in vse druge, ki naj bi ogrožali hrvaško samobitnost. A življenje, ki tolikokrat poskrbi za nenavadna presenečenja, se poigra z njegovo usodo v trenutku, ko se sam v globoki žalosti zaradi izgube partnerja in v izolaciji od zunanjega sveta od svojega življenja že počasi poslavlja. Ko ga pretepejo, potrebuje pomoč sosede (Ksenija Marinković), ta pa je poročena s Srbom (Dejan Aćimović) in želi, da bi profesor njenemu možu pomagal pri učenju hrvaške ustave, sicer bo izgubil službo na policiji. Tako se na temeljih nujne splete nenavaden prijateljski trikotnik, ki na prvi pogled temelji na popolnoma sebičnih interesih: profesor potrebuje oskrbo za očeta, soseda potrebuje denar, njen mož pa pomoč pri učenju.

A bolj ko se trudijo ostati v tej osnovni soodvisnosti, manj jim uspeva, saj v čustveno napeti situaciji na površje začenejo prihajati najgloblji predsodki. Iz njih začno govoriti ideologija, osebne frustracije, sovraštvo do drugačnosti, družbena povprečnost, ki ne trpi drugega od sebe. Profesor je naenkrat »peder«, ki otipava dečke, sosed »četnik«, ki pretepa Hrvat, soseda pa izdajalka, ker si je izbrala Srba. »V Republiki Hrvaški

oblast pripada ljudstvu. Kaj pomeni ljudstvo? Pomeni vse, ki živijo v Republiki Hrvaški. Ustave ne zanima, da ste vi Srb in jaz Hrvat,« začne profesor. To izzove »učenca«, da v jezni izjavi zajame vso paradoksnost demokratičnega nacionalizma, ki mu je po razpadu Jugoslavije podlegla tudi Hrvaška z vso regijo. »Kaj vi želite? Državo brez pedrov, četnikov, ciganov, muslimanov, šiptarjev?! Potem rabite novo ustavo.«

Grlić na zanimiv in učinkovit način menja obe poziciji in tako izpostavi prav njuno zunanjo naravo, konstrukt, partikularnost, iz katerih izhajata. Profesor namreč mirno izreka demokratične besede strpnosti, s katerimi se vidno ne strinja in v imenu katerih je bilo storjenega toliko gorja, sosed pa privzame vlogo nestrpnega, ki govori resnico, čeprav nikoli ne dobimo občutka, da bi to dejansko bil. Grlić se poigra tudi z videzom in njegovo relativnostjo. Prefinjeni in uglašeni profesor goji najbolj nizkotna čustva sovraštva, medtem ko je obritoglavi, neizobraženi in neotesani policaj krhek in goji najgloblji strah, da ga bo nestrpnost strla. Kaj torej pomenijo vse te oznake, nazivi, videzi, stereotipi, predsodki?

Akterji sami se sprva začudijo, ko se začnejo razblinjati in izza njih stopijo ljudje. Poslovni odnos po sili razmer se začne preobražati v medčloveški odnos. Profesor hkrati potrebuje tudi nekoga, da se mu izpove, sosed nekoga, da mu prisluhne, sosed prijatelja, ki bi mu dal samozavest pri učenju. Eden je osamljen, druga nezadovoljna, tretji prestrašen. In ko človek pristopi do človeka v vsej svoji lepoti, a tudi ranljivosti, se oznake in predsodki izgubijo. Kamera mojstrsko sledi temu obratu, saj neprestano ostaja na višini človeškega pogleda in na ravni bližnjih, natančno preiščenih kadrov. Je intimna, osredotočena na detajle stanovanj, obrazov, rok, s čimer nas želi, tako se zdi, približati človeku, njegovi edinstvenosti in raznolikosti. Želi, da pogledamo za goli videz, za površinske oznake in nalepke ter začutimo, kaj se skriva za njimi. »Vse, kar je potrebno, je, da se obnašate kot človek. In če ste normalno človeško bitje, potem na ljudi vendar ne lepitate oznak kot nalepke na izdelkih v supermarketu. Ker se zavedamo, da je to nekdo postavil med nas in vas. Ta, ki etiketira, označuje, torej niste vi sami po sebi, ampak so to naredili ljudje, ki jim to ustreza pri naskoku na oblast /.../ Frustracija, ki se v nas rodi, ker ne živimo tako, kot bi si želeli, se obrne navzven in se izrazi kot sovraštvo. Sovraštvo do drugega, ki je pač drugačen. To je vsa igra. Zelo enostavna,« pojasnjuje Grlić v intervjuju z Vesno Milek za Sobotno prilogo Dela.

A enostavna igra nikakor ne pušča enostavnih posledic, še manj pa je enostavna prekinitev te igre. Sosea v določenem trenutku primerja profesorja z očetom: »Vi ste zame invalid, ker tako sovražite. Vi ne veste, kaj je ljubezen.« Oče je fizični invalid, ki v svoji nepokretnosti in neobglenosti zaseda metaforo radikalno paralizirajočega strahu, saj dejansko sovraži vse, celo lastnega sina, ker je gej. Sin pa je mentalni invalid, ki v svoji drugačnosti sovraži drugačnost drugih. A tudi ta izjava sosedje je predsodek, ki sicer delno zadene tarčo, a zgreši bistvo. Tudi tisti, ki sovražijo, lahko ljubijo in trpijo, in v tem je vsa čudna paradoksnost človeškega bitja. Kot pravi Grlić: »Nositi v sebi takšno sovraštvo, nestrpnost, to je vendar veliko breme za človeka, to ga razjeda od znotraj, je kot rak, ki

najeda organe. To so nesrečna bitja, ki nenehno nekaj skrivajo in svoje sovraštvo uporabljajo zato, da bi sami pri sebi prekrili, zakamufilirali svoje frustracije, svojo tesnobo.«

Konec kot kontrast začetni podobi ponudi pogled skozi isto okno na isto ulico. A tokrat ta ni temačna in grozeča, temveč svetla in vesela. Ali tako vsaj kaže. Prijatelji se poslavljajo, a med vrsticami je razbrati, da enostavna igra ne bo kar tako enostavno razrešena. Sosea gresta v svoji ustrežljivosti bizarno daleč, tako daleč, da bosta po profesorju imenovala otroka (ne glede na to, ali bo punčka ali fantek, Vjekoslav ali Katarina torej). Se še vedno potegujeta za njegovo stanovanje ali sta to naredila iz globokega spoštovanja? Bo uglašeni profesor pazil na njuno psičko, ker ju je dejansko vzljubil ali ker ve, da bo sicer ostal dokončno sam s svojo žalostjo? Enoznačnega odgovora ni, tako kot ga ni nikoli, ko gre za medčloveške odnose in življenje, ki je vanje neizbežno potopljeno.

Zato v odgovor na ta vprašanja pustimo zadnjo besedo filmarju: »Ne verjamem, da lahko film komu reče: ti se lahko spremeniš. Toda lahko naredi nekaj drugega. Nekomu na podzavestni ravni lahko omogoča razumevanje tega, kaj je sovraštvo in kaj je tisto, kar on pravzaprav sovraži. Če v gledalca vsadiš delček dvoma o tem, kar sovraži, da torej nalepka, ki si jo nalepil določeni osebi, morda ni dovolj, je to že nekaj. Tu film lahko naredi majhno luknjo v jezu in reka teče naprej.«



Brez smisla

»Mami, hitro pridi sem. Rad bi ti nekaj pokazal,« iz svoje sobe kliče najstnik na začetku filma **11 minut** (2015) režiserja Jerzyja Skolimowskega, ko skozi okno zagleda na nebu nekaj, za kar se nam, gledalcem, v tistem trenutku niti sanja ne, kaj bi lahko bilo. »Ah, izginilo je,« reče takoj za tem. »Pred nekaj trenutki je še bilo tam.«

Tisto *nekaj* se v filmu znova pojavi mnogo kasneje. Policist v sobi, zapolnjeni z monitorji z živo sliko iz nadzornih kamer po vsem mestu, skuša z enega izmed zaslonov s krpo izbrisati črno piko – a je ne more. Sploh pa niti njemu ni jasno, ali gre za resnično podobo nečesa na nebu ali pa je zgolj pokvarjen piksel na zaslonu. »Samo mrtev piksel je,« mu reče kolega, »vedno je bil tam.«

Nekje drugje slinavi ameriški filmski producent, ki hoče za vsako ceno spraviti v posteljo lepo poljsko igralko, isti madež tudi sam zagleda na nebu in si celo arogantno domišlja, da ve, kaj to je, a odgovor dekletu prišepne na uho in ga skrije pred gledalci.

Seveda to ni piksel, niti navaden madež na nebu. V filmu **11 minut** se odvije nekaj veliko bolj monumentalnega in ontološkega. Gledalec odgovor prejme, ko starejši slikar, alter-ego Skolimowskega v filmu, med skiciranjem pod mostom postane priča samomoru, ta dogodek pa mu vzame sapo ravno toliko, da mu s čopiča na belo platno pade kapljica črnila. Ta mini nesreča, ki zariše nezaželeni element na platno, prebije filmski kader kot nekakšna cev, kot črna luknja, ki odpre portal v novo dimenzijo razumevanja. Ko je jasno to, nič drugega v filmu ni pomembno. Njegov propadli zakon, njena avdicija, dilerjev trip, medicinska intervencija, policijska preiskava, dilerjev pobeg, samomor, njegove halucinacije, njun seks, njegova hčerka. Skolimowski nekje sredi tega umesti nenavaden in izstopajoč prizor, v katerem z obračanjem kamere od desne proti levi pokaže vzvišeno perspektivo mesta z vsemi njegovimi neštetimi

kritika

Matic Majcen

11 minut, 2015, Jerzy Skolimowski

mikrointerakcijami ter nas s tem vpraša: Ali katera od teh zgodb karkoli spremeni? Ali se potem, ko damo te zgodbe skupaj, še vedno zdi, da ena velja več kot druga? Ali niso pripetljaji nekoga, ki mu ni mar za nič, povsem enakovredni obupnim prizadevanjem nekoga, da bi dobil nazaj ljubezen svojega življenja? Bolj ko je življenje pomenljivo, večji absurd so emocije, ki se zlivajo v ta trud, kajti na koncu je vse zgolj naključna packa na božjem platnu, ta veliki ontološki nič, ki vedno tli v ozadju, ne glede na to, kar počnemo, kaj mislimo in katero stran moralno-etične prizme zagovarjamo.

78-letni Skolimowski po 17-letnem premoru od filmskega ustvarjanja med letoma 1991 in 2008 s filmom **11 minut** nadaljuje z ustvarjanjem slogovno brezkompromisnih filmskih izdelkov. Če je bil **Nujno ubijanje** (Essential Killing, 2010) čista vaja v filmskem eksistencializmu, je tokratni film do konca dognano utelešenje filmskega nihilizma, s katerim ne zanika samo dejanj likov v svojem filmu, temveč pod vprašaj postavi tudi gledalčevo doživljanje umetno ustvarjenih narativnih zank v obliki raznih odštevanj, sestavljanj, kombiniranj, vzporedne montaže, hitenja, suspenza. Žanrski okvir kognitivnega filma po zgledu mejnikov, kakršna sta **Izvor** (Inception, 2010, Christopher Nolan) in **Večno sonce brezmadežnega uma** (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004, Michel Gondry), režiserju služi zgolj kot površinska kulisa, s katero lahko na svež in posodobljen način posreduje svoj filozofski komentar, ki zaradi jedratosti in brezkompromisnosti izpade kot umetniška izjava *par excellence*. Z **11 minutami** je Skolimowski ustvaril eno najbolj nenavadnih, a tudi izvirnih filmskih izkušenj v evropskem filmu po prelomu stoletja, v kateri se pod spektaklom pripovedi, nastavljenim kot narativne zagonetke, skriva nič manj globok razmislek, kot ga je v ontoloških epopejah ponujal Bela Tarr na vrhuncu svoje moči. S tem se je poljski režiser pokazal kot ustvarjalec, ki v novem filmskem vstajenju kaže izjemno avtorsko samozavest ter predvsem kombinacijo navdiha in igrivosti, ki so ga na platno s takšno suverenostjo sposobni preleti le največji mojstri filma na življenjskem vrhuncu svojega ustvarjanja.



Swiss Army Man, 2016, Daniel Scheinert, Daniel Kwan

kritika

Bojana Bregar

Magični primitivizem

Skoraj leto dni mineva od letošnjega festivala Sundance, od koder so se začele širiti prve novice o bizarnem filmu, v katerem glavni vlogi igrata Paul Dano in Daniel Radcliffe, s tem da slednji igra truplo, ki čudežno oživi. In prdi. Da, **Swiss Army Man** (2016, Daniel Scheinert, Daniel Kwan) je od tistega trenutka dalje postal znan kot »film o prdečem truplu«, in glas o njem se je širil kot ... Saj veste. Slišati je bilo tudi o tem, da so ljudje zapuščali dvorano sredi predstave in mnenja kritikov vsekakor niso bila uniformno ekstatična, toda obveljal je generalni konsenz, da film prinaša svež piš vetra v novo filmsko sezono, morda celo v filmsko umetnost nasploh! Je torej v tem kaj resnice ali pa so mediji vse skupaj zgolj pošteno napihnil?

Morda se za trenutek pomudimo pri dogajanju, preden nas odnese v velike besede. Vse se prične s smrtjo – s poskusom, vsaj. Hank, eden naših protagonistov, ki je ujet na osamljenem otoku sredi morja, po neštetih poskusih pobega izgubi upanje, zato se skuša pokončati. A preden mu to uspe, na obalo nedaleč stran naplavi nekaj, kar je videti kot truplo, obnaša pa se kot gliser. Hank svoje gliser-truplo zajaha in skupaj srečno prečkata morje do naslednjega kosa kopne zemlje. Hank kljub

začetnemu odporu ugotovi, da je njegovo truplo uporabno še za druge reči – je odličen vir vode, nudi mu zavetje, celo pogovarjati se začneta in Manny, kot Hank krsti svojega univerzalno uporabnega prijatelja, se počasi uči o stvareh, ki jih je očitno pozabil, medtem ko je bil (čisto) mrtev. Hank ga pouči o življenju v družbi, o telesu in njegovih funkcijah, o konceptih, kot so sram, veselje, ljubezen, in Manny mu za vse te čudovito življenjske lekcije hvaležno vrača z erekcijo, ki ju kot kompas vodi varno nazaj v civilizirani svet.

Mešanica popolnoma vulgarnega z globoko emocionalnim je življenjska sila v filmu *Swiss Army Man* ter tisto, kar ga hkrati dela za odbijajočega in čudovitega. Očitno je, da sta oba igralca, Dano in Radcliffe, popolnoma uglasena z režiserjema. Tukaj ni prostora za dvom, sarkazem, rivalstvo ali paradiranje igralskih mišic (res ne). Dano se na vsak telesni odziv trupla odziva kot na ekstatični impulz, ki v njem prebujata neko davno izgubljeno vez s samim seboj, kot na nekaj, kar mu znova zbujata upanje vase, potem ko se je že vdal, ko je že zrl v neskončno brezno teme in obupa in videl svojo smrt. Radcliffe, ki je dobesedni predmet fizične komedije, pa tudi zvrhane mere posebnih vizualnih učinkov, se v življenje prebujata bolj iskreno,

bolj vzradoščeno kot Ostržek iz primeža odrevenelosti. Brez problema ju postavimo ob bok takšnim neverjetnim parom, kot sta Steve McQueen in Dustin Hoffman v **Metulju** (Papillon, 1973, Franklin J. Schaffner) ali Tom Hanks in Willson v **Brodolomu** (Cast Away, 2000, Robert Zemeckis). Toda na koncu nam še vedno ostane vprašanje: kaj naj bi vse to pravzaprav pomenilo?

Kaj gane ljudi, kaj jih zanima – odgovor naj bi bil vedno znova »dobra zgodba«, toda zato, da poveš dobro zgodbo, je treba poznati pravila, imeti občutek za ritem in strukturo in take podobne brezvezne stvari, za katere danes nihče nima več časa. Resno. Kdo ima še čas (in voljo) brati Shakespeara in Homerja in študirati pravila teh že celo večnost mrtvih ljudi? Tukaj in zdaj smo soočeni z novo porajajočo se kulturo za ljudi, na vsakodnevni bazi že preobjedenih informacij, ki vsak budni trenutek brenčijo okrog njih kot anksiozne muhe v slutnji, da bo konec poletja. Skratka, ljudje smo razvili obrambni mehanizem in postajamo vedno bolj otopeni, neobčutljivi za vse to obilje informacij. Tudi tisti, ki smo najbolj vedoželjni, nimamo več kapacitet za vse to sranje, ki nam ga skušajo zabrisati v glavo v upanju, da se bo tam prišlo. Daniela (Scheinert in Kwan) kot otroka svojega časa intuitivno razumeta potrebo po solidni marketinški in medijski prezenci, in imata srečo, da je čas zrel (morda že za kanček gnil) za to, da se absurдни humor prestavi na naslednjo stopnico: post-cinizem, post-sarkazem, toliko enih samoreferencialnih planjav je treba prehoditi, podreti pred seboj toliko ograj cinizma in sarkazma, preden smo se pripravljene potopiti v kristalno čisto jezero emocij, plavati z delfini, odpreti srca, da bolijo in zajokajo, pa četudi ob truplu, ki prdi in nam je malce hudo zanj, ker je nekoč ta človek vseeno bil mali prikupni čarovnik in je tako zgodaj dobil vse, da mora zdaj

malo trpeti, da bi to »vse« spet izgubil in se znova našel kje drugje. Onkraj sarkazma in cinizma se s kombinacijo mundanega in absurdnega odpira možnost ironije, da postane *the next big thing*, naslednji opij za ljudstvo, ki hlepi po nečem oprijemljivem, pomenljivem, magičnem.

Magija. Morda po vsem tem pisanju o prdcih res ni prva beseda, ki bi jo pričakovali v tem trenutku, toda *Swiss Army Man* (oziroma njegova avtorja) si na sporočilni ravni zagotovo zastavlja cilje, ki so onkraj tega, kar se ponuja golemu očesu gledalca. Vez, ki se splete med Hankom in Mannyjem, je tako presunljiva kot neverjetna, in če bi želeli brskati dalje, je moč naleteti na nekaj pravljici podobnega. Na primer v prizoru, v katerem Hank s pomočjo paličic, listja in smeti zgradi sredi gozda maketo šolskega avtobusa, da bi Mannyju priklical spomin na prvi trenutek srečanja z dekletom, ki naj bi bila njegova simpatija iz časa pred smrtjo. »Avtobus« pred našimi očmi oživi s pomočjo vzvodov, ki jih premika Hank, toda na delu je nekaj več – magija, zaradi katere mrtvi objekt dobi posebno moč, podobno kot Pepelkina buča, da uresničuje želje. Kaj je ta sila, ki giblje?

Tisti, ki so videli katerega od glasbenih videov ali kratkih filmov dvojice Danielov, so bili zagotovo v prednosti, torej vsaj malo manj kot vsi ostali presenečeni, predvsem nad njunim idiosinkratičnim ritmom montaže ter prepoznavnim vizualnim slogom. Režiserja, ki sta že vsaj desetletje precej dobro znana predvsem po zaslugi spletne video platforme Vimeo, katere uredniški odbor je njune kratke videe postavil na zemljevid, sta namreč že od skromnih začetkov dalje eksperimentirala z vizualnimi učinki, ki v človeku zaradi nedomačnosti in poseganja v zakone fizike zbujejo zmerno do pretežno močan odpor. Morda je prav njihova groteskana telesnost tisto, kar je največja inovacija režiserskega dvojca. V kratkem filmu **Pockets** (2012) se roke sprehajajo iz žepa v žep, ne glede na to, na čigavem telesu se ta žep nahaja, dokler vse skupaj ne preskoči na drugo semiotično raven in pravila igre, ki smo jih ravnokar dobro uspeli sprejeti za veljavna, nenadoma ne veljajo več. Telo je kaotično, nezanesljivo, nestabilno in nepredvidljivo – in komično. Telo je v *Swiss Army Man* šala, vizualni gag, in humor filma bi se odvijal na isti ravni kot na primer filmi bratov Farrelly ali pa 90 % vsega, v čemer se pojavi Adam Sandler, če ne bi bil v tako ostrem kontrastu z doživetji Danovega lika, ki z Mannyjem deli svojo čustveno in fizično agonijo. Tako pa so njune režijske intervencije »glitchi«, zdrs v realnosti, ki so krivi za vdor nepričakovanega, nezaželenega. Telo brez izjeme nastopa kot vir nelagodja, celo sramu, saj ga je nemogoče krotiti in nad njim obdržati nadzor. Toda v tej izgubi ni vedno vse le izgubljeno. Praviloma ji sledi katarzični trenutek, ki signalizira, da je včasih dobro nekaj izgubiti, preden greš lahko dalje, pa četudi je tisto *nekaj* tvoje dostojanstvo. Morda je to geslo, s katerim nas bosta režiserja po imenu Daniel s svojim opusom, ki ga zaokrožuje njun prvi celovečerec, zares pospremila v novo dobo. V dobo magičnega primitivizma.





kritika

Sanja Struna

Mreža / Geumul, 2016, Kim Ki-duk

V mreži dveh držav

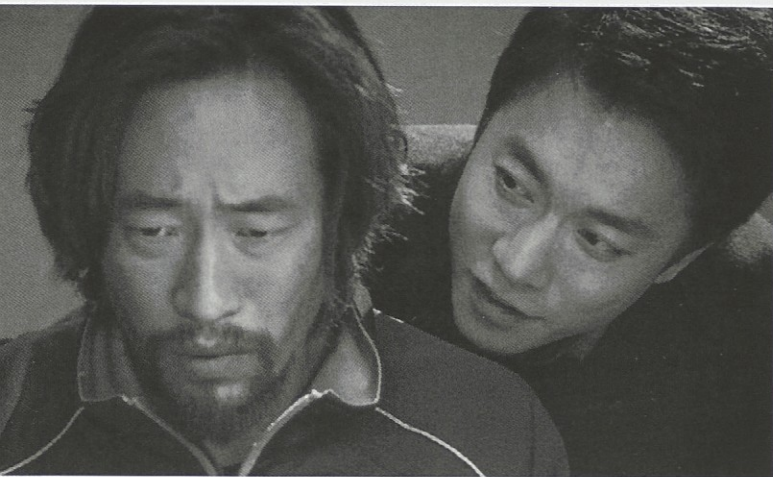
Kim Ki-duk, kontroverzni neodvisni južnokorejski režiser, je na letošnjem mednarodnem filmskem festivalu v Busanu (Busan International Film Festival – BIFF) domačemu občinstvu predstavil svoj novi film, ki je precej ne-kimkidukovski: s presenetljivim primanjkljajem krvavega nasilja, incestnih tematik, maščevanja, odrezanih spolnih udov in podobnih ekstremov, ki jih je s pridom uprizarjal v svojih prejšnjih stvaritvah.

Mreža (Geumul, 2016) je svetovno premiero doživela že na letošnjem filmskem festivalu v Benetkah. Vanjo se zaplete revni severnokorejski ribič, Nam Chul-woo (Ryoo Seung-bum), ki nas povede na raziskovanje razlik, podobnosti in političnih (ne)umnosti obeh Korej.

Na usodni dan se Chul-woo tako kot vedno zbudi, še napol v snu poje zajtrk, ki mu ga je pripravila ljubeča žena – se v trenutku flirtajočega navdiha v polmraku ljubi z njo –, nato pa se od nje in njune male hčerke poslovil in poda na reko, ki deli Severno in Južno Korejo, da bi pobral ribiško mrežo, ki jo je nastavil prejšnji večer. Vendar se mreža zatakne za motor njegovega čolna in ga pokvari, Chul-wooja pa – kljub vsem poskusom, da bi čoln obrnil nazaj proti severnokorejski obali – počasi odnese preko meje in v južnokorejski prostor. Severnokorejski vojaki sprva ne streljajo nanj, saj ga poznajo in vedo, da ne gre za poskus

prebega – v trenutku njihovega obotavljanja med ukazi in vednostjo pa Chul-wooja že odnese preko meje. Ko doseže obalo, ga takoj aretirata južnokorejska policija in odpelje v center za severnokorejske prebežnike, kjer se začne njegova kalvarija. Tamkajšnji inšpektor (Kim Young-min) sprva naredi vse, da bi Chul-woo priznal, da je vohun, vendar se ta ne da – vztraja, da ni, ter znova in znova prosi, naj ga pošljejo nazaj domov, k ženi in hčerki. Dodelijo mu spremljevalca, agenta Oh Jin-wooja (Lee Won-geun), ki je (po mnenju nadrejenih) docela prenežen za svojo službo in s katerim se Chul-woo hitro spoprijatelji. Nato se začne 'dobrosrčni' južnokorejski poskus, da bi Chul-wooja prepričali v prebeg ali pa ga celo spremenili v vohuna, čemur se on seveda na vso moč upira, tudi tako, da ima ob vsakem izhodu iz centra trmasto zaprte oči – če ničesar ne vidi, ne bo imel na zaslišanju po vrnitvi nič za povedati.

Mreža nam skozi oči Chul-wooja v prvi vrsti predstavi bitko ideologij med dvema državama, ki sta prepričani v svoj prav, medtem ko pod površjem vre od obilice zapletenih čustev. Ne glede na neprestani pingpong provokacij med obema stranema je dejstvo, da se večina Korejcev, tako severnih kot južnih, še vedno dojema kot en narod, ki govori en jezik; kot družina, ki je bila zaradi volje zunanjih sil in oblasti železnih posameznikov razdeljena na pol, vendar se bo nekoč spet našla. A na sredini se pogosto



najdejo žrtve – Kim tako svojemu glavnemu junaku ne odreže dejanskega penisa, temveč nam pokaže, kako ga Sever in Jug kot ribo v mreži oropata njegove svobodne volje, volje do življenja in človečnosti.

V množici prizorov, ki so presenetljivo in nazorno družbeno-politično-kritični, še posebej izstopata dva – prvi je krajši govor nadzornega agenta v centru za prebežnike in pravzaprav spominja na debato o burkah, ki je nedavno zajela zahodni svet: Severnokorejci imajo oprane možgane; ne zavedajo se omejitev lastnega sveta; dolžnost južnokorejskih agentov je, da jih »rešijo«. To je v ostrem kontrastu s prizorom, ko Chul-wooja agenti odpeljejo v center ene od nakupovalnih četrti v Seulu, da bi videl, kakšno bogastvo ga čaka v »deželi brez diktature«. Ko odpre oči, se poda na prvi izlet v bogati, »svobodni« svet (potem ko se kot bivši vojak uspešno izmuzne agentom), mi kot gledalci pa skozi njegove oči vidimo, da je ta realnost v bistvu suženjstvo druge vrste: tu ljudi ne omejuje diktatorstvo, ampak jih je zaslužnil materialistični kapitalizem.

Kim Ki-duk je v svojih prejšnjih delih poglobljeno raziskoval človeško naravo (in njene temaečne strani), vendar bi težko rekli, da je bil kadarkoli do česarkoli resnično kritičen. Bolj natančno bi bilo trditi, da je Kim do zdaj poglobljeno raziskoval različne obraze poželenja, strasti in temačnejših človeških vzgibov, nato pa jih je na odkrit, neposreden in neusmiljen način pretil na filmsko platno. Dejstvo, da je tokrat z *Mrežo* na platno svojo pot našla odkrita, neposredna in neusmiljena kritika trenutne politične situacije – ni skrivnost, da je Kim na vrhu zloglasne »črne liste« nasprotnikov trenutne oblasti –, je verjetno povzročilo razkol v mnenjih o tem filmu; del kritikov ga je označil za imenitnega, drugi pa so ga ožigosali za preveč prozornega.

Ne glede na spore okoli tega, ali je film dober ali slab, pa ni nestrinjanja glede igralske zasedbe, ki je resnično odlična. Agent Oh Jin-wooja, čigar lik v filmu služi kot odraz čustev občinstva – preko Chul-wooja tudi Jin-woo

odkriva vse luknje v mišljenju in udejanjanju sistema, ki se ukvarja s prebežniki – je odlično odigral mladi in obetajoči igralec Lee Won-geun. Vendar pa v igralski zasedbi s kakovostjo igre daleč izstopa neverjetni Ryoo Seung-bum, ki je lik Chul-wooja upodobil kot trmastega človeka, precej robatega in neomajnega, istočasno pa tudi dojemljivega in občutljivega – tako zelo, da se tudi občinstvo nekajkrat vpraša, ali je Chul-woo res samo ribič in ali ni morda dejansko vohun. Ravno zaradi subtilne dojemljivosti za situacije, v katerih se znajde, je Kim Ki-duk v *Mreži* ušla manjša riba: stranska zgodba o še enem prebežniku s severa, ki je zares vohun, ima nekaj prevelikih lukenj. Ko Chul-woo brez razmišljanja med pobegom preda sporočilo še eni vohunki, je to v neskladju z likom, ki smo ga do te točke spoznali; edina vloga te podzgodbe pa je, da inšpektorju zagotovi še eno – tokrat veliko bolj nasilno – zaslišanje (ki ga kmalu prekine odločitev, da Chul-wooja pošljejo nazaj na Sever).

Zadnji del filma, ki ga predstavlja predvsem Jugu zrcalno zaslišanje Severa, za Chul-wooja predstavlja kapljo čez rob – po vrnitvi, za katero si je tako zelo prizadeval, ga pričaka natanko tak sprejem kot na Jugu, z istimi vprašanji in tokrat severnokorejskim inšpektorjem. Ta bi si lahko z južnokorejskim ob steklenici korejskega piva Cass izmenjal metode in anekdote z zaslišanj; tako zelo sta si namreč podobna – le da je severnokorejski inšpektor sčasoma za pravo ceno pripravljen pogledati v drugo smer.

Da, to je pingpong – oziroma vlečenje vrvi zdaj v eno, zdaj v drugo stran, medtem ko na sredi trpijo ljudje, ki so si v resnici želeli samo živeti – živeti enostavno življenje. Na koncu filma se Chul-woo v trenutku zavedanja, do kakšne točke so ga zlomili, znova poda na reko in odloči za to, kar sam vidi kot izhod v edino resnično svobodo iz norosti tega sveta. Kim Ki-duk nam tu postreže še z zadnjo simboliko – v trenutku, ko se njegovo življenje simbolično konča sredi reke, med Severom in Jugom, vidimo njegovo hčerko, ki se spet igra s svojim starim, strganim medvedkom – novi medvedek, edina stvar, ki jo je Chul-woo prinesel iz Južne Koreje, pa leži pozabljen v kotu.



Miles Ahead, 2015, Don Cheadle

kritika

Peter Žargi

Osemdeset odstotkov

Življenje Milesa Davisa je vedno kar prosilo po svojem filmu. Tudi slogan zanj bi z lahkoto priskrbel kar Miles sam: "The note is only 20 percent. The attitude of the motherfucker who plays it is 80 percent."¹

Če bi bil namesto glasbenik igravec, na letalu, polnem kač, ne bi potrebovali Samuela L. Jacksona – le da Miles ne bi vpil, temveč sikal. A zaradi strogosti njegovih dedičev do zdaj nikoli ni postal predmet filmov, temveč se je pojavljal samo v stranskih vlogah. Ko je ekranizacija njegovega življenja končno dobila zeleno luč, so odobrili idejo Dona Cheadla, ki si je zamislil, da bo Miles predstavljen kot *the original gangster*.

Cheadlov prvenec je tako postavljen v obdobje druge polovice 70. let, ko se je Davis zavil v petletni molk. Ta poteza je obenem drzna (Davisova najboljša leta so bila takrat daleč za njim), očitna (za zgodbo o *underdogu*, o umetniku, ki izgubi zanos in se vrne oziroma odide v večnost, potrebujemo ravno to) in hkrati glasbeno nereprezentativna (ponovno, Davisova najboljša

leta so bila takrat že za njim!). V njegovo življenje se vsili Ewan McGregor v vlogi novinarja Rolling Stona (pogoj za finančni obstoj filma je bil lik belca v interpretaciji mednarodno uveljavljenega igralca, ki ga je mogoče tržiti), odločen, da dobi zgodbo o jeznem, samotarskem, zadrogiranem, promiskuitetnem, nerazumljenem umetniku. Ko birokrati iz glasbene založbe ukradejo (fiktivne) posnetke albuma, ki ga je Davis snemal v osami, se Cheadle in McGregor znajmeta v (fiktivnih) avtomobilskih pregonih in strelskih obračunih. Miles v boju za svojo glasbo in pravico do nje grozi s pištolo, boksa, strelja ..., predvsem pa ima rad enovrstičnice. Na začetku filma pove nebogljenu McGregorju: »If you're gonna tell the story, come with some attitude.«² In Cheadle se tega nasveta tudi res drži.

V svojih prijemih se trudi biti nekonvencionalen, modalen (tako kot Miles): odlično se ogne nekaterim biografskim potezam, na primer odraščanju, pri skakanju med *flashbacki* in sedanostjo pa je mestoma res izviren (največkrat izpostavljena scena, ko starejši Miles v iskanju ukradenega posnetka hodi mimo bokarskega ringa, v katerem igra on sam kot mladenič).

¹ Ton predstavlja samo dvajset odstotkov, pristop pizduna, ki ga zaigra, pa preostalih osemdeset.

² Če boš povedal zgodbo, potem to naredi v slogu.

A film vsej umetniški svobodi navkljub uspe odključati ne samo najpogostejše klišeje o Davisu in umetnikih na splošno (kralj *coola*, impulziven, razpet, agresiven, brez dlake na jeziku), temveč tudi zgodbo o padlem geniju, ki na koncu znova najde svoj glasbeni izraz, slavo in posledično katarzo. V tem se zaključek vseeno približa konvencionalnosti biografij: prevlada poveličevanje že tako poveličevanega glasbenika. Obenem pa fiktivni deli, ki naj bi služili poudarjanju Milesa kot gangsterja, niso niti približno toliko zanimivi, kaj šele gangsterski, kot dejanske zgodbe s tedanje jazz scene.

Miles Davis v svoji avtobiografiji opozori, da ko ljudje umetnosti ne razumejo, in če je obenem dovolj prehvaljena, jo bodo v strahu, da ne bi bili trendovski, pograbili. Še posebej – po njegovih besedah –, če so to belci, za katere črnski umetnik, ki jih presega v inteligenci, predstavlja nekaj nepojmljivega. Cheadle verjetno Milesa razume bolje kot marsikdo, a kljub Davisovi šali v filmu, da zna poleg trobente igrati tudi klavir, ker se je rodil črn, film deloma vsiljuje idejo imanentnega stila in ustvarjalca, ki se je dejansko rodil kot genij – opusti pa intelektualizem in ga zamenja z gangstersko pozo. Miles je kul, čemerer, brezkompromisen, predvsem pa gangster. Ostalo pride sproti, umetnost je naravna danost.

V čem se torej Davis razlikuje od drugih velikanov jaza? Da je bil impulziven, paranoičen, izpostavljen rasizmu, in seveda nadarjen, ga ne loči od nikogar. Thelonious Monk je bil neprimerno bolj nor, zlasti ob pomoči briljantnega ameriškega zdravstva v 50. in 60. letih. Charles Mingus je bil boljši skladatelj, neprimerno bolj impulziven, nepredvidljiv ter zaradi svojega porekla – delno črnskega, delno belega, delno kitajskega – še manj sprejet (»they called me a half-yellow, shit-coloured motherfucker«). Coltrane je bil bolj študiosozen in duhoven. Max Roach bolj političen. A nihče od njih tega ni tako rad oznanjal kot Davis. Vseeno pa je njegova avtobiografija zanimivo čtivo, ravno zaradi komentiranja scene, načina igranja, razvoja glasbe – njegov ego je kvečjemu moteč element, saj še v trenutkih največjih komplimentov ostalim glasbenikom izpade pokroviteljski, in za vsako pohvalo se skriva »ampak«.

Avtobiografska dokumentaristika seveda ni fikcija in film s še tako precizno analizo težko pokaže, kaj enega genialnega glasbenika loči od ostalih, ki so svoja življenja prav tako posvetili glasbi in drogam. Film lahko postavi primeren spomenik samo z integriteto, izvirnostjo, norostjo, tenkočutnostjo in večplastnostjo, ki nudijo spremno besedo ali paralelo bistvu umetnika. **Andrej Rubljov** (1966) Tarkovskega, Jarmanov **Caravaggio** (1986), Winterbottomovi **24-urni žurerji** (2002) in Foremanov **Amadeus** (1984) so v tem zelo uspešni – obenem pa bi ostali odlični filmi, tudi če ne bi bili osnovani na resničnih osebah.

Lakmusov test kakovosti biografskih filmov (ki se prepogosto oklepajo le mitologije svojega subjekta) je torej lahko sledeč: vzemite resnico in mit iz filma ter ohranite samo lasten izraz režiserja. Če pred vami ni več dobrega filma, potem bo to težko dobra biografija. A tudi v primerih, ko delo ne seže tako daleč,

da bi pariralo subjektu z lastno umetnostjo, je lahko še vedno intimen portret človeka.

V zadnjih dveh letih sta poleg *Milesa* nastala še dva opaznejša filma o jazzovskih glasbenikih, **Low down** (2014, Jeff Preis) o pianistu Joeju Albanyju ter **Born to be blue** (2015, Robert Trudeau) o trobentaču in pevcu Chetu Bakerju. Oba bi lahko povzdigovala trpečega glasbenega genija, a ga oba prej demistificirata.

Low Down je bil posnet po spominih Albanyjeve hčerke Amy-Jo in se osredotoča na nekaj let njenega odraščanja z očetom, briljantnim pianistom in heroinskim odvisnikom, ki se neuspešno vrača na sceno. John Hawkes kot Joe Albany občasno zavzame celo drugo mesto v pripovedi, saj se zgodba odvija skozi oči Amy-Jo (Elle Fanning); a to portretu ničesar ne odvzame, saj *Low Down* vseskozi zvesto ohranja Albanyjev ležeren, a rahlo oster stil, tudi v najtemnejših trenutkih, in s svojim umirjenim tempom ter melanholijo nikoli ne zaide v patetiko.

Born to be Blue se podobno kot *Miles Ahead* loti svojega subjekta skozi delno izmišljeno (a krajšo, manj vsiljivo in bolj spontano) zgodbo, film znotraj filma, v katerem Chet Baker (Ethan Hawke) igra samega sebe in se zaljubi v soigralko Jane (Carmen Ejogo), utelešenje več njegovih žensk. Po incidentu, ko zaradi neporavnanih dolgov izgubi prednje zobe, se film (tako kot pri Davisu in Albanyju) osredotoči na mukotrpe poskuse vračanja na sceno. Baker je bil poleg Davisa najprepoznavnejši glas cool jaza, nekakšen Miles-lite, noro oboževan. A *Born to be blue* gre v demistifikaciji še dlje od *Low Down*, saj na trenutke Bakerja povsem zbanalizira – z njegovimi lastnimi besedami (heroin jemlje preprosto zato, ker ga osrečuje; edino, kar zna, je igrati).

Born to be Blue in *Low Down* sporočata, da sta bila Albany in Baker samo to, kar vidite. Oba filma sicer začneta zgodbo na dnu kariere in jo pripeljeta do vrnitve; tako Albany kot Baker sta snemala in nastopala do smrti, vendar odmaknjena od oči javnosti, in filma sta glede katarze primerno zadržana. *Miles Ahead* pa pravi, da je Davis še mnogo več, a hkrati tega ne zna pokazati. Poleg tega je Miles kljub izredno uspešni vrnitvi, kljub nastopom pred razprodanimi stadioni in vstopu v pop-kulturno večnost pomagal popeljati jazz od najpopolnejše mešanice dostopnega in umetniškega do popolne razvodenelosti. Še vedno precej tipična improvizacija prejšnjih desetletij preko olesenelih vzorcev tedanje popularne glasbe je vedno delovala kot prisiljen izlet v korak s časom. Jazz je namreč že dvajset let prej začel postopoma prehajati in nadgrajevati ogromen spekter ostale glasbe (od Doorsov v 60. do housa v 80. letih), kar ga je prerodilo – to, kar je počel Davis, pa je bila le še paliativna oskrba ostankov. Vprašanje, ali je bil Davisov karierni prepoved iskanje novih poti v glasbi ali togo iskanje relevantnosti ter samo-mitizacije, ostaja odprto in enako velja za Cheadlov film. Deloma je pristen poskus iz ljubezni, deloma pa eksperimentalna solaža, še vedno ograjena s konvencionalnostjo.

3 Rekli so mi, da sem napol rumen, drekasto obarvan pizdun.



Under the Shadow, 2016, Babak Anvari

kritika

Petra Meterc

V senci patriarhata

Kaj je bolj grozljivo od strahu, ki obsede misli in jih počasi, po vzoru snežne kepe, zgnete v še večjo gmoto vseprežemajočega strahu in se zasidra v iracionalnem? Babak Anvari, mlad angleški režiser iranskega porekla, je prvenec zgradil prav na takšnem občutenju strahu, obenem pa je v svojo, za zdaj ji recimo le – grozljivko, premišljeno vnesel veliko mero političnega, ki sega tako v vzdušje Irana v porevolucijskem obdobju iransko-iraške vojne (ta se je začela takoj po revoluciji leta 1979 in je trajala od leta 1980 do 1988) kot v povsem feministične premisleke o položaju ženske v družini.

Under the Shadow (2016) za filmsko ogrodje vzame staro žanrsko formulo ženske in otroka v hiši, ki jo naseljuje takšna ali drugačna nadnaravna sila. Glavna junakinja Shideh (Narges Rashidi) s hčerko Dorso (Avin Manshadi) ostane sama v stanovanju večje hiše, potem ko moža zdravnika

(Bobby Naderi) vpokličejo na obvezno enoletno služenje na fronto iransko-iraške vojne. Uvodni prizor filma, ki po vzdušju spominja na **Ločitev** (2011) Asgharja Farhadija, prikaže Shideh, ki na fakulteti za medicino zaman poskuša znova začeti študij, ki so ji ga zaradi politične aktivnosti med revolucijo prepovedali. Posmehljiv odnos birokrata na drugi strani, naturalistična kamera in prihod domov, kjer jo mož s pavšalno izjavo, »morda pa je to zate bolje«, skuša pokroviteljsko pomiriti in ji kasneje celo navrže očitajoč namig, da je zaradi želje po nadaljevanju študija slaba mati, pa ne peljeta v še eno izmed iranskih novovalovskih dram, a le začrtata glavna okvira ženske ujetosti – od represivnega teokratskega režima javnega do patriarhalnih odnosov zasebnega.

Oče družino zapusti v času ene izmed t. i. »vojn mest«, ko je Irak leta 1988 bombardiral Teheran in druga večja iranska

mesta, da bi tako dodatno izčrpal nasprotnika. Shidehina materinska naloga – zagotavljanje varnosti hčerke – je zato še težja. Ob alarmih za zračne napade se tako skupaj s sosedi v stavbi skrivajo v kleti, iz dneva v dan napetost raste, hiša pa se postopoma prazni, saj vsi zaradi napadov zapuščajo mesto. Že ob začetku filma izvemo, da je Shideh nedavno umrla tudi mati ter da ima že daljši čas težave s spanjem. Zračni napadi, ki vedno bolj ogrožajo varno zavetje doma, predstavljajo še dodatno grožnjo že tako psihično izčrpani ženski, ki ni svobodna niti zunaj niti znotraj hiše. Tesnobno ujetost v (osebni) vojnem stanju, zamejeno z zidovi stanovanja, Shideh obvladuje s krepitvijo fizične moči z vadbo ob VHS kaseti za aerobiko Jane Fonda, enem redkih »zahodnih reliktoev«, ki ga v stanovanju skrbno skriva in je nekakšen majhen simbolni upor proti novemu režimu, ki ji narekuje skromno, povsem tradicionalno žensko vlogo.

Čeprav je kmalu jasno, da je prava pošast filma pravzaprav strah sam, se ta poosebi v grozi, ki podobno kot v predlanski žanrski uspešnici **The Babadook** (Kent, 2014) izvira iz otroške zgodbe. Potem ko izgubi svojo najljubšo igraco, hčerko Dorso začno preganjati vizije džinov – t. i. »Ljudi vetra« iz islamske mitologije, ki pridejo z vetrom tja, kjer vlada strah, ter človeka obsedejo tako, da mu odvzamejo njemu ljub predmet. Ko v hišo zleti iraški izstrelek, a ne eksplodira, se suspenz po principu »bombe pod mizo« začne zgoščevati. Groza prilze na plano v kratkih, odrezanih sekvencah, a ves čas ostaja v nekakšni sanjski, nedoločljivi razsežnosti. V stanovanju se, predvsem ponoči, zapirajo vrata, izginjajo predmeti, za delček sekunde se pojavljajo prikazni. In če Dorso strahovi po otroško takoj prevzamejo, je Shideh tista, ki skuša zadržati razumno misel tako pred hčerko kot pred drugimi stanovalci hiše, katerih dinamika sloni na govoricah, vraževerju in tradiciji.

V trenutkih groze, ko bi morala biti edina skrb matere varnost otroka, se hčerka pogosto obrne proti materi in obratno; ob izginulih predmetih se namreč pogosto zdi, da je morda celo ena od njiju tista, ki stvari skriva – in s tem namenoma povzroča občutke groze ali pa grozo celo ustvarja. Na to namenoma namiguje tudi film; ko Dorsa obtoži Shideh, da je slaba mati ter da ji prav ona skriva igraco, se gledalcem prikažejo začetni trenutki filma, ko Shideh hčerko zaradi izčrpanosti in frustracije po prihodu s fakultete grobo okara zaradi nepospravljenih igrac. Tu film izriše potencialno možnost »zlobne matere« – takšne, ki je »zlobna«, ker svoje želje postavi pred lastnega otroka. Tovrstne občutke slabe vesti, ki ji jih vzbuja okolica, tako zunanja kot zasebna, Shideh ponotranji in tudi sama začne dvomiti vase, ob tem pa tako kot hčerko tudi njo povsem prevzame iracionalno.

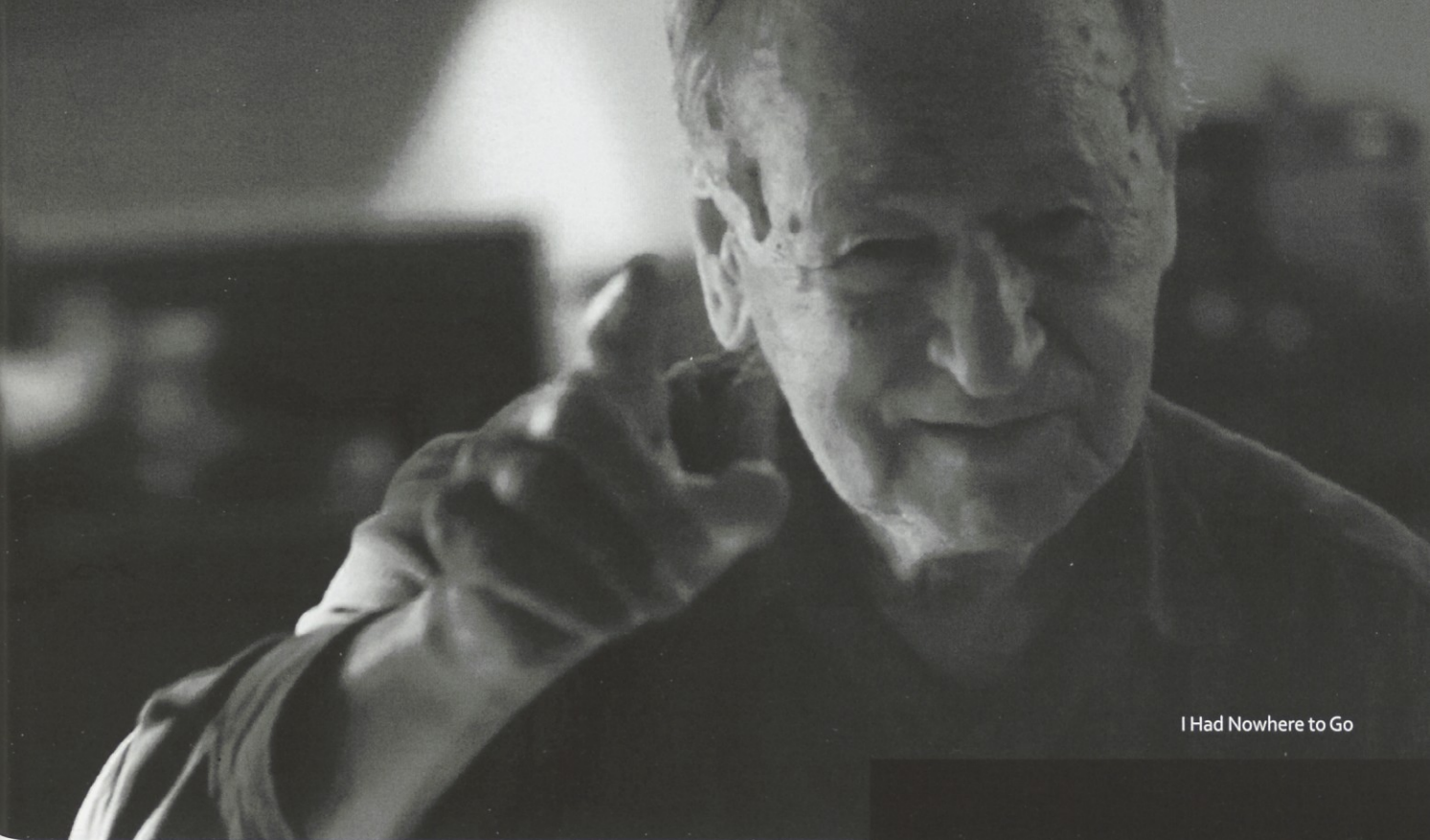
Kot pri Trierjevem **Antikristu** (2009), kjer prav tako spremljamo popolno psihično izčrpanost glavne junakinje, se strahovi in tesnobe, ki izhajajo iz ženskam pripisane vloge in vnaprej določene grešnosti ob vsem, kar se s to vlogo ne sklada (Shideh je denimo edina ženska v filmu, ki vozi avto, v notranjosti hiše si vedno takoj sname ruto, zavrne izključno predanost vlogi matere ...), materializirajo v zunajrazumskih preganjavah, te pa dodatno opolnomočijo psihično stanje, ki jih je proizvedlo. Ena od prikazni v filmu je tako pojava v

obliki čadorja, ki želi ugrabiti hčerko, spet druga je mož, ki jo ozmerja kot nesposobno ... Tako kot v **Antikristu** tudi v tem filmu moški v družini ni obravnavan po istih kriterijih kot ženska, hkrati pa v obeh filmih deluje kot razumski spol, ki ima naravno pravico presoje o materinski sposobnosti svoje žene.

Film bi tako lahko označili za nekakšno feministično psihološko grozljivko, a ta kljub izjemni vsebinski kompleksnosti zelo striktno ohranja značilnosti žanra in se uspe izogniti kakršnikoli predvidljivosti. Posnetki iz začetnih povsem realističnih preidejo v nenavadne postavitve, nenadne premike in iskanje vedno novih kotov istih prostorov. Grozljivi trenutki v filmu so odmerjeni premišljeno in delujejo kot vzorčni žanrski prijemi, ob katerih gledalcu zastane dih. A ker se večina teh zgodi ponoči in ker se pred prvim indicem groznega v filmu kamera naglo vzravna iz pravega kota, kot da bi se Shideh ravno zbudila iz lucidne nočne more oziroma v njo, se zdi, da bi bilo vse, kar je v filmu iracionalnega, lahko le rezultat Shidehine nespečnosti in posledičnega delirija, ki ga projicira tudi na hčerko. K občutju vseprisotne grozljivosti pripomore tudi zvočna stran filma, ki ves čas ohranja kakofonijo množice vplivov na Shideh – ves čas se oglašajo alarmi za zvočne napade, skozi okna se slišijo klici k molitvi, po radiju predvajajo politične govore, okna in vrata škripajo in prepuščajo ječanje vetra ...

Bežanje pred vizijami, ki se zdijo le produkt Dorsine in Shidehine psihe, po klavstrofobičnih prostorih, ki podlegajo transformacijam in delujejo kot živa tvorba, ki deluje proti junakinjama, pa tudi vmesna statična simetrična uokvirjanja male Dorse, film žanrsko približajo **Sijaju** (Kubrick, 1980). Razpoke v steni, ki jih je povzročil izstrelek, se vztrajno širijo kljub Shidehinim poskusom kranja s lepilnim trakom (enako ves čas obsesivno počne tudi z okni, da bi jih zavarovala pred razbitjem ob zračnih napadih – kar v filmu postane svojevrsten leitmotiv), skoznje pa simbolično vedno bolj vdira vse tisto, pred čemer je bila Shideh poprej vsaj delno varna v zasebnosti lastnega doma.

Kot v vsaki grozljivki tudi v tej organi pregona niso v pomoč. A če v zahodnih različicah ti grožnji bodisi ne verjamejo ali pa preprosto niso sposobni pomagati, je Shideh, ko v trenutku groze s hčerko pobegne iz hiše, za to še kaznovana. Ustavi jo namreč vojska, ki jo, ker se je pozabila zakriti, odpelje v pridržanje. In če se je morda od prvih trenutkih groze zdelo, da ta sloni na nadnaravnem, prav slednji prizor potrdi, da je realnost v filmu, predvsem za žensko, nevarnejša od kakršnekoli umišljene groze. Obenem pa poudari, da so osebne omejitve, ki jih ženski zarisujeta država in njen osnovni gradnik patriarhat, večjega pomena kot kos naglavnega blaga, ki (čeprav se včasih zdi glavna skrb zahodnega orientalističnega feminizma) ni vzvod, ampak le eden od izrazov omenjene represije.



I Had Nowhere to Go

I Had Nowhere to Go, 2016, Douglas Gordon **refleksija**
The Dreamed Ones / Die Geträumten, 2016, Ruth Beckermann Nace Zavrl

Zvok teme

Neki filmski kritik je nekoč zapisal, da za gledalca v kinodvorani ni nič bolj bolečega, agresivnega, kakor prazno platno, popolna odsotnost slikovnih podob – tudi če le za nekaj sekund. Kam naj gledalec v tej temi usmeri pogled? Ga sploh lahko kam usmeri? V teh nekaj trenutkih je platno komajda vidno ali pa sploh ne. Dvorana je v temi in le stežka je v njej mogoče najti kakšno oprijemljivo podobo, svetel predmet ali impulz, na katerega bi lahko človeške oči izostrile svoj pogled. Morda na znak za zasilni izhod, morda na sedež pred nami, morda na kaj drugega.

Med gledanjem novega celovečerca Douglasa Gordona – škotskega umetnika, najbolj znanega po inštalaciji iz leta 1993, **24 Hour Psycho** (Hitchcock raztegnjen na 24 ur, 2 sličici na sekundo) – so ta in podobna vprašanja v središču gledalske izkušnje. Gordon je v kinodvoranah že domač: skupaj s Philippom Parrenom se je pred desetletjem lotil celovečerca **Zidane, portret 21. stoletja** (Zidane, un portrait du 21e siècle, 2006), a oba s Parrenom brez dvoma ostajata večji zvezdi v svetu umetnosti kot v filmu. Če je po gledanju Zizouja marsikdo presenečen, da sta film posnela galerijska

umetnika (in ne filmska režiserja), pa pri Gordonovem novem dolgotražcu podobnega dvoma ni. **I Had Nowhere to Go** (2016) je, podobno kot *Zidane*, filmski portret, le da tu ne gre za portret 21. stoletja, temveč »portret izpodrinjene osebe«, kot trdi podnaslov. Izpodrinjena oseba je v tem primeru Jonas Mekas, velikan ameriškega podzemnega in eksperimentalnega filma, morda največja še živeča tovrstna osebnost (star je 93 let). Mekasova estetika je romantična in strogo osebna. Tu gre za naturalista in anti-modernista v najčistejšem pomenu besede; njegovi filmi so filmi narave, sanjivosti in nedolžnosti; njihov glavni lik je Mekas sam, glavni negativec pa, kot pravi Jonas, »dvajseto stoletje«. Gordonova senzibilnost ne bi mogla biti bolj drugačna, kar pa za film ni nujno slabost, vsaj ne vedno. Gordon je konceptualist (daleč, daleč od Mekasove romantike) in konceptualno se zadeve loti tudi tokrat. V 90-minutnem filmu je podob na platnu le za slabih 10. Naše oči se tu med gledanjem nimajo česa oprijeti; gledalčev pogled skače od leve proti desni, od tal do stropa – v upanju, da najde kaj vidnega, gledljivega – ali pa ostane osredotočen kar na praznino sredi platna. Kakorkoli že: Gordon svoje gledalce pusti, precej dobesedno, v temi.



The Dreamed Ones

I Had Nowhere to Go v večini sestavljajo Mekasova pripoved (branje iz njegovih med- in povojnih dnevnikov), Gordonovi kadri (vseh skupaj je v filmu le sedem ali šest, Mekas se pojavi v dveh) ter občasni zvočni učinki, ki spremljajo in dopolnjujejo Mekasove memoarje. Najglasnejša in najmočnejša je tako petnajstminutna (brezpodobna) sekvenca padanja letalskih bomb, ki gledalca prevzame ali pa razdraži do točke, ko preprosto ne prenese več. Prvo vprašanje na pogovoru po filmu se je torej glasilo: »lahko dobim nazaj svoj denar?«, kar pa niti približno ne povzame potenciala Gordonovega filma. *I Had Nowhere to Go* je težavno, morda mučno gledanje, a po koncu se gledalec vendarle zave, da gre za materialno suh, a konceptualno bogat eksperiment s filmsko formo; formo, ki Mekasovi ne bi mogla biti bolj nasprotna, a kljub vsemu z njo na svoj način komunicira. Gordon svojemu subjektu pusti prostor, velik prostor (80-minutno praznino), v katerem lahko Mekas izpovedi poda nemoteno, brez vmešavanja zunanjih dejavnikov. Ko na zaslonu vidimo le veliko črnino, nam ne preostane drugega, kot da Mekasa pridno in z zanimanjem *poslušamo*.

Podobno kot Gordonov dokumentarec se tudi **The Dreamed Ones** (Die Geträumten, 2016) režiserke Ruth Beckermann vrti okrog glasov. Slikovnih podob tukaj ne manjka – nasprotno od Gordona je platno zasedeno vseh devetdeset minut –, a nikoli ne vzamejo pozornosti temu, kar je za režiserko morda pomembnejše: zvoku, ali bolj specifično, zvoku

človeških teles. Film z vsega skupaj dvema igralcema – Anjo Plaschg in Laurencem Ruppom v izvrstnih glavnih vlogah – se odvija v enem prostoru, tonskem studiu nekje v Avstriji. Protagonista sta naratorja, poklicna bralca, ki v teku enega ali dveh studijskih dni pred mikrofonom zrecitirata več kot dvajset let dolgo korespondenco med pesnikoma Ingeborg Bachmann in Paulom Celanom (Avstrijka in izgnani Jud). *The Dreamed Ones* je film nešteti pisem: Anja Plaschg in Laurence Rupp si izmenjujeta besedo, vsak prebere eno izmed svojih sporočil (Dunaj, 13. oktober, 1949), nato mikrofona preda drugemu (Pariz, 6. november, 1949). Kljub okoliščinam (vojna, smrt bližnjih) je dialog med poetoma umirjen in zadržan – vsaj do neke točke – in takšna je tudi režiserkina stilistika. *The Dreamed Ones* je vaja v čistem minimalizmu (ena lokacija, dva igralca, preprosta premisa), ki pa prav v svoji enostavnosti skriva neskončno lirično globino. Igralca svoja pisma na trenutke komentirata, jim dodata svoj vtis in pridih. Nad arhivskimi dokumenti se ustvari nov človeški sloj, ki ne pripada niti Ingeborg Bachmann ali Paulu Celanu, niti samo Anji Plaschg ali Laurencu Ruppju, temveč vedno vsem že hkrati. Ruth Beckermann z zadržanim, a bogatim filmskim izrazom poudari, da zgodovina ni le stvar knjig in starih papirjev, temveč vedno hkrati že človeških teles. *The Dreamed Ones* zgodovino oživi, jo znova spravi v gibanje, a hkrati tudi namigne, da se v oživitvi nečesa preteklega vedno znajde tudi nekaj trenutnega: zgodovina se ponavlja, a nikoli ni enaka kot prej.



Orlando

kino Ekran

Tina Poglajen

Orlando kot postmoderna kostumska drama

Orlando (1992, Sally Potter), filmska priredba priljubljenega istoimenskega romana Virginie Woolf o angleškem plemiču, ki mu kraljica Elizabeta zapove, naj ostane večno mlad – in Orlando stori natanko to: živi štiristo let in se vmes nekega dne zbudi kot ženska –, je kostumska drama, a kot je očitno že iz opisa vsebine, še zdaleč ne tipična.

Kostumska drama je običajno označena za »ženski žanr«. Kljub temu da gre lahko za kakršnokoli vrsto filmov, postavljenih v zgodovinsko obdobje v preteklosti – denimo socialne drame, pripovedi o mušketirjih, pustolovščine in podobno –, se v popularnem diskurzu oznaka »kostumska drama« najpogosteje uporablja za dinastične družinske pripovedi ali ljubezenske zgodbe. Te naj bi bile (ženskemu) občinstvu zanimive tako zaradi vsebine, ki se tiče intimnega, čustvenega življenja – predvsem romantičnih zapletov, porok in družine – kot zaradi svoje razkošne kostumografije, scenografije in drugih vizualnih podrobnosti. Ena najbolj

tipičnih in najbolj znanih kostumskih dram je denimo BBC-jeva miniserija **Prevzetnost in pristranost** (*Pride and Prejudice*, 1995), nastala po istoimenskem romanu Jane Austen (pisateljice, katere dela so bila poleg Shakespearovih največkrat prirejena za film ali televizijo), vključno z ikoničnim prizorom, ko iz jezera prihaja g. Darcy – z lasmi, v katerih se lesketajo kapljice vode, predvsem pa v premočeni srajci.

Na tem mestu lahko že takoj ugotovimo dvoje: prvič, da kostumske drame igrajo pomembno vlogo v razmišljanju o ženskih željah, predvsem pa o ženskih fantazijah o večni ljubezni, ugodju pogleda na »obljubo fiktivne uresničitve, nekega srečnega konca«, drugič pa, da je žanr kostumske drame (kot vsak drug

žanr) predvsem industrijska, ne toliko estetska kategorija; zanj sta torej značilna standardizacija in določen nadzor nad konvencijo. Gre za »produkt delovanja utečenega in racionaliziranega sistema konvencij – institucionalnih, komercialnih in diskurzivnih –, ki posredujejo med industrijo, tekstom in subjektom [... ter] predvsem za institucionalni sistem nadzora nad konzumpcijo, in posredno, samim občinstvom.«²

Ena izmed žanrskih konvencij je že omenjena osredotočenost na videz in spektakel; ravno to je razlog, da so bila petdeseta s pojavom barvne filmske tehnologije na neki način zlata doba kostumske drame. V Franciji so bili prvi barvni filmi, posneti v zgodnjih petdesetih, vsi kostumske drame; barve so delovale privlačno, saj so lahko glamur, ekstravaganco in bogastvo prikazale v vsem njihovem sijaju. Tudi *Orlando* Sally Potter govori v vizualnem jeziku kostumske drame in književne

¹ Ksenija H. Vidmar, »Ponavljjanje pogleda. Ženski žanri v preseku množične kulture«. V: *Ženski žanri. Spol in množično občinstvo v sodobni kulturi*. Ur. Ksenija H. Vidmar. Ljubljana: ISH, Fakulteta za podiplomski humanistični študij, 2001, str. 11–12.

² Ibid., str. 18–19.

zgodovinske romance, predvsem z ekspresionistično rabo razkošnih kostumov in spektakularnega dekorja, a na parodičen in hiperboličen način, v smislu absurdnosti tovrstnega ekscesa, ki odločilno zaznamuje njegovo in njeno življenje. Ko se Orlando v filmu vrne iz Konstantinopla in vladavino kraljice Anne v 18. stoletju doživi kot ženska, mora denimo nositi krinolino, zaradi katere je skoraj popolnoma imobilizirana. Pravzaprav je neločljiva od pokritih kosov pohištva v dvorcu – in kot kaže, je njena vloga »nepremična« in okrasna na natanko isti način kot vloga pohištva: ko se zaradi krinolone ne more uvesti drugam kot na zofno, na kateri je videti kot glazirana torta s smetano-lasuljo na glavi ali kot porcelanasta figurica, v družbi prenaša pokroviteljske komentarje moških, ki žensko vidijo kot ekvivalent otroka.

Komentar na nepraktičnost ženskih oblek v žanru sicer ni nekaj novega, le da je pri *Orlandu* izražen veliko izraziteje (in bolj posmehljivo) kot v tipični kostumski drami. Kritiki in kritičarke ugotavljajo, da omenjene podrobnosti dekorja in vizualnega sloga v kostumskih dramah na splošno na občinstvo delujejo dvojno: privlačno in klavstrofobično, saj ti filmi pogosto prevprašujejo družbene omejitve določenega zgodovinskega obdobja. Vendar je hkrati pomembno, da gre pri tem skoraj vedno za omejitve in zgodovinske značilnosti zelo ozkega dela prebivalstva: za izkušnjo belega, aristokratskega ali buržoaznega življenja, predvsem žensk, in pripadajočih specifičnih družbenih omejitev, ki se

tičejo spola, zlasti v smislu vsiljene feminilnosti. Za tipično kostumsko dramo je torej značilno tudi zelo binarno dožemanje spola; vloge žensk in moških ter pričakovanja in prizadevanja, ki so z njimi povezana, so jasno določeni (in ločeni), vedenje velike večine likov je izrazito heteronormativno, kar je najbrž pričakovano glede na dejstvo, da gre za filme in serije, prirejene po delih zgodovinskih avtoric in avtorjev (a hkrati zanimivo, če pomislimo na veliko priljubljenost teh filmov in serij še danes, nekaj stoletij kasneje, ko so se – ali naj bi se – spolne družbene norme in z njimi povezani ideali radikalno spremenili).

Glede na notranja protislovja kostumske drame in njenih konvencij torej ni presenetljivo, da je žanr priljubljen predmet analize feministične filmske kritike. V tej je pomembna strukturna pripovedna ekonomija statičnosti in gibanja, ki sta spolno določena: medtem ko so moški liki dinamični in se gibljejo skozi prostor in čas, njihove pripovedi pa se večkrat odvijajo na ravni družbe, torej makro-ravni, se ženske povezuje predvsem z domom in statičnostjo. Ženski liki utelešajo stanje družbene in miselne omejenosti (od tod pogost prizor žensk, ki hrepenče zrejo skozi okno), moški pa notranje ali zunanje potovanje in samoudejanjanje. Mary Ann Doane gre celo tako daleč, da za maskuline ali feminilne označi celotne žanre: pri vesternu, kjer gre skoraj vedno za pripovedi o moških, so te dinamične in se dogajajo v odprtih pokrajinah, ki omogočajo svobodno

gibanje; ravno pri kostumski drami pa najpogosteje naletimo na pripovedi o ženskah, omejene na intimni, čustveni in družinski del življenja (mikro-pripovedi), odvijajo pa se v natlačenih interierjih z že omenjeno osredotočenostjo na kostume, scenografijo in množico detajlov. S spolno določenimi konvencijami pripovednega gibanja se poigravata tako Virginia Woolf v knjižnem kot Sally Potter v filmskem *Orlandu*.

Kostumska drama naj bi bila od vseh žanrov tudi najbolj »britanska«, vsekakor pa je najbolj izvažan britanski žanr. Na britanskih televizijah se kostumske drame redno pojavljajo že desetletja, z vrhunci in »preporodi« v serijah, kot so bile **Saga o Forsytih** (*The Forsyte Saga*, BBC, 1967), **Vnovič v Bridesheadu** (*Brideshead Revisited*, Granada, 1981), že omenjena *Prevzetnost in pristranost* in **Downton Abbey** (ITV, 2010–2015). Zanje je ključna večplastna in subtilna prepletenost z britansko nacionalno identiteto – od televizijskih in filmskih adaptacij velikih pisateljev, denimo Jane Austen, sester Brontë in Charlesa Dickensa, do pokrajin in hiš na angleškem podeželju, ki delujejo kot bistven element ozadja. V teh delih nastopa kompleksna estetika, mešanica fikcije in dediščine, skoraj mitična različica britanskosti, ki je, čeprav ni nujno osnovana v zgodovinsko-kulturni dejanskosti, izjemno pomembna in vplivna tudi v državah, v katere jo izvažajo.⁴ V *Orlandu* je bistveni del ironične predelave kostumske drame tudi koncept plemstva in »angleškosti« v smislu vedenja, dvora in z njima povezanih družbenih konvencij, katerih ideal je »plemenitost«, torej aristokratskost; poleg eksplicitnega osvetljevanja neenakosti in konflikta

3 Jerome de Groot, »Foreword«. V: *Upstairs and Downstairs. British Costume Drama Television from The Forsyte Saga to Downton Abbey*.

Ur. James Leggott, Julie Taddeo. London: Rowman & Littlefield Publishers, 2014. ix.

4 To je ponazorjeno denimo v filmu *Austenland* (2013, Jerusha Hess), v katerem ameriška navdušenka nad zgodbami po romanih Jane Austen zapravi vse svoje prihranke, da bi lahko odpotovala v istoimenski tematski park v Združenem kraljestvu. Izkaže se, da tisto, za čemer se žene, ni »Austen«, temveč televizijska priredba njenega romana, za katero je ključno, da v njej igra Colin Firth.

med spoloma pozornost posveti tudi neenakosti moči. Elizabetin dvor v *Orlandu* v svojem komičnem bohotenju kiča spominja na Tennielove ilustracije Srčne kraljice in njenih dvorjanov iz Alice v čudežni deželi (tudi Srčna kraljica naj bi bila, mimogrede, zasnovana na Elizabeti), ki je nastala dobrih šestdeset let pred književnim *Orlandom*. Ko Orlando odide na Bližnji vzhod, pa dovršena, pavjemu perju podobna angleška plemiška oprava (vključno z lasuljo), ki v puščavi deluje smešno neumestno, ilustrira tamkajšnjo vlogo Angležev in njihove samozaverovanosti.

Z *Orlandom* Sally Potter kot kostumsko dramo torej od začetka do konca ni vse v najlepšem redu. Na to vseskozi opozarja že glasba v filmu, ki je povsem sodobna, zaključni pa se s synth-popom – »Coming« Jimmyja Somervilla, pevca skupine Bronski Beat. Ta je zaslovel po svojem falzetovskem vokalu in pesmi »Smalltown Boy«, v kateri poje o izkušnji ob prihodu v London in vključevanju na tamkajšnjo gejevsko sceno. Orlando ves čas pomenljivo pogleduje v kamero in s tem razbija filmsko »četrto steno«; predvsem pa v filmu vlada ogromna zmešnjava glede spola, ki naj bi bil v kostumskih dramah, kot že rečeno, jasno binaren. Orlanda, tudi dokler je še moški, igra Tilda Swinton, in ko pripovedovalka izreče znameniti stavek iz knjižne predloge, »There can be no doubt about his sex«,⁵ ta zato deluje še posebno ironično. Kraljico Elizabeto igra gejevka ikona Quentin Crisp, tako da v prvem delu filma svoji vlogi igrata z zamenjanima spoloma. *Orlando* na ta način gledalčevo in gledalkino dožemanje spola zmede in že uvodoma postavi temelje za filmsko rušenje samega koncepta njegove binarnosti. K temu še pripomore nekaj zagrenjenih opazk feminilnega Orlanda, ki se kot moški obregne na račun žensk: ko mu ruska princesa Saša stre srce, pripomni, da so ženske varljive, v Konstantinoplu pa nazdravi na »moške vrline«, kot so vdanost in pogum (v drugi polovici je nato sam/a žrtev sistematičnega seksizma tako zaradi zakonov o izključno moških dedičih kot družbenih norm oblačenja, vedenja in gibanja za ženske). Film s tem ves čas podaja komentar

na maskulinitet in z njo povezane tematike, kot so bratstvo ter vojskovanje in imperializem, hkrati pa njegovega nosilca, ironično, ves čas igra ženska. Da *Orlando* ni čisto takšen, kakršen bi kot kostumska drama moral biti, priča tudi protagonist, ki ga ves čas definira spolna »neprimernost«: v nobenem izmed binarnih spolov se ne znajde najbolje; ko je moški, je »nemožat«, ko je ženska, je »neženstvena«. V 19. stoletju nato Orlando spozna Shelmerdina, ki je feminilen ravno toliko, kot je ona maskulina; ko prestraši njegovega konja, Shelmerdine pade na tla, k njej. Filmski prizor sprva deluje natanko kot televizijske in filmske uprizoritve Jane Eyre, v katerih zlovoljni Rochester pade s konja, nahruli Jane, ki mu skuša pomagati, in odjezdi, v *Orlandu* pa Shelmerdine *njo* povpraša, ali se je poškodovala in ji ponudi pomoč, na kar ona odgovori, da je že mrtva in ga zaprosi za roko.

Pripoved v *Orlandu* se ves čas vrača k enemu in istemu (dvorcu, drevesu pred njim, *Orlandovemu* telesu); spreminjajo se le oblačila, pohištvo in druga notranja oprema, ki nakazujejo minevanje časa. Vsako od poglavij v filmu (poleg obdobj osebne razvoja, a o tem pozneje) označuje določen zgodovinski in estetski moment, denimo elizabetinsko Anglijo ali viktorijansko Anglijo, a si pri tem še malo ne prizadeva za realizem, temveč vsakega od zgodovinskih momentov prikaže skozi metonimični eksces izpopolnjene scenografije in ekstravagantne kostumografije. Prizorišča posameznih poglavij so skoraj fantastična, denimo dvorec na ledu, ko angleški dvor obiščejo Moskovčani, ali prizor v Konstantinoplu med skupino stebrov v puščavi. Dogajanje v filmu je odmaknjeno od resničnih okolij, skoraj kot postavljeno na oder, da bi se tako še bolj pokazali njegova uprizorjenost, umetnost, skonstruiranost in lažnost. Hiperbolični eksces kostumov, obredja in dvornega pompa deluje kot vizualna satira zgodovinskih konvencij buržoaznih angleških manir, spolnih vlog in, kot smo videli, celo imperializma. Orlando dogajanje ves čas nebesedno komentira z že omenjenim pogledovanjem v kamero in podiranjem »četrte stene«, kar povzroči, kot tudi sicer v umetnosti, brechtovsko potujitev



Orlando

fiktivne dejanskosti na odru oziroma v filmu in deluje kot dodatno opozorilo na neresničnost in skonstruiranost dogajanja.

Orlando tako z občinstvom vzdržuje nekakšno zarotništvo, s katerim, kot že rečeno, med drugim podaja komentar na omejitve buržoazne ženskosti. Če smo prej omenili ločevanje pripovedi na makro in mikro ravni in spolno določenost enih in drugih, lahko zdaj dodamo, da *Orlando* pripoveduje na mikro ravni – s pogledi, gestami, kostumografijo in barvami, pri čemer zlasti pogled deluje bolj na ravni občutka in čustvenega razumevanja kot pa na klasičnem narativu. Vendar njegov junak oziroma junakinja hkrati tudi ogromno potuje, in to ne le skozi prostor, temveč tudi skozi čas; ko se nekega dne zbudi kot ženska, se izkaže, da celo skozi spol, s čimer pomen »dinamičnega lika« dvigne na povsem novo raven. Potek časa, ki pripoved strukturira, je v *Orlandu* dvojen: zunanji (štiristo let angleške aristokratske, buržoazne in imperialistične zgodovine) in notranji (*Orlando* od smrti do ponovnega rojstva). *Orlando*, kot smo videli, deluje kot postmoderni komentar na zgodovinske okoliščine in književne (filmske) tekste. Prav njegova postmodernost z neskončnimi citati ter njihovo ironično, parodično in hiperbolično predelavo, tudi v smislu uvodoma omenjenih večne ljubezni, fiktivne uresničitve in srečnega konca, pa je tisti ključni element, na katerem zgradi svoje feministično sporočilo in hkrati postane tudi utopično feministično potovanje »postajanja«.

⁵ O njegovem spolu ne more biti nobenega dvoma.



Orlando

kino Ekran

Jasmina Šepetavc

Kako spodleteti in pri tem uspeti

Orlando

Orlando: Biografija,¹ znameniti roman Virginie Wolf, v katerem junak/junakinja potuje skozi stoletja britanske zgodovine in nekje vmes zamenja spol, je spodbudil nepričakovane učinke in afektivne povezave skozi čas: večgeneracijske očaranosti s knjigo in njenim protagonistom, številne (feministične) analize, gledališke predstave in nazadnje artfilm, ki je nepričakovano postal festivalski ljubljeneček. Kar sledi, so

časovne točke, ki se zdijo pomembne za literarno in filmsko delo, a v spopadanju s časovnim popotnikom Orlandom kmalu postane jasno, da je vsakršna nepreizpraševana kategorizacija telesa in biti, časa in teleološke izpolnitve, postavljena na glavo. Orlando je motnja v sistemu, ki odpira drugačne poglede na svet še dolgo po branju/ogledu romana in filma.

Naslovni lik Orlanda je zasnovan na Viti Sackville West, aristokratiniji,

pisateljici in oblikovalki vrtov, ki je bila takratna Virginijina ljubimka, zato so knjigo že kar klišejsko največkrat imenovali najdaljše in najbolj očarljivo ljubezensko pismo v literaturi, velik del kritičnih branj pa se je knjige lotil skozi prizmo lezbičnosti in lezbičnega feminizma. Ta *in*, spoj feminizma in lezbičnosti, je pomemben, ker pismo Virginie Woolf ni zgolj ljubezensko, temveč vsebuje feminističen politični poduk o spolu in mizoginiji skozi stoletja, poduk, namenjen tudi Viti, saj

Barnes, satiričen, stilsko impresiven potop v krog pariškega salona lezbičnih umetnic tistega časa. Od takrat so vsi trije romani postali nekakšne lezbične klasike, ki ne bi mogle biti bolj različne: če za satiro in ironičnimi opisi Damskega almanaha stoji močna (in resnična) skupnost žensk – osnovana na pariškem salonu ameriške pisateljice Natalie Clifford

Barney –, žensk, ki se lahko sovražijo, predvsem se tudi onkraj trenutkov strasti ljubijo, se Vrelec samote kljub svojemu pozivu k sprejetosti na drugi strani bere kot mukotrpana izpoved »invertiranke« (takratni izraz za lezbijko v medicinskih krogih), ki jo zaradi njene dispozicije čakata le tragedija in osamljenost.

¹ Zanimivo naključje je hotelo, da je igrivi Orlando končal svoje časovno potovanje in začel romanesknega leta 1928, isto leto, ko sta izšla dva druga romana o nekonvencionalnih, queerovskih seksualnostih: Vrelec samote (Well of Loneliness) Radclyffe Hall, ki govori o tragičnosti lezbične ljubezni in dodeljenih spolnih vlogah, ter Damski almanah Djune

je domnevno odklanjala feminizem, v katerega jo je Virginia skozi roman poskušala zapeljati. A kmalu postane jasno, da se ta *in* odtenkov romana in filma množi in da ne enega ne drugega ni mogoče omejiti zgolj na eno identiteto, temveč sta oba bližje konceptom queerovstva, uhajanja in vmesnosti, sprememba spola Orlanda pa je v preseku z drugimi temami: mizoginijo, seksualnostjo, imperializmom, kolonializmom, razredno razliko ...

Skoraj 60 let po izidu romana, leta 1984, začne Sally Potter pisati scenarij za film **Orlando** (1992). Do takrat je bila dejavna predvsem v eksperimentalnemu filmu, sodobnem plesu in performansu (zato je pogosta primerjava z dvema drugima plesalkama – eksperimentalnima režiserkama Mayo Deren in Yvone Rainer), tematsko in formalno, predvsem v zavestnem razgrajevanju narativnosti v zgodnejših filmih pa tesno zvezana s feminističnimi filmskimi deli. Njen največji uspeh in verjetno najbolj citiran primer feminističnega filma v literaturi je **Thriller** (1979), ki vzame generično narativno strukturo in figuro tragične junakinje, v tem primeru Mimi iz Puccinijeve opere *La bohème*, in skozi film dekonstruira strukturno nujnost ženske smrti v zgodbi ter se sprašuje, kaj bi bilo z Mimi, če bi preživela. Po filmu **Gold Diggers** (1983), še enem antinarativnem feminističnem filmu, ki pa neslavno propade, si Sally Potter v naslednjih 10 letih težko izbori financiranje za projekte. Do časa realizacije Orlanda antinarativnost opusti in v intervjujih večkrat izpostavi nujnost preobrata: »Bila sem del gibanja, ki je želelo vse, kar je bilo povezano z ustvarjanjem filmov, razstaviti, vključno z narativno strukturo. Zdaj sem v fazi, ko hočem vse sestaviti nazaj. Ne gre za to, da odstopam od pomislekov, temveč da grem korak dalje.« Kasneje se odpove še oznaki feministično (tudi za Orlanda), predvsem zato, ker naj bi pri publiku izzvala le naveličanost, s tem pa ustavila tok razmišljanja.

Če je feministični eksperimentalni film torej en del genealogije Sally Potter kot filmarke, je drugi del

genealogije samega filma, pomemben za njegovo sprejetje in vizualno podobo, vzpon novega queer filma v 90. letih s poudarjenimi tematikami queerovskih seksualnosti in teles. Med filmom Orlando in queerovstvom se spletajo številne povezave, tako skozi tematiko kot estetiko ekscesa, campovskih prisvajanj in castinga – Quintona Crispa, znamenitega queer lika Londona in New Yorka, ki je igral kraljico Elizabeto I., in Jimmyja Somervilla, razkritega geja in pevcu skupine Bronski Beat (in pesmi o gej outiranju *Smalltown boy*), ki se v najbolj veličastni obliki pojavi na koncu filma kot pojoči angelc. Leta 1988 se Sally Potter pridruži še Tilda Swinton, ki je skozi delo z Derekom Jarmanom, režiserjem kulturnih queer filmov, kot so **Caravaggio** (1986) in **Edward II** (1991), do takrat že močno povezana s queer filmom, z upodobitvijo Orlanda pa pridobi status androgine igralke, ki jo spremlja vse odtlej (červno njena spolna ambivalentnost v filmih pogosto ni uporabljena tako spretno, kot bi lahko bila).

Financerji so se filmu sprva upirali, češ da je brez zgodbe in da se razen tega, da lik živi 400 let ter je najprej moški in potem ženska, ne zgodi praktično nič, zato ni primeren za veliko platno. Zanimivo je, da je podobno skeptično

o filmu razmišljala V. Woolf sama, ko je v eseju *The Cinema*, ki ga je izdala leta 1926, torej dve leti pred izdajo Orlanda, zapisala, da je vez med filmom in literaturo (predvsem adaptacijami romanov) nenaravna, razen v določenih pogojih, ko ostajajo sledi vizualne emocije, ki je ne moreta uporabiti ne slikar ne poet. Verjetno bi se strinjala s financerji, červno zaradi povsem drugačnih vzgibov, da naj Orlando ostane samo na papirju. A Sally Potter in Tilda Swinton vseeno vztrajata in nenavadno časovno potovanje, ki sčasoma postane filmska klasika, za 4 milijone dolarjev preneseta v filmski medij.

Ista oseba, nobene razlike

Na kakšni ravni torej brati film, v katerem naj se ne bi zgodilo nič? O čem sploh pripoveduje Orlando? Je premišljena in ironizirana kostumska drama? Je feministično delo, del novega queer filma, njegov sodobnik ali postmodernistična filmska igra? Kaj če je vse in hkrati mnogo več, kot nam lahko odgovori uvrščanje v katerokoli kategorizacijo? O čem nam pravzaprav govori spreminjajoče se telo protagonista, ki se nekega jutra zbudi kot protagonistka in svojo podobo v ogledalu pospremi





Gold Diggers

z besedami: »Ista oseba. Nobene razlike.«?

Deleuze je sam in z Guattarijem o Virginiji Woolf pisal večkrat in naklonjeno, predvsem v povezavi s postajanjem in uhajanjem vsakršnim dualizmom in kategorijam ali, rečeno drugače, o pomembnosti intermezza (»Edini način, da gremo izven dualizmov, je biti-vmes, iti med, intermezzo – to, kar je Virginia Wolf živila z vsemi svojimi energijami, v vsem svojem delu, kar nikoli ni prenehala postajati,« zapišeta v Tisočih platojih) in o »čudaškem nomadizmu« ženskega telesa, »ki ga pripravi do prečkanja dob, situacij in krajev« (Podoba-čas). In kje drugje se zvežejo nomadizem, ambivalentnost in potencial vmesnosti jasneje kot v Orlando?

Orlandove transformacije in teža zaznamovanosti telesa, ki jo spozna po spremembi, govorijo o dveh ravneh bivanja in postajanja, ki bi ju Deleuze in Guattari imenovala molarno in molekularno. Na eni strani imamo

tako opraviti z molarnimi strukturami in telesi: spolno zaznamovanimi, situiranimi telesi, živečimi telesi tukaj in zdaj ter njihovo umeščenostjo v družbene strukture in konvencije. V Orlando več prizorov opozori, da četudi za junaka/junakinjo transformacija materije sprva ne pomeni razlike, za vse ostale s (spolno) razliko vznikne ključna sprememba odnosa do Orlando. Tako prizor Orlandovega sprehajanja po sobi, polni pohištva, v velikanski beli krinolini, ni le komentar na to, kako ženske obleke skozi stoletja fizično ovirajo gibanje ženskega telesa, temveč ironičen namig, da Orlando, nekoč obseden s podedovano posestjo (v romanu pride njegova navezanost na 365 sob še bolj do izraza), zdaj kot ženska sam spominja na del pohištva, na to isto posest.

Hkrati govori film o molekularni ravni, ravni postajanja, ravni uhajanja mejam organizma ter molarnim določitvam spola in seksualnosti. Elena Del Rio tako v knjigi *Deleuze and the Cinemas of Performance* izpostavi ta dvojni status ženskega telesa, dvojno

pripadanje in uhajanje ženskega telesa med molarnimi strukturami in molekularnimi postajanja, ali v bolj klasičnem feminističnem jeziku med falogocentričnimi prisvojitvami telesa in njegovo reprezentacijo na eni ter telesnimi potenciali odpora proti strukturam prisvajanja na drugi strani. Tovrstna rekonceptualizacija (ženskega) telesa v filmu, ki se napaja iz koncepta živečega telesa fenomenologije na eni strani ter materialnosti in afektivnosti telesa na drugi, korigira zgodnjo feministično filmsko teorijo in prakso ravno na točki odpiranja telesa: odpiranja plastem čutov, afektov, temporalnosti in transformacije. Kar film Orlando politično spretno (in nujno) vzporedno naslavlja, sta obe ravni: tega, ki nas organizira v molarne politične realnosti, in tistega drugega, ki vključuje eksperimentiranje z mikropolitimi potenciali. Pomembnosti dvojnega delovanja se je zavedala že Virginia Woolf sama, ko je preko Orlando, eksperimenta transformacije, ki uhaja dualizmom, hkrati zapeljevala Vito v feminizem, zapeljala pa generacije drugih, tudi Sally Potter in Tildo Swinton, preko katerih je Orlando zaživel na novo v filmski različici, v drugem mediju in času. Tako mora Orlando najprej spremeniti spol, da ugotovi, kako je, če ti telo ukradejo. Če Saši na začetku filma reče: »Ti si moja!«, se podobno zgodi njemu, zdaj že v ženski obliki, v 18. stoletju, ko ji isto reče snubec vojvoda Harry, kar jo poževe v labirintno pot skozi čas, ki v filmu briljantno simbolizira Orlandovo postajanje.

Filmu uspe preiščeno nasloviti Orlandovo postajanje, kjer Orlando čisto dobresedno postane ženska in hkrati filozofsko rečeno *postaja-ženska*, gre skozi proces transformacije, ki briše molarne kategorije segmentov – ne le spola in seksualnosti, temveč razreda, izvora ... Proces postajanja namreč množi razlike do te mere, da ne moremo več govoriti o binarizmih moškosti/ženskosti, hetero/homoseksualnosti, temveč, kot bi rekla Deleuze in Guattari, pozitivni produkciji multiplih, »tisočih malih spolov«, potencialnih telesnih stanj in množic identitet.

Časovni popotnik

Druga velika tema Orlanda je čas, ravna črta časa, kot nam kažeta Virginia Woolf in Sally Potter, pa je le ena izmed oblik časovnosti. V Orlandu lahko zaznamo dve obliki časa: prvi je kronos, čas povezanih sedanjosti preteklosti in prihodnosti, kar zaznavamo kot linearni potek časa. Virginia Woolf ga je v Gospe Dalloway imenovala čas Big Bena, ure znamenitega stolpa, ki je ob vsakem zvonjenju Clarisso opominjal na težo časa, ki maršira naprej, odšteva ure, pričakuje od nje veliko življenjsko dejanje in teleološko izpolnitev smisla. Kronos vsili svojo težo utelešenim subjektom, jih zaznamuje v sedanjosti, s preteklostjo in prihodnostjo. Čas kronosa je vzpostavljen že v prvem prizoru, ko pripovedovalka reče: »Ker je to Anglija, se je zdelo gotovo, da bo Orlandov portret visel na zidu in da bo njegovo ime v zgodovinskih knjigah«, hkrati pa se v istem prizoru v tej časovni črti vzpostavi razpoka, ki nakazuje, da Orlandova pot ne bo tako enostavna, ker navsezadnje Orlando »ni iskal privilegijev, temveč družbo«.

In vstopi aion, tisti drugi čas, čas, ki je ušel s tečajev. Virginia Woolf, nezadovoljna s homogenim časom »ure«, ponudi alternativo, piše Beatrice Monaco v knjigi *Machinic Modernism*. Kar ponudi, je nemehanski, vitalni čas, čas trajanja, v katerem se učinki spremembe kažejo skozi stoletja, različne hitrosti časa, hitrosti teles, hitrosti človeške evolucije, hitrosti družbenih sprememb. V sedanjost vdirajo druge plasti časa, preteklosti in prihodnosti, je čas postajanja, ki nima toliko opraviti z empirično realnostjo, ima pa globoko vez z mislijo: podoba-čas nas prisili, da mislimo nemisljivo, nemogoče, nelogično ... Je tista druga Virginijina in Clarissina ura, čas, ki vedno malo zamuja, čas ustvarjanja relacij.

Lahko bi ga povezali tako s queer časom – ki se vzpostavi kot alternativa času biološke reprodukcije (predvsem za ženske), institucije družine, dela, prostega časa, odraslosti, otroštva, dedovanja –, torej s časom, ki teče drugače, čudaško, kot tudi s queer konceptom spodletelosti. Navsezadnje Orlandu spodleti kot moškemu in ženski, ljubimcu, pesniku, bojevniku, možatemu pivcu, pokorni ženski in zaročenki ... Ampak šele

ta spodletelost ga/jo osvobaja pričakovanega, njegove usode. Tako je prepuščen/a toku aiona in postajanja, z malim dekletcem, ultimativno figuro postajanja in vmesnosti, ob strani, v toku, katerega izida ne vemo: »Ni več ujetnica usode, in odkar je spustila preteklost, je ugotovila, da se njeno življenje šele začinja.«



Caravaggio



Edward II

2045

2045, 2016, Rátneek

skratka

Ana Šturm

Pozno novembra debla razgaljenih dreves objame gosta megla. Svet se preobleče v hladno sivino in zamolke rjave tone ter pogrezne v tišino. Prišel je čas za umik v notranjost, čas za introspekcijo in kontemplacijo.

Podoben vzgib v gledalcu vzbudi uvodni del eksperimentalnega kratkega filma **2045** (2016, Rátneek). Premišljeni, izčiščeni in meditativni statični kadri z meglo zastrtih gora v naših mislih prebudijo drugačen občutek za čas in prostor. Impozantne katedrale časa nas spomnijo, da zunaj naše vsakodnevne, bolj ali manj hektične rutine obstaja drugačen ritem sveta, ki se ne ozira na človeške dneve, ure in minute. Tiha samota in vseprisotnost mogočnih skalnatih gmot v temeljih zamajeta naše zaupanje v minljiv in pokvarljiv svet, ki ga je po svoji meri oblikoval človek. Filmske podobe nas v **2045** konfrontirajo z nečim, kar je neskončno večje in bolj večno od naših petih sekund slave na tem planetu.

Avtorja – režiserka Maja Prelog in inženir arhitekture Blaž Murn, ki skupaj delujeta v interdisciplinarnem umetniškem kolektivu Rátneek – v kratkem filmu **2045** na inovativen način ustvarjata jasne zvočne in slikovne ambience. Asketski posnetki mrtve narave in osupljivih naravnih pojavov, na katere sta v (za ta film) popolnih vremenskih razmerah potrpežljivo čakala na različnih lokacijah po vsej Sloveniji, se s kadriranjem in montažo ter tesnobno, na trenutke celo zlovesčno zvočno podlago spremenijo v neko popolnoma drugo realnost, v dejansko vizijo postapokaliptične prihodnosti.

V drugem delu filma se čas zgosti. Statično kamero zamenja kamera iz roke, montaža postane hitrejša in podobe vse bolj kaotične. Spokojnost in tišino narave zmotita človeški strah in panika. Vpeljava človeškega elementa nas iz brezčasnega prostora prestavi nazaj v našo realnost in prizemlji.

2045 se izmika jasni formalni opredelitvi. Lahko bi bil tudi znanstvenofantastični eksperimentalni film, najverjetneje najbolj natančen opis pa bi bil – tudi po besedah avtorjev samih –, da gre za nekakšno dvoživko med art videom in filmom, kar je med drugim ena izmed posledic dejstva, da je to kolektivno delo, ki ga oplajajo multidisciplinarne ideje.

Tudi vsebina je odprta za različne interpretacije. **2045** v razmislek ponuja aktualne politične tematike – od migracij

do ekološke krize, hkrati pa na simbolni ravni ponuja tudi temeljni razmislek o človeku in njegovem razmerju do sveta, v katerem biva.

Film lahko tematsko in vizualno povežemo še z enim delom omenjenega kolektiva, videospotom **Eurovision** (2014, Rátneek, 2014) za zasedbo Laibach, ki je nastajal ravno v času, ko se je velik del Slovenije znašel v smrtonosnem ledenem objemu stoletnega žleda. Nedoumljive podobe deformiranih, poškodovanih, polomljenih in uničenih dreves ter električnih vodov so refren pesmi, *Europe is falling apart*, zamrznili globoko v naše možgane.

Skoraj tri leta kasneje sta Maja in Blaž v temačne podobe svojega kratkega filma ujela od lubadarja uničene gozdove, pravzaprav direktno posledico poškodb ledene kataklizme, ki je Slovenijo zajela pozimi 2014. **2045** tako s seboj nosi grozečo težo omenjenih dogodkov, hkrati pa se v njem skriva simbolno sporočilo, kako ranljiva je poškodovana in oslabljena družba in kako hitro se lahko sesede sama vase. Omenjeni film tako ni zgolj izjemen konceptualni in formalni dosežek, pač pa tudi aktualen in živ odtis realnosti, v kateri kot družba živimo.

2045 je bil letos prikazan v tekmovalnem programu 19. Festivala slovenskega filma in 2. Festivala kratkega filma v Ljubljani – FeKK, kjer je prejel tudi nagrado za najboljši film v domači konkurenci. Nastal je iz gole nuje, povsem gverilsko in brez kakršnekoli zunanje finančne podpore. Pred projekcijo v Portorožu sta avtorja povedala, da je bil to tudi eden od razlogov, da sta se odločila za bolj eksperimentalen način ustvarjanja, saj sta se zavedala omejitev: kakšen film lahko naredita s tem, kar imata na voljo.

Popolna neodvisnost je avtorjema po drugi strani omogočila večjo mero svobode pri ustvarjanju. Ker nista bila omejena z roki in drugimi birokratskimi ovirami, sta film lahko realizirala tako, kot sta si ga zamislila, ter si zanj vzela toliko časa, kot sta ga potrebovala. **2045** je najlepši dokaz, da je za dobro umetniško delo pomemben čas. Čas za razmislek in razvoj ideje, čas za poskuse in napake, čas za potrpežljivo čakanje na redek naravni pojav, kot je gmota oblakov, ki se kot Malojska kača v Assayasovem filmu **Oblaki nad Sils Mario** (Sils Maria, 2014) zlije po strmem gorskem pobočju. Čas, ki vsako sekundo filma **2045** naredi za neprecenljivo.



televizijski umetni jeziki

Simona Klemenčič

Dothraki in valirijščina

Fantazijski jeziki v Igri prestolov

Hash yer dothrae chek asshekh?

Kako si danes? (Dobesedno: »Kako jezdiš danes?«), zapisano z dothrakijsko pisavo.

Che dothras che drivos. Jezdi ali umri.

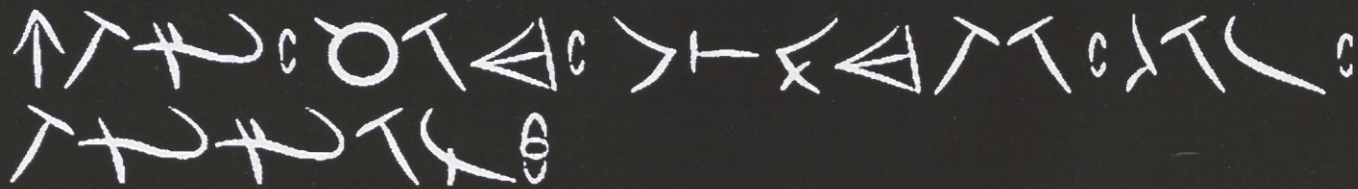
Skoros morghot vestri? Tubi daor. Kaj rečemo smrti? Ne danes!

1 glej <http://www.omniglot.com/conscripts/dothraki.htm>

Skorī dēmalŷti tymptir tymis, ērinis iā morphūlis. Ko igraš igro prestolov, zmagaš ali umreš.

Conlang je angleška beseda, nastala iz umetno narejenega jezika (*constructed language*). Ustvarjanje umetnih jezikov je že zelo star konjiček, a do pred nekaj desetletji je večina ustvarjalcev teh jezikov delala v samoti, ne da bi kaj dosti vedeli drug o drugem. Redki avtorji, na primer Zamenhof in Tolkien,

so uspeli prodreti s svojimi idejami in navdušiti del javnosti, da se je začel teh jezikov učiti in se v njih sporazumevati. Pojav interneta v devetdesetih je v stanje posegel s prvo tematsko mailing listo *Conlang listserv*, kjer so se pogovarjali o esperantu, kvenji in drugih umetnih jezikih, pa tudi promovirali lastne ideje. Leta 2007 je bilo ustanovljeno društvo za ustvarjanje jezikov, *Language creation society*, ki združuje ljudi z veseljem do ustvarjanja novih jezikov. Prelomnica,



ko je *society* iz društva zanesenjakov postala spoštovana ustanova, je povezana s spoznanjem, da ustvarjanje umetnih jezikov prinaša dobiček. To pa je že čisto nekaj drugega kot utopične ideje njihovih predhodnikov o skupnem jeziku človeštva, ki bo živelo v harmoniji, ko se bomo končno enkrat vsi razumeli med seboj.

Serijski **Igra prestolov** (*Game of Thrones*, 2011, David Benioff, D. B. Weiss) je televizijska adaptacija zbirke fantastičnih romanov *Pesem ledu in ognja* avtorja Georgea R. R. Martina. Martin je ustvaril svet, ki je mnogim privlačen, ni pa jezikoslovec kot Tolkien, da bi mu bilo v veselje sestavljanje novih jezikov, kar je – mimogrede – garaško delo, ki zahteva veliko znanja in ogromno časa. Tako se je avtor zadovoljil s tem, da je orisal jezike svojih številnih junakov le z nekaj potezami in nekaj besedami, ki so zvenele tako, kot naj bi zvenel jezik. Jezik dothraki (dothrakijščina) je opisan kot grob, zato izvemo: *Drogo je bogat in v njegovem khalasarju jezdi sto tisoč mož*. Tudi junakinja ima težave z jezikom, a se nauči svojega prvega stavka za pomembno oznanilo, da je noseča: *Khalakka dothrae mr'anha* – »Princ jezdi v meni«. Večinoma pa je dothrakijščina uvedena s podatkom »govorili so dothrakijško«, ki mu sledi vsebina v angleškem prevodu z eksotično sintakso in drugačnimi metaforami.

Nekoč je bilo za splošni vtis dovolj, da je pisatelj začel fantastično zgodbo z nekaj izmišljenimi besedami. Jules Verne v romanu 20.000 milj pod morjem ponudi bralcu en sam stavek skrivnostnega jezika posadke Nautilusa: *Nautron respoc lorni virch*. Tudi ustvarjalci zgodnjih filmskih upodobitev istega avtorja so bili, gledano z današnjimi očmi, hitro zadovoljni, če jih primerjamo z bogatimi tehničnimi učinki, kostumi in kulisami serije *Igra prestolov*. Standardi

ustvarjanja fantastičnih svetov so se v zadnjih letih napisali na novo. Ameriška televizijska mreža HBO se je že od začetka serije *Igra prestolov*, to je bilo nekje v letu 2009, zavedala, kako so za prepričljiv alternativni svet pomembni detajli. Pomembnosti jezika jih je naučila že klingonščina iz *Star Treka*. Zato niso želeli, da igralci govorijo angleščino z naglasom ali nerazumljive stavke.

Obrnili so se na *Language creation society* in z njihovo pomočjo objavili razpis za izdelavo jezikov za serijo. Na razpisu je društvo izbralo jezikoslovca Davida Joshua Petersona (rojena 1981), soustanovitelja društva. Peterson, ki se je z umetnimi jeziki srečal, ko se je kot študent učil esperanta, je pripravil prepričljiv in dodelan predlog dothrakijščine, v katero je smiselno vključil vse drobce iz knjig. Tako je dobil sanjsko službo za jezikoslovca: kreator fantastičnih jezikov. Držal se je splošnega okusa dothrakijščine, kot ga je nakazal avtor. Peterson je ustvaril jezik, ki naj bi zaradi (govorcem angleščine) eksotičnih glasov zvenel nekje med španščino in arabščino, kulturno pa je to jezik jezdecev. Martin je ljudstvo Dothraki nekje opisal kot mešanico Mongolov, Hunov, Alanov, Turkov in prvotnih Američanov. Po zgledu mongolščine v času Džingiskana si je Peterson zamislil kulturne konotacije, kakršne bi pripisovali narodu, katerega življenje se vrti okrog konjev: dothraki nima besede hvala, »kako si« se reče *Hash yer dothrae chek?* in dobesedno pomeni »ali dobro jezdiš?«, na svidenje pa *Fonas chek!* »dober lov!«. Prezirljiv izraz za tujca je *ifak*, pešec. Ne zaupajo slani vodi, ker je konji ne morejo piti, zato je beseda za morje »strupena voda«. »Poberi se!« (*Es havazhaan!*) pomeni dobesedno »pojdi v morje«.

Dothrakijščino so opisali tudi kot novo klingonščino. Ljudje s časom in veseljem se je lahko naučijo na spletu

in preizkušajo svoje znanje z drugimi govorniki v virtuali. Rojenih govorcev zaenkrat še ni, gotovo pa jih je za pričakovati, tako kot se po svetu plazi že kar nekaj deklacij z imenom Khaleesi in Daenerys. Peterson je doslej izdelal slovar z več kot 4000 besedami, kar je več, kot jih povprečen govorec uporablja v svojem maternem jeziku, in zelo domišljeno slovnico.

Če se učite dothraki, imate seveda več znanja jezika, kot je uporabljenega v sami seriji. Dothraki pa ni edini jezik serije *Igra prestolov*. Na kontinentih Westeros, Essos in Sothoryos Martinovega pravljice sveta govorijo še druge jezike, zgodovina in geografija jezikov pa je domišljena kot vsa zgodovina sveta serije.

Na kontinentu Westeros, ki morda spominja na Ameriko, govorijo skupni jezik (tako se tudi imenuje). Po zgledu scenarijev iz dejanske zemeljske zgodovine so ekspanzivni in dominantni prišleki na Westerosu prinesli s seboj svoj jezik, ki so se ga prvotni prebivalci sčasoma oprijeli in opustili svojega. V knjigah ga predstavlja angleščina, v televizijski seriji začinjena večinoma z britanskim naglasom. Stari jezik govorijo še napol divji prebivalci manj civiliziranih področij, ki pa znajo tudi tega drugega, da se lahko sporazumevajo zaradi trgovine. Govori se še nekakšen pidžin prvotnega jezika: *Lokh kif rukh?* »Kaj ti gledati?«

Kontinent Sothoryos spominja na Afriko, je precej neraziskan, tako da (za zdaj) tudi ne vemo dosti o teh jezikih. Essos pa je nekakšna Evrazija, kjer govorijo celo vrsto jezikov, najpomembnejša pa sta dothraki in valirijščina. Medtem ko je na začetku serije večji poudarek na dothrakijščini, se valirijščina pojavi v tretji sezoni:



Nyke Daenerys Jelmāzmo hen Targārio Lentrot, hen Valyrio Uēpo ānogār iksan. Valyrio muño ēngos nūhys issa.

Sem Daenerys Nevihtnorjena iz hiše Targaryen, starovalirijske krvi. Valirijščina je moja materinščina.

Visoka valirijščina po zgodovini in funkciji spominja na latinščino: nekoč so osvajalci ta jezik ponesli po kontinentu, danes ga govorijo še izobraženci. Za ostale je razpadel v nizko valirijščino, ki je primerljiva z romanskimi jeziki v zgodnjem srednjem veku, ko so se počasi luščili iz »vulgarne« latinščine. Vsako od devetih svobodnih mest govori svojo različico nizke valirijščine. Valirijščina naj bi zvenela tekoče in lepo, zato je Peterson takšno tudi naredil, brez grlenih glasov dothrakijščine. Še verigam se reče *belmon*. Slovnica je po zgledu naravnih jezikov hudo kompleksna.

Večino ljudi veselje do ustvarjanja pisav ali jezikov mine z nastopom ali koncem pubertete, nekateri pa postanejo jezikoslovci kot Tolkien (jezike je ustvarjal pred pisanjem knjig) ali Peterson. Medtem ko umetno narejene jezike po različnih kriterijih delimo na več vrst, so fantazijski prav posebna kategorija v tem, da se ne trudijo biti preprosti za učenje kot esperanto ali volapük, ampak prej nasprotno. Po zgledu naravnih jezikov s pristopom, ki mu pravijo naturalistični pristop, skušajo ponuditi vpogled v kulturo tako,

da simulirajo naravno zgodovino. Zato takim jezikom rečejo tudi naturalistični. Cilj ustvarjalca in tistega, ki ga financira, je jezik, ki bo tako prepričljiv, kot je le mogoče. Nobenih bližnjic. Naravni jeziki imajo veliko nepotrebnih značilnosti, nepravilne glagole, polno razredov tega in onega – torej jih mora imeti tudi umetni jezik. Peterson brez diplome iz jezikoslovja verjetno ne bi opravljal svojega dela tako dobro, kot ga. Uvede svoje valirijsko primerjalno jezikoslovje, ki ga ponazori z na videz nepravilnimi množinami v nizki valirijščini:

hubre »koza« *hubres* »koze«
dare »kraljica« *dari* »kraljice«
aeske »gospodar« *aeske* »gospodarji«

Kakor v slovenščini ni mogoče pojasniti razlike med končnicama v *koz-e* in *gospodar-ji* brez historične razlage, tudi nizkovalirijske množine lahko logično pojasnimo iz starejšega, visokovalirijskega stanja:

hobres »koza« *hobresse* »koze«
dāria »kraljica« *dāri* »kraljice«
āeksio »gospodar« *āeksia* »gospodarji«

Po povsem prepričljivi poti bi se skozi vrsto glasovnih sprememb iz visokovalirijskih množin tako razvile nizkovalirijske, ki so samo na videz nepravilne.

Petersonovi jeziki poznajo tudi prevzemanje. Beseda za knjigo je v

dothrakijščino prevzeta iz valirijščine, ker nimajo svoje. V enem najbolj znanih prizorov, ko Daenerys pojasni, da *zaldrizes buzdari iksos daor* – »zmaj ni suženj« –, namerno uporabi za sužnja astaporijsko valirijsko besedo *buzdari*, medtem ko je visoka valirijska beseda za sužnja seveda *dohaeriosso*. Tako je pohlepni Kraznys tik pred zasluženju smrtjo še izvedel, da je razumela vse grde stvari, ki jih je govoril o njej v prepričanju, da ne zna valirijsko. Peterson je po oddaji napisal, da igralka Emilia Clarke govori visoko valirijščino kot rojena govorka. Za oboževalce še podatek, da *khaleesi* izgovarjajo narobe, saj mora biti naglas na prvem zlogu.

Dothrakijščina je težka približno toliko kot slovenščina: je pregiben jezik, uporablja predpone, pripone in dvojne afikse, glagoli imajo tri čase, dva imperativa, samostalniki poznajo pet sklonov, s tem da se ločijo na žive in nežive, tako kot v slovenščini, le da slovenščina ne pomaga dosti pri učenju dothrakijščine, saj je na primer »reka« *ashefa* živa, enako *hake* »ime«, »raca« *alegra* pa neživa. Ali pa je odvisno: kadar se *lekh* obnaša kot živ samostalnik, pomeni jezik, ki ga govorimo, če je slovnično neživ, pa pomeni jezik kot organ. Sovražnik je ponavadi v neživostni kategoriji, razen če je točno določen sovražnik, in to uglied. Ta je živ.

Valirijščina ima zapleten sistem glagolov, med drugim ima subjunktiv kot romanski jeziki. Pozna osem



sklonov, šest sklanjatev in štiri različna števila – poleg ednine in množine ima še kolektiv in pavkal, oboje znano iz naravnih jezikov. Čas se v valirijsčini dojema vertikalno. Beseda *gō* pomeni tako »prej« kot »spodaj«. Preteklost je spodaj, prihodnost je zgoraj. Valirijsčina ima štiri slovnicihne spole, morda bi jih bilo primerneje obravnavati kot kategorije: lunarni, sončni, zemeljski in vodni samostalniki. Pravilo, da se lunarni samostalniki končujejo na vokal, sončni na *-s*, zemeljski na *-n* in vodni na *-r*, ima veliko izjem, v katere se vmešajo še zgoraj omenjeni kolektivi in pavkali. Tekočine so vodne. Ljudje so lunarni ali solarni, nočne živali (na primer *zokla* »volk«, *atroksia* »sova«, *kēli* »mačka«, po Petersonovi pokojni mački) so lunarne, dnevne (na primer *zaldrizes* »zmaj«) so sončne. Imena za razne jedi so zemeljska: *havon* »kruh«, prav tako kovine kot *āeksion* »zlato«,

gēlion »srebro«. Kot v naravnih jezikih se srečamo z nejasnimi klasifikacijami: deli telesa so solarni, vendar ne vsi – lasje (*ōghar*) so vodni. Spoli notranjih organov so precej nepredvidljivi, a avtor bi verjetno znal pojasniti, zakaj je kateremu pripisal katero kategorijo. Frustracije pri učenju vam niso prihranjene in to je tudi namen. Kljub temu obstajajo ljudje, ki se učijo in govorijo valirijsko. Eden od teh je zmagal v natečaju za haiku:

*Gēlenkon
Embār glaeson
Dōnon ynot.*

Kot srebro
Življenje v morju
Zame bi bilo sladko

Pisatelj Martin in kreator jezika sodelujeta pri nastajanju novih delov

serije. Ko Martin potrebuje kakšen stavek v novi knjigi, pošlje Petersonu mejl in dobi svež prevod. Vsak dan nastajajo nove besede. V dothrakijskem glagolu s pomenom »biti dober« je pospravljeno ime Petersonove žene Erin, valirijska beseda za sina *trēsya* pa je bila izbrana po Petersonovi tritisoči sledilki na Twitterju, @Traceezeez. Nekatere besede nastanejo tudi na prošnjo uporabnikov, recimo ko potrebujejo določen stavek za nov tatu. Etimologi bomo imeli pestro delo, zanimive pa so tudi druge kulturne konotacije: ko Daenerys pride s svojo vojsko v Meereen, mestni veljaki pošljejo nekoga, da jo ozmerja. Njegovo besedilo vsebuje: *Oa mysa iles me nýnyghi, si oa kiba tuziles espo tomistos!* – »Tvoja mama je bila hrček in tvoj oče je smrdel po bezgu«, kar je besedilo iz filma **Sveti gral** skupine Monty Python (Monty Python and the Holly Grail, 1975, Terry Gilliam, Terry Jones).

Literatura

<http://blog.oxforddictionaries.com/2014/07/created-languages-dothraki-valyrian-game-thrones/>
<http://conlang.org/>
<http://forum.dothraki.org/>
<http://mashable.com/2014/05/21/learn-dothraki/#YIiiiP96KSqu>
<http://mentalfloss.com/article/49763/7-fun-facts-about-dothraki-language-game-thrones>

http://wiki.dothraki.org/Main_Page
http://wiki.dothraki.org/Valyrian_languages
<http://www.dothraki.com/>
<http://www.dothraki.com/2015/02/we-have-a-new-winner/>
<http://www.makinggameofthrones.com/production-diary/2014/5/8/interview-with-linguist-david-peterson>
<http://www.tor.com/2013/04/24/game-of-thrones-languages/>

<http://www.vulture.com/2013/04/game-of-thrones-dothraki-language-inventor.html>
<https://www.babbel.com/en/magazine/the-invented-languages-in-game-of-thrones>
<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/shortcuts/2014/aug/15/are-people-really-calling-their-baby-girls-khaleesi>



Wayward Pines, 2015 –, Chad Hodge

TV serija

Matjaž Ličer

Fantazije o zadnjem človeku.

Dolga pot od *Jaz, legenda* do *Wayward Pines*

Temeljne ideološke koordinate današnjega Zahoda so zamejene z nesamoumevno sprego parlamentarne demokracije in svobode trgov. To ne preseneča več in s to floskulo začenjamo preprosto zato, ker uteleša situacijo z izrazito zamejenim horizontom možnosti družbenih sprememb in ker se ta omejitev neposredno preliva tudi v serialno in filmsko produkcijo.

Čeravno ni popolnoma jasno, kdo je kadarkoli zares verjel Fukuyamovi tezi o koncu zgodovine, ki naj bi se po padcu berlinskega zidu razpustila v dolgočasno stabilnost parlamentarizma in prostih trgov, ostaja dejstvo, da je bil narativ o koncu velikih pripovedi, ki ga je zastopal denimo Lyotard, od takrat pač vseprisoten. In to kljub opozorilom (Jameson), da je največja pripoved sodobnosti ravno pripoved o koncu velikih pripovedi, in da je velika pripoved našega časa ravno pripoved o koncu zgodovine in transhistoričnosti kapitalizma. Med filmskimi in televizijskimi produkcijami

najdemo cel kup primerov, ki utrjujejo Jamesonovo pozicijo. Omenimo le postapokaliptične zombijske utopije (*28 Days Later*, *28 Weeks Later*, *I am Legend*, *Wyrmwood*) in na sploh vse pripovedi izrednega stanja (*The Road*, *Children of Men*), v katerih danes očitno vidimo edini možni iztek kapitalizma, ki pa v ničemer ne sežejo prek trenutnih ideoloških koordinat. Dandanes na ravni fikcije pač lažje sanjarimo o koncu sveta kot o koncu kapitalizma.

Za ponazoritev tega bankrota domišljije si oglejmo zaporedje fantazmatskih metamorfoz, ki jim je bila podvržena Mathesonova novela *I am Legend* (1954), in sicer najprej v filmu *The Last Man on Earth* (1964, Ubaldo Ragona, Sidney Salkow), nato v predelavi *The Omega Man* (1971, Boris Sagal) ter naposled v blockbusterju *Jaz, legenda* (*I am Legend*, 2007, Francis Lawrence). V noveli in prvi filmski uprizoritvi skupaj s protagonistom, ki bije obupan osamljeni boj z epidemično vojsko zombijev, umre tudi sama normalnost,



vsaj taka, kot jo razumemo ljudje. Zemljo naseljujejo le še hodeči mrtveci, smrt zadnjega človeka pa je le še legenda. Legenda, ki kroži med zombiji. *The Omega Man* vpelje preostale preživele ljudi, obenem pa med zombiji vzpostavi osnovno družbeno strukturo in elementarno tovarištvo. Konec filma je odprt, in čeprav dopušča možnost ponovne prevlade človeka na planetu, *The Omega Man* ne kaže prav nobene nostalgije po amerškem predmestju 50. in 60. let – ne nazadnje se edina romanca v filmu splete med temnopoltu *blaxploitation* ikono Liso (Rosalind Cash) in Robertom Nevillom (Charlton Heston). Priredba Francisa Lawrencea, *Jaz, legenda* iz leta 2007, se po drugi strani v ostrem nasprotju z Matesonovimi izvirnimi intencami dokončno izteče v mokre sanje ameriškega malomeščanskega anglosaksonskega puritanizma: v poslednjih kadrih filma potujemo po opustošeni Ameriki, preplavljeni z morilskimi zombiji, v kateri nastajajo varne utrdbe s pokošeno trato, hiščami z belimi ograjami, cerkvicami ter trgi s plapolajočimi amerškimi zastavami¹. Kar se je začelo z legendo o smrti zadnjega človeka, je 50 let kasneje mitralo v utemeljitveni mit o ponovnem rojstvu človeštva, ki očiščeno vseh družbenih deviacij – ne le zombijskih, temveč tudi in predvsem človeških – vztraja naprej v svoji sterilni suburbanosti.

Zdi se torej, da se je vsebina reprezentacij apokalipse v nekaj desetletjih bistveno spremenila in da današnje apokalipse (z izjemo kakega Romera) vztrajajo le še v svoji obrušeni in šibkim želodcem prilagojeni različici. Čeprav same figure zombijev postajajo vse hitrejšje in brutalnejše, so politične transformacije vse bolj razvodenele. V prenekatero postapokaliptično vizijo so vpisani otoki današnje ameriške predmestne domačnosti, ki služijo kot jamstvo normalnosti oziroma vsaj kot potencialno mesto njene ponovne vzpostavitve. Ključni simptom zamejitve horizonta možnega v okvirih sodobnega političnega imaginarija lahko zato lociramo v tem, da od vseh možnih

1 Lawrence je posnel tudi alternativni konec filma, ki se izteče v ljubezensko zgodbo zombijskega para. To se zdi svojevrsten poklon koncu iz *The Omega Man* in nekoliko bolj sledi Mathesonovi noveli – vsaj v tem, da brez aluzij na ameriško predmestnost pripoznava, da so zombiji, ne pa ljudje, odslej glavni kriterij normalnosti.

načinov človeške politične organizacije apokalipso vedno znova preživi izključno *suburbia*. Pri tehtanju med naravnim in pozitivnim pravom je malomeščanstvo postalo skrajni domet postapokaliptične politične invencije, naša edina zamisljiva družbena točka nič. Človeštvo vedno znova vstaja tako rekoč iz naravnega stanja in se odpoveduje svojim naravnim pravicam, da bi pridobilo družbeno zaščito do zob oboroženih suburbanih varuhov sosesk (*neighborhood watch*), kjer so ženske spodobne in kontracepcija prepovedana.

Ta pozicija je bila lani (nenačrtovano) postavljena na nov in dokaj intriganten temelj. Govorimo o seriji **Wayward Pines** (2015 –, Chad Hodge), ki jo za FOX producira M. Night Shyamalan. Zasnova serije ni na prvi pogled nič posebnega: dva agenta ameriške tajne službe izgineta na misiji v idiličnem mestecu Wayward Pines v ameriški zvezni državi Idaho. Ko ju gre iskat njun kolega Ethan Burke (Matt Dillon), se znajde prislino hospitaliziran v tamkajšnji bolnišnici brez telefona, denarnice in dokumentov. Izve, da je doživel prometno nesrečo, ki se je ne spominja. Ko se končno prebije iz bolnišnice ter mu uspe klicati domov in v službo, naleti zgolj na neodzivne tajnice in telefonske odzivnike. Kmalu ugotovi, da mu meščani mesta Wayward Pines na vse načine preprečujejo odhod domov v Seattle. V dnevih in tednih, ko v popolni anonimnosti ostaja ujetnik malega mesteca, se malomeščanska predmestna idila kraja Wayward Pines vse bolj razgalja kot ogromna, z vseh strani ograjena črna lisa na zemljevidu Amerike. Nejasno ostaja le, kaj ta obsežna Potemkinova kulisa zakriva. Ta suspenz je tako rekoč edino gonilo treh četrtin prve sezone.

Ko scenarijski odgovor na to vprašanje naposled dočakamo, je vsekakor plasiran z ustrežno mero spretnosti. Po številnih preprekah se Burke vendarle prebije ven iz mesteca in po gozdnih brezpotjih beži proti glavnemu mestu Boise, ko ugotovi, da v okoliških gozdovih v osrčju Amerike prebivajo hiperkinetični kanibalski človeški mutanti, ki njegov beg iz Wayward Pinesa spremenijo v adrenalinski boj na življenje in smrt. Tako gledalec kot Burke si nemudoma zastavita isto vprašanje: kako je mogoče, da sredi Idaha živijo kanibalski mutanti, o katerih nihče ne ve nič? Preprosto: kanibali ne živijo sredi Idaha, ker Idaha ni več. Piše se namreč leto 4028 in Wayward Pines predstavlja zadnji ostanek človeške civilizacije. Ethan Burke je bil proti svoji volji zajet v velik eksperiment, ki ga je izpeljal ekscentrični znanstvenik David Pilcher (Toby Jones). Pilcher je proti koncu 20. stoletja ugotovil, da vrsto *Homo Sapiens* od krvoločnih mutantov (ki jih Pilcher poimenuje preprosto *aberacije*) loči le malenkostna mutacija, ki se bo slej ko prej zgodila. In ko se bo, bo civilizaciji odbila zadnja ura. Da bi ohranil človeštvo, kot ga pozna, je zasnoval obsežen hibernacijski eksperiment in sprožil serijo ugrabitev uspešnih ljudi. Skupaj z njimi se je zamrznil za dve tisočletji ter ustvaril mestece Wayward Pines, idilično malomeščansko trdnjavo v osrčju opustošenega postapokaliptičnega sveta.

Prebivalci Wayward Pinesa zdaj živijo v konzerviranem amerškem mestecu, kjer čas sicer teče dalje, vendar zgodovina stoji. Mestece je z elektrificiranim zidom ograjeno od okoliške divjine, kjer kraljujejo aberacije, ki

so, sledeč Mathesonu iz *I am legend*, nova planetarna normalnost. Badioujeva pripomba, da si je 20. stoletje s svojimi emancipatornimi gibanji prizadevalo za kreacijo novega človeka, 21. stoletje pa si bo s svojimi reakcionarnimi tendencami za ohranitev starega, je tako do črke utelešena. Serija, podobno kot uvodoma omenjeni zgledi, uprizarja situacijo, ki je v ekonomskem, političnem in emancipatornem smislu karseda odprta, in vendar te odprtosti nikjer ne unovči. Namesto spogledovanja z možnimi svetovi, ki jih scenaristom nudi postapokaliptični svet, smo znova, na dokaj specifičen način, soočeni z nostalgijo po normativnosti ameriškega belega zgornjega srednjega razreda.

V *Wayward Pinesu* prebivalci mesteca za ohranitev ozkih malomeščanskih kontur civilizacije plačajo visoko ceno: predmestno popolnost vzdržuje vseprisoten nadzorni aparat vojaške države, ki skrbi za to, da ljudje ne bi razvili pretiranih aspiracij po svobodi gibanja in mišljenja (konkretno denimo po svobodnem odločanju o rojstvu otrok). Ostale temeljne funkcije sodobnih državnih aparatov so v mestecu povsem oslabiljene. Namesto zdravstva imamo zdravnika, namesto šolstva imamo učitelja, namesto politike imamo vodjo. Serija lepo demonstrira, da temeljne družbene funkcije nimajo nobene intrinzične moči, temveč so povsem odvisne od svoje vpetosti v sistem. Zdravnik (kirurg) je brez preostalega zdravstvenega osebja nemočen – lahko sicer igra vlogo zdravnika, vendar prepogosto ne zmore izpolniti svojega temeljnega poslanstva, reševanja življenj. Izobraževalni sistem se pod taktirko ene same izolirane učiteljice sprevrže v golo repetitijo ideoloških obrazcev – učiteljica uprizarja klasični pouk, ne more pa nadomestiti funkcije šolstva. Politična skupnost, reducirana na vodjo kot centralno figuro moči, ni več mesto političnih odločitev v pravem pomenu besede, temveč le še instanca akutne represije, ki ji substanca družbenosti polzi iz rok. Tragičnost mesteca je kratkomalo v tem, da je tako zaposleno z uprizarjanjem malomeščanskega predmestja 20. stoletja, da s preostankom svojih omejenih virov ni zmožno reproducirati niti minimalnih pogojev lastnega obstoja, čeprav je volja do te reprodukcije tako rekoč ključni družbeni imperativ.

In čeravno sama inscenacija predmestja ostaja na dokaj površinski ravni, pa v seriji najdemo še neko bolj temeljno uprizoritev, namreč uprizoritev družbenega produkcijskega načina: na ravni forme mestna ekonomija deluje kot kapitalistična, pač prek cirkulacije blaga, storitev in denarja – v mestu se plačuje z ameriški dolarji. In vendar sčasoma postane očitno, da je ta kapitalizem izključno kulisa za globlji družbeni stroj, ki ni nič drugega kot komunističen, seveda v okviru koordinat razumevanja komunizma med producenti mreže FOX. Stanovanja in službe se v mestecu denimo podeljujejo na roko – ljudje, ki jih prebudijo iz hibernacije, od lokalnega uradnika dobijo napotilo v službo in ključ od hiše, ki jim je na voljo do (pogosto predčasne) smrti. V mestecu sicer ni družbene razslojenosti, vendar tudi zasebne lastnine ni. Za vzdrževanje te kapitalistične kulise je potrebna nekakšna aktivna samopreslepitev prebivalcev, minimalno konsistenco kulise pa je mogoče zagotavljati le z vojaško diktaturo. Postapokaliptična družba je sicer komunistična, a

kot taka ni priznana, temveč potrebuje kapitalistično masko, ki jo vzdržujeta groba indoktrinacija in obsežen ideološko-disciplinski aparat. Meščani so kljub odsotnosti trgov tako rekoč prisiljeni v kapitalizem, katerega edini smoter je prekritje komunizma – temeljnega modusa družbene organizacije poslednje enklave človeštva.

Zdi se, da ta narativna rešitev odslikava temeljno nezmožnost sodobnih scenaristov, da bi si predstavljali radikalno drugačen svet. Zaradi popolne izolacije mesteca so bili pisci serije pač postavljeni pred dejstvo, da kapitalistični produkcijski način v teh okvirih ne bo videti verodostojno. Problem so razrešili simptomatično: kar bi utegnilo biti brano kot ultimativna emancipatorna gesta, namreč postapokaliptični komunizem, je v seriji prekrito z videzom kapitalizma. Gledalci smo preprosto soočeni z vzpostavljenim režimom delovanja družbe, ki ni nič drugega kot reiteracija ideoloških protipolov hladne vojne ter apologija družbenih razmerij v 21. stoletju. Televizijska mreža FOX je tu resnično na ravni svojega slovesa: niti predpostavka neposredne grožnje divjih mutantov, ki obkrožajo Wayward Pines, ustvarjalcev serije ne more pripraviti do tega, da bi opustili ideološki okvir predmestnega kapitalizma, čeprav ta v seriji dejansko nima nikakršne ekonomske funkcije več.

Opraviti imamo s temeljno ideološko inhibicijo, ki preprečuje, da bi vsaj *fantazirali* o svetovih, ki so možni, a niso dejanski. Kar ni dejansko, je nemogoče že na ravni domišljije. Velikih pripovedi potemtakem še zdaleč ni konec in največja pripoved sodobnosti je, kakor je ugotavljal že Fredric Jameson, apologija obstoječega sveta, izražena v lažni opoziciji: ali kapitalizem ali barbarstvo.





Usodna noč/*The Night Of*, 2016, Steven Zaillian

TV serija

Anže Okorn

Kakovost življenja

HBO-jeva miniserija **Usodna noč** (*The Night Of*, 2016, Steven Zaillian) se konča s panoramskim nočnim posnetkom mosta Georgea Washingtona, ki preko reke Hudson povezuje newyorški okrožji Manhattan in New Jersey. Ena možnih asociacij, ki bi jo gledalec ob tem prizoru lahko dobil, je tudi ilustracija ovitka vinilne izdaje albuma ameriškega raperja billyja woodsa (namerno zapisano z malo) *Dour Candy* – kar bi sicer lahko dobesedno prevedeli kot strogo, resno, mračno ali čemerno sladkarijo –, a je bolj logično, da pomen diši ali, če imate rajši, smrdi po marihuani. *Dour* je namreč v New Yorku slengovski izraz za *sour diesel*, sorto močne konoplje še posebej ostrega vonja, ki cika na bencin. Zanimivo je, da woodsov album vsebuje pesem z naslovom *Hack* (taksi), v kateri se billy pokloni pisatelju Richardu Priceu, ki je tudi scenarist *Usodne noči*, še več – v enem izmed začetnih verzov taiste pesmi uporabi tudi Priceovi besedni zvezi »quality of life« (kakovost življenja) in »misery lights« (luči bede), ki v prenesenem pomenu v njegovem romanu *Lush Life* označujeta policijski avto, zakrinkan v taksi, ter rdečemodre policijske luči. To prešitje taksija in policije namreč lepo povzame vsebino prve epizode oziroma osnovni zaplet serije: Nasir »Naz« Khan, poštirani študent pakistanskih korenin, se v petek zvečer, potem ko mu prijatelj »zahinavi«, z očetovim taksijem sam odpelje proti zabavi na Manhattnu. Na poti ga, kot se za službeni avto te vrste seveda spodobi, ustavi več ljudi, ker pa

je *off duty*, popusti le privlačni Andrei, ki jo zjutraj – po pivu in sramežljivih pogledih na začetku, pa ekstazijih, tekili, snifih ter adrenalinskem sadomazo nožkanju in seksu – najde zabodeno do smrti. Ko že beži, se spomni: »ključič!« Vrne se in vlomi, kri, čez okna pa že gledajo Andreini sosedi ... »Misery lights!« Naz (Riz Ahmed) da nočni izmeni povsem nov pomen! Mimogrede, *Nočna izmena* oziroma *Night shift* je tudi naslov ilustracije, ki jo je billy woods uporabil za naslovnico CD verzije zgoraj omenjene plošče, posvečene prav New Yorku. Motiv napol odprtega okna, ki gleda na **Ulice zla** (*Mean Streets*, 1973, Martin Scorsese), le črna in bela, **Luči velemesta** (*City Lights*, 1931, Charlie Chaplin) ali pa Ježkova »temna svetloba«. Ilustracija, ki jo je ustvarila londonska umetnica Ashes57, bi prav lahko simbolizirala tudi Nazov kislil pogled z zadnjih sedežev policijskega avtomobila. Polovice noči se sploh ne spominja, Andreo je s taksijem pobral nekje sredi Centra ... Prva polovica prvega dela *Usodne noči* je kot malo premaknjeni *remake* kratkega filma Petra Bratuše **DvaEna** (2015), v katerem **Taksist** (*Taxi Driver*, 1976, Martin Scorsese), Borut Veselko, Lenčo Ferenčak na njeno željo zapelje po daljši poti do hospica ... Na trenutke močno spominja na **Poslednjo noč** (*25th Hour*, 2003) Spika Leeja: fotografija Igorja Martinovića, Frederica Elmesa in Roberta Elswita je povsem v skladu z depresivno posttravmatsko atmosfero, ki je nasledila padla dvojčka WTC-ja in ne popusti niti po petnajstih letih. Je »Mustafa bombe pozabil doma« in se poslužil noža, ki je bil pač

pri roki? Po 11. septembru so newyorški muslimani najebali! V *Hacku* se billy woods zelo približa zgodbi Nazovega očeta, taksista: po celem mestu pobira žive ruševine Svetovnega trgovskega centra, in čeprav postrani še fuša, če ne celo dila mamila, bo taksi njegova truga, nekako v stilu Cvitkovičevega fička v *Odgrobadogroba* (2005). Woodsova zaključna primera životarjenja v »mestu, ki nikoli ne spi« je kulturno voajeristični dokumentarec *Sivi vrtovi* oziroma *Grey Gardens* (1975) Alberta in Davida Mayslesa; zgodba o usodi matere in hčere družine Bouvier Beale, najbolj zaželenih lepotic newyorške družbene smetane 30. in 40. let prejšnjega stoletja; zgodba o amerškemu snu, izgubljenem med rakuni, mačkami, gubami, debelimi plastmi pudra, iztrebki in smetmi, za pospravljanje in odvoz katerih naj bi nečakinja oziroma sestrična Bouvier Bealevih, *Jackie* (2016, Pablo Larraín) Kennedy Onassis, bojda plačala celih 32.000 dolarjev! Avtorja dokumentarca ju obiščeta v njuni vili v East Hamptonu, črvivi, kot je (p)ostalo Gatsbyjevo Veliko jabolko ...

Od jabučka in črvička do »kače« Andreie (Sofia Black-D'Elia): kolikor kapljic toliko tablet, let pa toliko kot vbodov: 22!

Je Naz kriv ali le popolno nasprotje načina, na katerega je odvetnik Stone dobil njegov primer – bil je pač samo ob pravem času na pravem mestu! Je kakor skala, kamen, kost in tako rekoč že dobljeni primer tožilke (Jeannie Berlin) ali pa osumljen le zaradi nesrečnega naključja? Odlična publiciteta ... v vsakem primeru! Osem tudi več kot uro dolgih epizod suspenza, ki nas z vsako minuto opominja, kako počasi melje kolesje pravice, snema direktor fotografije pogosto izza rešetk ali zamreženih oken; tudi *Svobodni svet* se pogosto ne razlikuje od zaporniške celice; scefane polivinil vrečke, v kakršnih so begunci ponavadi prisiljeni prenašati vse svoje imetje, ujete v bodočo žico na obzidju zavora: Evropa in ZDA? Ulice kot podaljšek Guantanamo; odvetniki, željni dolgih in zato donosnih sodnih procesov, svariijo kliente pred detektivi, »prekanjenimi zvermi, ki te prelisičijo v okviru pravil« – vseeno pa z njimi pijejo kavo ter pokajo rasistične vice v sprejemnici policijske postaje: »Pravosodni sistem je en velik klub.«

Eden izmed izvršnih producentov *Usodne noči* je pokojni James Gandolfini, ki bi moral zaigrati v vlogi odvetnika Johna Stona in je leta 2013 že tudi posnel pilota. Po njegovi prezgodnji smrti so za igralski vskok snubili Roberta De Nira, na katero pa izbrali Johna Turturro. Že samo tortura ekcema, s katero se spopada njegov lik, mu je pisana na kožo; pisana v ritmu tipkanja *Bartona Finka* (1991, Joel in Ethan Coen), ko tega ne moti tapeta.

Turturov pogled v *Usodni noči* bi lahko krstili za *Skrivnostno okno* (Secret Window, 2004, David Koepp) – po naslovu filma, posnetem po romanu Stephena Kinga, v katerem je igral psihotičnega čudaka, ki glavnega junaka, pisatelja (Johnny Depp), obtoži plagiatstva in zahteva pravico! V sandalnih, s stopali, zaradi ekcema zavitimi v folijo kot »subwayevi sendviči«, in kitajsko palčko, s katero se nenehno praska, deluje John Stone popolnoma neresno, kot bi za svoje odvetnikovanje potreboval krinko nekakšnega mestnega bebbčka. Toda njegova obrazna mimika tudi ob posmehu

Ljudi, s katerimi ima opraviti, izžareva nekaj povsem drugega. Stone je »uličar«. Na obrazu mu piše, da se zaveda, da je le eden od kamenčkov, s katerimi se igra heraklitovski čas, vek trajanja, Aiôn, otrok na prestolu. Tudi Turturo je že sodeloval s scenaristom Richardom Priceom, in sicer pri filmski adaptaciji njegovega romana *Clockers* (1995), še enim od »jointov« Spika Leeja, v katerem je igral detektiva.

Kot odvetnik se v *Usodni noči* znajde v podobni funkciji; kar nekaj njegovih odkritij pa bi lahko Priceu vrgli pod nos kot primer scenarističnih bližnjic ali celo napak – na primer to, da policije seznam žrtvinih telefonskih klicev sploh ne zanima, je že privlečeno za *dreadlockse*; že, že, dekleta ljubijo barabe in čisto lahko bi se zgodilo, da bi nadzorne kamere ujele poljube obtoženca in njegove zagovornice; da pa bi si šla slednja na samem vrhuncu sojenja droge tlačiti v mednožje in jih potem tihotapila v vabor? *Priceless!* Scenarij šepa od samega začetka; protagonist si očetov službeni avto sposodi v petek zvečer, ko imajo taksisti povsod na svetu gotovo največ prometa, da pa je napaka še večja, se kasneje izkaže, da si oče lastništvo avta deli še z dvema sodelavcema. Kar trije taksisti so si v petek zvečer vzeli prosto?

Tudi ko gre za Nazovo transformacijo iz vzornega študenta brez kartoteke v zapornika iz *Oza* (TV-serija, 1997–2000, Tom Fontana), bi lahko rekli kakšno ... Islamofobija po 11. septembru ga je pripravila do tega, da je srednješolskega sošolca porinil po stopnicah, to pa potem svojim zagovornikom zamolčal. OK; na faksu je dilal aderrall, zdravilo za otroke s primanjkljajem pozornosti in motnjo hiperaktivnosti – tudi OK, itak ga na ameriških faksih pred izpiti baje jemljejo vsi; da pa kot dojenček mirno spi, potem ko je brutalno pretepel sojetnika, ter si gre še v času sojenja na členke tetovirati svoj novi zaporniški vzdevek »*Sin-bad*«, kar bi urbani slovar med drugim prevedel tudi kot »grešiti na veliko«? Ustvarjalci se nas preveč očitno trudijo zapeljati v dvom o Nazovi nedolžnosti ali pa je slednji preveč resno vzel stoicistično oziroma nietzschejansko formulo *amor fati!*, se pravi: ljubiti usodo!

Vseeno pa zaradi preostalih kvalitet teh pomanjkljivosti ni težko odmisli in je ogled serije v užitek ... odlični, pogosto duhoviti dialogi ... izjemna igra nastopajočih (omeniti velja vsaj še Billa Campa v vlogi detektiva Denissa Boxa) ... detajli, ob katerih se zdi, da se je ustavljal čas ... nenehni triki z *zoomom*: oddaljevanje, približevanje oziroma zamegljevanje, ki kot skrajno upočasnjeni Hitchcockov »vertigo efekt« gledalca navdajajo z občutkom vrtoglavice. Krivda kot posledica spleta naključij ali skrbno načrtovana nedolžnost? Prenagljena obsodba proti pravičnemu in nepristranskemu sojenju. Gledalec kot del porote. Stone nekje proti koncu serije svoji mlajši kolegici (Amara Karan) pove, da pri izbiri porote sploh ne gre za izbiranje, temveč za izločanje najhujše more. Znebiti sta se morala vseh, ki so imeli tesnejšo povezavo s policijo ali vojsko, malih podjetnikov ter celotnega belega delavskega razreda. Pa starih črncev, ki so siti, da jih ves čas ropajo. Vseh, ki so bili kakorkoli povezani z umrlimi 11. septembra. Vseh, ki gledajo poročila na Foxu. Golfistov, kegljačev, mornarjev, še zlasti pa odvetnikov. Izobraženi liberalci bi bili v redu, če se le ni njihov otrok predoziral. Židje, ampak ne verni. Terna so mlade urbane ženske. Potrebovala pa sta le eno!



Glasbeni video Needed Me

podoba glasbe

Arjan Pregl

»In je lepota in groza in groza in lepota«

»Mislim, da vsak film potrebuje začetek, sredino in konec, le da ne v tem vrstnem redu ... ko gledam filme, so edina stvar, ki si jih res zapomnim, karakterji in posamezne scene.« Besede takrat komaj štiriindvajsetletnega režiserja, ki je ravno končal s snemanjem filma **Gummo** (1997), filmskemu svetu pa je bil že par let prej poznan kot pisec scenarija za film **Mularija** (Kids, 1995), veljajo kot opis skoraj vseh njegovih filmov. Prav tako tudi videospota, ki ga je letos aprila posnel za pesem *Needed Me* ameriške superzvezdnice Rihanne.

Prvi kader videa nam pokaže pogled na morje in silhueto mesta na horizontu, nato počasen posnetek gliserja in galeba nad njim, potem zagledamo mlado zapeljivo žensko (Rihanno), oblečeno v popolnoma prosojno tančico, ki

njeno telo bolj odkriva kot zakriva, nato prizor dima, ki prihaja iz njenih ust v nekem drugem okolju, nato tetoviranega moškega, spet Rihanno, tokrat s pištolo ... Prizori si ne sledijo kronološko, zadnja scena je ponovitev prve, in na koncu sklepamo, da se začetna scena verjetno odvije na koncu, kot kontemplacija ... Fabulo videa lahko skrčimo na: ženska se iz svojega luksuznega obalnega stanovanja, ki ga varuje oborožena skupina ljudi, na motorju odpelje do nočnega stripkluba, se sprehodi med ženskami, ki plešejo ob drogu, do zadnje sobe, separeja, kjer ustrelijo tetoviranega moškega, ki ji tik pred tem v glavo vrže šop denarja.

Zakaj ga ženska ubije, ne izvemo. Razlogi v videu niso prikazani, lahko jih le slutimo, ugrabimo: mogoče je rival

iz konkurenčne (mamilarske) tolpe, mogoče bivši ljubimec? Ni prvič, da Rihanna v svojem glasbenem videu ubije človeka (moškega, če smo bolj natančni). V videospotu *Man down* (2011) ustrelji moškega, ki jo je posilil, v *Bitch Better Have My Money* (2015) ubije menedžerja, ki ji dolguje denar (ubije ga na zelo mučen in inovativen način; tako lahko vsaj sklepamo, ker vidimo pripomočke na mizi: nože, klešče, špice ...), dejanja ne vidimo, le njo, popolnoma okrvavljeno in utrujeno, a vidno olajšano, na koncu videa), posredno pa ubije še soigralca v *Russian Roulette* (2009), čeprav tudi tu umor le slutimo (slišimo strel in vidimo njen osupli izraz na obrazu).

Pri interpretaciji besedila (»I was good on my own ... Had some fun on the

run though I give it to you ... But, baby, don't get it twisted ... You was just another nigga on the hit list ... Tryna fix your inner issues with a bad bitch«¹ so različni pisci poudarjali, da gre za pesem o »romantični zavrnitvi«, obenem pa o močni, neodvisni in samozavestni ženski, ki čustveno nezrelega moškega mirno »odvrže kot robček« in se »premakne naprej«. Nekatero vzroke lahko morda iščemo v zasebnem življenju. Pred leti je imela pevka razmerje, v katerem jo je moški pretepel. Nato je v medijih kar nekaj časa veljala za »žrtev« in tudi pogovori so se začeli z vprašanji o tem. Je bil tudi to razlog, da je začela spreminjati svojo javno podobo in sčasoma postala skozi komuniciranje z mediji in skozi glasbo vse bolj »fatalna ženska«, v tem videospotu in kot opisano še v nekaterih prejšnjih dobesedno fatalna?

Kot rečeno pa v videu *Needed Me* ne izvemo razloga, zakaj moškega ustrelili; razloge za to lahko skoraj bolj kot v besedilu iščemo v svetu režiserja, Harmonyja Korina. V svojih filmih je Korine moralno nevtralen, nasilja ne postavlja v jasen svet dobrega in zlega, pravih in nepravilnih odločitev, ga ne opravičuje ali graja, nanj gleda skorajda neprizadeto, ne da bi sodil svoje protagoniste: pa naj gre za pobijanje mačk in ostarele ženske v filmu *Gummo*, za umor s strani shizofrenega mladeniča v filmu **Julien oslovski deček** (Julien Donkey-Boy, 1999), ali za strelski obračun v **Spomladanskih žurerkah** (Spring Breakers, 2012) ...

Korine je pred tem posnel že več videospotov. Leta 1998 za Sonic Youth *Sunday*, v katerem nastopa »padli« otroški zvezdnik Macaulay Culkin, leta 2004 za komad Willa Oldhama *No More Workhorse Blues*, ki se konča z obešanjem mlade neveste s črno pobarvanim obrazom, pa video *Living Proof* za Cat Power (2006) in za pesem *Gold On The Ceiling* benda The Black Keys (2010).

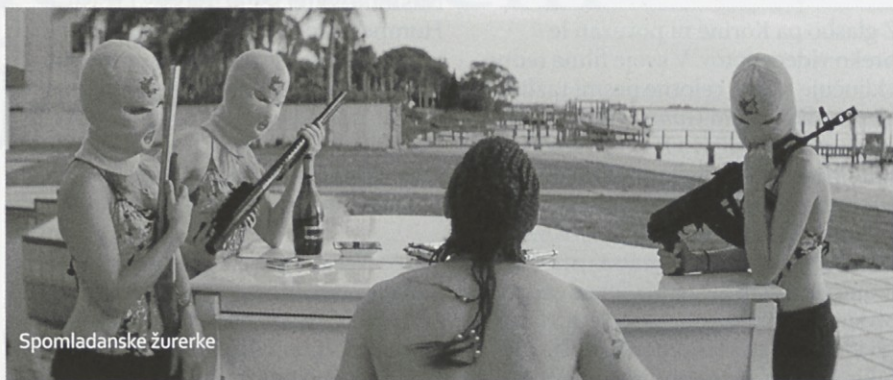
1 »Dobro mi je bilo, ko sem bila sama ... Sem se zabavala, to ti že priznam ... a srček, ne razumi me narobe, bil si le še en črnc na spisku za odstrel ... ko si hotel zdraviti lastne probleme z nevarno prasio ...«

Leta 2011 je Korine posnel kratki film, v katerem nastopa južnoafriški glasbeni dvojec Die Antwoord. Petnajstminutni film nosi naslov **Umishi Wam** (kar se neposredno nanaša na zulujsko uporniško pesem in pomeni: prinesi mi avtomatsko puško) in je svojevrstna dekonstrukcija tipičnih »rap« videov. Običajno v takšnih videospotih nastopajo potentni raperji, ovešeni z nakitom, s pištolami v rokah in obdani z bogastvom in ženskami v jacuzzijih. Tu pa sledimo paru, ki za prevozno sredstvo uporablja invalidska vozička, si na smetišču iz plastičnih ostankov izdeluje nakit, na zasilnem ognju peče hrenovke, kadi čudaško prevelike jointe, sanjari o slavi in pobija prodajalce »luksuznih« invalidskih vozičkov in hologramskih platišč za kolesa. Tudi video *Needed Me* lahko do neke razumemo kot dekonstrukcijo ali vsaj komentar na znane klišeje: prikazuje orožje, denar »dežuje« po ekranu, vidimo cel kup ženskih prsi in zadnjic, hitrih motorjev, jaht ..., a glavni akter videa je ženska, ki hladnokrvno ubije »dominantnega« moškega, ki ravno uživa v zasebnem separeju s skoraj golo plesalko.



Gummo

Korine je z glasbeniki sodeloval tudi pri pisanju besedil. Leta 2001 sta z Björk skupaj napisala besedilo *Harm of Will*, za naš primer pa je verjetno bolj zanimivo sodelovanje z Lano Del Rey. Skupaj sta ustvarila besedilo za *Florida Kilos* z njenega albuma *Ultraviolence* (2014). Navdih je menda prišel tudi iz dokumentarnega filma **Cocaine Cowboys** (2006, Billy Corben), ki prikazuje mamilarsko sceno v Miamiju v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. Besedilo pesmi romantizira preprodajo kokaina in s tem povezanega kriminala



Spomladanske žurerke



Spomladanske žurerke



Glasbeni video *Needed Me*

(»Come on down to Florida ... We could see the kilos, baby ... Guns in the summertime«²). Mogoče lahko v navezavi s to pesmijo iščemo razlog, da je prvi (in zadnji) kader Rihanninega videa *Nedded Me* praver silhueta mesta Miami, dogajanje pa lahko razberemo tudi kot obračun med različnimi mamilarškimi karteli. V Rihannini pesmi je besedilo na trenutke dvoumno in bi poleg »romantične navezanosti« lahko tudi namigovalo na droge: »Feeling jaded, huh?/Used to trip off that shit I was kickin' to you«³.

Z glasbo pa Korine ni povezan le preko videospotov. V svoje filme redno vključuje skoraj celotne pesmi različnih glasbenikov. Film *Gummo* zaključí z glasbeno spremljavo Roya Orbisona, film *Mister Lonely* (2007) začne z istoimensko uspešnico Bobbyja Vintona iz leta 1964, v filmu *Spomladanske žurerke* pa uporabi pesem najstniške ikone Britney Spears. Kader se začne ob sončnem zahodu, ob belem klavirju, ob katerega so prislonjena dekleta v bikinijih in z rožnatimi roparskimi maskami preko obrazov, s puškami v rokah. Tetoviranega moškega s kitkami in zlatim zobovjem (značilnim raperskim nakitom) »teeth grill«⁴, ki sedi za klavirjem, nagovarjajo, naj nekaj zapoje. Začne peti pesem *Everytime*, sledí pa niz lepih, skoraj kičastih podob sončnega zahoda s plesom deklet ter podobe s prizori nasilja in ropanja.

Ta izsek filma bi lahko razumeli kot vzporedni, »posodobljeni« videospot, obenem pa deluje kot *pars pro toto*, torej kot del, v katerem je zgoščen ves film *Spomladanske žurerke*. Slednji namreč deluje kot na uro in pol raztegnjen, površinski, pretirano estetiziran, visokoločljivosten, izrazito seksualen videospot. V primerjavi s Korinovimi prejšnjimi filmi deluje kot precejšnje presenečenje, sploh če pomislimo na grobozrnati film *Julien, oslovski deček*, ki je pridobil naziv prvega ameriškega filma s »certifikatom« *Dogme*⁴, in film *Naskakovalci smetnjakov* (*Trash Humpers*, 2009), kjer protagonisti včasih na skoraj neločljivih posnetkih počnejo prav to: naskakujejo smetnjake (kadar ravno ne pojejo pesmi *Sveta noč* v družbi debelih prostitutk ali silijo ljudi jesti palačinke, namazane s tekočino za pomivanje posode, ...).

Video *Needed Me* deluje skoraj kot nadaljevanje filma *Spomladanske žurerke*. Ne samo podoben stil, tudi vloga protagonistk je sorodna. Obema je mogoče očitati (in mnogi so jima tudi očitali) pretirano seksualizacijo in reduciranje deklet na objekte (v filmu preko najstniških prsi teče alkohol, z njihovih trebuhov pa se snifa kokain, v videu je pevkin seksualnost poudarjena s tančicami, poziranjem ...), a pri obeh je pomembno predvsem to, da vzamejo usodo v svoje roke: z orožjem

obračunajo z nasprotniki (in hkrati s predvidenimi klišejskimi vzorci žanra). Tudi recepcije s strani feministične kritike si povsem nasprotujejo. Na eni strani, kot rečeno, zgražanje nad reduciranjem žensk na objekte, na drugi pa razumevanje v smislu, da gre za opolnomočenje, za to, da ženska popolnoma upravlja s svojo usodo – da torej udejanja svojo svobodo (podobno je Simone de Beauvoir imenovala Brigitte Bardot za svobodno in ne »lahko« žensko). Iz seksualnih objektov postanejo seksualni subjekti (... in v obeh primerih dobesedno fatalne ženske).

Je pa v obeh primerih podobno tudi to, da kljub izpeljani zgodbi, končni vtis ni občutek zmagoslavja, ampak bolj ... praznine. In tu je na mestu vprašanje, ali ni ravno v izraziti uporabi klišejev (površinskost, spoliranost, MTV-jevskost) zaznati kritiko žanra, posredno pa tudi ameriške kulture?

Seveda pa ne filma ne videa ne gre brati kot didaktično upodobitev neke emancipatorne ideje. Predvsem je video *Needed Me* izrazita »vizualna poslastica«, sestavljena iz niza osupljivih kadrov v počasnih posnetkih: pevka v tančicah pred horizontom morja, skoraj melanholična vožnja motoristov z lobanjami na čeladah, podobe gangsterjev s puškami, zlatimi zobmi in pretirano velikimi jointi (kar smo videli že pri *Umishi Wam*, in sploh je medbesedilnih referenc na lastno delo Korine uporabil še nekaj), denarja, ki leti okoli striptizet ob drogu in katerih prsi in zadnjice gledamo v prvem planu, počasno razlivanje sveže krvi med bankovci, pa spet melanholično valjenje dima iz mičnih ust mlade morilke ...

Če smo že začeli, pa še končajmo z besedami Harmonyja Korina: »Vedno poskušam delati filme v sivi coni, kjer so stvari moralno dvoumne: dobri ljudje delajo grozne stvari in slabi ljudje delajo dobre stvari, in je lepota in groza in groza in lepota.«

- 2 Pridi dol na Florido ... vidiva lahko kile, srček ... pištrole v poletju ...
- 3 Si zdelan, ha?/Včasih si se zadeval z robo, ki sem ti jo dajala.

⁴ Kljub temu, da je Korine prekršil več pravil dogme (na primer to, da bi morala glasba, če že je, nastati na sceni snemanja), je Lars Von Trier pohvalil prav »kreativnost pri interpretaciji pravil«.



Barry Lyndon

O filmskem in televizijskem prevajanju

ozadja

Dušan Rebolj

S člankom se odzivam na urednikovo vabilo, naj po zgledu prejšnjih člankov iz te rubrike razmislim o poklicu samostojnega filmskega prevajalca.

Ko sva se skoraj pred enim letom začela pogovarjati o tej zamisli, je bila iztočnica za pogovor piratstvo digitalnih vsebin. Točneje dejstvo, da nekateri navdušenci povsem za svoje veselje – dobesečno le za svoje veselje, saj niso ne plačani ne podpisani s pravimi imeni – prevajajo cele filme ter dajejo svoje prevode na voljo vesoljni javnosti. Onstran miselne kolobocije, ki bi si jo lahko nakopali s premlevanjem o etičnih implikacijah tega početja, ostaja preprosta resnica, da po spletu pohajajo zanesenjaške duše, ki jim prevajanje filmov tako godi, da se mu posvečajo zastonj.

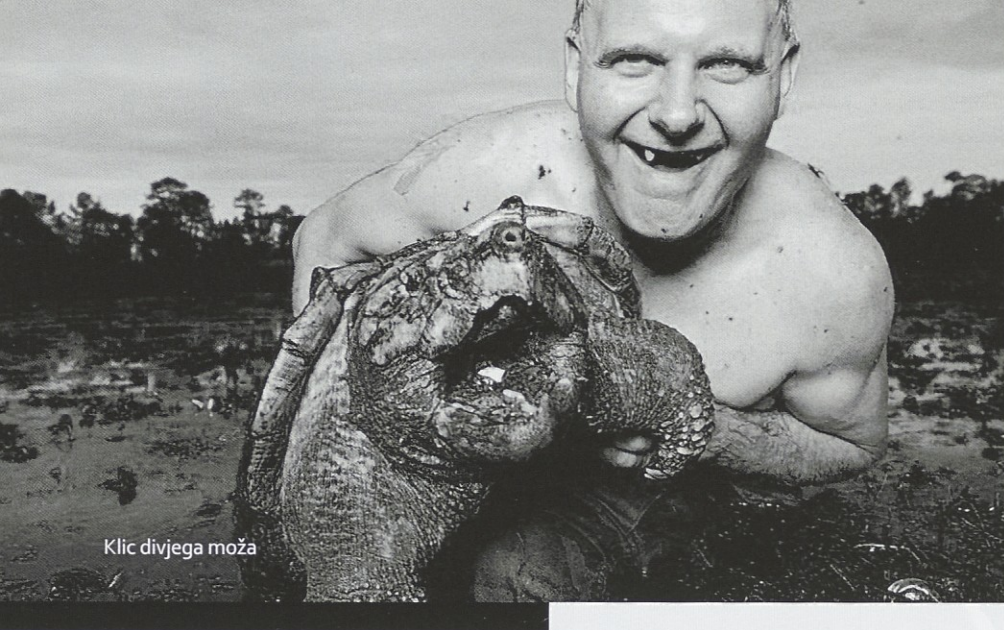
Motivi

Dandanes sem zagrizen privrženec maksime Harlana Ellisona: »Če mi ne plačajo, se niti ne uščijem.« A vzporedno s to zagrizenostjo še vedno čutim globoko zadovoljstvo, kadar zares dobro ubesedeno misel, slišano oziroma prebrano v angleškem izvorniku, izrazim v slovenščini. Do te mere vsekakor razumem, kaj žene brezimne spletne prevajalce.

Če se strogo cenzuriram in odmislim prevode angleških izvornikov, ki so se mi zazdeli dobri šele, ko sem tudi sam začel prevajati, lahko izpostavim nekaj prevajalskih del, ob govoricu katerih sem, ko sem jih bral, izrazilo užival ter se začel navduševati nad

zamisljivo o ponavljanju za tujimi avtorji v domačem jeziku.¹ Na prvo mesto bi vsekakor uvrstil roman, napisan po scenariju za Stonov *Vod smrti*, ki ga je v slovenščino prevedel Vilko Novak. Približno istočasno sem prebral tudi genialna prevoda *Skrivnega dnevnika* in *Rastočih težav Jadrana Krta*, oba izpod peresa oziroma tipkovnice Vasje Cerarja. Prevod Bogdana Gradišnika mi je izjemno približal Silverbergovo *Knjigo lobanj*, prevod Mihe Avanza pa Burroughsov *Goli obed*. Nemara je celo odveč izpostavljati Alojza Kodreta in njegov fundamentalni, tektonski, neizpodbitno brezhibni prevod knjižnega niza *Štoparski vodnik po*

¹ Kot kažejo žalostne izkušnje nekaterih slovenskih prevajalk, človek hitro zdrsrne iz prevoda v plagiat.



Klic divjega moža

galaksiji. Ne poznam prevajalca svoje generacije, ki se mu Kodretov prevod ne bi zdel boljši od izvornika.

Vstop v poklic

Če slabo razložljivi želji po prevajanju govornice o vojni, socialnih problemih, okultizmu, narkomanski blaznosti ter življenju, veselju in sploh vsem prištejem še zasvojenost z vizualnimi mediji, je na prvi pogled precej razumljivo, da sem pred osemnajstimi leti začel prevajati filme. V ta poklic pa me seveda ni usmeril tako poglobljen razmislek. Prijatelj je prevajal videokasete za Karantanijo Cinemas. Rekel mi je, da potrebujejo prevajalce, in mi dal podatke. Pristojni osebi sem

telefoniral, opravil preizkus in začel delati.

To delo je še zdaj moj primarni vir zaslužka. Televizijske oddaje prevajam za družbo SDI, kino filme za art distributerja Demiurg, že dobro desetletje in pol pa prevajam tudi filme za prireditve Cankarjevega doma, zlasti za Ljubljanski mednarodni filmski festival in Festival dokumentarnega filma. Mislim, da sem doslej prevedel blizu štiristo celovečercv.

Tehnologija

V kako starodavnih časih sem začel prevajati filme, lahko prikažem s podatkom, da sem jih prva tri, štiri leta pogosto prevajal »po tonu« – brez tekstovne predloge –, s pritiskanjem »play« in »pause« na videorekorderju, in da sem prevode prvi dve leti oddajal tako, da sem naročnikom osebno nosil diskete oziroma jim jih puščal v poštnih nabiralnikih.

Za Karantanijo Cinemas in kasneje za Blitz Film & Video Distribution sem filme najprej prevajal z rudimentarnim Titl Editorjem hrvaškega pisca prevajalskih programov Željka Filetina. Program je deloval v dosu in je vseboval le urejevalnik besedila ter orodje za podnaslavljanje. Podnapis si s presledkom »vrigel noter« in ga spet s presledkom »vrigel ven«. Štoparico

si sprožil na poljubni točki filma, v opombe pa si moral napisati, kaj se takrat, ko si jo sprožil, pokaže na zaslonu. Na primer, če posnetek ni imel časovne kode, si v hrvaščini – filme so podnaslavljali v Zagrebu – napisal: »Tajming počinje kod natpisa Bruce Willis.«

Treba je poudariti, da smo tako prevajali filme za videokasete. Prevajanje za kino je bilo takrat povsem drugačno. Prevajalec je oddal le tekstovno datoteko s podnapisi, te pa so v studiu s posebnimi stroji tempirali in tiskali na filmske kopije.

Sodobni programi za podnaslavljanje imajo sicer različne vmesnike, toda princip je pri vseh enak: vsebujejo polja za urejanje besedila – za vsak podnapis posebej – in pa okence za video datoteko. Podnapise prav tako kot pri starem Filetinovem programu tempiraš z za to določenimi tipkami, le da je prevod avtomatično usklajen s časovno kodo datoteke. Ker gre zdaj povsod, pri televizijskem, video in kino prevajanju, za digitalne zapise, le na različnih nosilcih, se metode prevajanja in podnaslavljanja ne razlikujejo. Prevod najpogosteje oddaš v formatu .srt in takšen je prilagodljiv za vse možne platforme.

Nekaj posebnega je že od nekdaj podnaslavljanje na Liffu in Festivalu dokumentarnega filma. Včasih zato, ker festivalskih kopij niso smeli uničiti z natisom podnapisov, danes pa zato, ker bi bilo predrago imeti na vsakem festivalskem prizorišču eno napravo za sinhronizacijo časovne kode prevoda z zvočnim zapisom filma. Zato podnaslavljanje že vseskozi poteka v živo – prevajalec čepi v kabini ter s pritiskanjem na ustrezne tipke sproti projicira podnapise na dno platna. Ker prva leta, ko sem delal na teh festivalih, projektorji podnapisov niso bili na voljo v vseh dvoranah – ni jih bilo v Komuni, Viču in Kinoteki –, smo prevode celo brali.

Zaščita

Formati tekstovnih in video zapisov so popolnoma prenosljivi, zato se



Deloholiki

njihovi lastniki trudijo, da bi se ti zapisi čim kasneje znašli na omrežjih za delitev datotek. Ker postanejo takšna prizadevanja popolnoma jalova tisti trenutek, ko se zapis znajde na kakršni koli komercialni digitalni platformi, ga je treba toliko bolj zavarovati, ko je še v fazi tehnične obdelave, na primer v fazi prevajanja.

Zaščitni ukrepi segajo od najmanj prizadevnih (delaš z nezaščitenimi video datotekami, ki imajo zgolj nekoliko slabšo ločljivost), prek srednje prizadevnih (film gledaš v slabi ločljivosti na spletni strani distributerja, zaščiten z geslom in s prozornim križem čez sliko), do divje prizadevnih (na spletni strani distributerja poslušáš zvok, slika pa je, razen glav govorcev, popolnoma zatemnjena). Včasih se zgodi, da dobiš le zelo podrobno dialog listo z opisi kadrov ter s podatki o trajanju podnapisov v izvorniku, filma pa do podnaslavljanja sploh ne vidiš.

Vrhunec studijske preganjave je izkusila kolegica, ki je prevajala eno največjih filmskih uspešnic lanskega leta, novo epizodo neke legendarne franšize. Da je zadostila tehničnim varnostnim zahtevam, je morala kupiti nov prenosnik, nato pa ji je studio plačal povratno letalsko vozovnico in enotedensko bivanje v Pragi. Tam je (najbrž v kakšnem bunkerju) skupaj z drugimi evropskimi prevajalci buljila v osvetljene krogce z glavami govorečih likov in prevajala film.

Denar

Žal moram tudi o denarnih zadevah spregovoriti podobno nedoločeno kakor o zgornji pustolovščini z varnostnimi ukrepi, ker se prevajalci praviloma nočejo javno izrekati o svojih honorarjih. Sam sicer mislim, da je to narobe, saj bi z odkritim govorjenjem o zaslužku laže dosegli, da bi vsi skupaj zaslužili več. A ker za to mnenje nekako ne najdem prave podpore, tudi sam ne mislim točno navajati, kdo mi koliko plačuje.

V filmskem prevajanju je zaslužek, podobno kot pri vsem prevajanju, odvisen od staža in slovesa prevajalca,

odnosa, ki ga ima z naročnikom (v Sloveniji praktično vse prevajanje za kino sloni na deset-, petnajst- ali dvajsetletnih poznanstvih), in njegovih pogajalskih sposobnosti. Tako so kontrasti lahko naravnost smešni. Ko sem leta 1998 začel prevajati za tarifo od 18 do 20 SIT na podnapis, je najvišja tarifa, za katero sem slišal, znašala 80 SIT na podnapis (menda so toliko zaslužili nekateri prevajalci na nacionaliki).

Filmi za kino se zdaj praviloma prevajajo na pavšal. Nekateri jih menda prevajajo za manj kot 200 EUR, višje tarife pa se gibljejo od 300 do 500 EUR. Če hočemo na tej podlagi dognati, koliko je plačan podnapis, je treba vedeti, da ima zmerno zgovoren 90-minutni film med 700 in 900 podnapisov.

Prevodi televizijskih programov se plačujejo na minuto. Tu je razpon tarif največji. Kdor ima srečo, prevaja za blizu tri evre na minuto. Kdor ne loči dela za pošteno mezdo od obiranja bombaža za valpta, prevaja za dober evro na minuto.

Koliko se vsako od teh del komu splača, je v najbolj matematičnem smislu odvisno od časa, ki ga porabi za prevajanje. Če mi ni treba paziti na trajanje podnapisov in če mi podnapisov ni treba tempirati, prevedem 44-minutno »dokumentarno« oddajo o seksualnem umoru na ameriškem Jugu v dobrih štirih urah. Za zahteven celovečerni dokumentarec o digitalnem vohunjenju, ki ga moram tudi podnasloviti, si vzamem 16 ur. Prvo je nominalno plačano slabše od drugega, vendar je razlika v porabi časa tolikšna, da je urna postavka na koncu približno enaka – med 15 in 20 EUR na uro bruto.

Preden skočite pokonci, češ, to je pa ja ogromno, najprej vedite, da delo včasih je, včasih pa ga ni. Potem odštejte štiri odstotno dohodnino in se zavedajte, da kot normiranec nimam nobenih davčnih olajšav. Vštejte dejstvo, da nimam plačanega dopusta in da vsaka sekunda vsakega delovnika, ko ne sedim pred računalnikom, pomeni izpad dohodka. Kot samozaposlenemu na področju kulture mi začne bolniška veljati šele, ko sem že šest tednov nesposoben za delo. In strogo vzeto

moje razmerje z vsakim delodajalcem traja le od začetka prevajanja do plačila honorarja. Imam sicer več stalnih naročnikov, toda teoretično je vsak prevod, ki ga naročijo pri meni, lahko zadnji. Tako smo prišli do najdaljšega razdelka:

Prekarnost in kaj z njo storiti

Letos septembra sem z drugimi veterani predbolonjskih programov naposled diplomiral. Malo po dvajseti obletnici prvega vpisa. V vmesnem času pa sem podlegel tistemu strahotnemu spoznanju, ki zavozi največ študijev – da se sorazmerno s količino dela povečuje tudi vsota razpoložljivega denarja. Nehal sem redno opravljati izpite ter se s poglobitvijo v nekaj, kar bi moralo biti obstranska dejavnost, prikrajšal za zadnjo priložnost za kolikor toliko normalno zaposlitev.

Tisti, ki smo bili rojeni med sredino sedemdesetih ter začetkom osemdesetih let, smo zadnja generacija, ki je z družboslovno in s humanistično izobrazbo še lahko od daleč upala na neko obliko redne službe. Toda za to si moral diplomirati okrog leta 2000, približno takrat, ko sem jaz za video tržišče prizadevno štancal prevode B-akcionerjev in črnskih komedij. Tako se dokaj jasno zavedam, da za svoj današnji »prekarni« položaj gospodarske in etične družbene krize ne morem kriviti tako prepričano kakor kdo drug, zlasti kdo mlajši.

Pa vendar se zadnja leta v filmskem in televizijskem prevajalstvu vzpostavlja neko stanje, katerega težavnost ne izvira le iz projektnega in labilnega značaja samega dela. Poglavitni vzroki te spremembe so: ekonomsko vzdušje, v katerem lahko delodajalci oziroma naročniki meni nič tebi nič nižajo tarife; orjaški priliv odpuščene delovne sile z drugih področij, denimo iz novinarstva, oblikovanja, oglaševanja, skratka panog, ki jih je kriza po letu 2010 najbolj opustošila; priliv mladega začetniškega kadra s študija prevajalstva, pa tudi od



drugod; neizkušenosť in prestrašenosť novincev, ki so pripravljene delati za tako rekoč vsak denar; precejšnja brezbriznosť naročnikov do kakovosti prevodov.

Skratka, poklic z znosnimi tarifami, v katerem je lahko za tiste, ki nam je to ustrezalo, osebna svoboda odtehtala nezanesljivost zaslužka, se je prevelil v dokaj turobno panogo, v kateri ali neprimerno več delaš ali pa neprimerno manj zaslužiš. In izkušenejši prevajalci se lahko perverzno tolažimo vsaj s tem, da manj »trenirani« kolegi, glede na vloženi čas, preprosto niso sposobni prevesti takšnih količin programa, da bi se jim to delo splačalo. (Popravek: da bi od tega dela lahko živeli. Vprašanje, ali se katero koli početje komu *splača*, je precej brezpredmetno, če izogib temu početju povzroči lakoto in/ali brezdomstvo.)

V raznih formalnih in neformalnih okvirih smo televizijski in filmski prevajalci že razpravljali, kaj bi kazalo storiti. Prva ugotovitev je, da za zdaj še nismo povezani v nikakršno kolektivno tvorbo, v kateri bi lahko s skupnimi močmi omilili svoj gmotni položaj oziroma njegovo negotovost. Društvo slovenskih filmskih in televizijskih prevajalcev se posveča le izobraževalnim in kulturnim razsežnostim poklica. Navaja sicer priporočeno tarifo za prevod minute programa. Toda te za svoje delo ne zahteva noben član društva, saj je trikrat višja od zneskov, ki jih prevajalci dejansko (s)prejemajo

za prevode programa slovenskih komercialnih televizijskih hiš.

Nekateri prevajalci si veliko obetajo od novoustanovljenega Sindikata prekarcev. Sam se mednje ne prištevam, saj tečejo že začrtane smernice njegovega dela predaleč od naših težav in interesov. Vzemimo na primer ugotovitev predsednika sindikata Marka Funkla, da prekarci nimajo pravic do bolniške odsotnosti, letnega dopusta in rednega dela, ki ga mora zagotoviti delodajalec. Tako rekoč vsi filmski in televizijski prevajalci te pravice formalno imamo, saj smo *sami svoji delodajalci*, bodisi samostojni podjetniki, bodisi samozaposleni na področju kulture, bodisi lastniki družb z omejeno odgovornostjo. Vprašanje je le, ali smo jih s količino rednega dela, ki si ga zagotavljamo sami, sposobni udejanjiti.

Za ilustracijo bi navedel dva primera rešitve te zagate, oba povezana z bolniško. Ko sem lani zaradi denarnih in zdravstvenih skrbi staknil pošten primer izgorelosti z napadi panike, sem se odločil, da tokrat ne bom ponavljal prizorov, kakršen je bil tisti, ko sem dva dni po smrtno nevarni reakciji na pik sršena že prevajal oddaje za Comedy Central, ali tisti, ko sem s priščipnjenim živcem in otrplim stopalom podnaslavljal filme na Liffu. Sklenil sem, da moram nemoteno študirati, sicer pa počivati. Za ta namen sem vzel kredit, ki ga bom odplačal čez dve leti. Po tej računici si lahko,

seveda če ostanem minimalno kreditno sposoben, privoščim en trimesečni oddih na vsaka tri leta. (Morda na malo manj, saj je moja partnerica, ravno ko sem preboleval najhujšo izgorelost, dobila prvo perspektivno službo v petih letih.)

Drugi primer je nekoliko bolj veder. Ko je prevajalski kolega hudo zbolel in je po operaciji prihajal k sebi več mesecev, mu je vsak sočlan precej številčne ekipe prevajalcev v podjetju, za katero je delal, daroval honorar za prevod ene 44-minutne oddaje. Znesek je odločilno prispeval k temu, da je lahko kolega prebrodil obdobje bolezni. Zdaj si predstavljajmo, kako močan sklad za najhujše primere bi lahko vzdrževali slovenski filmski in televizijski prevajalci, če bi vanj vsak daroval denimo dvanajst takšnih honorarjev na leto.

Nato si predstavljajmo, da bi se v tak sklad vključila večina takšnih prevajalcev v državi. In denimo, da bi se v skladu v dveh, treh, štirih letih nabralo dovolj denarja, da bi lahko služil kot rezerva za dolgotrajen štrajk. Točneje, štrajk vseh tistih prevajalcev, ki dejansko prevedejo večino avdiovizualnega programa v Sloveniji, ne diletantov, ki se niso sposobni odreči honorarju za eno oddajo na mesec. Štrajk, s katerim bi se lotili *najhujšega primera* v svoji panogi. Pomanjkanja kolektivne pogodbe. Predstavljajmo si nekajmesečni izpad prevajanja v vseh javnih in komercialnih avdiovizualnih medijih v državi ter pri vseh kino distributerjih. Menda bi se potem od njih dalo izsiliti kaj konkretnega.

Vse, o čemer tu sanjam, strogo vzeto ni sindikalizem – zaradi že omenjenega razloga, ker je večina prevajalcev v formalnem smislu delodajalcev. Gre za vzajemno pomoč, ki je bližje združništvu oziroma cehovstvu. In predvsem gre za *denarno* pomoč, ne za pravno svetovanje, skrb za jezik in podobne neoprijemljivosti. V nekem medlem, teoretskem smislu se prevajalci avdiovizualnih vsebin sicer lahko imamo za prekarce, toda dokler bo to kategorija, ki lahko zajame nas, ljubljanske taksiste in za povrh še sirske begunce, si z njo dejansko nimamo kaj pomagati. Naši problemi so preveč specifični.

Prvič, opravljamo enega redkih poklicev, ki že pred slovensko osamosvojitvijo ni poznal pojma redne zaposlitve, če odmislimo redke oaze v javni radiodifuziji. Drugič, opravljamo poklic, ki ga je precej lahko opravljati zanič, in to v ekonomskem okolju, kjer je strankam bolj ali manj vseeno za kakovost prevodov. To pomeni, da smo vsi, bolj in manj kakovostni, obsojeni na delovno okolje z veliko dostopnostjo in lahko zamenljivostjo delovne sile. Naša edina prava aduta bi bila materialna solidarnost in trdna odločenost stavkati. A kot že rečeno, v dovoljšnjem številu, da stavkokazi, katerih pojavu se seveda ni mogoče izogniti, ne bi mogli zadovoljiti programskih zahtev slovenskih naročnikov.

Nekoliko bolj schumpetrovska alternativa bi bila, da se čim več takšnih prevajalcev, ki so sposobni prevajati velike količine programa – zopet – poveže v neke vrste neprofitno zadrugo z minimalnimi administrativnimi stroški, napade trg s takšnimi dampinškimi cenami, da jim ni kos nobena še tako dampinška agencija, ter ga kratko malo sesuje. Doseže, da se s prevajanjem avdiovizualnih vsebin več ne da ukvarjati za dobiček, če je vpleten kakršen koli posrednik. Prevajalske agencije odmrejo, premalo zainteresirana delovna sila odkaplja in spet ostane trdo prevajalsko jedro, ki se potem lažje pogaja z naročniki.

Na mladih svet stoji (saj mu plačujejo penzijo)

Za konec bom nagovoril mlade ljudi, ki morda razmišljajo o poklicu filmskega in televizijskega prevajalca. Svetoval bi vam sledeče.

1. Ne postanite filmski in televizijski prevajalci.
2. Če niste ubogali prve točke, si nujno kupite dober stol in dobro žimnico ter redno delajte vaje za hrbet.
3. Zavedajte se, da boste na vsak spodoben film prevedli vsaj deset ur resničnostnih šovov o ciganskih nevestah, aljaških zlatokopih, tipih, ki z golimi rokami lovijo želve, in ljudeh, ki svoje analne ognjke in otečena moda, zato ker jih nočejo pokazati osebnim zdravnikom, na televiziji kažejo ljudem, ki se *delajo*, da so zdravniki.
4. Če boste prevajali filmske in televizijske oddaje, boste prevajali predvsem v slovenščino, ne v tuj jezik. Nujno si dopovejte, da o slovenščini nimate pojma. Potem preberite vse od hišne številke do Župančičevega prevoda Hamleta. Še danes se nakremžim ob spominu na neko nadobudno prevajalko, ki je prevajalske spretnosti izkazovala s trditvijo, da ima »v mezincu« ameriški ulični sleng, hkrati pa je v pisnem sporazumevanju uporabljala sintagmo »bilo kaj«.
5. Še enkrat: če vas k prevajanju sili misel, da vam »angleščina ne dela problemov«, si raje poiščite poklic, v katerem boste govorili angleško, ne pisali slovensko. Mimogrede, po mojih izkušnjah je tudi vaše znanje angleščine bolj *for one dick*.
6. Bodite dojemljivi za konstruktivno kritiko. Recimo za prejšnjo točko.
7. Če vas kdo konstruktivno pokritizira, ne bodite kričeče butasti. Recimo, na strokovno kritiko prevoda v slovenščino ne odgovorite tako, da kritiku zabrusite, da kaj pa on ve, saj imate vi magisterij iz prevajalstva, ne

on, sploh pa vam je *slovenski* prevod pregledal *angleški* native speaker.

8. Vaše edino pravno varstvo je pogodba. Držite se rokov in ne trpite plačilne nediscipline.
9. Za spoznanje nižji, vendar v roku plačan honorar je boljši od za spoznanje višjega honorarja, ki je plačan bogve kdaj.
10. Naročnik, ki ne plačuje, je mnogo bolj škodljiv od brezdelja. Kaj je bolje? Delati nič ali z delom zastoni bogatiti nekoga drugega? Kdor ne plačuje dobavljenega blaga in storitev, je navsezadnje tat.
11. Zato naročnika, ki ne plačuje, zavrzite kakor stare gate. Nekoč se mi je neka znanka pritoževala, da ji naročnik še vedno ni plačal nobene od *treh* prevedenih knjig. Kdor začne prevajati tretjo knjigo, ne da bi prejel plačilo vsaj za prevod prve, si zasluži vse, kar ga doleti.
12. Biti brez šefa in kolektiva je prekrasno. Toda če ne boste razvili veččin upravljanja s časom in če boste zanemarili družabne stike, se vam bo prej ali slej skegljalo.



Podarite filmsko leto

Naj bo leto 2017 filmsko leto,
v odlični družbi revije Ekran in
predstav Slovenske kinoteke

Decembra lahko s paketom Podarite filmsko leto
svoje najdražje razveselite z nepozabnim
filmskim popotovanjem, ki bo trajalo
skozi vse leto.

enoletna naročnina na revijo Ekran*
+
enoletno članstvo v kinotečnem klubu Kinopolis*
+
3 knjižice iz zbirke Poklon
za samo 25 EUR

Akcija traja od 10. decembra 2016 do 10. januarja 2017

- * Letno izzide 6 dvojnih številčk revije Ekran
- * Članstvo v Kinopolisu prinaša:
 - 50 % popusta pri nakupu vstopnic rednega programa Kinoteke
 - Brezplačen obisk Muzeja slovenskih filmskih igralcev v Divači
 - 30 % popusta pri nakupu vseh kinotečnih publikacij;
 - 20 % popusta pri naročnini na Revijo Ekran;
 - 10 % popusta pri nakupovanju v Kinodvorovi Knjigarnici;
 - ugodnejšo ceno kave v kinotečni kavarni;

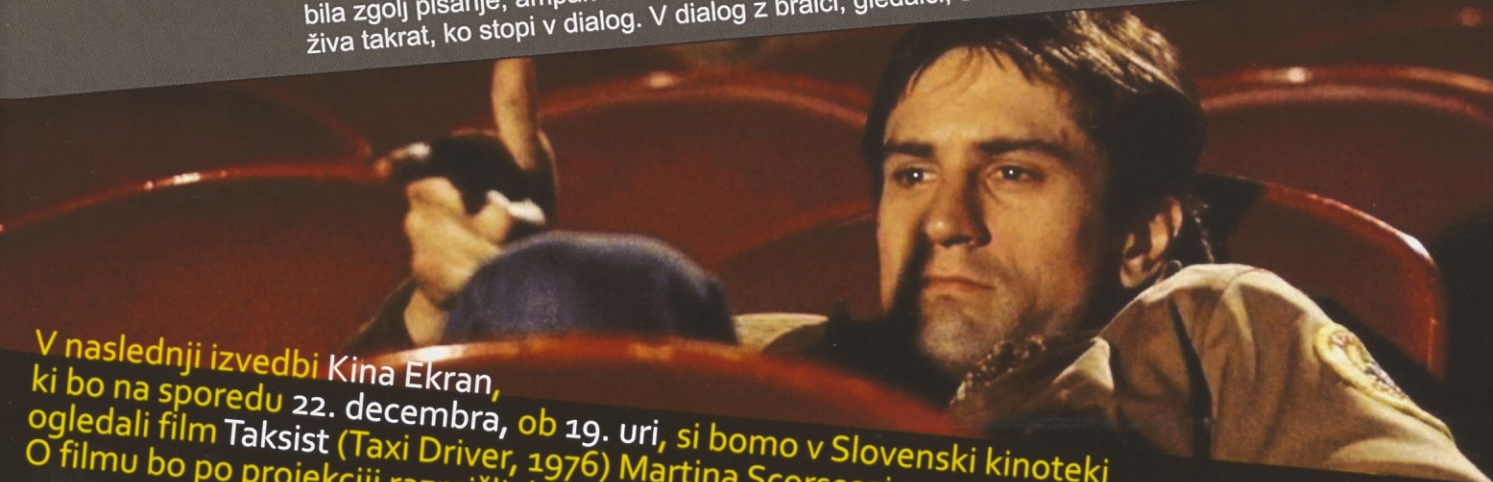
Za posebne kinotečne akcije povprašajte
na blagajni Slovenske kinoteke,
na Miklošičevi 28
(Odprta: eno uro pred prvo predstavo in
do zadnje predstave),
po e-mailu na
blagajna@kinoteka.si
ali po telefonu na 014,34,2524.

revija za film in televizijo
ekran

kinopolis

kišna ekran

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



V naslednji izvedbi *Kino Ekran*, ki bo na sporedu 22. decembra, ob 19. uri, si bomo v Slovenski kinoteki ogledali film *Taksist (Taxi Driver, 1976)* Martina Scorseseja. O filmu bo po projekciji razmišljal *Ekranov* kritik Dušan Rebolj.

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

IRIS 2016

letna nagrada združenja filmskih snemalcev

Združenje filmskih snemalcev Slovenije bo v prihodnjem letu podelilo letno nagrado IRIS 2016. Nagrada bo podeljena za najboljše stvaritve na področju filmske fotografije, ki dosežejo avtorske vrednote vizualne in filmske kulture ter zadovoljujejo visoke umetniške in estetske kriterije.

Nagrada bo direktorjem fotografije podeljena v šestih kategorijah:

- 1) igrani celovečerni film
- 2) igrani kratki film
- 3) dokumentarni film (tudi dokumentarno-igrani film)
- 4) študentski film (igrani ali dokumentarni film v študentski produkciji)
- 5) animirani film
- 6) TV nadaljevanka ali serija

V konkurenco za letno nagrado ZFS se lahko prijavijo AV dela zgoraj navedenih kategorij, ki so bila ali bodo premierno prikazana v kino distribuciji ali televizijskem programu v obdobju od 1.1. do 31.12.2016. Avdiovizualno delo lahko prijavi fizična oseba, ki je avtor ali soavtor AV dela, ali pravna oseba (produkcija).

Uradni razpis bo objavljen ob koncu tega ali v začetku prihodnjega leta, zato spremljajte uradno stran Združenja filmskih snemalcev Slovenije (www.zfs.si).

Nagrado sofinancira Slovenski filmski center.



NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS

186 642 2016



920162665,5

COBISS

International Animated Film Festival
Mednarodni festival animiranega filma
Ljubljana Slovenia

ANIMATED
5-11 DECEMBER 2016

kinodvor
slovenska kinoteka
stara mestna elektrarna

www.anim...

