

EKSPON

Revija za film in televizijo

16125

Letnik II / maj-junij 2014 / 5€

KALIBER 50

I. svetovna vojna

POSVEČENO

Pravi detektiv

BLIŽNJI POSNETEK

Viggo Mortensen

KNJIGARNA

Vrdlovec & Štefančič, jr.

ESEJ

Terry Gilliam in njegovi kljukci

IN MEMORIAM

Miklós Jancsó, Věra Chytilová



9 770013 330005



od
21. maja

Poti

John Curran

Posneto po eni najbolj priljubljenih zgodb National Geographica iz sedemdesetih.



od
9. junija

TIR

Alberto Fasulo

S Festivala dokumentarnega filma v Kinodvor.



od
2. junija

Nevidna ženska

Ralph Fiennes



od
18. junija

Večna ljubimca

Jim Jarmusch

Otvoriteni film Kinodvorišča!

Kinodvor. Mestni kino.

www.kinodvor.org

LE
TO
KI
NA

POGLOBLJENO IN PREGLEDNO O SLOVENSKEM FILMU

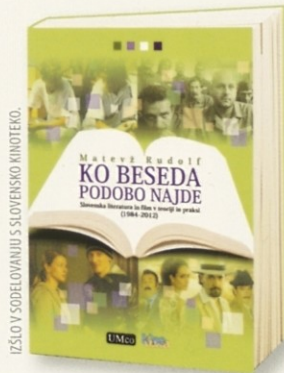
Zdenko Vrdlovec:
ZGODOVINA FILMA NA SLOVENSKEM



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

• 848 str.
• cena 29,90 €

Matevž Rudolf:
KO BESEDA PODOBO NAJDE



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

• 536 str.
• cena 28,90 €

Marcel Štefančič, jr.:
MAŠKARADA



Strašne fantazije
slovenskega film
(1948–1990)

• 686 str.
• cena 29,90 €

»Knjiga želi zadostiti dvema osnovnima namenoma: celovitosti in kompleksnosti. Prvi je celovitost: razvoj kinematografije na Slovenskem obravnava od njenih začetkov do danes. Drugi je kompleksnost: poudarek je na estetskem in idejnem pristopu, prav tako so obravnavani tudi drugi kinematografski vidiki (načini in oblike filmske produkcije, sprejem pri kritiki in občinstvu) ter institucionalne in zakonske ureditve kinematografije.«

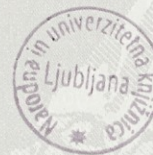
»Skoraj tretjina slovenskih celovečernih filmov je nastala na podlagi literarnih del. Ti filmi so bili zaradi različnih razlogov vselej predmet številnih polemik, kljub temu da je slovenska kinematografija prav s pomočjo domače književnosti dosegla nekaj svojih vrhuncev. Avtor v knjigi podrobneje raziskuje razmerja med slovensko literaturo in filmom po letu 1983, ki še niso bila predmet sistematične obravnave.«

»Slovenski socialistični filmi so rasli iz filmov – tujih filmov, kapitalističnih filmov, holivudskih filmov. Še več, slovenski filmi so bili pravi Babilon tujih, kapitalističnih, holivudskih filmov. In tale knjiga skuša pokazati prav to – kako se je v slovenskih socialističnih filmih zrcalila svetovna zgodovina filma in kako je svetovna zgodovina filma podžigala strašne fantazije slovenskega filma.«

UMco

Naročila sprejemamo: po telefonu 01/520 18 39 • po e-pošti urednistvo@umco.si • na spletni strani www.bukla.si
UMco, d. o. o., Leskoškova 12, 1000 Ljubljana • Knjige založbe UMco so na voljo tudi v vseh boljše založenih knjigarnah!

UVODNIK	2	Gorazd Trušnovec: Čas je ploščat krog
RAZGLEDNICA	3	Zdenko Vrdlovec, nagrada mesta Ljubljana
BLIŽNJI POSNETEK	4	Matic Majcen: Viggo Mortensen
FESTIVAL	8	Anja Naglič: 17. Diagonala
POSVEČENO: Pravi detektiv	11 14	Andraž Jerič: Pravi detektiv in dekonstrukcija žanra Marcel Štefančič, jr.: Koga briga, kdo je umoril Doro Lange?
ESEJ	18 24	Dušan Rebolj: Terry Gilliam in njegovi divergentni kljukci Benjamin Siter in Matjaž Črnivec: Biblično ozadje filma Noe
KALIBER 50	28	Zoran Smiljanić: I. svetovna vojna
IN MEMORIAM	46 48	Jože Dolmark: Miklós Jancsó Katja Čičigoj: Věra Chytilová
GLASBA	52	Gregor Bauman: Pogovor z Jeffom Birdom
MALA RUBRIKA GROZE	55	Nina Cvar: Ameriška grozljivka kot vrnitev potlačenega
KNJIGARNA	58	Gorazd Trušnovec: Zdenko Vrdlovec vs. Marcel Štefančič, jr.
ZFS PREDSTAVLJA	64	Marko Kočevar: Moj najljubši frejm
TELEVIZIJA	66	Primož Krašovec: Politika Igre prestolov
KRITIKA	68 70 72 74 76 78 79 80 81 82	Tina Poglajen: Večna ljubimca Nina Cvar: Slika, ki je ni Ana Šturm: Na Berkeleyju Srečko Horvat: Nimfomanka Bojana Bregar: Grand Budapest hotel Andrej Gustinčič: Krvne vezi Irena Svetek: Ugrabitev Tina Poglajen: Mamin sinko Anže Okorn: Atomski z desne Ana Jurc: Transcendence
NA SPOREDU	83 83	Matjaž Juren: 300: Vzpon imperija Ana Jurc: Najini otroci
NAJBOLJ BRANA STRAN	84	Onan



Čas je ploščat krog

Gorazd Trušnovec

Pred sto leti, 28. junija 1914, se je v Sarajevu zgodil atentat na avstro-ogrskega prestolonaslednika Franca Ferdinanda, kar je bil povod za kalvarijo I. svetovne vojne. Obletnice tako pomembnih in prelomnih dogodkov, ki so sledili, pri *Ekranu* nismo mogli preskočiti in tako lahko dobite v središču revije odgovor na vse, kar ste želeli vprašati o filmih, povezanih s I. svetovno vojno, pa niste imeli koga.

Občutek ob branju monumentalnega Kalibra 50 izpod peresa mojstra Zorana Smiljanica je skrajno nelagodno. Kljub sporočilu preštevilnih del, da je vojna pekel, se poznejše generacije zaradi protivojnih filmov niti približno niso spametovale, še več, krvavo lekcijo je v potencirani obliki ponovila že kar praktično prva naslednja generacija. Nelagodje pa je še poudarjeno s tem, da tudi danes, sto let pozneje, številni motivi prav zlovešče odzvanjajo v sodobnosti. Kot da čas ne bi potekal linearno, ampak v nekakšnih krogih.

Teza o času kot ploščatem krogu je v aktualno popkulturno uporabo seveda treščila preko sveže televizijske serije *Pravi detektiv* (True Detective, 2014, Cary Joji Fukunaga), ki sta ji v tej številki posvečeni dve esejistični analizi. »*Nenehno vračanje na začetek ni nekakšna budistična reinkarnacija na poti k nirvani, ampak vedno globlje spuščanje v temo,*« trdi prva, v drugi pa lahko preberemo: »*TV-seriji se ni treba končati po osemdesetih ali stotih minutah, ampak lahko kar traja in traja, napleta in zapleta. V resnici se ji sploh ni treba končati – svoj konec lahko stalno odlaga, preлага in premešča. Z razpletom tega, kar je zapletla, lahko čaka in odlaša – kart ji ni treba razkriti.*« Uredniški pristop k vsebinskemu bloku je bil princip dobrega in slabega policista. Pozicija pro et contra. Instantna klasika med serijami to vsekakor omogoča in si zasluži vsaj premislek o tem, zakaj je prišlo do takšne odmevnosti. Sicer je zelo pomenljivo, da o času kot ploščatem krogu – tako rekoč samonanašalno – spregovorijo prav v televizijski seriji, ko pa je značilnost prenekatero od le-teh, da se gledalec na koncu posamezne sezone znajde natanko na istem mestu, kot je bil na začetku ... In gre čez leto v nov krog.

Tretji odmev teze o času kot ploščatem krogu pa lahko v pričujoči številki *Ekranu* najdete v dolgem pogovoru s filmskima publicistoma Zdenkom Vrdlovcem in Marcelom Štefančičem, jr. z naslovom O čem govorimo, ko govorimo o slovenskem filmu. S sogovornikoma, ki sta nedavno tega pri založbi UMco izdala

vrhunski filmografski študiji o zgodovini slovenskega filma, smo si v iskanju odgovora zastavili vrsto podvprašanj, sogovornika pa sta se strinjala s tezo o vedno novih začetkih domačega filma. »*Slovenski film se res vedno začne znova – in to na radikalni način: vsak režiser ga izumlja na novo. Vsak slovenski film izgleda pionirsko. Vedno smo začudeni, da ga je komu sploh uspelo posneti. /.../ Zgodovina slovenskega filma je zgodovina filmov, ki so slovenski film začeli znova. V Sloveniji smo stalno leta 1895. Slovenskemu filmu pač film ne pride do živega,*« pravi Marcel Štefančič, jr.

In vsakič, ko odpremo to domačo fronto, bi bilo skoraj bolj smiselno kot o ploščatem krogu časa govoriti kar o kvadraturi kroga. Trenutna atmosfera v državi je pač taka, kot da bi se tranzicija znova začnela. Zadeve nam pred očmi razpadajo, propadajo ali pa jih načrtno uničujejo, kljub vsaj navidez pospešenemu mletju institucij pa vlada vedno izrazitejši občutek brezpravja. Na eni strani se je obrnil nov krog stampeda na preostanek plena v zaščitenem zavetju klanov, na drugi smo prekeri na prepihu porinjeni v nov krog praskanja za osnovno preživetje.

Branje v truplo (še ene) crkujoče vlade je seveda malce depasirano, nespodobno in približno toliko učinkovito kot klofutanje imbecila. Pa vendar je tudi to lahko neka točka na časovni krožnici, ob kateri lahko naredimo vsaj mentalni zaznamek. Reviji, ki jo pravkar berete, so se tako recimo v slabih dveh letih proračunska sredstva zmanjšala za štirideset odstotkov, davčni ukrepi taiste vlade, ki se nanašajo na avtorsko delo, pa so nam ob molčanju resornega ministra in pripadajoče uradniške kamarile odzrli še deset odstotkov za delo (obstane) predvidenih sredstev. Torej so se *Ekranu* sredstva neposredno po 50-letnici kontinuiranega izhajanja razpolovila ob sočasnem radikalnem oženju možnosti pridobivanja sredstev iz drugih virov.

Ob tem mi prihajata na misel dva filma, ki se vsak na svoj način ukvarjata s krožnostjo. Črna komedija *Maratonci tečejo častni krog* (Maratonci trče počasni krug, 1982, Slobodan Šijan), ki vizi onarsko spregovori o razpadanju sistema, in pa recesijska drama *Konje ubijajo, mar ne?* (They Shoot Horses, Don't They?, 1969, Sydney Pollack), v kateri gre za maratonski ples na izpadanje, do konca in naprej. Za igro, kdo bo dlje zdržal. V krogu.




Foto: Domen Pal, Kinodvor

ZDENKO VRDLOVEC

dobitnik nagrade mesta Ljubljana za leto 2014

(Iz utemeljitve)

Filmski kritik, teoretik, esejist in publicist Zdenko Vrdlovec že več kot štiri desetletja suvereno prehaja med različnimi polji umetnosti in humanistike, od filozofije in sociologije do književnosti in filma, in prav ta njegova izobrazbena širina je tista distinktivna kakovost, ki ga vzpostavlja tudi za prvaka na področju domače filmske publicistike, saj je bila vse njegovo življenje temelj za pronicljivo in tehtno presojanje, ki zahteva poznavanje historičnih dejstev, umetnostne zgodovine, politično-kulturnih kontekstov posameznih obdobji ter temeljno naravo filmskega jezika in avtorskih opusov. V vseh delih, pod katera je podpisan Zdenko Vrdlovec, se kažejo izjemna artikulacija misli, izboren slog in umerjena presoja, kar vse temelji na garaškem in dolgotrajnem študijsko-raziskovalnem delu. S svojim delom pri ljubljanskem Dnevniku je postal pravzaprav paradigma filmskega kritika tudi za generacije, ki šele prihajajo, in vrhunska slovenska avtoriteta na področju filmske kritike in publicistike, kar je kronal z monumentalno Zgodovino filma na Slovenskem 1896–2011.

Po najsplošnejši definiciji je kritika »vzgoja estetskega okusa«, njena glavna naloga je vrednotenje, a tudi informiranje (o avtorjih, tematiki, produkciji itn.) in promoviranje filma. André Bazin je videl vlogo kritike v tem, da gledalcu »posreduje pomen ali različne pomene filma«; pri tem se lahko kritik opira na poljubno izbrano metodo, vendar je ta »ničeva, če je ne nadzira, omejuje in uravnava posebna kvaliteta, ki navsezadnje sodi tudi samemu kritiku: to je okus«. Po Filmskem leksikonu je »kritika dosegla najboljše trenutke svoje zgodovine prav tedaj, ko je znala odkriti in ovrednotiti estetske inovacije posameznih filmov ali prepoznati estetske vrednosti tistega, kar je bilo drugje prezirano ali zapostavljeno.« Citata v povezavi z Zdenkom Vrdlovcem nista izbrana naključno, saj bi, prvič, prav njega lahko primerjali z novovalovskim pionirjem (ne le francoske) filmske kritike in teorije Andréjem Bazinom tako po globini zarezav v slovensko kulturo kot po izostrenosti strokovnega aparata, ki ga je za ta namen pravzaprav lastnoročno priskrbel, in drugič, prak-

tično poseebnja vse tiste pozitivne lastnosti, ki na svojem področju afirmirajo kritika kot estetsko in etično avtoriteto.

Zdenko Vrdlovec je bil tisti ključni sodelavec revije *Ekran*, zaslužen, da se je konec 70. let začela postopoma odpirati za različne kritiške in teoretske tendence, kar je desetletje pozneje skozi sodobno francosko filmsko teorijo in s pomočjo lakanovskih konceptov botrovalo razcvetu »Ljubljanske filmske šole«, iz katere izhajajo tudi današnje mednarodne zvezde analitične filozofije, v tem času pa se filmska publicistika v istem krogu okrepi tudi na knjižnem področju. Ob vsem minulemu delu ne kaže spregledati dejstva, da je prav Zdenko Vrdlovec poskrbel tudi za to, da so bila pripravljena in v slovenščino vrhunsko prevedena nekatera – tudi z vidika filmske prakse – temeljna sodobna filmska dela, kot so *Knjiga o filmu* (2007), *Razumeti film* (2008), *Svetovna zgodovina filma* (2009) in *Pripoved v igranem filmu* (2012), pri katerih je bil prevajalec in strokovni sodelavec.

Velika večina slovenskih publicistov in novinarjev se s filmsko kritiko ukvarja le manjši, praviloma začetni del svoje kariere, saj ekonomske razmere na tem področju že v preteklosti niso zagotavljale dostojnega preživetja, danes pa je to še bolj oteženo. S svojim vztrajnim in kontinuiranim delom, tako tistim v obliki filmskih kritik kot knjižnih študij, in impresivnim raziskovalnim delom, s katerim spremlja filmsko umetnost v vsej celovitosti, je lahko Vrdlovec zgled tudi za bodoče pisce. Če kdo, potem je v slovenskem kulturnem prostoru prav on publicistiko vzpostavil kot enakovreden oziroma integralen del filmske ustvarjalnosti.

Zdenku Vrdlovcu čestitamo za obseg in kakovost intenzivnega dela, opravljenega na filmskem področju v več kot štirih desetletjih, ter njegov doprinos k filmski kulturi, za kar je zaslužen prejel nagrado mesta Ljubljana za leto 2014.



Dva obraza januarja

Skrivnosti črne vrane

Intervju z
Viggom
Mortensenom

Matic Majcen

Vigga Mortensena je večina filmskih gledalcev spoznala v vlogi Aragorna v Jacksonovi trilogiji *Gospodar prstanov* (The Lord of the Rings, 2001–2003), a dandanes je ta ameriški igralec daleč od tovrstnega komercialnega miselnega okvira. Namesto da bi še naprej sprejemal vloge v velikih spektaklih, je po globalnem uspehu omenjene franšize prepoznavnost raje izkoristil za pojavljanje v bolj ali manj odmevnih avtorskih projektih. To ga je popeljalo do rednega sodelovanja z Davidom Cronenbergom v *Senci preteklosti* (A History of Violence, 2005), *Smrtnih obljubah* (Eastern Promises, 2007) in *Nevarni metodi* (A Dangerous Method, 2011), do postapokaliptične *Ceste* (The Road, 2009, John Hillcoat) ter adaptacije Kerouacovega romana *Na cesti* (On the Road, 2012, Walter Salles). Slednji s svojo zvezdniško zasedbo predstavlja skrajni domet današnjih Mortensenovih komercialnih izbir, ki ga pogosteje vidimo v manj odmevnih mednarodnih koprodukcijah, kot sta *Everybody Has a Plan* (Todos tenemos un plan, 2012) Ane Piterberg ali *Jauja* (2014) Lisandra Alonsa.

Njegov glavni letošnji projekt pa je vendarle *Dva obraza januarja* (The Two Faces of January, 2014), režijski debi Hosseina Aminija, angleškega avtorja, ki se je v orbito izstrelil kot scenarist Refnovega *Vozi!* (Drive, 2011). Amini je *Dva obraza januarja* načrtoval in pisal kar 15 let, pripoved pa se vrti okrog Chesterja MacFarlanda (Mortensen) in njegove žene Colette (Kirsten Dunst), bogatega ameriškega para na počitnicah v Grčiji, ki na pohajkovanju po Atenah spozna turističnega vodiča Rydala (Oscar Isaac). Slednji izkoristi vsako priložnost, da obere kak dolar z naivnih turistov, a ga avantura z Američanoma povleče v vrtinec spletk, prevar in nasilja.

Mortensen je kot ponavadi tudi tu izvrsten. Sin ameriško-danskih staršev, ki je odrasčal v Argentini, živi v Španiji, dela pa po vsem svetu, je človek mnogih talentov – slikar, glasbenik, fotograf, pesnik, poliglota, nomad – in nogometni navdušenec.

Kar lepo mednarodno pot ste prehodili v svojih filmih. Nova Zelandija, Rusija, zdaj Grčija ... Je to povezano z vašo ljubeznijo do potovanja?

Imate prav, pred kratkim sem snemal tudi v Argentini in pravkar sem končal s snemanjem filma, ki se dogaja v Alžiriji. Bil sem vsepovsod. Pa ne namerno. Samo zaradi dobrih zgodb. Običajno so me tako ali tako drugi vprašali, če bi delal z njimi.

Skazi vaše projekte se vleče tudi močna hitchcockovska linija. Adaptacija Psiha (Psycho, 1998, Gus Van Sant), pa priredba Kličič M za umor v Popolnem umoru (A Perfect Murder, 1998, Andrew Davis) in tudi Dva obraza januarja premore opazne reference na evropski triler 60. let.

Všeč so mi zgodbe, v katerih imajo liki skrivnosti. Tudi za *Senco preteklosti* bi lahko rekli, da gre za neke vrste noir. Za igralca je vedno dobro, da ima pri roki neko skrivnost, sicer si jo moraš izmisliti. Pri Chesterju MacFarlandu je očitno, da jo ima. Sprva res daje vtis, da je srečen in finančno preskrbljen, da uživa življenje, ima lepo ženo, neke vrste idealno eksistenco. Potem pa spoznaviš, da gre za osebo z veliko problemi in skrivnosti, tak lik pa mi je kot igralcu vedno zabavno graditi.

V filmu je videti, da je tudi igra namensko potvorjena v skladu z retro estetiko, s scenografijo, kostumografijo in z duhom časa, v katerega je film postavljen. Vas je Hossein usmerjal k malce pretiranemu igranju?

Ne, morali smo le poiskati pravo vzdušje za te like, kar je moralo dajati vtis realnosti tistega obdobja. Ampak ne realistično v smislu filma, bolj realistično v smislu življenja tistega časa. Se vam zdi, da je igra pretirana?

Malo vsekakor. Film se močno zanaša na estetiko 60. let in to se kaže tudi v načinu, kako se premikate in govorite v njem.

Hja, lahko bi rekel, da je Chester predvsem produkt svojega časa. Odrasel je v času depresije, služil v II. svetovni vojni, ima delavsko ozadje, ki ga skuša zakriti z načinom govora, kadar ni pijan. Njegove obleke, vse to. Količina knjig, ki jih prebere, da bi nadoknadil zamujeno, ker ni hodil na univerzo. Vse to vpliva na lik. In seveda ob tem tudi jezik tistega obdobja. Njegov sleng je v resnici bolj iz 40. in 50. let. V nekem obdobju je odrasel, in ko človek dopolni 60 let, še vedno govori jezik iz časa, ko je odraščal, razen če se zavestno odloči, da ga bo potvarjal, kar ponavadi pri človeku te starosti zveni neumno. Chester predvsem kaže ostanke govorice, naučene med odraščanjem v 20. letih minulega stoletja.

V filmu je Hossein veliko uporabljal brazgotino na vaši ustnici, da bi poudaril Chesterjeve osebne značilnosti. Enkrat ste rekli, da se nekateri režiserji namensko izogibajo snemanju vaših brazgotin in vas raje posnamejo z drugega profila. Se to še dogaja?

Ne vem, ker mi tega ne poveje. Saj poskušam komunicirati z režiserjem, ampak res je odvisno od lika. Pri nekaterih je bolje, če se to ne vidi. Z ličili jih lahko skoraj popolnoma zakrijejo. Pri Chesterju so prišle zelo prav. Najprej jih ne vidiš, potem pa zaradi kotov snemanja in osvetlitve vse bolj, kar poudari različne sloje njegovega značaja in naredi vse skupaj temačnejše. Ampak

všeč mi je, ker je to in vse drugo v filmu narejeno zelo subtilno. V tem smislu je Hoss opravil neverjetno delo. Videti je enostavno. Gre za film, ki deluje preprost in eleganten, zato mislim, da bodo gledalci z vsakim ogledom v njem videli več in ga bodo zaradi tega tudi bolj cenili. Navadno gre pri filmih v obratno smer. Vedno najdeš nekaj, kar ne ustreza. Ta je pa res dobro narejen, kar je izredno za debitanta.

Poleg tega, da sta z Oscarjem Isaacom odlična igralca, sta tudi izvrstna glasbenika. Sta imela v zakulisju snemanja priložnost preizkusiti glasbena talenta?

Pravzaprav se ne spomnim. Mislim, da ne. On je tu in tam kaj zapel. Kirstenin fant Garrett Hedlund je bil nekaj časa z nami, ko smo snemali na Kreti. Oscar in Garrett sta zelo dobra prijatelja, skupaj sta igrala tudi v *Llewynu Davisu* (Inside Llewyn Davis, 2013, Joel in Ethan Coen). Večkrat sta pela country komade in počela stvari skupaj.

Rad bi se vrnil v vašo zgodnjo kariero. Malokdo ve, da ste imeli v 80. letih manjšo vlogo v televizijski seriji Miami Vice (1984–1990). Kako je prišlo do tega?

Za igralce, ki smo živeli v New Yorku, je bila ta vloga velika stvar. Bilo je sredi zime, in če si jo dobil, si lahko šel za en teden na Florido, kjer je prijetno in toplo. Bilo je tudi dobro plačano. Zato je bil naval na avdicije. Tudi sam sem nekajkrat šel. Izbrali so me enkrat, mislim, da decembra 1984. Dobil sem glavno gostujočo vlogo v eni epizodi. Šel sem na Florido in dobil zastrupitev krvi, zato je nisem mogel odigrati. Leto kasneje je direktor kastinga, ki sem mu bil všeč, rekel, da ima majhno vlogo zame. Rekel sem, da seveda grem. Bila je samo začetna sekvenca, v kateri vidite dva policaja, mene in enega latinoameričana. Tudi njega je igral nekdo, ki je kasneje postal znan – Lou Diamond Phillips. Bila sva neke vrste mlajša različica Dona Johnsona in Philipa Michaela Thomasa, rasno mešani par. Štirje gremo v neko stavbo aretirat dilerje, in ko odpremo vrata, odjekne eksplozija in jaz umrem. To je vse, samo otvoritvena sekvenca v epizodi.

Se je zavrnitev na snemanju filma Škrlatna roža Kaira (The Purple Rose of Cairo, 1985, Woody Allen) zgodila pred ali po tem?

Pred tem. To je bila ena prvih zadev, ki sem jih posnel. Mislim, da je bilo leta 1982. Lep prizor, pravzaprav.

Ste bili zelo razočarani, ko ste izvedeli, da so ga izrezali?

Predvsem presenečen, ker mi nihče ni povedal, da ga bodo izrezali. Ampak to je tipično za Woodyja Allena. Take stvari počne ves čas. No, vsaj nekdam jih je. Bilo mi je žal. Pravzaprav se mi je to tedaj zgodilo še na nekaj večjih filmih. En takih je bil *Vojakinje* (Swing Shift, 1984, Jonathan Demme), film o času II. svetovne vojne s Kurtom Russellom in Goldie Hawn. Imel sem lep prizor z njo. Igrala je eno izmed žensk, ki so delale v tovarni orožja, medtem ko je njen mož šel v vojsko. V prizoru je žalostna, ker pogreša svojega fanta, in gre okrog božiča v kino gledat filmski obzornik z novicami s fronte. Jaz igram moškega iz mornarice, ki hodi v kino pobirat punce. Imel sem belo obleko. Poskušam jo zapeljati, ampak ona je v joku, ker vidi, kaj se dogaja na fronti. A

ta prizor so izrezali. Na koncu so ga posneli še enkrat, ker jim ni bila všeč njena frizura ali nekaj takega. V obstoječem prizoru je zato v kinu sama. Ali pa jim nisem bil všeč jaz, ne vem.

Ste osebno poznali Philipa Seymourja Hoffmana?

Sem. Ne morem sicer reči, da sem ga dobro poznal. Eden mojih najbolj nepozabnih spominov na igrilstvo in gledališče je povezan z njim, ko sta on in John C. Reilly uprizarjala predstavo Sama Sheperda Pravi zahod. Gre za zgodbo o dveh bratih, eden je pisatelj, drugi pa neke vrste oportunist, arogantnež, ki mora gledati, kako njegovemu bratu poklicno uspeva. Ko grene tudi njemu, začne poniževati svojega brata, ki je zelo delaven, a ima ustvarjalno blokado. Potem pa izbruhne jeza v tistem, ki je bil prej gentleman. Njuna verzija predstave je bila odlična. Vsak večer sta se zamenjala v vlogah, kar je zelo težko, ker gre za intenzivni vlogi. Šel sem ju gledat dvakrat. Bilo je super. Res je bil dober igralec in žal mi je, da ga ne bomo več mogli gledati v filmih.

V zadnjem času je veliko debate sprožil Tom Hanks, ko je svoj diabetes delno pripisal ekstremnim fizičnim preobrazbam med pripravami za svoje vloge. Tudi vi ste imeli nekaj takih, kajne? Je bila Cesta (The Road, 2009, John Hillcoat) v tem smislu najzahtevnejša?

Ja, tedaj sem izgubil veliko teže. Za Freuda tudi, kolikor se je dalo. Nekoliko tudi za Chesterja. Vseeno ne toliko kot za Freuda. Hotel sem, da ima tisti zabuhel, alkoholikov videz. Imeti moraš veliko samodiscipline. Nikoli pa nisem imel kakšnih fizičnih posledic kot Tom.

Glede na to, da je vaš oče Danec, ste morda v stiku z ljudmi iz danske kinematografije, recimo z Madsom Mikkelsenom, s Susanne Bier, z Larsom von Trierjem? V zadnjem desetletju, dveh so pustili močan pečat v svetovnem filmu.

Madsa Mikkelsena sem nekajkrat srečal na festivalih. Všeč mi je, imava podoben smisel za humor in bi rad delal z njim. Von Trierja nisem spoznal, mi je pa nekajkrat ponudil vlogo, a nisem bil prost. Je malo nor, a tudi velik umetnik. Danska ima samo pet milijonov ljudi, pa tako močan krog dobrih igralcev in režiserjev.

Od kod izvira vaš vzdevek Cuervo?

Cuervo pomeni vrana v španščini, vrane pa kličejo oboževalce tega kluba. (Pokaže na kratko majico, ki jo ima na sebi.) San Lorenzo. Papež Frančišek prav tako navija za njih. Ime izhaja iz dejstva, da ga je ustanovil jezuitski duhovnik Lorenzo Massa leta 1908. In ker ga je ustanovil duhovnik, oblečen v črno, se je kluba prijelo ulično ime *cuervo*. Črne vrane.

Sami ste produkt pisanih nacionalnih ozadij. Kako dejstvo, da imate dansko-ameriške starše, da ste odrasli v Argentini in da živite v Španiji, sestavlja vaš osebni karakter?

Odvisno, s kom se družiš, kateri jezik govoriš. Ko sem na Danskem s svojo družino in poslušam njihov jezik, sem v njihovem ritmu. A še vedno se mi zdi, kljub temu da sem bil rojen v New Yorku in da imam skandinavsko navezo, da me bo odraščanje v Argentini vedno spremljalo. Drugače dojemam stvari. Kar me zanima tako zasebno kot službeno, je razumevanje različnih kul-

tur, jezikov. Iz istega razloga ljudi zanimajo potovanja in turizem. Ker so radovedni.

Za koga boste potem letos navijali na svetovnem prvenstvu?

Hja, Danska bi se morala uvrstiti, pa se ni. Vedno bom navijal za Argentino. Če bo Španija v finalu igrala proti komurkoli drugemu kot proti Argentini, bom navijal za Španijo. Če pa se niti Argentina niti Španija ne uvrstita v finale ... (Premišljuje.) Ne vem, nekaj ekip je, za katere bi rad videl, da jim uspe. Alžirija, na primer. Ali pa Belgija, samo zato, ker jih ljudje podcenjujejo, ker jih dolgo ni bilo, sedaj pa imajo zelo dobro, mlado ekipo. Ampak moj odgovor je Argentina. Najraje bi jih videl z Brazilijo v finalu. To bi bilo kot III. svetovna vojna.

Že od nekdaj ste imeli distanco do slave, ki jo na tej ravni pri naša igralški poklic. Se še vedno striktno izogibate zabavam in razvratu, kar naj bi sodilo zraven?

Ko ne delam na kakem projektu ali njegovi promociji, razen družine in prijateljev sploh ne srečam ljudi iz teh krogov. Ne gibljem se v tem svetu. V resnici moraš v našem poklicu ogromno delati, se pripravljati na vlogo, precej je pritiskov in odrekanj. Resna kariera zahteva samodisciplino. Dolgotrajnega žuriranja in idiotskega obnašanja fizično ne zdržiš, tudi ljudje v tem poslu bodo slej ko prej začeli govoriti, da nisi zanesljiv, če se na delu ne pojaviš pripravljen ob določeni uri. Kdor dela resne projekte, te ne bo več najel.

Vas kot intelektualca in umetnika kdaj zamika, da bi bolj neposredno delali v družbeno dobro in se recimo iz igrilstva spustili v politiko tako kot Ronald Reagan ali Arnold Schwarzenegger?

Menim, da lahko ljudem pomagaš tudi na manj očitne načine. Z lastnim primerom ali izpostavljanjem določenih tém. Tako lahko navdihneš ljudi, jih bolj razumeš, se učiš, delaš z njimi. Ni treba biti politik, da bi storil nekaj dobrega za družbo.



Viggo Mortensen in Hossein Amini

FILMSKE NOVOŠT IZ AVSTRIJE

Diagonala 2014 -
Festival avstrijskega filma
(Gradec, 18.-23. 3. 2014)

Anja Naglič

17. IZDAJA DIAGONALE SE JE V SKLADU Z MOČNO PROTESTNIŠKO TRADICIJO TEGA FESTIVALA ZAČELA S POZIVOM K PODPISU PETICIJE,¹ S KATERO AVSTRIJSKA FILMSKA SRENJA NASPROTUJE ODLOČITVI ORF-A – NADVSE POMEMBNEGA (SO) FINANCERJA AVSTRIJSKIH FILMOV –, DA ZARADI ZMANJŠANJA PRIHODKOV OD NAROČNIN, DO KATEREGA JE PRIPELJALA NEPREMIŠLJENA ODLOČITEV AVSTRIJSKE VLADE, ZA TRETJINO OKLESTI ŠTEVILO SVOJIH FILMSKIH PROJEKTOV. AVTORJI PETICIJE OPOZARJAJO, DA BI TA UKREP OGROZIL OKOLI 1.500 DELOVNIH MEST IN POVZROČIL PROPADANJE AVSTRIJSKE FILMSKE INFRASTRUKTURE – IN TO PRAV V OBDOBJU, KO AVSTRIJSKA KINEMATOGRAFIJA (S HANEKEJEM, SEIDLKOM, GEYRHALTERJEM, SPIELMANNOM, WAGENHOFERJEM IN DRUGIMI) DOŽIVLJA VELIKE USPEHE TAKO DOMA KOT V TUJINI.

¹ Fernsehfreunde-Petition: <<http://www.filmfernsehfreunde.at>>.

Sicer pa je letošnja Diagonala minila umirjeno in brez velikih filmskih pretresov. V osrednjem delu programa se je odvrtelo dobrih sto avstrijskih (ko)produkcij, ki so nastale lani in letos, od tega 40 dolgometražnih (več kot polovico jih je sofinanciral ORF) in 62 kratkega metra.

Eden najzanimivejših novih avstrijskih filmov je bil otvoritveni dokumentarec *Véliki muzej* (Das große Museum, 2014) Johannes Holzhause, ki je doživel svetovno premiero februarja na Berlinu. Film v maniri Wisemanovih portretov institucij (brez intervjujev, komentarjev in dodane glasbe) predstavi delovanje enega najpomembnejših muzejev na svetu – leta 1891 ustanovljenega dunajskega Kunsthistorisches Museuma. Režiser je dobro leto dni s kamero spremljal vsakodnevna opravila široke palete zaposlenih v muzeju (od direktorice do fizičnih delavcev) ter ustvaril očarljiv dokumentarec, ki navduši tudi s številnimi humornimi detajli. V filmu, denimo, vidimo skupino restavratork, ki posvečeno išče črvice v starem lesenem okvirju, njihov kolega tiho besni med restavriranjem modela bojne ladje, eden od zaposlenih se po muzejskih sobanah prevaža s skirojem, poslovni vodja muzeja pa med razpravo o novem plakatu na piko vzame številko 3 ... Vse to so pač posebnosti in privilegiji dela v instituciji, v kateri ni stiske ne s časom, ne s prostorom, ne z denarjem. Toda Holzhausev dokumentarec ob tem mozaiku zabavnih utrinkov iz zakulisja slovitega muzeja napeljuje tudi k razmisleku o času in minevanju, ohranjanju, razstavljanju in promoviranju umetniških del ter vlogi umetnosti pri samopredstavitvi naroda v politiki in turizmu.

V dokumentarni sekciji je poleg *Vélikega muzeja* izstopal tudi najnovejši film oskarjevca Stefana Ruzowitzkega *Radikalno zlo* (Das radikal Böse, 2013), ki na primeru grozljivih sistematičnih pobojev judovskega prebivalstva v vzhodni Evropi med drugo svetovno vojno skuša pojasniti, kako lahko običajni ljudje (v tem primeru mladeniči in družinski očetje, ki so služili v nemški vojski) postanejo brezčutni množični morilci. Ruzowitzky na eni strani uporabi citate iz pisem in dnevnikov nemških vojakov, arhivske posnetke z morišč, odlomke iz poročil o ubitih Judih in iz povojnih sodnih protokolov; na drugi strani pa z igralci rekonstruira prizore iz življenja vojakov in potek znanih socialnopsiholoških eksperimentov, kot so na primer Aschev eksperiment o konformizmu, Milgramov o podrejanju avtoriteti in stanfordski o vedenju v zaporniškem okolju. Ti poskusi, ki jih v filmu dopolnijo komentarji strokovnjakov s področja prava, zgodovine in psihologije (mdr. tožilca z nürnberških procesov Benjamina Ferencza in začetnika t. i. psihozgodovine Roberta Jaya Liftona), razkrivajo vzorce človeškega vedenja, s katerimi se je udeleževala strašljiva »banalnosti zla« holokavsta in drugih genocidov.

Od igranih filmov letošnjega osrednjega programa je vredno izpostaviti francosko-avstrijsko koprodukcijo *Grand Central* (2013) mlade pariške režiserke in scenaristke Rebecce Zlotowske. Film pripoveduje zgodbo o ljubezenskem trikotniku, ki pa je umeščena v skrajno neromantično okolje: mladi brezposelni Gary (Tahar Rahim) dobi službo v jedrski elektrarni; tam se kmalu po prihodu zaljubi v Karole (Léa Seydoux), zaročenko sodelavca Toni-

ja (Denis Ménochet), in bolj ko se njuno prepovedano razmerje pogloblja, bolj brez zadržkov se Gary v želji, da bi ostal blizu Karole, izpostavlja radioaktivnemu sevanju. *Grand Central*, ki so ga posneli v edini in nikoli delujoči avstrijski jedrski elektrarni Kernkraftwerk Zwentendorf, ob napeti zgodbi nevsiljivo posreduje tudi kritiko brezvestnega izkoriščanja nekvalificiranih delavcev, ki jih postavljajo na najnevarnejša delovna mesta.

Nekoliko slabši vtis je naredil najnovejši igrani celovečerec Götz Spielmann *Oktober november* (Oktober November, 2013), od katerega je bilo zaradi režiserjevih zadnjih dveh filmov – *Povračilo* (Revanche, 2008) in *Antares* (2004) – vsekakor pričakovati več. Spielmann tudi tokrat zanimajo napeti medčloveški odnosi (v središče dogajanja postavi dve povsem različni, že odrasli sestri in njunega bolnega očeta), vendar mu tém, ki se jih loti v tej komorni družinski drami (vprašanja samouresničitve, odtujenosti od najbližjih in sebe, smisla življenja, soočanja s smrtjo ...), ne uspe povezati v res prepričljivo celoto. Poleg tega moti preveč klišejski, že skoraj karikiran prikaz življenja mlajše od sester. Vseeno je *Oktober november* zaradi nekaj izredno močnih prizorov (zlasti očetovega presunljivo veristično predstavljenega umiranja), odličnih glavnih igralcev in igralcev (Nore von Waldstätten, Ursule Strauss, Petra Simonischka, Sebastiana Kocha in Johannes Zeilerja) ter metafizično skrivnostne, na trenutke že skoraj numinozne atmosfere vreden ogleda.

Med najboljšimi filmi osrednjega programa so bili tudi trije, ki so že bili predvajani (in recenzirani) tudi pri nas: *Shirley – Vizije realnosti* (Shirley – Visions of Reality, 2013) Gustava Deutscha, *Poslednji krivičnik* (Le dernier des injustes, 2013) Clauda Lanzmanna in *Abeceda* (Alphabet, 2013) Erwina Wagenhoferja.

V spremljevalnem programu letošnje Diagonale so med drugim obeležili 50 let obstoja Avstrijskega filmskega muzeja; prikazali so 33 film(č)ov iz muzejskega arhiva, ki so jih razdelili v pet sklopov: Kino, Nacisti, Naš Dunaj; pot v svobodo, Zven govornice jezika in V tranzitu. V počastitev okrogle obletnice rojstva in smrti avstrijsko-ameriškega filmskega in gleda-

liškega igralca Petra Lorreja (1904–1964) so predvajali tri klasike, ki jih je Lorre zaznamoval s svojo izjemno igralsko prezenco: *M – mesto išče morilca* (*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931) Fritzja Langa, *The Face Behind the Mask* (1941) Roberta Floreyja in *Arzenik in stare čipke* (*Arsenic and Old Lace*, 1941/44) Franka Capre, ter edini film, pod katerega se je Lorre podpisal kot režiser – *Izgubljeni* (*Der Verlorene*, 1951). Z obsežno retrospektivo so predstavili dunajskega družbeno-angažiranega »raziskovalca, arhivarja, fotografa in iskalca zvokov« Manfreda Neuwirtha (1954), ki deluje v polju dokumentarno-inovativnega filma in novih medijev. Odlična neavstrijska popestritev festivala je bil izbor filmov, ki jih je posnela Francozinja Agnès Godard (1951). Kot asistentka kamere, snemalka ali direktorica fotografije se je podpisala pod skoraj šestdeset TV- in kinoprodukcij. Velja za izjemno senzibilno ustvarjalko in mojstrico snemanja teles v gibanju. Najbolj znana je po sodelovanju s Claire Denis, za katero je posnela že dvanajst filmov (tudi najnovejšega – *Svinje* [*Les salauds*, 2013]), delala pa je še z mnogimi drugimi režiserkami in režiserji – z Wimom Wendersom, Alainom Resnaisom, Petrom Greenawayem, Agnès Varda, Érickom Zonco, Noémie Lvovsky, Andréjem Téchinéjem, Emanuelejem Crialesejem, Ursulo Meier ...

Kot že vrsto let je bilo tudi tokrat na Diagonali podeljeno morje nagrad. Eno glavnih je dobila lanskoletna prejemnica nagrade Darko Bratina – Ruth Beckermann. Njen najnovejši dokumentarec *Those who go Those who stay* (2013), ki zaključuje dolgo serijo režiserkininih filmov o nacizmu, antisemitizmu, sovražnosti do tujcev in migracijah, je zmagal v kategoriji dokumentarnih celovečerciev. Za najboljši igrani celovečerec pa so razglasili *Zadnji ples* (*Der letzte Tanz*, 2013) Houchanga Allahyarija – film o prepovedani ljubezni med ostarelo alzheimerjevo bolnico in njenim mladim negovalcem.



Agnès Godard, © zasebni arhiv



Grand Central, © Les Films Velvet/Elle Driver



Oktober november, © coop99/SpielmannFilm

*Pravi
detektiv*
in
dekonstrukcija
žanra

Andraž Jerič



Če predolgo gledaš v brezno, brezno prej ali slej pogleda nazaj vate, pravijo. Vsa blaznost, ki je človeška eksistenca, se iz ogledala reflektira nazaj in sili k prevpraševanju, kaj sploh je to, čemur pravimo človeško. Le redki primerki iz sveta umetnosti tega ne prevprašujejo zgolj na relaciji med svojimi junaki in njihovim svetom, ampak to relacijo prenesejo tudi na svojega bralca (ali gledalca).

Pravi detektiv (True Detective, 2014, Cary Joji Fukunaga) je serija, ki si je kljub svoji kratkosti in precejšnji marketinški neizpostavljenosti v trenutku prisvojila obsesije množic. Na televizijske kanale je priletela od nikoder in svoje gledalce najprej navdušila s svojo kontemplativno počasnostjo in z značajskim raziskovanjem, ki bolj kot na klasične proceduralne policijske serije, ki jih na kabelskih televizijah kar mrgoli, spominja na filme Davida Fincherja, še posebej *Zodiak* (Zodiac, 2007) in *Sedem* (Se7en, 1995). Dekonstrukcija glavnih junakov slednjega na nek način pravzaprav precej spominja na glavne like v *Pravem detektivu*; v idejo »pravega detektiva« prepričanega Martina Harta (Woody Harrelson) in nad celotnim svetom in vesoljem razočaranega Rustina Cohla (Matthew McCounaghey), ki sta drug drugemu seveda popolno nasprotje, a ne povsem v maniri »buddy cop« klišejev akcijskih komedij à la *Smrtonosno orožje* (Lethal Weapon, 1987, Richard Donner). Arhetipska modrost, izkušnost in umirjeno družinsko življenje pravega detektiva ter krotenje divjega temperamenta in nekonvencionalnih metod drugega tu ne služijo le kot snov za ekspozicijski konflikt med njima, temveč prav dekonstrukcija teh arhetipov postane osrednja tema vsega dramaturškega loka. Podobno kot pri Fincherju je bolj kot sam zločin vedno zanimivejša zgodba, ki se okoli njega ustvari.

Ker se zgodba vsaj toliko kot z dejanskimi zločini ukvarja z interakcijo med osrednjimi protagonisti, se je velik del občinstva že od začetka razdelil na ene, ki so častili počasno in kontemplativno dramaturgijo, ter druge, ki so se kaj kmalu začeli spraševati, kam vsa zgodba sploh pelje. Ta se začne leta 1995, ko Cohle in Hart odkrijeta prvega izmed nerazložljivih okultnih umorov, ki bodo kmalu zaznamovali prihodnost njune kariere, nato pa se zgodba v to prihodnost tudi sunkovito prestavi; v letu 2012 sta naša detektiva zdaj priči, ki poskušata novi generaciji krimi-



nalistov pomagati razjasniti nov umor, ki močno spominja na tistega, ki sta ga (vsaj uradno) že razrešila skoraj dvajset let poprej. Te časovne zanke gledalcu omogočajo, da vso dogajanje opazuje z distance in iz več perspektiv, še vedno pa obstaja občutek, da resnica leži nekje globlje, nekje, kamor nas liki za zdaj še niso pripravljene vzeti s seboj. Rustovo tipanje terena in retorično preigravanje z detektivoma in njuno hkratno izmikanje in sumničavost počasi vodijo k zloveščemu odkritju, da so bili dogodki leta 1995 in kasneje leta 2002 komaj vrh ledene gore, ki je šele zdaj v celoti splavalala na površje. Zgodba ni nikoli končana, ampak se vedno znova in znova ponavlja. Z vsakim zasokom nas odpelje v nov obrat spirale, v centru katere ni nič drugega kot začetek nove, nihče, še najmanj gledalec, pa ne ve, kam ga bo ta tokrat zares zapeljala.

Rust, večni cinik in samotar, raziskavo spet prevzame v svoje roke – zvesto mu sledi tudi občinstvo, zdaj že bolj ali manj prepričano, da je na njegovi strani. Njegovi eksistencialistični in nihilistični monologi, ki kontrastno odzvanjajo kulturno okolje zaplankanega in od boga ironično pozabljenega ameriškega juga, med njegovimi kolegi ne padajo na prav plodna tla, gledalci pa so njegovo odpadništvo avtomatsko prevzeli kot svoje; Rustin Cohle tako postane idealni antijunak, ki poleg razkrivanja korupcije in hinavščine iz epizode v epizodo odkriva vedno nove in nove dele sestavljanke, za katero se zdi, da vedno bolj prevprašuje meje realnega. Misteriozne omembe »Rumenega kralja«, neke vrste vrhovne entitete, ki naj bi ali in-

scenirala ali vsaj inspirirala serijo umorov in izginotij velikega števila otrok v zadnjih nekaj desetletjih, se pojavljajo na vedno več mestih – tudi po tem, ko naj bi Rust in Marty prvo uganko že razrešila. Rustovo iskanje resnice o zaroti, ki očitno vključuje vse od navadnih policistov do zveznih politikov in verskih voditeljev, bolj kot na domiselne dedukcije sherlockholmesovskih genijev spominja na spiralno potovanje skozi Dantejeve kroge pekla, kjer ga na koncu ne čaka nič drugega kot vrnitev na sam začetek poti. Carcosa, ta mitični kraj, v katerem kraljuje Rumeni kralj, ni le simbol za vse večno izmuzljivo zlo, ki se dogaja v Louisiani in v svetu, ampak hkrati simbolizira tudi nedosegljivo in praktično nerazložljivo bistvo serije.

Nenehno vračanje na začetek torej ni nekakšna budistična reinkarnacija na poti k nirvani, ampak vedno globlje spuščanje v temo. Nesmiselno premagovanje zla terja davek tudi na telesih in življenjih naslovnih junakov; Rust se (sprva) zaradi naloge in (kasneje) zaradi lastne nemoči spet začne prepuščati drogami in alkoholu, ki je očitno še edini razlog, da sploh zmore ohraniti lastno duševno zdravje, Marty pa počasi izgublja kontrolo nad lastno podobo družinskega človeka, pravega moškega in predvsem pravega detektiva. Njegovo kategorično zatiskanje oči in vztrajanje pri svojem ga ne pripeljeta do boljših dedukcij in zaključkov, ampak ga odrivajo od vsega in vseh, ki v njegovem življenju kaj pomenijo. Ko se končno vrnemo v leto 2012, njegov zaveznik ostane le še Rust, vsevedni pripovedovalec, ki na različna časovna obdobja s pomočjo razmišljanja o kvantni mehaniki in teorijah strun

uspeva gledati kot na vzporedne časovnice. Svet ne postaja iz dneva v dneva zlobnejši – iz dneva v dan več zla zgoj odkrijemo ali si upamo priznati, da obstaja. Bolj kot Rust in Marty razkrivata zunanji svet in svet znotraj sebe, več teme odkrijeta in težje se z njo spopadata. Zdi se, da vsak privzdignjen kamen razkrije novo sled in vsaka sled je del večje slike, a včasih prav zaradi velike slike spregledaš bistvene sledi. Kljub temu da nas Martin že v uvodni epizodi opozori na »detektivovo prekletstvo«, nezmožnost videnja stvari direktno pred svojim nosom, ne razume, da je to prekletstvo zadelo oba z Rustom – hkrati z gledalcem serije pred ekranom. Nic Pizzolatto in Cary Fukunaga, pisec in režiser celotne prve sezone, namreč puščata številne aluzije, vizualne reference in ključe, ki že od premiere podžigajo špekulacije gledalcev – je bila Hartova hči spolno zlorabljen, žrtev Rumenega kralja, ker riše spirale in svoje barbike postavlja v čudne seksualne položaje; sta Gilbough in Papania, detektiva, ki v letu 2012 intervjuvata naša junaka, del vsesplošne zarote; ali Rustovi filozofski monologi, ki bolj kot na Nietzscheja in Sartra spominjajo na H. P. Lovecrafta, namigujejo, da za vsem stoji nekaj nedojemljivo velikega, nadnaravnega? Zanimivo se je vrniti k prvi epizodi, kjer

Marty prvič podvomi v Rustove domneve na izvornem kraju zločina; vpraša ga, če je v kakšni od njemu ljubih forenzičnih knjig kdaj naletel tudi na poglavje o sklepanju prehitrih zaključkov. »Predpostavko povežeš z dokazom in ji začneš prilagajati tudi zgodbo« je verjetno najboljšo opozorilo, na katerega bi morali biti pozorni novi gledalci serije.

Precej lahko je pisati o tem, kaj *Pravi detektiv* kot serija počne in kaj počne prav, veliko težje pa, *kako* to počne. Podobno kot film *Zodiak* iz uvoda tega članka se bolj kot za končno resnico zanima za posledice, ki jih odkrivanje te resnice prinaša s sabo. *Pravi detektiv* je zagotovo nadpovprečen primerik pripovedništva in dramaturgije tako z vidika žanra kot metafikcije; sploh vloga pripovedovalca je za razumevanje serije bistvena. Bolj verjeti Rustu, ki je (namesto nas) vso zgodbo že seciral na prafaktorje in lahko nanjo gleda kot na »sploščen krog«, včasih pa bolj kot na analitičnega detektiva še vedno spominja na shizofrene junake gotske proze 19. stoletja? Ali raje verjeti Martyju, obsedenemu z idejo pravega policista, ki zaradi svoje kognitivne pristranskosti zgodbe pravzaprav sploh ne more videti v pravi luči? Nihče izmed njiju kot pripovedovalec ni zares zanesljiv, a gledalcu razen zaupanja

v njuno inteligenco ne preostane drugega kot obsesivno razčlenjevanje simbolizma, ki nam ga avtorji spretno – če ne že kar nekoliko posmehljivo – skorajda servirajo na pladnju. Ne sicer toliko, da bi nas zanalašč slepili in vodili v napačno smer, ampak da bi nam pokazali, da lahko »detektivovo prekletstvo« prizadene vsakogar – tako pripovedovalca kot poslušalca.

Kdo je torej »pravi detektiv«? In kaj to v resnici pomeni? Serija s svojo spiralno zasnovano nikoli ni bila zasnovana, da bi na ta vprašanja zares odgovarjala. Zasnovana je, da nas prepriča, da ima vse smisel, da je vse povezano in da je svet oblikovan po nekakšnih vzorcih, in da nam potem pokaže, da temu seveda ni vedno tako. Kakorkoli se zgodba že konča, nikoli ne bo zares končana. Z novo sezono, ki bo Rustina Cohla in Martina Harta pustila za sabo v močvirnati Louisiani, bomo tako spet na začetku nove spirale.



KOGA BRIGA, KDO JE UMORIL DORO ŁANGE?

Pravi detektiv potrjuje,
da so TV-serije končno
odkrile film

Marcel Štefančič, jr.

Ob TV-seriji *Pravi detektiv* (True Detective, 2014, Cary Joji Fukunaga) so se mnogi spraševali: »Je to najboljša TV-serija vseh časov?« Nekateri so kar direktno trdili, da je. *Pravi detektiv* ni bil ne prva ne zadnja TV-serija, ki so jo zadnje čase razglasili za najboljšo TV-serijo vseh časov. Včeraj so bila to *Kriva pota*, predvčerajšnjim so bili to *Oglaševalci*, predpredvčerajšnjim je bil to *Imperij pregrehe*, še prej je bil to *Skrivnostni otok*. In tako dalje. Nemara bi bil res že čas, da revija *Sight & Sound* – ali pa kar sam *Ekran* – filmske kritike vseh medijev, barv, nacionalnosti in veroizpovedi pozove, naj glasujejo in izberejo najboljšo TV-serijo vseh časov, televizijskega *Državljana Kana*. Okej, televizijsko *Vrtoglavico*.

Da so *Pravega detektiva*, ki ga je režiral Cary Joji Fukunaga, napisal pa Nic Pizzolatto, tako napumpali, da so ga torej ovili v tak hype, pa vendarle preseneča. Gre namreč le za proceduralni triler o lovu na skrivnostnega serijskega morilca. Zakaj je videti bolj superioren, bolj suveren, pametnejši in veličastnejši od sorodnih trilerjev, ki jih vrtijo v kinu? Iz preprostega razloga: ker je serializiran.

Trilerji o lovu na skrivnostnega serijskega morilca, ki jih zadnja leta vrtijo v kinu, vedno razočarajo ali bolje rečeno – ne vedo, kako bi se končali. In prvo je povezano z drugim: razočarajo prav zato, ker ne vedo, kako bi se končali. Ti filmi imajo običajno silovito, intrigantno, inventivno, atraktivno premiso, tudi napletanje oz. zapletanje, ki sledi ekspoziciji, je še vedno povsem sprejemljivo, toda konec – sam razplet – je potem antiklimaks. Kar je logično: konec ne more tekrovati s premiso. Razplet ne more izpolniti pričakovanj, ki jih obljublja zaplet. Zaplet in baročno, epsko, pretenciozno zapletanje, ki mu sledi, pa vedno obljubljata Odgovor, Razkritje, Resnico, toda na koncu potem – namesto Odgovora, Razkritja, Resnice – dobimo le banalno identiteto morilca, manihejski obračun med dobrim in zlim. Za triler bi bilo najbolje, če se ne bi nikoli končal.

Toda tragedija trilerjev, ki jih vrtijo v kinu, je prav v tem, da se morajo po osemdesetih, devetdesetih ali stotih minutah končati. TV-seriji se ni treba končati po osemdesetih ali stotih minutah,

ampak lahko kar traja in traja, napleta in zapleta. V resnici se ji sploh ni treba končati – svoj konec lahko stalno odlaga, prelaga in premešča. Z razpletom tega, kar je zapletla, lahko čaka in odlaša – kart ji ni treba razkriti. Po petih ali pa sedmih epizodah, ki jih končuje s cliffhangerji, je še vedno pametnejša, bolj superiorna, suverena in veličastnejša od filma, ki se je že davno končal. In kot dobro vemo, David Lynch serije *Twin Peaks* ni hotel končati. In ko jo je končal, so bili vsi razočarani – konec je bil antiklimaks. Serija, ki je epsko, grandiozno, pretenciozno, kozmično napletala in zapletala ter obljubljala Odgovor, se je končala z generičnim in povsem banalnim razkritjem morilca, kakršnega ste videli že v stotih filmih.

TV-serije pa imajo še eno veliko prednost pred filmi: kritiki, recenzenti, blogerji in feni s svojimi ocenami – slavospevi, pumpanji ipd. – ne počakajo do konca (do razkritja kart), ampak serijo ocenijo in napihnejo že kar takoj, po prvi, uvodni epizodi. Jasno, druga in tretja epizoda potem njihovo visoko, himnično oceno le potrdira in upravičita. Kar je logično – serija je še vedno sredi napletanja in zapletanja. Še vedno je na začetku – pri obljubi. Kart še vedno ni pokazala. Pokaže jih šele, ko vsi že napišejo svoje ocene in ko je do konca še nekaj mesecev ali pa nekaj let. **Predstavljajte si, da bi filmski kritiki s projekcije tega ali onega trilerja sproti tvitali, da bi torej filme ocenjevali vsakih nekaj minut – zapleti mnogih trilerjev bi dobili odlične ocene. Pet zvezdic! Fantastično! Napeto! Genialno! Komaj čakam nadaljevanje!** Ja, še celo *Jack Reacher* ima fantastičen, intriganten, genialen zaplet. *Salt* tudi. In predstavljajte si, da bi potem pri teh tvitih – pri teh vmesnih ocenah – tudi ostalo. Recenzent TV-serije je kot filmski kritik, ki je videl le začetek filma.

Jaime Lannister (Nikolaj Coster-Waldau) v *Igri prestolov* izgubi desno roko. In Matt Zoller Seitz (*New York Magazine*) opozarja, da serija tega potem ne pozabi – Lannistera mučijo travme in depresije, kakršne mučijo človeka, ki izgubi roko. Kar je tipično za sodobne serije, pravi Seitz, junake, ki bi lahko leta in leta ostali lepi, čisti in kompletni, popačijo, skazijo in pokvečijo (v serijah *Živi mrtveci*, *Oglaševalci*, *Kriva*

pota, *Talenti v belem*, *Zdravnikova vest* in *Almost Human* izgublajo roke, noge, očesa ipd.), obenem pa njihovih posttravmatičnih stresov, posledic teh pohabljenj, ne zavržejo, odpravijo ali pa olepšajo. Ne, v naslednji epizodi jim ne zraste nova roka ali nova noga.

Nekoč je bilo ravno nasprotno: če je bil junak na koncu epizode – recimo v kakem revolverškem dvoboju – ranjen, v naslednji epizodi o njegovi rani ni bilo več ne duha ne sluha. O fizičnih in psihičnih posledicah, ki jih pusti rana, tudi ne. Kot da se je vmes zgodil čudež. Ne, ni se zgodil – le epizode je bilo konec. In začela se je nova. Še *Urgenca*, pa je debitirala leta 1994 (in se potem vlekla 15 sezon), ni vedela, kaj naj počne z vsemi tistimi ranami (recimo z dr. Romanom, ki je v helikopterski nesreči izgubil roko). Nove serije pa niso tako amnezicne – vseh teh »osebnih katastrof« ne spustijo iz rok, ampak pustijo, da te izgube junake spremenijo (tesnobni Tony Soprano, kralj *Sopranovih*, je stalno obiskoval terapevtko). Zavedajo se svojih zgodb, svojih zapletanj in napletanj, svojih šokov – in posledic svojih šokov. Ali kot pravi Seitz: »V sodobnih serijah je izguba realna in permanentna.«

In *Pravi detektiv* – »novi *Sopranovi*«, »nova *Skrivna naveza*« – je natanko tak: raste iz travme, ki je ne spusti iz rok, iz osebne katastrofe, ki je realna in permanentna, iz posttravmatičnega stresa obeh glavnih junakov, detektivov, ekscentričnega Martina Harta (Woody Harrelson) in mizantropskega Rusta Cohla (Matthew McConaughey), ki se jima je leta 2002 na neki točki velike preiskave – kihotskega lova na ritualnega serijskega morilca, njunega Zodijaka – zalomilo. Podobno kot se – med lovom na kanibalskega serijskega morilca, dr. Hannibala Lecttorja – zalomi FBI-jevemu forenziku Willu Grahamu (William Petersen) v Mannovem *Lovcu na ljudi*, posnetem po romanu Thomasa Harris.

Pravi detektiv je posnet skozi optiko posttravmatičnih mučenikov, saj nam zgodbo o lovu na serijskega morilca pripoveduje retrospektivno (2012 vs. 1995), zato je videti kot prisposoda sodobnih serij, ki spoštujejo in izkoriščajo psihične in fizične travme svojih junakov, toda ironija je v tem, da filmi to počnejo že dobro

stoletje. Filmi že ves čas rastejo prav iz travm, posneti so skozi oči posttravmatičnih stresov, uživajo v svojih šokih, a tudi v življenju po šoku, zavedajo se svojih zapletanj in napletanj.

Tu lahko zelo hitro pade mit o tem, da so sodobne serije boljše od filmov. So res boljše? Ne, le približale so se filmu. Ali boljše rečeno: končno so začele imitirati film. Končno so odkrile film. Končno so začele početi to, kar filmi počnejo že ves čas. Končno so videti kot filmi. Končno so prišle na raven filmov.

Brutalno nasilje, velike moralne dileme, psihološki realizem, patološke fantazije, pripovedna ambicija, politična zavest, sprevrženosti, mračni *hard-boiled* liki, poetični antijunaki s skrivnim dvojnimi življenjem, miksanje popa in eksistencializma, filozofski monologi, stavki o smrti, času, nesmislu, spominu in Bogu, nelinearna kronologija, literarne reference in aluzije, ezoterični simboli, lingvistični »ključki«, intelektualne igrice, šifrirani pomeni in mučeniški belci srednjega razreda, s katerimi tako brezmejno navdušujejo *Pravi detektiv* in druge sodobne serije (od *Sopranovih* do *Imperija pregrehe*, od *Dexterja* do *Domovine*, od *Skrivne naveze* do *Američanov*), so filmi ogledali do kosti.

S tem, da TV-serije imitirajo filme, ni nič narobe, toda to ni nič izjemnega. Filmi to stalno počnejo. In nihče ne zna filma tako dobro imitirati kot sam film. **Soglasje o tem, da so TV-serije boljše od filmov in da živimo v »zlati dobi televizije«, pa ne preseneča, kakor tudi ne preseneča, da imajo ljudje ob gledanju TV-serij občutek, da sedijo v kinu – nekako morajo upravičiti dejstvo, da so običajni pred računalnikom in da se jim ven, recimo v kinu, ne ljubi več.** Da je nekdo sporočil, da je *Pravi detektiv* edina TV-serija, ki bi si jo želel gledati v kinu, je logično.

Toda predstavljajte si, da bi ta osemurni lov na serijskega morilca gledali v kinu. Predstavljajte si ga kot film. Ni kaj, imeli bi kar nekaj pripomb. Najprej bi ugotovili, da je film precej razvlečen. Ko bi prevzel preveč sanjsko strukturo, bi rekli, da izgublja nit. Ob najavni špici bi postokali, da ste jo videli že v stotih filmih, le da pospremljene z drugimi štikli, ne pa s *Far From Any*



Road (via *The Handsome Family*). Jasno bi dali vedeti, da imate dovolj skrivnostnih serijskih morilcev, ki preiskovalcem pošiljajo šifrirana sporočila in ki svoje žrtve prelevijo v ritualne, okultne, baročne, transgresivne arty instalacije. Detektiva, ki ju psihično zlomi lov na superiornega serijskega morilca, bi priporočili *Lovca na ljudi*. Opozorili bi, da so baterijska vstopanja v temne, zapuščene stavbe le blede sence baterijskih vstopanj v temne, zapuščene stavbe, s katerimi je postregel film *Sedem*. Njuno morasto potovanje v srce teme – njun poganski križev pot – bi vas spomnilo na *Apokalipso danes*, kjer je bilo to boljše. Ko bi tuhtali, kaj od tega, kar pripovedujeta zjebanca, ki ne vzbujata ravno pretiranega zaupanja (se lahko tako zjebana, tako »metapsihotična« tipa res vsega tako dobro spomnita?), bi najprej pomislili na Verbalno Kinta (Kevin Spacey), ki si je v *Osumljenih petih* vso zgodbo izmislil. Ob njuni obsedenosti s truplom prve ženske, Dore Lange, bi dahnili: »Laura Palmer! *Twin Peaks!*« Ko bi arheološko izkopali vse literarne reference (Robert W. Chambers, Ambrose Bierce, Edgar Allen Poe, H.P. Lovecraft, Joseph Conrad, Fjodor Dostojevski, Biblija, Stephen King, Raymond Chandler, William Faulkner, Tom McGuane, Kurt Vonnegut, Cormac McCarthy, Albert Camus, Robert Musil, Herman Melville, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche ipd.), bi poudarili, da

je postmodernizem že davno mimo. Ko bi opazili, da v osmih urah ni niti enega močnega, substancialnega ženskega lika, bi se zgražali nad mačizmom, seksizmom, šovinizmom, fetišiziranjem ženske čistosti in legitimiranjem patriarhalnega statusa quo. Zgodba o dveh policistih, ki ju služba tako posrka, da nimata več »normalnega« družinskega življenja, in ki si stalno kaže-ta, kako zelo rada se imata (in kako ženske niti ne potrebujeta), bi se nam zdela preveč generična, navsezadnje, *buddy* podžanr je zdelan do smrti. Helikopterski posnetki gotske louisianske pokrajine ne bi naredili vtisa, ker je že tak kliše (in, hej, računalniki danes delajo čudeže). Ob tem, da v TV-seriji igrata filmska zvezdnika Matthew McConaughey in Woody Harrelson, ne bi omedleli, saj ju vidimo v vsakem drugem filmu. Golote ne bi niti omenjali, saj nas že dolgo ne »šokira« več, celo na televiziji ne (sploh pa, *Igra prestolov* je v primerjavi s *Pravim detektivom* videti kot pornič). Ob vseh tistih replikah – »*Ne spim, ampak sanjam*«, »*Nihče ni nič posebnega*«, »*Voham psihosfero*«, »*Smo bitja, ki po naravnih zakonih sploh ne bi smela obstajati*« – pa bi zlobno opozorili, da še nismo srečali policista, ki bi govoril tako.

Še posebno pa je vse navdušil 6-minutni konec četrte epizode, posnet v enem samem, kontinuiranem, neprekinjenem, logistično impresivnem kadru. Kar je

ironično: v filmih nas to ne impresionira več. *Pravi detektiv* skuša torej narediti vtis s tistim, kar nas v filmih pušča hladne. Vse to smo pač že videli – pri Hitchcocku (*Vrv*), Wellesu (*Dotik zla*), Scorseseju (*Dobri fantje*), De Palmi (*Kres ničevosti*) in Cuarónu (*Otroci človeštva*), Josh Becker pa je triler *Running Time* že davno (leta 1997) posnel v enem samem shotu. In zdaj naj bi bili impresionirani, ker to vidimo tudi v TV-serijah. Toda tudi v TV-serijah smo to že videli. Tako v *Dosjeh X* kot *Urgenci*. Sploh pa to zdaj, v času digitalne filmske tehnologije, niti ni več tak dosežek.

Pravi detektiv ni boljši od filmov. Je pa res, da je boljši od slabih in najslabših filmov, recimo od filmov, v katerih skrivnostnega serijskega morilca lovi kak Cuba Gooding Jr. ali pa Nicolas Cage. A po drugi strani: če bi bili ti filmi raztegnjeni v TV-serije, bi izgledali bolje, kot izgledajo zdaj, morda celo tako dobro kot *Pravi detektiv*.

Največji problem TV-serij je, da so serije. Tudi v kinu gledamo serije in feljtone – *Spidermane*, *Batmane*, *Može X*, *Potterje*, *Somrake* in tako dalje. Živimo v dobi sequelov in prequelov – in to nam gre na živce. Filmskih nadaljevanj ne trpimo več. Na živce nam gredo. Toda na televiziji nadaljevanja nikogar ne motijo. Logika na-

daljevanj, ki je v kinu ne prenašamo več, velja na televiziji za nekaj fascinantnega. Filmski kritik, ki se zgraža nad tem, da je bilo tretje nadaljevanje *Nevidnega zla* sploh posneto, mirno orgazmira ob sedmi sezoni *Igre prestolov*.

Toda tudi *Pravi detektiv* se mora po osmih epizodah končati. In konča se z antiklimaksom, kar priznava tudi Matt Zoller Seitz, sicer fen. To pomeni, da *Pravi detektiv* na koncu vendarle razočara. Ne ve, kako bi se končal. Ali bolje rečeno: končati se ne zna drugače kot najbolj generični trilerji o lovu na skrivnostnega serijskega morilca. »A to je to?« dahnete, ko zagledate paničnega Errola Childressa, nekrofilmskega slehernika, ki natepava svojo mentalno hendikepirano polsestro.

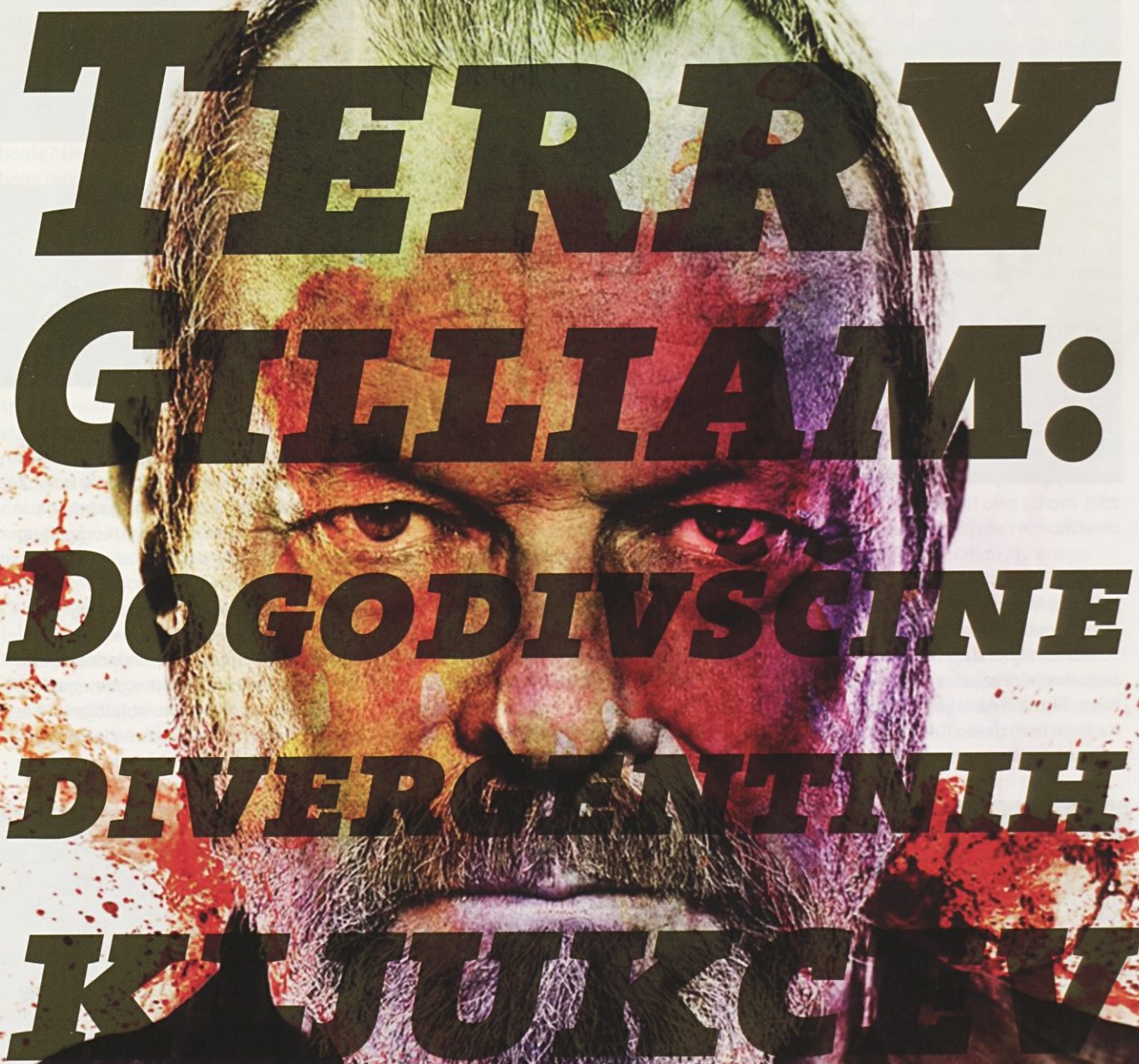
Epsko napihuješ ves tisti groteskni ruralni honky tonk, satanizem, dekadentno svetobolje, pulp nihilizem, bizarni atavizem, mentalni incest, metafizijsko blaznost, konspirologijo, kult smrti in arty puzzle, mahaš z referencami, ropotaš z vizijami, ustvarjaš nove mitologije in pokaš od cinizma, da bi bil na koncu povsem banalen in generičen? Manihejsko razkritje generičnega morilca ne odtehta – niti ne upraviči – vse tiste kompleksne metafizične ekspanzije v skrivnosti vesolja, nastanka sveta in grehov očetovstva.



Pravi detektiv ima podoben problem kot filmi: velikega Odgovora, ki ga obljublja, ne spravi skupaj. Zanj bi bilo bolje, če se ne bi končal. Prav res – koga briga, kdo je umoril Lauro Palmer? In ja, koga briga, kdo je umoril Doro Lange?

Je pa res, da so vsi ti filmi in serije, ki s konci ne morejo upravičiti svojih premis, videti kot kompulzivne prisposodbe naših življenj – človeška smrt je v primerjavi z življenjem, ki vedno toliko obljublja in ki je vedno videti tako intrigantno in nadarjeno kot premisa, res banalna. In generična.





**TERRY
GILLIAM:
DOGODIVŠČINE
DIVERZENTNIH
K'JUKC'VI**

Dušan Rebolj

Terry Gilliam

PREDSTAVLJAJMO SI FILM. GLAVNI PROTAGONIST JE MOŠKI MED PETINDVAJSETIM IN PETINTRIDESETIM LETOM STAROSTI. Z OKOLICO SE MU VSE ŽIVLJENJE NEKAKO NE POSREČI POBOTATI, SAJ JO MED ODRAŠČANJEM DOŽIVLJA KOT TUJO, NERAZUMNO IN NERAZUMEVAJOČO, V KASNEJŠIH LETIH PA CELO KOT SOVRAŽNO IN MORALNO SPREVRŽENO. SLEDNJEGA VTISA SE NAVZAME PREDVSEM MED SLUŽENJEM V NEKI DRŽAVNI INSTITUCIJI, KJER SI PRIDELA CELO SLOVES PERSPEKTIVNEGA KADRA. KER JE DOKAJ ČUTEČA IN PRAVIČNA DUŠA, SE MU SČASOMA ZAGNUSIJO NAVODILA, KI JIH PREJEMA OD NADREJENIH. OD ORJAŠKE ORGANIZACIJSKE STRUKTURE S SAMOSVOJO LABIRINTNO LOGIKO, KI TEPTA VSE PRED SABO, SE POPOLNOMA ODTUJI IN PONIKNE V LASTEN, NAPOL FANTAZIJSKI SVET. ODTLEJ SE GIBLJE PO IDEJNEM IN DRUŽBENEM SOMRAKU TER SPOTOMA SREČA NABOR ČUDAŠKIH LIKOV. TA KAOTIČNI BIOTOP GA POGOLTNE V SVOJE BIZARNO DROBOVJE, V KATEREM POSTOPOMA SKUJE NAČRT O RUŠILNEM REVOLUCIONARNEM DEJANJU, KI GA TUDI IZVEDE. TODA STRUKTURA, KI JO SKUŠA NAČETI, JE PREVEČ RAZPREDENA, PREVEČ ZAŽRTA V VSE PORE BIVANJA IN PREVEČ VSEVEDNA. NE LE DA NJEGOV PROJEKT PREŽIVI IN GA ZLAHKA DEMONTIRA. JUNAKA ULOVI, GA PODREDI SVOJIM POSTOPKOM RAZSOJANJA IN KAZNOVANJA TER GA TELESNO IN S TEM DUŠEVNO UNIČI.

1984 ...

Podoben film je bil seveda že posnet – večkrat – in sicer po legendarni predlogi. *1984* (Nineteen Eighty-Four, 1984, Michael Radford) ostaja knjižnemu izvirniku dovolj zvest, da povzame njegovo glavno in najbolj razgaljeno ost. Totalitarna birokracija je tako pošastna, ker se bolj kakor iz kakršne koli ideološke podlage napaja iz užitka izvajanja oblasti. Prevratniško dejanje Winstona Smitha je ljubezen do Julie in prav na to občutje je vezan njegov poraz. Državni aparat iz Smitha izsili izdajo ljubljene ženske ter s tem zanika njegovo subjektivno avtonomijo. Še enkrat – ker mučitelje navsezadnje vzburja popolna podreditev mučenca.

Terry Gilliam je svoj *Brazil* (1985) oziroma *Brazil* scenaristov Toma Stopparda in Charlesa McKeowna – saj Orwellove knjige v času nastanka svojega filma menda še ni prebral – preusmeril. Tisto, kar se pripeti Samu Lowryju, ni pogojeno s sadizmom sistema, pač pa s tem, da želi sistem Lowryju samo dobro; on pa se tej dobroti, zlasti dobronamernosti svoje matere, trmasto upira. Dalje, Winstonu Smithu njegov navidezni prijatelj in kasnejši mučitelj O'Brien pojasni, da mora z vstopom med upornike sprejeti dejstvo, da je tako rekoč že mrtev, premagan. Lowryju pa vsi mogoči svojci, prijatelji in znanci, vse dokler se ne zaplete v seksualni odnos z domnevno teroristko Jill Layton, naravnost vsiljujejo izhode iz kočljivih položajev. Še Jack Lint, ki Lowryja na koncu lobotomizira, za razliko od O'Briena ni enigmatičen in karizmatičen pretkanec, temveč je skrben, vseskozi prijazen družinski človek in ljubeč očka. Njegov lik je srhljiv le zato, ker se zaradi obsedenosti z redom in s skrbnostjo nič hudega hoteč istoveti s sistemom enako mislečih, redoljubnih in skrbnih družinskih ljudi. Medtem ko je *1984* morda zadnje klasično delo, ki obravnava zlo kot intencionalen in refleksiven pojav, je Gilliamu na to literarno podlago uspelo postaviti eno največjih filmskih tragikomedijskih o banalnosti zla.

Gilliam se je razšel tudi z značajem ženske protagonistke, ki junaku pomaga izživeti svoj upor. Julia v *1984* omogoča transgresivo Winstona Smitha – predvsem s svojo seksualnostjo – na koncu pa jo je Orwell prelevil še v iztočnico za njegov propad. V *Brazilu* je Jill samostojna akterka, ki se ji srečanje s Samom zgodi precej spotoma in ji ni posebno ljubo. Medtem ko je Julijino delovanje usmerjeno neposredno v Winstona – približa se mu s pisnim sporočilcem, da ga ljubi – Jill Sama navdihne od daleč, s svojo podobo ter skrbjo za žrtev neke birokratske pomote. Sam se mora močno potruditi, da z njo spregovori, spolni akt pa je zgolj rezultat drugega dogajanja

in sam po sebi sploh ni transgresiven. Drugače povedano: Orwell je Julio prilagodil Winstonu, Gilliam, Stoppard in McKeown pa so Sama (do neke mere) prilagodili Jill.

Obe zvezi se končata s porazom, toda njuna poraza se razlikujeta tako po poteku kakor po sporočilnosti. Winstona in Julio oblast s podobno mučilno tehniko zlomi – on pod skrajno prisilo prosi, naj mučenje raje doleti njo, ona pa, da njega. Ko se zatem srečata, se nista več sposobna ljubiti. V njiju zeva praznina, ki se je lahko ozdravita le z razčlovečenjem in s podružbljenjem. Jill, skladno z njenim dotedanjim ravnanjem, ubijejo, ker se upira poskusu aretacije. Mrtve se mašinerija in ideologija države seveda ne moreta polastiti. Sam med vzgojno lobotomijo doživi videnje osvoboditve ter mašineriji in ideologiji pobegne v svojo duševnost. In medtem ko se Winston na koncu *1984* apatično zave, da ljubi Velikega brata, lahko Jack Lint ob pogledu na Samov potročeni obraz le razočarano ugotovi: »Odšel je.«

... in pol

Umik med lastne okrnjene sinapse sicer ni alternativa tehnološki birokratizirani družbi, toda le-te Gilliam v *Brazilu* niti ne išče. Dostojanstvo, ki ga nakloni Samovi lobotomiziranosti, je sorodno drugim duševnim divergencam, ki so jih njegovi filmi polni in so pogosto kanali oziroma poti, po katerih Gilliamovi protagonisti udeležujejo svoja poslanstva. Avstralski pisec Tony Hood ugotavlja, da je Gilliam že od filma *Monty Python in Sveti Gral* (Monty Python and the Holy Grail, 1975) polno zaposlen s takšnimi in drugačnimi poslanstvi, z iskanji izpolnitve in osvoboditve, torej z različnimi izpeljankami arturijanske legende o gralu. Tako je konec *Brazila* le nekoliko bolj poetična predelava podvigov kralja Arthurja v omejenem filmu. Le-ti dosežejo vrhunec v epskem naskoku na grad, kjer naj bi bil shranjen sveti gral. Toda Gilliam je že takrat, deset let pred *Brazilom*, na mehanizme družbene discipline gledal dokaj pesimistično. Divergentno divjanje vitezov okrogle mize ustavi policija, ki pridre na prizorišče, jih vse skupaj nažene v marice in snemalcu osorno prepove snemanje.

Monty Python in Sveti Gral je pripoved, ki je srednjeveški predlogi zvesta toliko, kolikor gre za nabor podvigov Arthurja in njegovih viteških spremljevalcev. Tematsko vezivo, torej božje poslanstvo, preko katerega se Arthur uveljavi kot britanski kralj, se razkroji že med njegovim srečanjem s članom »anarhosindikalistične komune«. Ko mu Arthur razloži, da mu je kraljevi položaj zaupala Gospa iz



Monty Python in Sveti Gral

Jezero, ki mu je izročila meč Excalibur, ga anarhosindikalist nahruli, češ da si najvišje izvršilne funkcije ne more lastiti samo zato, »ker je neka vodna cipa zabrisala meč vate«. Pravi vsebinski okvir tega in večine drugih prizorov je tako spopad med liki, divje zaritimi v razhajajoče se in popolnoma nepredušne svetovne nazore.

Takšno poigravanje z zornim kotom je v pripovedi glavni vir humorja. Ker smo naklonjeni klasičnim pripovednim formam, gledamo Arthurjevo poslanstvo izpod njegove krone. Tako je ukrojena na primer smešnost njegovega spopada, prav tako prevzetega iz arturijanskega izročila, z vitezom, ki ga ne spusti čez brv. Vitez se v nasprotju s klasičnim potekom zgodbe ne ukloni Arthurjevi večini in veličini. V dvoboju penasto vztraja tudi po tem, ko mu Arthur odseka večino udov, ter se za njim dere: »Pridi nazaj, da ti odgriznem nogo!« Toda prizor ni smešen le zaradi vitezove skreganosti z očitnimi razmerami. Še bolj smešen postane, ko navidezni nosilec racionalnosti »odjezdi« tako, da poskakuje, za njim pa njegov umobolni oproda potrkuje s polovicama lupine kokosovega oreha.¹

Kot smo že nakazali, je Arthurjevo iskanje svetega grala upodobitev neke vsesplošne norosti, v katero šele na koncu vstopi represivna norost sveta tu-in-zdaj ter jo neusmiljeno obrzda. Po tem se film razlikuje od Gilliamovih kasnejših, v katerih je divergentna realnost junakov precej bolj usodno in tesneje prepletena z vsakdanjimi realnostmi, ki te junake omejujejo ali zatirajo. Mnogi Gilliamovi protagonisti od tukaj in od zdaj ne odstopajo, da bi pobegnili, temveč da bi se lahko v tukajšnjost in sedanost sploh vrnili; da bi v divergentni realnosti razrešili svoje tukajšnje zagate oziroma jih vsaj obšli. Gilliam se svoje težnje k takšnim poskusom dobro zaveda. Ker jih je zaslediti tudi v *Osem in pol* (8 1/2, 1963, Federico Fellini), se je med snovanjem *Brazila* poigral z zamisljivo, da bi film naslovil *1984 in pol*.

Razhajanje z vsakdanjo realnostjo je tudi ena glavni tem *12 opic* (12 Monkeys, 1995). Glavnemu protagonistu Jamesu Colu neki sojetnik v norišnici potoži: »V resnici nisem iz vesolja. [...] Sem duševno divergenten, kar pomeni, da bežim pred neznanimi realnostmi, ki pestijo moje tukajšnje življenje. Ko bom tja nehal odhajati,

1 Oprodo igra Gilliam, čigar umeščenost v pripovednem svetu seveda opozarja, da norosti protagonistov daje takt norost avtorjev.



12 opic

bom zdrav.« S to razlago povzame vso večplastnost filma. Ne gre le za to, da se Cole svoji psihiatrinji za nekaj časa pusti prepričati, da so njegovi spomini na življenje v prihodnosti, kjer se ostanki človeštva po svetovni epidemiji neke strahotne bolezni skrivajo pod zemljo, le duševno obolenje, in da posledično verjame, da so njegovi nadrejeni v prihodnosti zgolj izmislek njegove bolne glave (s čimer dotične nemalo užali). Gre za to, da se takrat, ko ga ti dvomi ne glodajo, v vsem »sedanjem« pripovednem svetu edini zaveda, da je divergenca *nemogoča*. Dejansko je iz prihodnosti; epidemija se je dejansko zgodila in njenega prihoda ni moč preprečiti.

V *12 opicah* Gilliam upodablja dokaj krut svet, zapleten v kavzalno zanko – Cole se v čas pred letom 1996, ko se je začela epidemija, vrne, da bi našel virus v nemutirani obliki in ga dostavil nazaj v leto 2035. Med prvo vrnitvijo spozna psihiatrinjo Kathryn Raily, ki jo njegove »blodnje« navdihnejo, da začne preučevati utvare duševnih bolnikov o koncu sveta. Njeno knjigo o tej temi prebere nori virolog Dr. Peters. Spodboden z njenimi tezami izpusti smrtonosni virus in povzroči epidemijo, zaradi katere je bilo Cola sploh treba poslati iz prihodnosti. *12 opic* je torej mogoče gledati kot atipičen, a morda najbolj afirmativen Gilliamov film. Je njegov edini film, v katerem se protagonist razveseli možnosti, da je nor; hkrati film, v katerem so divergenca, njena možnost in morebitne blagodatni popolnoma poražene; in nazadnje je film, ki izstop iz kavzalne veržnosti, pa če je še tako prividen, slika kot našo edino možnost za (srečno) preživetje.

Chansons de geste

Motivika divergentnosti žene tudi *Kraljevega ribiča* (The Fisher King, 1991), s katerim se je Gilliam vrnil k izrecni motiviki grala. Glavnega protagonista Jacka brezdomec Parry² angažira v domišljijjski svet, ustrojen po načelih *chansons de geste*. Jack mora Parryju pomagati, da osvoji princeso ter za lastno zveličanje najde gral. Parry, nekdanji univerzitetni profesor (verjetno srednjeveške književnosti), je v viteške utvare zapadel, ko mu je žena umrla v množičnem poboju, katerega storilec si je po svoje razlagal izjavo voditelja neke radijske pogovorne oddaje. Ta voditelj je bil Jack, ki se mu je po dogodku prav tako sesulo življenje. Princesa, ki si jo

2 Okrajšava imena Percival, Perceval oziroma Parsifal, torej imena edinega viteza, ki se po arturijanskem kanonu poleg Galahada približa osvojitvi grala.



Dogodivščine barona Munchausna

želi osvojiti Parry, je samotarska in zmedena uslužbenka literarne založbe, gral pa je brezzeven pokal, ki ga je Parry opazil na fotografijah graščine nekega nepremičninskega mogotca, objavljenih v (tedaj dejansko izhajajoči) reviji *Progressive Architecture*. Jackovo in Parryjevo divjanje po gilliamovsko ukrivljenem New Yorku ženeta izključno njuni travmi – Jackovo prekletstvo z občutkom krivde zaradi smrti Parryjeve žene ter Parryjeva nezmožnost, da bi premagal grozo žene izgube. Toda neskladnost njenih dejanj z našo vrednotno zaznavo upodobljenih predmetov, oseb in dogodkov ni bistvena. Določilom divergentne realnosti morata zadostiti, če hočeta »ozdraveti«. Do grala kot spoznanja, osvoboditve, osmišljenja in tako naprej vodi pot skozi norost.

Tako kakor v filmu *Strah in groza v Las Vegasu* (*Fear and Loathing in Las Vegas*, 1998), posnetem po romanu Hunterja S. Thompsona. Tudi ta je v nekem smislu gralovska zgodba, le da je idejno obrnjena. Gral tradicionalno zdravi oziroma odrešuje. Iskanje, na katero se podata Raoul Duke in Dr. Gonzo, pa je že v začetku resignirano. V *Las Vegasu* namreč iščeta vzrok za »smrt ameriškega sna«. Thompsonova lika si dejansko prizadevata za mistični uvid, toda od njega si nadejata le razumevanje že zavožene situacije. In da prideta do tega mističnega jedra, se podvržeta še bolj pošastni in še bolj groteskni divergenci kakor Jack in Parry v *Kraljevem ribiču*. Da Duke dojame srž razočaranja celotne generacije 60. let, mora prebroditi blaznost, izzvano s, kakor bi dejal Terence McKenna, herojskimi odmerki najrazličnejših mamil. Pomenljivo je, da ne v Thompsonovem romanu ne v Gilliamovem filmu nismo deležni razlage v smislu: »Poslušajte, položaj je zavožen zaradi tega in tega ...« Dukov in Gonzov uvid je nerazdružljivo zvezan z doživetjem drogiranosti, z »biti tam«. Odrešitev, kolikor jo tovrstno razumevanje sploh vsebuje, ni prevedljiva v vsakdanjo govorico. Ni je moč »orazumiti«.

Podoben značaj ima Gilliamova interpretacija Dogodivščin Lažnivega Kljukca (*Dogodivščine barona Munchausna* [The Adventures of Baron Munchausen, 1988]). Čeprav iztek filma preveva občutje popolnega zmagošlavja, gre brezpogojno le za zmagošlavje Baronove domišljije. Nismo prepričani, ne kakšna je bila usoda obleganega mesta, v katerem je pravil svoje zgodbe, ne kaj je doletelo njegove poslušalce. V videnem je gotovo predvsem, da je Gilliam integriteto človeškega domišljanja in izmišljanja postavil ostro nasproti razsvetlenskemu racionalizmu. Če je *Strah in groza v*



Imaginarij Dr. Parnassusa

Las Vegasu raziskava njegove nezadostnosti, je *Baron Munchausen* kritika njegovih možnih klavnih posledic. Tu zaslišimo tudi enega najglasnejših sklicev na lastno delo v Gilliamovem celotnem opusu. Uradnik Čisto Navadni Horatio Jackson,³ ki da v *Baronu Munchausnu* v imenu smotrnosti usmrtiti nekega vojaka, ker s svojim junaštvom in preveliko učinkovitostjo demoralizira soborce, se je v *Bratih Grimm* (*The Brothers Grimm*, 2005) prelevil v francoskega generala Delatomba, ki se proti vraževerju in neciviliziranosti bori tako, da pobija Nemce in zažiga njihove gozdove. Da reinkarnacije slučajno ne prezremo, oba igra Jonathan Pryce, ki je v *Brazilu* igral Sama Lowryja.

»Za tistim zrcalom ima vse veselje.«

Torej: da se marsikateri posameznik v Gilliamovih filmih postavi nazaj na noge, da se okrepi, se pozdravi ali vsaj ozavešči, mora sprva prestati nekakšno prividnost, blaznost. Notranja govorica in pomen prividov ga usposobita za delovanje v vsakdanjosti – toda ne zato, ker bi bila z njo skladna ali v njej izrazljiva. *Imaginarij Dr. Parnassusa* (*The Imaginarium of Doctor Parnassus*, 2009) to abstraktno vodilo utelesi v naslovnem »imaginariju«. Doktor Parnassus je skrbnik zrcala, skozi katerega lahko gledalci njegove potujoče predstave vstopijo v njegovo duševnost, ta pa je po besedah njegovega sodelavca Antona »jaz, ti, mi. Za tistim zrcalom ima vse veselje.« (Parnassus skromneje oceni, da »ustvarja priložnosti«.) Ko gledalci vstopijo v zrcalo, odkrijejo na drugi strani svet, ukrojen po njihovih lastnih značajih, skrivnostih, hotenjih in podobnem. Se pravi, da je opis, češ da je imaginarij »vse veselje«, ustrezen, če si pod to oznako predstavljamo skupek vseh možnih vesolj, pogojenih z osebnostmi vseh živih ljudi.

Parnassus, imenovan po mitološkem domovanju pesniškega navdiha, je torej posebljenje človeške zmožnosti predstavljanja, upodabljanja, domišljije – in Gilliam odpelje prisposodbo še korak dlje, ko v imaginariju inscenira spopad Parnassusa in gospoda Nicka (boga in hudiča) za človeške duše. Zrcalo, ki je prehod med našim in divergentnim svetom, je zato sorodno dvojim zrcalnim sončnim očalom – tistim, ki jih v *Strahu in grozi v Las Vegasu* med svojim

³ V izvorniku »Right Ordinary Horatio Jackson«. Gre za posmehljivo predruženje angleškega častnega naziva »Right Honourable« in se najbrž navezuje na lažno izenačevanje z nazivom »državljan« v francoski revoluciji.



Ničelni teorem

iskanjem mističnih uvidov nosi Raoul Duke, ter tistim, za katerimi se skriva najprej zadrogirani, zatem pa brezumno in brezupno mrtvi Noah, oče zapuščene Jelize Rose v *Deželi plime* (Tideland, 2005). Doživetja v imaginariju so v kontekstu Gilliamovega dela še en izraz divergentne realnosti, ki protagonista odreši ali pa pogubi.

»Kaos se plača.«

Gilliam v *Ničelni teorem* (The Zero Theorem, 2013) vpelje še boljši približek Parnassusovega zrcala: računalniški monitor. Protagonist Qohen Leth se službeno in zasebno zataplja v kiberprostor, najbolj razširjeno divergentno realnost na svetu. Iz njega izhaja in se vanj steka tako rekoč ves pripovedni ekosistem in glede na preplet načetih in pregnetenih tem je *Ničelni teorem* doslej najsoodobnejši in najaktualnejši Gilliamov film.

Gre namreč za pripoved o tegobah delavca v intelektualno-storitvenem sektorju. Leth je zaposlen v korporaciji Mancom, kjer obdeluje »ezoterične podatke«. Le-ti se obdelavi hudo upirajo, saj so »bistveno bolj zapleteni od števil«. Brez tega pojasnila – pa navsezadnje tudi z njim – je njegovo delo od zunaj popolnoma nerazumljivo, saj sedi pred zaslonom, poganja pedale ter pritiska na napravo, ki je še najbolj podobna krmilniku igralne konzole. Ko zaključí sosledje nerazumljivih opravil, shrani njihov snovni

rezultat⁴ v epruveto in jo skozi lino izroči nekomu na drugi strani delovne postaje. Pri vsem tem ga na zaslonu, podobnem majhnemu borznemu semaforju, spodbujajo sporočila: »Naprej! Pohiti! Dohiteva te brezposelnost!«

Vtis absurdnosti se okrepi ob pogledu na Mancomov reklamni oglas. Na zaslonu se najprej pojavi logotip korporacije – očesno zrklo. Sledi mu niz fotografij vznesenih človeških obrazov, medtem ko osladen ženski glas razlaga: »Živimo v kaotičnem svetu, ki nas bega. Toliko možnosti, pa tako malo časa. Kaj potrebujemo? Koga naj ljubimo? Kaj nas razveseljuje?« Nato se vzneseni obrazi umaknejo obrisom nuklearne družinice, ki jih pospremi globlji, moški glas: »Mancom. Osmišljamo dobre stvari v življenju.« Upodobitev Mancoma je redukcija na ničo raven, prečiščena in izostrena podoba ponudnikov storitev v potrošniški družbi. Mancom živi od izkoriščanja nesnovnih odvisnosti in tesnobe odjemalcev, dovolj premožnih za neodločenost o življenjskih možnostih. Kolikor je mogoče razbrati, je storitev, ki jo Mancom prodaja, vsestransko odločanje namesto naročnika; Qohen Leth pa v ta namen z računalnikom simulira različne postavitve osnovnih gradnikov realnosti, kar koli že so.

Leth bi na vsak način raje delal doma in predsednik podjetja,

4 Gilliam je na tiskovni konferenci na zadnjem beneškem filmskem festivalu »pojasnil«, da gre za utekočinjene podatke.

ki ga zaposleni kličejo Uprava, mu ugodni. Še več, zaupa mu tudi dokazovanje »ničelnega teorema« – teze, da bo vsota veselja na koncu nič, da se bo pod vplivom gravitacijskih sil sesedlo samo vase, izbrisalo ves prostor in čas in da bivanje zato nima smotra. Leth nalogo kljub svarilom dobrohotnega šefa Jobyja sprejme in med delom na domu zaradi hude preobremenjenosti kmalu izgori.

Vso nadaljnjo pripoved – predvsem razmerji z dekletom Bainsley, ki Letha zaplete v virtualno romanco, in s sinom Uprave, ki mu pomaga pri dokazovanju teorema – lahko gledamo kot kritiko postfordističnega delovnega procesa. Delo je decentralizirano in do neke mere dehierarhizirano, toda delavec je proizvodni tehnologiji in z njo proizvodnemu postopku izročen mnogo bolj, kot če bi ob mehničnem stroju ponavljal en in isti gib ter po delavniku odšel domov. Ena od največjih zvijač sodobnega dela je, da je delovno orodje tudi sredstvo navidezne osebne izpolnitve. V njegovih okvirih običajna gilliamovska divergenca ni več možna, saj zaradi komercialnega značaja medmrežja tudi takrat, kadar se v njem zabavamo in »družimo«, dejansko za nekoga delamo. V spletu se jarma dela – in instrumentalizacije za tuje cilje – preprosto ne moremo otresti, pa če nam slika še tako osvobajajoče virtualne svetove.

Gilliam to plastično ponazori: Uprava izgubi potrpljenje do Lethove neproduktivnosti in njegovo duševnost z zvijačo posrka v svoj osrednji računalnik. Lethu vse to prostodušno prizna, hkrati pa mu pojasni namen njegovega delovnega projekta. Mancomu bi dokaz ničelnega teorema koristil, ker bi ljudje v svetu brez vseh smislov in smotrov še bolj potrebovali storitev urejanja in odločanja. »Kaos se spleča,« mu pojasni ter ga obvesti, da njegovih uslug ne potrebuje več. Leth povzroči eksplozijo osrednjega računalnika in v sklepnih kadrih ni povsem jasno, ali jo preživi ali ne. Vidimo, kako se skupaj s slikami nešteti človeških obrazov (verjetno tistih iz oglasa z začetka filma) dviguje proti črni luknji, s katero je računalnik ponazarjal donosni kaos. Nato se znajde na virtualni obali, kamor sta med dvorjenjem zahajala z Bainsley, na videz zadovoljen in pomirjen.

Sklep v več ozirih: Tuttle in Buttle

Razplet in iztek filma sta dvoumna, toda precej zanesljivo je, da Gilliam s sklepnim kadrom do neke mere dopusti možnost osvoboditve ali vsaj pomiritve skozi virtualno divergenco – v najbolj apatični izpeljavi morda zato, ker nenehna vpetost v produkcijske procese ni nič hudega, če ne čutiš njenih posledic. Poleg očitne vzporednosti z lobotomijo Sama Lowryja navezuje *Ničelni teorem* na *Brazil* še ena zagata. Nanjo nas opozori uničenje Mancomovega računalnika. Dejanje je približno enako plodno kakor razstrelitev Ministrstva za pridobivanje podatkov na koncu *Brazila*. Ko Qohen Leth razsuje ohišje računalnika, izpuhti v njegovo virtualno živčevje, Archibalda Tuttle – revolucionarnega serviserja klimatskih naprav, čigar ime tiskalnik ministrstva usodno zameša z imenom nedolžnega Archibalda Buttle – pa zadušijo in požrejo obrazci, ki jih veter prinese z razstreljenega ministrstva. Leth in Tuttle hočeta na snovni način obračunati s sovražnikom, ki se skriva v pravilih, razmerjih in omrežjih; z uničenjem delovnega orodja hočeta kaznovati delovno metodo.

Storita tisto, na pragu česar je bil pred selitvijo iz ZDA v Veliko Britanijo Terry Gilliam. Konec 60. let se mu je stanje na ameriških ulicah in v tamkajšnji politiki že tako gnusilo, »da se mi je zdelo, da moram stran. Sem boljši animator kakor izdelovalec bomb. Zato tolikšen del ZDA še vedno stoji.«⁵ Pa tudi tisto, kar je storil najbolj postmoderni terorist našega časa. Človek, ki je seznanjenost s popularno kulturo prevajal v svoja uporniška dejanja in čigar pripoved se s filmskimi izmišljotinami naravnost gilliamovsko meša in preliva.

Spomnimo se za trenutek kavzalne zanke iz *12 opic*. Nekoliko sorodna zanka oziroma vsaj spiralno vračanje enakega bi bilo videti takole: nekdo napiše knjigo; nekdo drug po knjigi posname film; nekdo tretji se v svojem življenju zgleduje tako po elementih iz knjige kakor po elementih iz filma, posnetega po knjigi; nekdo četrti pa o doživetjih tretjega zopet napiše knjigo.

Zdaj si še enkrat oglejmo sinopsis neimenovanega filma z začetka zapisa. Ob tem, da ustreza delom, ki so jih napisali in posneli Orwell, Radford in Gilliam, je tudi povsem pravilen povzetek življenjepisa Timothyja McVeigha. Ta je, ogorčen nad ravnanjem ameriške vojske, v kateri je služil, ter zveznih agencij pregona, izginil med pripadnike religioznih in drugih separatističnih skupin ter skoval in leta 1995 izvedel načrt bombnega napada na stavbo z zveznimi službami v Oklahoma Cityju. Pred tem, kadar je po sejmih orožja prodajal potrebščine za preživetje in ekstremistično literaturo, se sogovornikom za vsak primer ni predstavljal s praviim imenom. Psevdonim, ki ga je uporabljal, se je glasil »Tim Tuttle«.

Pod tem psevdonimom ga je spoznal nek drug resnični, a dobra gilliamovski lik: kukluksklanovec in neonacist Dennis Mahon. Mahon je svojčas snemal propagandna sporočila za rasistično telefonsko linijo v Tulsi v Oklahomi. Na linijo je začela telefonariti Carol Howe, mlada pripadnica visoke družbe v Tulsi. Menda iz dolgčasa, ko je ležala v bolnišnici s polomljenimi nogami (poškodovala se je, ko je omamljena skočila s strehe). Carol se je zaljubila v Dennisov glas, ga po odhodu iz bolnišnice poiskala in začela sta strastno razmerje. Ko se je le-to spridilo, je začela Carol Dennisa in njegove somišljenike ovajati zveznemu uradu za alkohol, tobak in strelno orožje. Med drugim je dejala, da je Dennisu kratek čas pred eksplozijo bombe v Oklahoma Cityju telefoniral Tim Tuttle. Dennisa je o tem pobaral Jon Ronson, angleški novinar in avtor knjige, po kateri je bil posnet gilliamovski film *Možje, ki strmijo v koze* (*The Men Who Stare at Goats*, 2009, Grant Heslov), pa tudi knjige *Them* o teoretikih zarote v ZDA, med katere je idejno sodil McVeigh. Ronson piše, da mu je Dennis ostro odvrnil: »Tisto je bil pa neki drug Tim. [...] Tim Buttle.«⁶

5 Gilliam je to povedal leta 2002 na filmskem festivalu v Telluridu, v pogovoru s Salmanom Rushdiejem, dostopnem na spletnem naslovu magazina *The Believer* < <http://bit.ly/1i6VKtV> >.

6 Ronson, Jon, »Conspirators,« *The Guardian*, 5. maj 2001, spletna stran: < <http://bit.ly/1jyeRvW> >.



Film Noe in njegovo biblično ozadje

Benjamin Siter in Matjaž Črnivec

Na film *Noe* (Noah, 2014, Darren Aronofsky) je bilo s krščanske strani slišati precej kritik in verjetno je prav vsa ta publiciteta pripomogla, da je film doživel precejšen ekonomski uspeh. Eden od slovenskih krščanskih medijev ga je označil za »katastrofo«. Nekateri kristjani vseeno menimo, da lahko iz njega zdaj, ko je tu in smo si ga mnogi že ogledali, vendarle potegnemo marsikaj dobrega. Dobrega predvsem v smislu ponujene redke priložnosti, da ob – po besedah režiserja Aronofskyja – »najmanj bibličnem bibličnem filmu vseh časov« lahko opazimo porast zanimanja za biblično pripoved o svetu in njegovem nastanku ter za razmislek o njej. Kako nujno potrebno je to v našem slovenskem prostoru, je razvidno že, če beremo komentarje na film na različnih spletnih portalih, kjer naletimo tudi na takšne: »Učinki in igralci so že zakon, sam ta 'verska' zadeva me zlo mot ...«

Če želimo dobro razumeti Noetovo zgodbo, se je potrebno poglobiti v to »versko zadevo«, saj gre za zgodbo začetkov, ki je v Bibliji opisana v prvih enajstih poglavjih Geneze (Prve Mojzsove knjige). Namen te pripovedi je vzpostaviti naše razumevanje sveta, torej naš svetovni nazor.

Ker smo danes vajeni razmišljati »znanstveno«, skušamo običajno tudi te tekste brati na »znanstveni« način, ob čemer pa radi pozabimo, da tedanji človek ni imel na voljo znanstvenega aparata, s katerim bi spoznaval in razlagal svet. Obenem pa pozabljamo tudi, da v tistih časih tudi ni bilo »znanstvenega mita«, ki si domišlja, da je mogoče celotno stvarnost razložiti le skozi oči znanosti. Mnogi sodobni filozofi ugotavljajo, da je »zgodba« ključno (če ne celo edino) orodje za formiranje naše identitete. Prav preko zgodbe si pojasnimo, kdo smo, kje smo, kaj je naš cilj ali namen, kje so glavni izzivi in kaj lahko pričakujemo v prihodnosti. Že stara ljudstva so svoje razumevanje teh temeljnih vprašanj izrazila v obliki temeljnih zgodb, ki nam lahko še danes, če jih pravilno razumemo, posredujejo precej dragocenih uvidov.

Biblična pripoved o stvarjenju je literarno blizu številnim bližnjevzhodnim mitom in epom na to temo, vendar pa je v nekaterih ključnih elementih povsem drugačna od njih in jih na pomemben način »demitizira«. Navdihnjeni pisec je gradivo očitno sestavil na povsem nov, originalen način in iz njega zgradil nekakšno »preroško vizijo« začetka. Ta vizija za razliko od ostalih mitov razodeva enega Boga stvarnika, ki ima s svojim stvarstvom jasen in dober namen ter ki stopa s človekom v osebni odnos.

Film vzame obstoj tega stvarnika, ki ni zgolj neka brezoblična kozmična sila, pač pa oseba, ki stvarjenje »požene v tek«, za gotovo dejstvo. Ustvarjalcem filma je kristalno jasno, da brez prika za predzgodbe o stvarjenju tudi zgodbe o Noetu ne more biti.

Pomembna tema v Bibliji in tudi v samem filmu je radikalno sporočilo o uničevalni moči zla. Po biblični pripovedi je namreč Bog na začetku ustvaril dobrega človeka, ki pa mu je bila dana možnost in svobodna izbira, da se odvrne od njega. Človek izbere to zavrnitev in s tem povabi sile kaosa in razpada nazaj v stvarstvo. V svetopisemski govoricji je prisposoda teh sil prav



vodovje potopa! Greh povzroča smrt in povzroča tudi razpad stvarstva. Film dobro pokaže, kako se s čedalje globljim odklonekom v greh človeštvo v celoti izpridi in pri tem povzroča vse večje trpljenje, obenem pa tudi uničuje in ogroža vse stvarstvo. Tako pri filmu vendar ne gre le za sodobno ekološko fantazmo, kot mu mnogi očitajo, pač pa za povsem utemeljeno umetniško vizijo končnih posledic zla, ki v bistvenih potezah sovпада s svetopisemsko.

Pri tem je zanimivo omeniti, da je biblična pripoved o potopu prav v tej točki precej drugačna od ostalih bližnjevzhodnih epov, pri katerih se moralno vprašanje niti ne pojavi. O vzroku za potop govori npr. le Babilonski ep, ki pa pravi, da se je potop zgodil zato, ker so ljudje postali preglasni in so začeli motiti bogove. Druge različice te zgodbe o vzroku potopa povsem molčijo. Molčijo pa tudi o tem, zakaj je bil izbran glavni junak te zgodbe, medtem ko Sveto pismo pravi, da je bil Noe izbran zato, ker je bil »pravičen« in »popoln«. Na obeh straneh imamo torej izostreno etično poanto. Noe je v Bibliji prikazan kot človek, ki se odziva na Božjo ljubezen in odgovarja na njegov nagovor. Sredi uničenja, ki ga povzroča večina človeštva, živi na način, ki si ga je Bog za človeštvo zamislil že od začetka. Prav to pa je režiserju po njegovih besedah menda predstavljalo precejšen izziv. Kako prikazati človeka, ki je »pravičen«? Kako se izogniti precej »shematični« biblični zgodbi oziroma pomanjkanju podrobnejše predstavitve oziroma poglobitve Noetovega značaja? Režiser je temo Noetove »pravičnosti« tako razvijal skozi ves potek filma: Noe v začetku želi »pravico« za vse zlo, ki ga je povzročil človek, proti koncu pa se vse bolj uči pomena »milosti«, ki v svetopisemskem jeziku pomeni nezasluzeno dobroto oziroma zanesljivo, brezpogojno ljubezen. »Pravično« in »milost« sta dva ključna biblična koncepta, pri prikazu katerih pa je v filmu tudi nekaj problematičnih zasukov, o katerih več pozneje.

Zanimivo je, da se je režiser v pomanjkanju tekstovnega gradiva o Noetu zatekel k drugi biblični zgodbi, ki jo prav tako najdemo v Prvi Mojzesovi knjigi, in sicer k zgodbi o Abrahamu. Abraham je že v samem Svetem pismu prikazan precej drugače, precej bolj »zgodovinsko« oziroma »plastično«, kot lik s kompleksnim značajem. Gre za človeka, ki se bori s svojim razumevanjem Boga in z iskanjem njegove volje. Gre za človeka, ki ima dejanske in konkretne probleme. Človeka, ki se sprašuje, išče in tudi zgreši. Če poznamo to zgodbo, lahko vidimo, da je šlo npr. pri čudežni ozdravitvi Iline neplodnosti, ki jo povzroči

Metuzalemov blagoslov, v bistvu za abrahamski biblični motiv, ki predstavlja dejanje velike naklonjenosti Boga. Abrahamski je seveda tudi motiv žrtvovanja otrok za »višje dobro«, saj bi tudi Abraham svojega sina Izaka skoraj »daroval Bogu«. Prav v tem čustvenem vrhuncu filmske pripovedi, ko se do konca razvije (glede na biblično zgodbo) nekoliko pretiran dramski zaplet, se filmskemu Noetu, podobno kot bibličnemu Abrahamu, zgodi »spreobrnjenje« od verskega fanatika, ki končno spozna, da ni mogoče ubijati »v imenu Boga«, pač pa da sta najpomembnejša ljubezen in usmiljenje. Noe v ključnem trenutku v svojem srcu ne občuti »ničesar drugega kot ljubezen« ...

Pri tem dramskem zapletu je v primerjavi s svetopisemsko pripovedjo tudi težava, saj prav tukaj Noeta prikaže v precej drugačni luči. Film sicer vseskozi zelo dobro predstavlja in ohranja biblično temo dojemanja in razločevanja Božje volje, saj jo Noe išče ves čas in se obenem upira želji, da bi sledil lastni volji in svojim projektom. Vendar pa Noe v filmu zaradi deluje okružen in na trenutke celo nasilen. V njegovem soočenju z vprašanjem, kaj je zadnja naloga človeštva – naj reši le živali, samo pa izumre, ali naj reši tudi sebe – se precej jasno pokaže, da je ustvarjalec filma pretežno »po lastni volji« zložil skupaj precej različnih sekundarnih virov, ki sicer gradijo na biblični pripovedi, v osnovi pa ne odražajo temeljnega duha Svetega pisma.

Te preinterpretacije biblične zgodbe se najmočneje kažejo prav v spremembi dveh ključnih likov filma – v omenjeni spremembi Noetovega značaja in pa, še pomembneje, v spremembi podobe Boga. Bog v filmu *Noe* je namreč precej drugačen od bibličnega. Filmski Bog je v ključnih trenutkih, ko je na kocki usoda človeštva, tiho. Skoraj da ne obstaja. V nasprotju z biblično pripovedjo se svojemu izvoljencu »ne javlja«. Če je res, kakor izpostavljajo številni kritiki, da Aronofsky ne veruje v svetopisemskega Boga, potem je iznašel lep način za njegovo dekonstrukcijo. Sicer ga je postavil v zgodbo, obenem pa ga je – čisto v humanistično-ateistični maniri – povsem utišal in človeku pustil, da se odloči sam.

Poleg tega film osnovni zgodbi dodaja več izvenbibličnih elementov, ki si jih izposodi predvsem iz judovskega apokaliptičnega in mističnega izročila, nekateri pa imajo celo gnostične poteze. Pri tem morda še najbolj izstopajo t. i. »kamene pošasti«. Kot sad umetniške svobode verjetno vnesejo precej (preveč?!)





pravljčnosti v zgodbo, obenem pa nakazujejo gnostično predstavo, da so to padli angeli, ki so »ujeti« v grobo materijo, od katere se lahko »odrešijo« le, če »odplačajo« svojo kazen. To je povsem nasprotno bibličnemu gledanju na materijo, ki je v osnovi dobra.

Kljub tem vplivom pa ne bi mogli reči, da je film v celoti gnostičen, saj vidimo, da ima do stvarstva in njegovega obstoja pozitiven odnos. V filmu tako vidimo ženske like, ki so ves čas naklonjeni materinstvu, na koncu filma pa slišimo celo zapoved »plodite se in množite in napolnite zemljo« (prim. 1 Mz 9, 1). Film je v bistvu naklonjen tako stvarstvu in njegovemu obstoju kot tudi nadaljevanju človeštva.

Čisto ob koncu filma nam je dano videti mavrico – znamenje obljube, da Bog ne bo več nikoli s potopom uničil stvarstva. Spet pa zmanjka eden bistvenih elementov biblične pripovedi: potem ko je namreč Božja milost našla Noeta kot rešitelja celotnega stvarstva, se v svetopisemski pripovedi na koncu zgodi »zaveza«. Bog pravi: »Ne bom več preklel zemlje zaradi človeka, kajti mišljenje človekovega srca je hudobno od njegove mladosti« (Prva Mojzesova knjiga 8, 21). Bog torej pove nekako takole: »Čeprav vem, da je človek zloben, ga bom milostno obdržal v obstoju.« V svetopisemski pripovedi je v ospredju Bog, ki si premisli. Ne bo kaznoval, ampak rešil. Bog se zaveže, da bo s človeštvom in stvarstvom *usmiljeni* Bog. Ta zmaga Božje milosti je bistvena poanta svetopisemske zgodbe: Bog ni predvsem Bog kazni, ampak Bog usmiljenja. To žal v filmu sploh ni prikazano.

Kljub temu nam lahko film o Noetu danes služi kot vir razmisleka o pomembnih vprašanjih. Kaj naj človek stori, ko vidi, da je celotna družba pokvarjena? Kaj naj stori, ko človeško zlo narašča čez vse mere? Kako naj odgovori na osnovno vprašanje zla (v bibličnem jeziku: greha), ki narašča in ogroža vse stvarstvo? Kako pravilno živeti v tej družbi, ki se zdi pokvarjena in razkrajajoča? Odgovor je jasen: tako da, podobno kot Noe, stojimo trdno na svojem mestu; da ne odstopimo od »pravičnosti«, čeprav smo v izraziti manjšini; da s svojimi dejanji zaupamo in odgovorimo Njemu, ki pripravlja rešitev. Tako da se zavedamo, da naš obstoj ni sad naključja in da nismo prepuščeni zgolj samim sebi. In da je nad nami Usmiljenje, ki je močnejše od vseh naših napak.

Zgodbo o Noetu z vsemi bibličnimi omembami Noeta, vključno z zgodbo o stvarjenju in Abrahamovo zgodbo, ki ju film tematizira, lahko zainteresirani bralci najdejo tudi v obliki e-knjžice na spletni strani www.svetopismo.si.





50 prvih svetovnih vojn 1914-2014

Zoran Smiljanić

Ljubkovalno ime: Velika vojna.

Slogan: Vojna, ki bo končala vse vojne.

Vzroki: Nemške ozemeljske težnje in zahteve po novi delitvi kolonij, tekma v oboroževanju med velesilami, zamere zaradi prejšnjih vojn ...

Povod: Atentat na avstro-ogrškega prestolonaslednika Franca Ferdinanda v Sarajevu 28. junija 1914.

Nasprotnika: Sile antante in centralne sile.

Sile antante: Francija, Rusija, Srbija, Anglija, od leta 1915 Italija (sprva članica centralnih sil, zaradi boljše ponudbe prestopila k antanti), od 1917 ZDA, plus Romunija, Črna gora, Grčija, Belgija, Japonska, Avstralija, Nova Zelandija, Kanada, JAR in Indija.

Centralne sile: Avstro-Ogrska (Slovenci smo bili torej *bad guys*), Nemčija, Osmansko cesarstvo in Bolgarija.

Zasedba: Mobiliziranih je bilo 70 milijonov ljudi.

Obseg: Ozemlje štirinajstih držav oz. približno 800.000 km², glavna bojna potekala na evropskih tleh, bojevali so se tudi v Turčiji, Palestini, na Bližnjem vzhodu, v afriških in azijskih kolonijah ter na svetovnih morjih.

Značilnost: Pozicijska vojna v rovih.

Nova orožja: Topovi velikega dosega in rušilne moči, havbice, minometi, tanki, letala, letalonosilke, podmornice, bojni strupi ...

Konec: Kapitulacija centralnih sil; podpis mirovne pogodbe v Versaillesu 28. junija 1919, natanko pet let po atentatu v Sarajevu.

Žrtve: Več kot 16 milijonov ubitih, od tega 10 milijonov vojakov in 6 milijonov civilistov; več kot 21 milijonov fizično in psihično pohabljenih. V vojni je padlo okoli 35.000 Slovencev.

Posledice: Zaradi specifičnega načina bojevanja so bile opustošene cele pokrajine, nevarni vojaški materiali so za več desetletij uničili rodovitno zemljo, rušilno topniško obstreljevanje je izbrisalo cele vasi. Gospodarska škoda na obeh straneh je bila ogromna, izdatki držav za oboroževanje so presežali 208 milijard dolarjev. Čeprav so tej vojni pravili »zadnja viteška vojna«, so v njej trpeli tudi civilisti. Na okupiranih ozemljih sta ena in druga stran izvajali zločine nad civilnim prebivalstvom, bilo je veliko beguncev, prišlo pa je tudi do genocida (nad Armenci).

Zapuščina: Razpad štirih cesarstev (nemškega, avstro-ogrškega, ruskega in otomanskega), v Rusiji in Turčiji je še leta divjala državljanska vojna; razlogi za nastanek vojne niso bili odpravljeni.

Zaključek: Generalka za novo, še večjo in strašnejšo vojno.

Osebnostna notica: V I. svetovni vojni se je boril moj ded, Vladimir Smiljanić (1890–1974).

Filmi o I. svetovni vojni: Prvi so nastali še med vojno; to so bili pretežno propagandno-patriotski filmi, ki so poveljevali »naše« in demonizirali nasprotnike. Kmalu so jih zamenjali bolj angažirani filmi z univerzalnim protivojnim sporočilom, ki so vse bolj odkrito, realistično in brutalno opisovali grozote vojne. Krivci niso bili le »njihovi«, ampak tudi »naši« poveljniki in politiki, ki so z absurdnimi ukazi žrtvovali na tisoče mladih življenj.

Podžanri: Največje število filmov opisuje bojevanje v rovih, sledijo letalski, pomorski in vohunski filmi in filmi o vojnih ujetnikih ter pobegih iz taborišč, o resničnih bitkah, dogodkih in osebah ter seveda kombinacije vsega naštetega; pogumnejši so se iz vojne norčevali, drugi so šli še dlje z muzikalom, ZF-filmom ali celo grozljivko ...

V vojni in ljubezni: Pogosti so melodramatski elementi, romanca s požrtvovalno bolničarko, lokalno lepoticco ali dekletom, ki doma čaka na svojega vojaka; ljubezen se kaj rada vname med formalnimi nasprotniki; če sta se za isto dekle ogrela dva vojaka, za naravno selekcijo poskrbi vojna.

II. svetovna vojna: Neposredno pred in med njo ter po njej so filmi o veliki vojni iz razumljivih razlogov usahnili, pozneje so se spet vrnili; včasih so ustvarjalci govorili o I. svetovni, v resnici pa so mislili na II. ali kakšno aktualnejšo vojno.

Teme: Filmii so brez iluzij, tragični in fatalistični; na koncu junak pogosto umre; če pa slučajno preživi, ga vojna usodno zapečati.

Sporočilo: Vojna je pekel.

Učinek: So se naslednje generacije zaradi protivojnih filmov spametovale? Ne.

Pristop: Izmed nekaj sto filmov, TV-filmov in serij o I. svetovni vojni (in še enkrat toliko tistih, ki se posredno ukvarjajo z njo) smo izpostavili 50 najpomembnejših in najzanimivejših primerkov (in številnih prituklin) kot tudi bolj obskurnih filmov, ki pokrivajo različne režiserje, teme, ideologije, strategije, posledice, države nastanka, načine bojevanja in področja, kjer so se spopadi odvijali, skratka želeli smo sestaviti mozaik, ki bo pokrival vse bistvene kote velike vojne na filmu.

Slovenski filmi: Če izvzamemo *Umetni raj* (1990, Karpo Godina), ki se I. svetovne vojne dotakne posredno, jih ni, žal. Imamo kar nekaj dobrih dokumentarcev, igranega pa nobenega.

Zakaj: Za časa Jugoslavije je bila I. svetovna vojna zapostavljena, neprimerna, takorekoč prepovedana tema, saj so se naši fantje tehnično borili na strani okupatorja; v samostojni Sloveniji pa je postal to produkcijsko in finančno prezahteven zalogaj.

Soška fronta: Bežno jo je oplazilo le nekaj tujih filmov; Doberdob, Krn, Batognica, Rombon, čudež pri Kobaridu in ostale velike bitke še vedno čakajo na svoje filme.

Zadnja novica: Marko Naberšnik je v Julijcih posnel slovensko-avstrijsko koprodukcijo *Gozdovi so še vedno zeleni* (Die Wälder sind noch grün, 2014), ki se dogaja na soški fronti in je v fazi postprodukcije.

1. **Mala Američanka** (The Little American, 1917, Cecil B. DeMille)
Ob vstopu ZDA v vojno je vlada pritisnila na Holivud, naj snema propagandne filme, ki bodo upravičili ameriški vojaški angažma v Evropi. In Holivud je ubogal. Zaradi filmov, kot je ta, sta Američane obsedla nacionalistična histerija in pravičniški srd proti Nemcem. Tu ni bilo prostora za razum ali argumente, šlo je le za to, da se švabe prikaže kot krvoločne zveri. In mladi fantje so se množično prijavljali v vojsko. Kot bi hoteli na pomoč ljubljenci ameriškega občinstva, Mary Pickford (v filmu je rojena 4. julija!), ki je izkusila nemško brutalnost. Podoben agitpropovski izdelek z naslovom *Hearts of the World* (1918) je ustvaril tudi D. W. Griffith, kjer nemške barabe trpinčijo ubogo Lilian Gish.



2. **Puško na rame** (Shoulder Arms, 1918, Charles Chaplin)
Čisto drugačen pristop je ubral mali veliki komik, ki si je upal norčevati iz vojne, ko je ta še trajala. Ta 45-minutni filmček velja za prvo komedijo o vojni. Zgodba o nesposobnem ameriškem rekrutu, ki sanja o tem, kako se bo pretihotapil za sovražnikove položaje in postal vojni heroj, je zabavna, pa tudi neizprosna kritika militarizma. Med kupom antologijskih prizorov omenimo le dva: prvi, ko vojaki spijo v poplavljenih rovih, da jim iz vode gledajo le obrazi, in drugi, ko Chaplin, kamufliran v drevo, tolče po Nemcih. Na koncu filma je napis: »Mir na svetu za vse ljudi dobre volje.« Podpišemo. Chaplin se je k veliki vojni vrnil na začetku filma *Veliki diktator* (The Great Dictator, 1940), kjer mu rokovanje z orjaškimi topovi tudi ni šlo najbolje od rok.



3. **J'accuse!** (1919, Abel Gance)

Režiser je predstavnikom francoske vlade in vojske svoj novi film predstavil kot zgleden patriotski projekt, ki bo služil državnim interesom. Ko si je zagotovil materialno in moralno podporo, je posnel nekaj čisto drugega. Snemali so leta 1918 na bojiščih, ko je vojna v Franciji še trajala, en prizor so posneli med pravo bitko. Vrhunec: srhljivo nadrealistični »pohod mrtvih«, kjer mrtvi vojaki vstanejo iz grobov in v koloni odkorakajo domov. Igrali so jih pravi vojaki na dopustu, po snemanju pa so morali nazaj na fronto, od koder se večina ni vrnila. Ko so si državni predstavniki namesto domoljubne ode ogledali protivojni film, so zazijali od presenečenja. Režiserja so začudeno vprašali, koga ali kaj njegov film pravzaprav obtožuje. »Vojno in neumnost,« se je glasil odgovor. Gance je leta 1938 posnel še istoimenski rimejk, ki je opozarjal na prihajajočo vojno, a zaman. Čez dve leti pa je ustvaril še melodramo *Paradis perdu* (1940), kjer se umetniku Pierru med okrevanjem v bolnišnici porodi prava (poslovna) ideja. Po vojni se posveti biznisu in obogati. Vojna kot *startup*.



4. **Štirje apokaliptični jezdec** (The Four Horsemen of the Apocalypse, 1921, Rex Ingram)

Epska protivojna drama o dveh članih razširjene argentinske družine, ki se znajdetta na nasprotnih straneh fronte v Evropi, je bila največji hit leta 1921 in eden izmed šestih najbolj gledanih nemih filmov vseh časov. Gonilna sila je bila scenaristka June Mathis, ki je nefilmsko knjigo Vicenta Blasca Ibañeza predelala v tekoč scenarij. Ta je tako navdušil šefe Metro Studia, da so ji ponudili sodelovanje pri izboru režiserja in igralcev. V eni glavnih vlog je nastopil še neznani Rudolf Valentino in postal superzvezda, predvsem po zaslugi slavnega prizora s tangom. Istoimenska priredba





4 *apokaliptični jezdeci* (1962, Vincente Minnelli), ki je dogajanje prestavila v II. svetovno vojno, je bil kritiški in komercialni flop, ker so vlogo 26-letnega Valentina podelili 46-letnemu Glennu Fordu.

5. *Parada smrti* (The Big Parade, 1925, King Vidor)

Vojna lahko briše razredne razlike. No, skoraj: zdolgočaseni bogataški sin Jim (John Gilbert) se prijavi v ameriško vojsko. Na urjenju se spoprijatelji s predstavnikoma delavskega razreda, nato vse tri pošljejo na fronto v Francijo. Tam doživijo vojne grozote, Jim se mimogrede zaljubi v brhko Francozinjo. Na koncu delavca izgubita življenje, Jim pa nogo, a dobi dekle. Protivojno sporočilo je močno vplivalo na naslednike, še posebej na *Na Zapadu nič novega*.

6. *Evropa v plamenu* (What Price Glory, 1926, Raoul Walsh)

Foxov odgovor na MGM-ovo silno popularno *Parado smrti*, zabeležen z elementi komedije in sočnih enovrstičnic, ki so nadgradili resnobno in tragično vzdušje predhodnikov. Narednika Flagg in Quirt, ki tekmujeta že vse življenje, skušata osvojiti srce šarmantne Charmaine in hkrati potunkati eden drugega. Nemi film je postal razvpit zaradi obilnega preklinjanja obeh protagonistov med filmskimi prepiri, ki so ga gluhi in bralci z ustnic takoj dešifrirali in studio zasuli s pritožbami. Silno uspešen film je iztisnil še tri nadaljevanja, po II. vojni pa je rimejk posnel še John Ford (glej točko 18).

7. *Krila* (Wings, 1927, William A. Wellman)

Dobitnik oskarja za najboljši film na prvi podelitvi oskarjev leta 1929. Wellman, tudi sam bojni pilot med I. svetovno vojno, kjer si je prislužil vzdevek »Wild Bill«, je posnel spektakel o letalskih bojih (*dogfight*), kjer je sodelovalo 300 pilotov, v prizoru bitke za Saint-Mihiel pa je nastopilo kar 3500 stativov. Zaradi avtentičnosti, realizma in tehničnih inovacij so postala *Krila* merilo za vse prihodnje letalske filme. Hkrati je bil to prvi film, ki je prikazal poljub med moškima, moško goloto (na naboru) in gole prsi Clare Bow. Wellman se je k letalskim filmom rad vračal: posnel je še *Young Eagles* (1930), *Men With Wings* (1938), po II. svetovni vojni pa še *Lafayette Escadrille* (1958), osebni projekt, ki se je sfžižil zaradi studijskega vmešavanja in dosnemavanja srečnega konca. Razočaran in utrujen od večnega boja s studijskimi šefi se je Wellman zaobljubil, da bo to njegov zadnji film. Tako je tudi bilo.

8. *Verdun, visions d'histoire* (1928, Léon Poirier)

Dramatizacija ene ključnih bitk I. svetovne vojne, kjer so Francozi poskušali za vsako ceno ustaviti napredovanje Nemcev, pogosto v srditih spopadih mož na moža. Glede na to, da je film nastal le deset let po koncu vojne, je presenetljivo, kako razumevajoč in celo sočuten je do Nemcev. Spravni duh je najizrazitejši v nadrealističnem prizoru, kjer se iz nebes na opustošeno bojišče spustita angela, vzameta duši padlih vojakov, Francoza in Nemca, in ju odneseta v nebesa. Tam gori smo vsi enaki.

9. *Na Zapadu nič novega* (All Quiet on the Western Front, 1930, Lewis Milestone)

Prvi zvočni film na tem seznamu in prvi ameriški film, kjer zgodbo spremljamo iz nemške perspektive. Skupina gimnazijcev prehodi dolgo pot od začetne indoktrinacije in navdušenja nad bojem za *Vaterland*, prek prvih razočaranj do strahot in klavnice na fronti. Po romanu Ericha Marie Remarqu. Režiser Peter Jackson:

»Pozicije kamere in postavitve bojnih prizorov so kopirali v praktično vsakem naslednjem filmu o I. svetovni vojni ... In tisti zadnji prizor je nepozaben.« Gre za prizor, kjer so odhajajoči mladi fantje in množica grobov združeni v eno sliko. Producent je bil nad takim koncem zaskrbljen, zato je od režiserja zahteval bolj srečnega, ta pa mu je zabrusil: »Prav, dal ti bom srečen konec. Nemce bomo pustili zmagati.« Tudi TV-film *Na zahodu nič novega* (*All Quiet on the Western Front*, 1979, Delbert Mann) ni bil napačen. Sorodna, a še bolj mračna in depresivna je nemška *Zapadna fronta 1918* (*Westfront 1918*, 1930, G. W. Pabst), kjer skupina vojakov obtiči v blatu, kaosu, strahu, izolaciji, monotoniji, klavstrofobiji, brezupu in inflaciji smrti. Nacisti so film prepovedali, Goebbels je izjavil, da je »odkrito denunciantski in strahopetno defetističen.«



10. *Hell's Angels* (1930, Howard Hughes)

Bogatega ekscentrika so bolj kot resen film o vojni zanimala letalske vragolije. Na snemanju je prihajalo do številnih ekscesov, dragih sprememb, naknadnih dosnemavanj, zamud, tragičnih nesreč (nekaj pilotov se je smrtno ponesrečilo), režiser pa je vložil tudi tožbo proti konkurenci zaradi plagiatorstva ... Hughesov sočasni tekmeč je bil *The Dawn Patrol* (1930, Howard Hawks), ki je v tem bizarnem letalskem dvoboju zmagal: prej je prišel v kina, več zaslužil in za nameček še dobil tožbo.

V 30. letih so prišli letalski filmi v modo. Vzletel je *Lost Squadron* (1932, George Archainbaud), v katerem se piloti borijo natančno do 11. ure, ko se je vojna končala, v *Ace of Aces* (J. Walter Ruben, 1933) umetnik-pacifist postane pilot-morilec, v *The Eagle and the Hawk* (1933, Stuart Walker) pa piloti trpijo za tesnobo in strahom. Po rimejku *The Dawn Patrol* (1938, Edmund Goulding) z Errolom Flynnom in Basilom Rathbonom so letalski filmi zaradi bližajoče se II. svetovne za nekaj časa ostali na tleh.



11. *Mata Hari* (1931, George Fitzmaurice)

Življenje eksotične plesalke, kurtizane, nemške vohunke in fatalke, ki je operirala med vojaško-diplomatsko klientelo v Parizu, je burilo domišljijo mnogih filmarjev. Čeprav ta film ni imel veliko skupnega z resničnimi dogodki, ni nihče protestiral. Gledalci so z očmi požirali božansko Greto Garbo, ki z zapeljivim plesom in telesom iz svojih strank izvablja zaupne vojaške skrivnosti, in jokali, ko so jo na koncu ustrelili. Hej, saj je vendar vohunila za Nemce! V filmu *Mata Hari, agent H21* (1964, Jean-Louis Richard) jo je upodobila Jeanne Moreau, v *Mata Hari* (1985, Curtis Harrington) Sylvia Kristel, v *Mata Hari, la vraie histoire* (2003, Alain Tasma) Maruschka Detmers, za konec leta pa je napovedana verzija, kjer bo Mata Hari 52-letna Calista Carradine, hči Davida Carradina, ki bo film tudi režiral. Uf, to bo seksapila! Marlene Dietrich v *X-27* (*Dishonored*, 1931, Josef von Sternberg) sicer ni bilo ime Mata Hari, a je vzorec isti. Svojevrsten preobrat je prinesla *Vohunka Darling Lili* (*Darling Lili*, 1970, Blake Edwards), ki je združila muzikal, akcijo, komedijo, letalski in vohunski filmi, približek slavni vohunki pa je bila ne ravno fatalna Julie Andrews.



12. **Planine v plamenu** (Berge in Flammen, 1931, Karl Hartl, Luis Trenker)

Nemški film o dveh prijateljih, Italijanu in Avstrijcu, ki plezata po planini Fanis v Dolomitih. Ko izbruhne vojna, se na isti planini bojujeta na nasprotnih straneh, ko je vojne konec, pa se spet skupaj predajata užitkom hribolazništva. Kot da se ni nič zgodilo. V Dolomitih so posneli tudi film *Standschütze Bruggler* (1936, Werner Klinger), kjer italijanski alpini napadejo avstrijsko enoto Standschützen (brambovci, premladi ali prestari za redno vojsko). Oba filma, ki sta nastala v produkciji podjetja Bergfilm, odlikujejo lepi posnetki gora in dramatične bitke v globokem snegu.



13. **Most Waterloo** (Waterloo Bridge, 1931, James Whale)

Srce parajoča melodrama. Američanka Myra ne najde službe v vojnem Londonu, zato se zateče v prostitucijo. Moške pobira na mostu Waterloo, kjer med zračnim napadom spozna tudi častnika Roya, ljubezen svojega življenja. Myra živi v strahu, da bo Roy izvedel za njene dopolnilne aktivnosti, zato se izmika poroki. Roy navsezadnje izve za njeno skrivnost, vendar ji odpusti, jo zaprosi za roko, nato pa mora na fronto. Myra ostane vsa blažena na mostu Waterloo, spet se zasliši zračni alarm, bomba eksplodira in jo ubije. Ih, pa ravno zdaj ... Dva rimejka sta vsak po svoje prikrojila original: v prvem pod istim naslovom (1940, Mervyn LeRoy) se Myra na koncu iz sramu vrže pod kamion, v drugem z naslovom *Gaby* (1956, Curtis Bernhardt) pa ljubimca preživita in sta srečna do konca svojih dni.



14. **Zbogom, orožje** (A Farewell to Arms, 1932, Frank Borzage)

Presentimentalna adaptacija Hemingwayevega romana o ljubezni med ameriškim voznikom reševalnega vozila in angleško bolničarko, ki umre na zadnji dan vojne (kar smo v *Ekranu* leta 2009 obdelali v dvojnem Kalibru najlepših ženskih smrti). Za nas je zanimivo, da se zgodba dogaja na italijanski strani soške fronte, čeprav so film posneli v Kaliforniji. Selznickova verzija *Zbogom, orožje* (A Farewell to Arms, 1957, Charles Vidor) je sicer prišla bližje nam (posneli so jo v Dolomitih, Vidmu in Furlaniji - Julijski krajini), a to ni rešilo katastrofalnega filma in kariere superproducenta. *Sonce znova sije* (The Sun Also Rises, 1957, Henry King) opisuje »izgubljeno generacijo« mladih Američanov, ki so v vojni pokasirali svoj delež grozot, potem pa niso več vedeli, kaj bi s seboj; v zgodnjih 20. letih se brezciljno potikajo po Evropi ter predajajo popivanju, bikoborbam in ljubimkanju. Slednjega junak Jake Barnes (Tyrone Power) zaradi vojne poškodbe ne zmore več. Beseda »impotenten« je postala predmet spora s cenzorji, a je ostala v filmu. V Hemingwayev kotiček sodi tudi biografski *Pustolovščine mladeniča* (Hemingway's Adventures of a Young Man, 1962, Martin Ritt), kjer se mladi pisatelj potepa po svetu, pride v Evropo in sodeluje v vojni kot (kakopak) voznik rešilca. V brezkrvnem filmu *V ljubezni in vojni* (In Love and War, 1996, Richard Attenborough) igra Hemingwaya Chris O'Donnell, bolničarko pa Sandra Bullock.



15. **Predmestje** (Okraina, 1933, Boris Barnet)

Nenavadno igriv in ciničen ruski eksperimentalni film. V malo vasico v carski Rusiji leta 1914 pride vojna, prebivalci pa se zaradi tega ne vznemirjajo preveč, raje se še naprej ubadajo s svojimi malimi rečmi, z ljubimkanjem in zafrkavanjem. Kot bi se režiser s svojimi miniaturnimi o malih ljudeh norčeval iz (prevladujočih) velikih revolucionarnih tém, grandioznih konceptov in veličastnih epov. Barnet je imel zaradi *Predmestja* sicer nekaj težav, a je lahko delal naprej, preživel je Stalina in leta 1965 nepričakovano naredil samomor.



16. **Ever in My Heart** (1933, Archie Mayo)

B-melodrama z dobrim zapletom in obupnim razpletom. Dekle iz ugledne družine se poroči z Nemcem Hugom, ki navdušeno sprejme novo domovino in se zaposli kot profesor na univerzi. Ko izbruhne vojna, se prebivalci malega mesta obrnejo proti mladi družini, češ da so nemški simpatizerji. Hugo izgubi službo, sledijo ponižanja na vsakem koraku in življenje v nekoč idilični skupnosti postane pekel. Kar je sprva videti kot bridka (samo)kritika ameriške zaplankanosti in predsodkov, se izrodi v trivialno vohunsko zgodbo, kjer se izkaže, da je Hugo res nemški tajni agent. Torej so imeli tisti zahojeni kmetavzi prav. Nekaj podobnega se zgodi emigrantu v filmu *Crimson Romance* (1934, David Howard), ki ga protinemška histerija prisili, da zapusti ZDA in se pridruži nemškim zračnim silam. Kakorkoli obrneš, Amerika ima vedno prav.



17. **Stosstrupp 1917** (1934, Ludwig Schmid-Wildy, Hans Zöberlein)

Nacistični propagandni film, ki naj bi kontriral pacifizmu *Na Zapadu nič novega*. Menda je nekaj napotkov za film spisal sam Hitler, ki je se je tudi boril v I. svetovni vojni. Čeprav je videti, kot bi prišel iz najbolj mračnih kleti Goebbelsove propagande, gre za presenetljivo spodoben izdelek, z odlično posnetimi prizori bitk. Nemška enota, ki se znajde obkoljena z britanskimi in francoskimi silami, je izpostavljena neprestanemu artilerijskemu ognju, vodi, blatu, pomanjkanju, tankovskim napadom in bojnim plinom ... Uporaba prave municije in eksploziva za granate je naredila vojne prizore še bolj učinkovite. Iz podobnega testa je tudi vohunski triler *Patrioten* (1937, Karl Ritter), kjer spremljamo beg sestreljenega nemškega pilota skozi Francijo v svob..., ee, Nemčijo. Težko se je upreti refleksu gledalca, ki avtomatično navija za junaka v težavah.



18. **Nevidni sovražnik** (The Lost Patrol, 1934, John Ford)

Ford ni snemal le vesternov, pač pa tudi filme o I. svetovni vojni. Najbolj znana je ta paranoična odštevanka, kjer se ducat britanskih vojakov izgubi v Mezopotamski puščavi (prostor med rekama Evfrat in Tigris, področje današnjega Iraka in Sirije), kjer jih enega za drugim pobijajo skrivnostni sovražniki. Povezava z aktualnimi dogodki na tej lokaciji se vsiljuje kar sama ... Sicer pa so tu še Fordovi: *Sinovi ene matere* (Four Sons, 1928), družinska saga o štirih sinovih bavarske vdove, ki ravnajo po načelu, da je treba vložek razpršiti: trije se prijavijo v nemško vojsko, četrti pa v ameriško; *Seas Beneath* (1931), pomorski dvoboj med ameriško ladjo in nemško podmornico v zadnjih dneh vojne; *Pilgrimage* (1933) o trdosrčni materi, ki sina raje pošlje v vojno, kot da bi mu dovolila poroko z dekletom, ki ji ni po godu; *Submarine Patrol* (1938), še ena morska pustolovščina, kjer junak najprej zamoči, nato pa se očisti grehov tako, da potopi nemško podmornico, in že omenjeni rimejk *Cena slave* (1952, What Price Glory), kjer sta si najboljša prijatelja/sovra-





žnika spet v laseh zaradi dekleta, in ker tudi ona ne more izbrati, se odločijo za ... *ménage à trois*. Šalim se, vsak odide na svojo stran.

19. *Tajni agent* (Secret Agent, 1936, Alfred Hitchcock)

Zgodnji Hitchcock, ki je klišejsko vohunsko zgodbo začinil z zamenjavo uveljavljene karakterizacije: ustvaril je zoprnega junaka in šarmantnega negativca. John Gielgud igra britanskega agenta, ki je tako nadut, neodločen in duhamoren snob, da ga komaj prenašamo. Peter Lorre pa je nemški vohun, baraba in morilec, vendar energičen, očarljiv, zabaven in luciden, da ga preprosto vzljubiš. Njegov kolerični izbruh zaradi toaletnega papirja je huronski.



20. *Velika iluzija* (La grande illusion, 1937, Jean Renoir)

Vojni film brez ene same bitke je visoko pozicioniran na raznih seznamih naj filmov vseh časov, med ključne vplive ga uvrščajo Welles, Allen in drugi prvotligaši ... Vojni ujetniki zbežijo iz taborišča in se skušajo prek nemškega podeželja dokopati do Švice. Na poti se okrepcajo na kmetiji pri nemški vdovi, ki je moža izgubila v bitki pri Verdunu, tri brate pa v bitkah pri Charleroiu, Tannenbergu in Liegu, »naših največjih zmagah,« kot grenko pripomni. Ena od tém *Velike iluzije* je tudi zaton aristokracije in propad stare razredne ureditve v Evropi. Je kritika politike, ideologij, nacionalizma in hlastanja za teritorijem. Naslov je referenca na znano predvojno knjigo *The Great Illusion* Normana Angella, ki trdi, da se »vojna leta 1913 ne more zgoditi v sodobni Evropi«. Na žalost je bila to velika iluzija, sporoča Renoir. Za iluzijo se je izkazalo tudi poznejše prepričanje, da je bila to »vojna, ki bo končala vse vojne«. Reichminister Goebbels je prepoznal univerzalno humanistično vrednost filma, ga razglasil za »filmskega sovražnika št. 1« in ukazal zaseg in uničenje vseh kopij. Celo francoska oblast je leta 1940 film prepovedala, »pour la durée des hostilités«. Sovražnosti so prenehale, ko je nemška vojska vkorakala v Pariz in zažgala vse kopije filma. Ironično je, da je originalni negativ rešil prav nacistični častnik Frank Hansel, ki je bil pred vojno filmski arhivar. Dobri Nemec.



21. *The Fighting 69th* (1940, William Keighley)

Regiment, sestavljen iz glasnih, prepirljivih in pretepaških njujorških Ircev, med katerimi je najhujši Jerry Plunkett (James Cagney), ki ne upošteva nikogar in skrbi le za lastno rit. Eden od soborcev ga je opisal kot tipa, »ki bi ga naši še raje prešetal kot Nemci«. V spopadu se Plunkett izkaže za sebičnega strahopetca, odgovornega za smrt številnih soborcev. Potem se v njem nekaj premakne in odloči se, da se bo odkupil in ... Trikrat lahko ugibate, kako se zadeva konča. Tipični holivudski film z večino vojnih klišejev ni ne globok ne subtilen ne zgodovinsko verodostojen in za nameček še pretirano maha z zastavo, pa vendar je gledljiv, tekoč in zabaven.



22. *Narednik York* (Sergeant York, 1941, Howard Hawks)

Resnična zgodba o preprostem hribovcu iz Tennesseeja Alvinu Yorku (Gary Cooper, izbral ga je sam York), razpetim med religioznim pacifizmom in patriotizmom. Ko se znajde na fronti, najde salomonsko rešitev: nekaj švabov taktično postreli tako, kot je doma šical divje purane (neopazno, da se ostali ne splašijo), preostalih 132 pa lastnorčno zajame in postane najbolj znan vojni heroj I. svetovne vojne. Ker so ZDA prav takrat vstopale v naslednjo vojno, je zaradi tega filma na tisoče mladeničev prostovoljno obleklo uniformo. Tudi oni so hoteli biti junaki. Kaj se je potem zgodilo na fronti, je pa druga zgodba.

23. **Življenje in smrt polkovnika Blimpa** (The Life and Death of Colonel Blimp, 1943, Michael Powell, Emeric Pressburger)

Med II. svetovno vojno v Londonu spoznamo ostarelega, napihnjene in pompoznega generala Candyja (Roger Livesey), ki zagovarja zastarele vojaške vrednote. Zatem skočimo 40 let v preteklost, v čas po burski vojni leta 1902, ko je bil Candy še čisto drugačna osebnost, mlad in idealističen častnik, ki se zaljubi v Edith (Deborah Kerr), vendar je ta zaročena z njegovim prijateljem Theom. Naslednji časovni skok nas postavi v I. svetovno vojno, kjer Candy v Franciji spozna Barbaro (spet Deborah Kerr), zelo podobno Edith, in se z njo poroči. Med obema vojnoma Barbara umre, krog pa se sklene med II. svetovno vojno, kjer Candy spozna Angelo (Kerr, tretjič), ki je spet na las podobna Edith in Barbari. Skozi čas, vojne in staranje gledalci počasi razumevamo Candyjev tradicionalni občutek za vojaško čast in težko sprejemanje modernega, »umazanega« načina bojevanja. Candy s svojim videzom in teatralnostjo nekoliko spominja na Churchilla (tudi on se je boril v burski in I. svetovni vojni); ta je tudi skušal snemanje ustaviti, saj je mislil, da gre za parodijo nanj, a mu ni uspelo. Nenavaden, ambiciozen, kompleksen, kontroverzen, pa tudi razvlečen film, poln originalnih režijskih rešitev, zaradi katerih se Martin Scorsese tako razburi, da začne kar jecljati.



24. **Afriška kraljica** (African Queen, 1951, John Huston)

Vzhodna Afrika, 1914. Bolj kot za klasičen spopad med vojskama gre za vojno med spoloma (Katharine Hepburn in Humphrey Bogart), med življenjskima slogoma (odločna misijonarka in brezciljni pijanec), človekom in naravo (plovba po nevarni reki) in predvsem za spopad med dvema ploviloma oziroma kraljicama: med neuglednim parničkom Afriška kraljica in orjaško nemško bojno ladjo Kraljica Luiza ... Sveže pečena zaljubljenca si pred izvržitvijo smrtne kazni zaželita legalizirati svojo zvezo, kar jima nemški častnik odobri: »S pooblastili cesarja Viljema II. vaju razglašam za moža in ženo. Nadaljujte z eksekucijo!« Presenetljiv preobrat poskrbi, da so na koncu vsi razen Nemcev srečni in zadovoljni. Tudi režiser, ki je pred napornim snemanjem uplenil svojega prvega slona, kar je obdelal Clint Eastwood v filmu *Beli lovec, črno srce* (White Hunter, Black Heart, 1987).



25. **Steze slave** (Paths of Glory, 1957, Stanley Kubrick)

Eden najboljših filmov o I. svetovni vojni. Po več katastrofalno spodletelih naskokih na nemške položaje se francoski vojaki spuntajo in nočejo več v samomorilске napade. Njihovi generali odločijo, da bo treba za svarilo drugim kaznovati sto vojakov. (Kazen, imenovana desetkanje ali decimiranje, izhaja še iz rimskih časov, ko so za skupinske prekrške vojake postrojili in vsakega desetega obglavili.) Nazadnje izberejo »le« tri in jih postavijo pred vojaško sodišče. Polkovnik Dax (Kirk Douglas) se obupano trudi, da bi v procesno farso vnesel nekaj razuma, a zaman. Kubrick je s *Stezami slave* postavil nove standarde realizma vojnih prizorov, vpeljal dolge vožnje s kamero po rovih in šokiral z mučnim prizorom eksekucije. Brezizhodnost je absolutna: če te ne zadene sovražnikova krogla v boju, te bo pa naša pred strelskim vodom. Francozom je šel film tako v nos, da so ga prvič predvajali šele leta 1975. Še dve TV-parodiji: v epizodi *Corporal Punishment 4*. sezone serije *Črni gad* (Blackadder Goes Forth, 1989) se norčujejo iz prizora sojenja, v zgodbi *Strahopetec* (Yellow, 1991, Robert Zemeckis) iz



serije HBO *Zgodbe iz grobnice* (Tales from the Crypt) pa igra Kirk Douglas, ki ima tako strahopetnega sina, da ga na koncu ustrelijo. Tokrat zaslužen.

26. **Dobri vojak Švejk** (Dobry voják Švejk, 1957, Karel Steklý) Protivojna satira po romanu češkega boema, zajebanta in anarhista Jaroslava Haška o preprostem vojaku, ki se na začetku I. svetovne vojne z neumnostjo in ignoranco posmehuje zadržti avstro-ogrski vojaški oblasti. Josef Švejk je pravzaprav dvojček Kafkovega Josefa K.: oba sta izgubljena v absurdnem svetu birokracije in zakonov, le da ima prvi komični predznak, drugi pa tragičnega. Primer češkega pišmevuhovskega humorja, ki se je nadaljeval v navezi Hrabal/Menzel. Filmski Švejk je v odnosu do literarnega izgubil nekaj fine dvoumnosti in večplastnosti ter izpadel nekoliko bolj retardiran. Je pa humor na prvo žogo padel na plodna tla pri publiku, zato so že naslednje leto posneli nadaljevanje *Pokorno javljam* (Poslušně hlásím, 1958, Karel Steklý), kjer Švejk povzroča nove groteskne situacije. Armada s takimi vojaki bo zagotovo izgubila vojno.



27. **Tihi Don** (1957, Sergej Gerasimov)

Šesturni ep o donskih Kozakih se razteza od 1912 do 1922, po špehu Mihaila Šolohova. Junak Grigorij Melekov je razpet med ljubeznijo do seksi Aksinje in žene Natalije, zato se raje odloči za I. svetovno vojno, ki se nadaljuje v rusko revolucijo, ta pa se podaljša še v državljansko vojno, kar nanese skoraj deset let vojskovanja. Eno od treh adaptacij knjige je v letih 1992 in 1993 režiral naš znanec iz *Bitke na Neretvi*, Sergej Bondarčuk, film pa je bil končan leta 2006, dvanajst let po njegovi smrti. Ruske pred-, med- in po-revolucionarne homatije so obdelali tudi *Doktor Živago* (Doctor Zhivago, 1965, David Lean), ki se med rdečimi in belimi odloči za ljubezen, *Rdeči* (Reds, 1981, Warren Beatty), ki združi revolucijo in ljubezen, in *Admiral* (2008, Andrej Kravčuk), ki se opredeli za ljubezen in tabele. Zanimiv je tudi *Aleksa Dundič* (1958, Leonid Lukov), rusko-jugoslovanska spravna koprodukcija (ki naj bi po Stalinovi smrti doprinesla k ponovni krepitvi odnosov) o poročniku srbskega prostovoljnega korpusa, ki se je v ruski državljanski vojni boril in umrl na strani zmagovite Rdeče armade. O ljubezni ne poročajo.



28. **Velika vojna** (La grande guerra, 1959, Mario Monicelli) Italijanska mineštra, ki uspešno kombinira komedijo, dramo in tragedijo, z obveznim ščepcem erotike. Oreste in Giovanni sta preračunljivca, ki ju druži želja, da bi se čim ceneje izmazala iz vojne. Z različnimi mahinacijami dolgo ostajata na varnem, potem pa padeta v roke sovražniku, kjer ju zaslišuje aroganten avstro-ogrski oficir. Oreste in Giovanni ohranita pomembno skrivnost, a za to plačata z življenjem. Na svoj strahopetni način postaneta heroja, vendar tega ne bo nikoli nihče izvedel ... Tudi v filmu *Najkrajši dan* (Il giorno più corto, 1963, Sergio Corbucci), parodiji megaspektakla *Najdaljši dan* (The Longest Day, 1962, Ken Annakin idr.), dva bedaka izborita pomembno zmago.



29. **Lawrence Arabski** (Lawrence of Arabia, 1962, David Lean) Bližnji vzhod, 1916. Mlad, lep in karizmatičen britanski poročnik T. E. Lawrence (Peter O'Toole) odide v puščavo, kjer doživi razodetje. Vizionarsko združi različna arabska plemena in jih popelje v zmagovito vojno proti Turkom. Lawrence je eden najbolj kontroverznih filmskih junakov: v sebi nosi mešanico božjega kompleksa,

mesijanske obsedenosti, napoleonske grandomanije, morilske sle, sadomazohističnih izpadov in duševne neuravnovešenosti, kar zna biti posledica neizživete istospolne usmerjenosti (v filmu praktično ni žensk). Če ne bi bil tako lep, ga ne bi jemali resno. V tem filmu je vse večje od življenja: veličastna puščava, epsko dogajanje, čustvena intenzivnost, velepomembna glasba, spektakularne bitke, plemeniti Arabci in seveda naslovni junak, ki ga razganja od egomanije. Kot bi bila I. svetovna vojna preskromno prizorišče za tako grandiozen film. Po precej ohlapno interpretiranih resničnih dogodkih. Piskrček je pristavil sirski film *Lawrence Al Arab* (2008, Thayer Mousa), ki na Lawrence gleda z arabskimi očmi. Dandanes tudi Arabci niso več tako v modi, kot so bili nekdaj.

30. *Rafali ob zori* (King & Country, 1964, Joseph Losey)

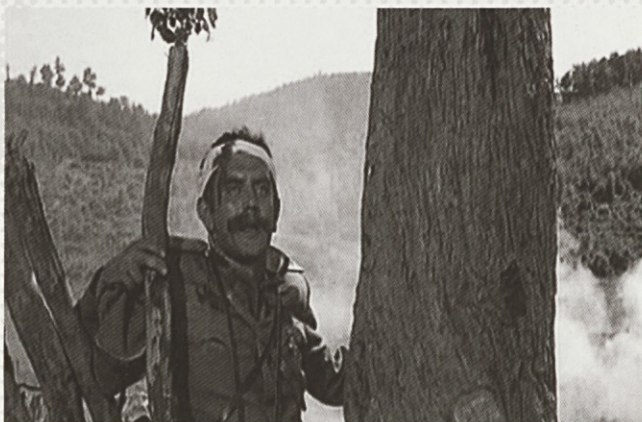
Film, ki stopa po *Stezah slave*, a je še bolj trd, brezkompromisen in neizprosno, med drugim pokaže dokumentarne posnetke mrtvih vojakov. Zgodba: Po treh letih bojevanja ima vojak Hamp vsega dovolj, zato se peš odpravi iz Francije v rodno Anglijo. Na cesti ga ustavi vojaška policija in kmalu se znajde pred sodiščem, kjer mu sodijo za dezerterstvo. Proces razkrije, v kako pošastnih razmerah so živeli in umirali vojaki: mraz, blato, ogenj, jeklo, podgane, razkrajanje, kužne bolezni in vsakodnevni boj za preživetje. Pekel. Kljub vsemu za Hampa ni milosti. Ko ga strelski vod prerešeta, je še vedno živ, zato ga pokončajo s strelom v usta. Za kralja in domovino.

31. *Marš na Drino* (Marš na Drinu, 1964, Žika Mitrović)

Pravi mali čudež, da so kaj takega lahko posneli v nekdanji Jugi. Film opisuje prvo bitko prve svetovne vojne, bitko na Ceru, kjer je vojska Kraljevine Srbije avgusta 1914 porazila močnejšo in bolje opremljeno avstro-ogrsko vojsko. Avstrijci so v tej bitki izgubili pribl. 25.000 vojakov, Srbi pol manj; torej celotna populacija Celja v eni sami bitki. Na koncu filma Ljuba Tadić (kot major Kursula) smrtno ranjen ob drevesu zakolne: »*Drino, jebem ti ...*« in umre; skoraj natanko isto je Tadić ponovil devet let pozneje v *Sutjeski* (1973, Stipe Delić), ko je kot narodni heroj Sava Kovačević spet zdrsnil v smrt ob nekem drevesu. Tokrat brez kletvice. Cersko bitko obravnava tudi najdražji srbski film vseh časov *Sveti Jurij ubija zmaja* (Sveti Georgije ubiva aždahu, 2009, Srđan Dragojević), ki pa kljub zavidljivemu kreativnemu potencialu ni izpolnil pričakovanj.

32. *Gozd obešencev* (Pădurea spânzuraților, 1965, Liviu Ciulei)

Romunija je v vojno vstopila predvsem, da bi se dokopala do Transilvanije, ki je bila takrat del Avstro-Ogrske. Kar pomeni, da so v tej pokrajini živeče Romune vpoklicali v avstro-ogrsko vojsko in jih prisilili, da se borijo proti svojim bratom onstran meje. Film pripoveduje o zamejskem Romunu, častniku Bologi, razpetim med dolžnostjo do monarhije in pripadnostjo narodu, kar še zakomplicira zaljubljenost v madžarsko dekle. Vse skupaj se ni moglo srečno končati: zaradi vohunstva in dezerterstva konča na vislicah. Po istoimenskem romanu Livia Rebreanuja iz 1922, objavljenem tudi pri nas. Po razpadu monarhije leta 1919 je Transilvanija pripadla Romuniji. Odtlej pa javkajo tamkajšnji Madžari.





33. **Zlomljena krila** (The Blue Max, 1966, John Guillermin)
Nadaljujemo z blokom letalskih filmov, posnetih po II. svetovni vojni. Tale je zanimiv, ker si je za junaka izbral nemškega pilota, ki si želi dobiti medaljo za 20 sestreljenih sovražnih letal. Film se ponaša z izvrstno posnetimi letalskimi prizori, kjer je v posameznih spopadih sodelovalo tudi po ducat letal hkrati, kar je koordinacijsko izredno zahtevno. Spoiler: nemški pilot ne preživi. Trendu letalskih filmov se je prislil tudi večni eksploatator Roger Corman z ambicioznim *Rdečim baronom* (Von Richthofen and Brown, 1971), ki ima bolj kilavo zgodbo, a dobre zračne bitke. *Aces High* (1976, Jack Gold), ki je ponovno uporabil nekatere posnetke iz *Zlomljenih kril* in se malce preveč zanašal na miniature, je še vedno soliden primerek podžanra. V *Zeppelinu* (1971, Etienne Perier) skušajo Nemci z orjaškim cepelinom prodreti v Anglijo in ukrasti Veliko listino svoboščin (Magno carto libertatum); med snemanjem sta trčila helikopter in letalo, umrlo je pet ljudi. V družinskem ZF-akcionerju *Biggles* (1986, John Hough) se marketinški strokovnjak nenadoma znajde v bojnem letalu leta 1917. Potem pa se je pričela doba digitalnih učinkov: *Vražja eskadrilja* (Flyboys, 2006, Tony Bill) in *Rdeči baron* (Der rote Baron, 2008, Nikolai Müllerschoen) sta bolj podobna računalniškim igram kot pravi letalskim filmom. Zato še bolj cenimo fante in filme, ki so vragolije v zraku izvajali zares, ne pa na zelenem ozadju.



34. **Sarajevski atentat** (1968, Fadil Hadžić)
Zgodba o atentatu na prestolonaslednika Franca Ferdinanda bi šla zaradi neprimernosti teme težko skozi partijska sita, če je ne bi spretno maskirali v politično pravoverno zgodbo o odporiškem gibanju v Sarajevu med II. svetovno vojno: ranjeni ilegalce se na begu pred švabi zateče v stanovanje starejšega gospoda. Izkaže se, da je ta nekdanji član organizacije Mlada Bosna. Možakar ilegalcu pove zgodbo o atentatu, pri katerem je sodeloval, kar zasede večino filma, nazadnje pa pade pod streljo nemškega oficirja. Slednjega igra Franek Trefalt, Franca Ferdinanda pa Bert Sotlar. Sporočilo: Mlada Bosna je predhodnica NOB.

Po uspehu *Bitke na Neretvi* je režiser Veljko Bulajić še enkrat zbral mednarodno zvezdniško ekipo in posnel jugo-češki spektakel *Atentat v Sarajevu* (Atentat u Sarajevu, 1975), s katerim je očitno meril na tujino, ga bombastično naslovil *The Day That Shook the World* in poslal v svet. A zaman, gledalcem je bilo vseeno tako za Franca kot Gavrila. Z umorom nadvojvode in njegove žene se začne tudi pozabljeni MGM-ov *Storm at Daybreak* (1933, Richard Boleslavsky), ki se nadaljuje v nacionalno problematično romanco med Srbkinjo in Madžarom.



35. **Oh! Kako lepa vojna!** (Oh! What a Lovely War, 1969, Richard Attenborough)

Sarajevski atentat omenja tudi ta kulturno črnohumorna protivojna satira, posneta po istoimenskem muzikalu, ki povzema in komentira znane dogodke I. svetovne vojne prek priljubljenih pesmi tistega časa. V ospredju je tipična angleška družina Smith, ki s ponosom pošilja svoje sinove v vojno. Potem pa sinovi padajo eden za drugim in patriotski zanos vse bolj kopni. Ko zadnjega dne vojne na fronti pade tudi zadnji sin, je družina obsojena na izumrtje. Film se konča z nepozabnim zračnim posnetkom, ki prikazuje na tisoče in tisoče belih križev (natančno: 16.000), medtem ko glasovi mrtvih vojakov pojejo pesem »We'll Never Tell Them.« Tudi najbolj okorelemu gledalcu se mora orositi oko.

36. **Vohunka brez imena** (Fräulein Doktor/Gospodična Doktor - Špijunka bez imena, 1969, Alberto Lattuada)

Ambiciozna italijansko-jugoslovanska koprodukcija v produkciji Dina de Laurentiisa in z glasbo maestra Morriconeja. Film so delno posneli v Piranu in okolici, med stranskimi igralci najdemo Olivero Katarino in Janeza Vrhovca. Gospodična Doktor (ledenohladna Suzy Kendall) je z morfinom zasvojena nemška vohunka, ki sodeluje pri umoru Lorda Kitchenerja in izmakne formulo za smrtonosni bojni plin. Film je pravzaprav ciničen in amoralen, saj nas spretno zapelje, da navijamo zanjo, čeprav za seboj pušča le kaos, uničenje in smrt. Na koncu celo izpolni nalogo, preživi in se odpelje v ... srečno prihodnost? Najbolj impresiven prizor: Nemci iz rovov spustijo bojni plin, nato se peš in na konjih počasi zgrnejo proti francoskim položajem. Podoba številnih jezdecev in konj v strašljivo grotesknih plinskih maskah spominja na pohod štiristotih jezdecev apokalipse.



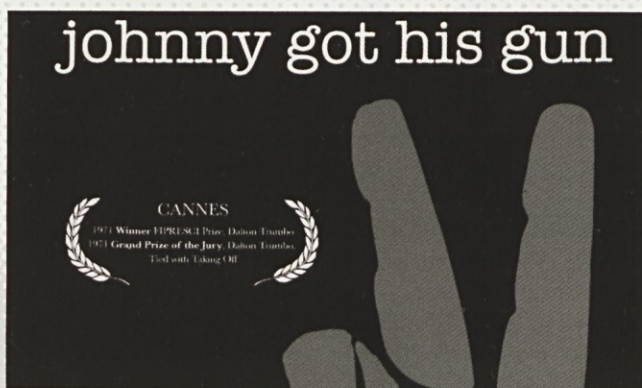
37. **Ljudje proti ...** (Uomini contro, 1970, Francesco Rosi)

Še ena italo-jugoslovanska koprodukcija, po romanu Emilia Lussua *Un anno sull'altipiano* (v prostem prevodu Eno leto na planoti), govori o planoti nad mestecem Asiago, kakih 50 km vzhodno od Gardskega jezera. Fanatični italijanski general Leone svoje vojake pošilja v neprestane frontalne napade na avstro-ogrske položaje, kjer jih čaka gotova smrt. Za najmanjši znak nepokorščine, strahopetnosti ali oklevanja jih čaka domači strelski vod. In to je šele začetek ... Tam, kjer bi drugi z vsemi razpoložljivimi filmskimi sredstvi napadli gledalca in od njega žicali čustva, je *Ljudje proti ...* čudno distanciran in oropan slehernega sentimentalizma; tako kot vojaki, ki so zaradi vsega hudega povsem otopeli in vdani v usodo. Zato je to eden najbolj verodostojnih filmov o I. svetovni vojni. Vtis kvirajo edino nesposobni jugo statisti, ki v bojnih prizorih »zadeti« padajo tako patetično in narejeno kot v najslabših partizanaricah. Film ima poetičen angleški prevod: *Many Wars Ago*.



38. **Johnny Got his Gun** (1971, Dalton Trumbo)

Če že ne najboljši, pa zagotovo najpretrsljivejši film o I. svetovni vojni. Na zadnji dan vojne je mladega, brezimnega ameriškega vojaka zadela granata. Ostal je brez obeh rok in nog, obraza, vida, sluha, nosu in ust, najhujše od vsega pa je, da je ostal njegov um nedotaknjen. Zaveda se vsega, a ne more storiti ničesar. Ni ga še bilo tako nemočnega in tragičnega junaka; njegov obstoj je absolutna, najstrašnejša, nepopisna in neskončna groza. Film, ki ga je težko gledati, se konča s Horacovim verzom: »*Dulce et decorum est pro patria mori*«. Iz pozabe je film potegnila Metallica, ki je njegove dele vključila v video svoje skladbe *One* (1989), zaradi česar je postal film silno popularen med mladino. Sicer soliden istoimenski rimejk (2008, Rowan Joseph) je bil nepotreben.



39. **Črno-belo v barvah** (Noirs et blancs en couleur, 1976, Jean-Jacques Annaud)

Francoski kolonisti v zahodni Afriki se lepo razumejo z nemškimi sosedi, s katerimi se pogosto družijo na terasah velikih hiš, kjer pijejo čaj in kramljajo. Ko izbruhne vojna, obe strani oborožita in izurita »svoje« lokalne domorodce in jih pošljeta v vojno proti »sovražniku«. Po štirih letih vojne, v kateri so se bojevali in umirali izključno temnopolti Afričani, se sovražnosti končajo. Francozi in Nemci se spravijo in spet družijo na terasah velikih hiš, kjer pijejo



čaj in kramlajo. Film je prejel oskarja za najboljši tujejezični film, a prejela ga ni Francija temveč Slonokoščena obala; to je bil njen prvi in edini oskar.

40. *Galipolje* (Gallipoli, 1981, Peter Weir)

Dotlej najdražji avstralski film govori o dveh tekačih, Archyju (Mark Lee) in Franku (Mel Gibson), ki sodelujeta v invaziji na polotok Gallipoli v Otomanskem cesarstvu. Zavezniki (Britanci, Avstralci in Novozelanci) obtičijo na obali pod močnim turškim ognjem, vrstijo se neuspešni napadi, število mrtvih narašča. Režiser je ubral kar nekaj zgodovinskih bližnjic, za kar so ga ostro kritizirali. Tudi tisti konec, ko teče Archy na vso moč proti turškim položajem, je za lase privlečen. Mar je hotel doseči s tem samomorilskim solo sprintom, da ga čimprej ustrelijo? Misija uspela. Avstralci so se Turkom za poraz na Gallipoliju maščevali v slovitom konjeniškem napadu na mesto Beersheba v Palestini, kar je spektakularno (in malce prelahkotno) ovekovečil film *Lahka konjenica* (The Lighthorsemen, 1987, Simon Wincer). Vseeno je prizor zadnjega uspelega konjeniškega napada v zgodovini impresiven. Omenimo še film *40.000 Horsemen* (1941, Charles Chauvel), ki je tudi obdelal konjeniški napad, vendar je služil bolj za tedanje propagandne namene.

41. *Austeria* (1982, Jerzy Kawalerowicz)

Precej odbit in dvoumen poljski film; po mnenju ustvarjalcev gre za vzvišeno metaforo o Židih, ki so soočeni s svojo tragično usodo, po mnenju kritikov pa za slabo prikrit antisemitizem. Zgodba se dogaja v vzhodni avstro-ogrski pokrajini Galiciji (danes v Rusiji), kjer živijo Poljaki, Ukrajinci in Židje. Začenja se vojna in obupani Židje se na begu pred krvoločnimi Kozaki zatečejo v *austerio* (podeželsko gostilno), ki jo vodi modri Žid Tag. Židje s svojimi absurdnimi rituali sami rinejo v pogubo, katoliški Poljaki jim skušajo pomagati, vendar Židje zavračajo njihovo pomoč. Naj razume, kdor more. Plus veliko seksa in nasilja. Po romanu (Žida) Juliana Strykowskijskega iz 1966, ki je sodeloval pri scenariju.

42. *Samo življenje* (La vie et rien d'autre, 1989, Bertrand Tavernier) Januar 1920; 350.000 francoskih vojakov je še vedno pogrešanih. Major Dellaplane (odlični Philippe Noiret) ne priznava pojma »neznani vojak«, še leta po koncu vojne neumorno brska po truplih padlih vojakov, jih skuša identificirati in vrniti družinam. V njegovem sektorju se prikaže naduta gospa Irène de Courtil (Sabine Azéma), Parižanka s političnimi zvezami, ki zahteva truplo svojega moža. Dellaplane ji osorno ponudi 1/350.000 (z besedo: eno tristopetdesettisočinko) svojega časa. Njuna antipatija se zlagoma unese in nadomesti z bolj pozitivnimi čustvi, hkrati pa se pokaže možnost, da je njen mož živ ... Subtilna mojstrovina, pri kateri se še dolgo ne otreseš vonja po smrti, trohno bi in razpadanju. Tavernier se je k l. svetovni vojni vrnil v filmu *Captain Conan* (Capitaine Conan, 1996), ki se dogaja ob koncu vojne v Bolgariji, kjer se naslovni junak ne zna prilagoditi življenju v miru.

43. *The Lost Battalion* (2001, Russell Mulcahy)

Po resničnih dogodkih proti koncu vojne na zahodni fronti. 77. ameriška divizija se je znašla odrezana in obkoljena od Nemcev, brez hrane, vode, streliva in sanitetnega materiala. Divizijo so večinoma sestavljali njujorški emigranti: Irci, Poljaki, Italijani in Židje, ki so se vrnili v staro domovino, da bi poravnali račune. Po



petih dneh in nočeh nenehnih bojev in »prijateljskega ognja« se je njihovo število s 500 skrčilo na pičlih 200 mož ... Nasilen, divji, kaotičen in klavstrofobičen film, kakršnega ne bi pričakovali od TV-produkcije. Še en TV-film, *Moj fant Jack* (My Boy Jack, 2007, Brian Kirk), govori o Rudyardu Kiplingu (avtor Knjige o džungli) in njegovem sinu Jacku (Daniel Harry Potter Radcliffe), ki ga sprejmejo v vojsko, šele ko oče uporabi zveze. Komaj 18-letni fant na fronti nesrečno umre, Kipling pa o njem napiše naslovno žalostinko. Kot bi vojna Mowgliju, Potterju in drugim otroškim junakom brezobzirno razbila iluzije in prekinila mladost ... Za vedno.



44. *Deathwatch* (2002, Michael J. Bassett)

Ta film je dobesedno vzel tezo, da je bila I. svetovna vojna pekel, klavnica in grozljivka. In materializiral metaforo, da se v rovih skriva strašna pošast, ki golta vse vojake, in to ne glede na uniformo. Angleška enota napade izoliran nemški položaj in tam naleti na razmesarjena trupla, ovita v bodečo žico, prebodena z bajoneti, ter nekaj preplašenih švabov, ki ne nudijo nobenega odpora. Očitno je na delu nekakšna zla sila, ki vpliva tudi na Angleže, da se začno medsebojno pobijati, in to zelo kreativno. Dobro premiso sfiži slabša izvedba, vseeno pa si je ta filmček upal tja, kjer ni bil še nihče.



45. *Zelo dolga zaroka* (Un long dimanche de fiançailles, 2004, Jean-Pierre Jeunet)

Amelie v I. svetovni vojni. Hendikepirana, a odločna Mathilde (Audrey Tatou) še leta po koncu vojne išče svojega zaročenca, ki je izginil na nikogaršnji zemlji med bitko na Somi. Mathilde počasi sestavlja mozaik dogodkov, se prebija skozi goro informacij in rigidno vojaško birokracijo ter nazadnje pride do svojega ljubega, ki je pred vojnimi grozotami dezertiral v amnezijo. Film odlikujejo osupljiva rekonstrukcija življenja v rovih, bizarna estetika vojne krajine (ki vključuje kadaver konja na drevesu) in impresivni bojni prizori, posneti z enim očesom na Spielbergovem *Reševanju vojaka Ryana* (Saving Private Ryan, 1998). V enem najbolj zapomnljivih prizorov Mathilde obišče nekdanje bojišče: tam, kjer so bili še pred dvema letoma rovi, blato, utrdbe in bodeča žica, se zdaj razprostira nepregledno polje detelje. Po precej prirejenem romanu Sébastiena Japrisota. Bistveno slabši je spravni evropuding *Veseli božič* (Joyeux Noël, 2005, Christian Carion), ki sentimentalno slavi kapljo miru v morju klanja. Tudi v *Franciji* (La France, 2007, Serge Bozon) se zaskrbljena žena odpravi iskat svojega moža na fronto. Le kaj bi Francozi brez žensk?



46. *120* (2008, Özhan Eren, Murat Saraçoğlu)

Turški film, ki povzdiguje nacionalne mite in domoljubje. Resnična zgodba o 120 fantih, starih od 12 do 17 let, ki so pri plemeniti nalogi vsi do zadnjega svoja mlada življenja položili na oltar domovine. Film je naletel na huronsko odobravanje pri Turkih, malo manj pa drugje, še posebej ker posredno opleta z občutljivim armenskim vprašanjem. Agresivna patetika, sladkobni sentimentalizem in nacionalna mitomanija spominjajo na turške telenovele in zbudajo posmeh, a ne gre prezreti, da so Turki v zadnjem desetletju postali prava filmska velesila. Od leta 2008 so sproducirali vsaj šest visokopračunskih filmov o I. svetovni vojni, kar je absolutni svetovni rekord. Od tega trije filmi obravnavajo bitko pri Gallipoliju (turško Çanakkale) iz nekoliko drugačnega zornega kota kot Weirov film. Med napadalci nismo zasledili Mela Gibsona.



47. *Passchendaele* (2008, Paul Gross)

Oda kanadskim borcem. Passchendaele (danes Passendale) je belgijska vasica v zahodni Flandriji, v bližini mesta Ypres, ki je bila prizorišče ene največjih (beri: najhujših) bitk v I. svetovni vojni. Junak filma je resnična osebnost Michael Dunne, ki je s svojim kanadskim bataljonom sodeloval v številnih spopadih. Po vojni se je grenko izpovedal svojemu vnuku Paulu Grossu, da ne more pozabiti, kako je med bitko nekega mladega nemškega vojaka z bajonetom zabodel v čelo. Mladi Gross si je to zapomnil in čez leta režiral najdražji kanadski film vseh časov, ki je narejen zelo pikovsko, saj do potankosti rekonstruira dokumentarne fotografije.

48. *Beneath Hill 60* (2010, Jeremy Hartley Sims)

Četa avstralskih rudarjev (Australian Tunnelling Company) dobi nalogo, da izkoplje predor pod Gričem 60 na belgijski fronti, kjer se nahaja smrtonosni nemški bunker. Avstralsci in Kanadčani mesece kopljejo pravi labirint predorov in ga minirajo z 21 minami velikanske razdiralne moči, delo pa ovira kup tehničnih in logističnih težav. Nemci izvedo za njihove načrte in začno kopati protipredor, ki ga minirajo s svojim razstrelivom. Bitka s časom postane čista shizofrenija: kdor bo prej sprožil razstrelivo, bo pogнал cel hrib in nasprotnike do neba ... Nizkopračunski, a učinkovit, intenziven in klavstrofobičen film o ljudeh, »ki so šli pod zemljo pred svojim časom«.

49. *Josef* (2011, Stanislav Tomić)

Hrvaški film povzema zgodbo o podganah, ki jo na začetku filma pove hrvaški vojak na galicijski fronti 1915: Rusi podgane, polovljene v jarkih, vržejo v sod. Čez nekaj časa se začno podgane žreti med seboj, dokler na koncu ne ostane le ena, najmočnejša in najkrvoločnejša. To vojaki spustijo na prostost, saj vedo, da bo še naprej iztrebljala druge. Tudi vojaki, vrženi v vojno, se medsebojno sadistično iztrebljajo, častniki pobijajo lastne vojake, mrhovinarji plenijo trupla, vse dokler iz tega človeškega pandemonija na koncu ne prileze najmočnejši in najkrvoločnejši vojak. Ta vojak je Rus, ki se je preoblekel v avstro-ogrsko uniformo in ukradel dokumente nekega hrvaškega kmeta. Njegovo ime je Josip Broz.

Josef je čuden film: produkcijsko je superioren in se mu sploh ne vidi, da je narejen za drobiž, vendar je scenarijsko resno podhranjen. Glasbeno ga je opremil kontroverzni hrvaški »fašistični bregovičevski klon« Marko Perković Thompson, ki je cel film naphal s preglasnim, preagresivnim in preobilnim soundtrackom. Kljub vsem težavam pa film izstopa zaradi izvirnega in jebivetrskega odnosa do zgodovine.

50. *Grivasti vojak* (War Horse, 2011, Steven Spielberg)

Režiser, ki je posnel enega najboljših filmov o II. svetovni vojni, je zakrivil najslabšega o prvi.



14 filmov, posredno povezanih s I. svetovno vojno:

1. **Divja banda** (Wild Bunch, 1969, Sam Peckinpah)

Tale western, ki se dogaja leta 1913, predstavlja uvod v prvo svetovno vojno: člani bande uporabljajo avtomatsko orožje, granate in mitraljez Maxim, poleg tega se pogovarjajo o letalih, ki jih bodo uporabljali v vojni v Evropi.

2. **Kričanje na vraga** (Shout at the Devil, 1976, Peter Hunt)

Rimejk *Afriške kraljice*, le da nemško bojno ladjo uničujeta dva moška: Lee Marvin in Roger Moore.

3. **Korakaj ali umri** (March or Die, 1977, Dick Richards)

Major tujske legije rešuje svoje travme iz I. svetovne vojne tako, da zaneti novo vojno z beduinskimi plemeni.

4. **Uganka sipin** (The Riddle of the Sands, 1979, Tony Maylam)

Nemci že na začetku 20. stoletja načrtujejo invazijo na vzhodno Britanijo.

5. **Kaskader** (Stunt Man, 1980, Richard Rush)

Ubežnik se kot kaskader pridruži filmski ekipi, ki snema film o I. svetovni vojni, ki ga režira Peter 'Lawrence Arabski' O'Toole.

6. **Smisel življenja Montyja Pythona** (Monty Python's The Meaning of Life, 1983, Terry Gilliam, Terry Jones)

Pred napadom na sovražnikove položaje vojaki svojemu priljubljenemu naredniku za rojstni dan podarijo stensko uro, torto in še nekaj priložnostnih daril.

7. **Ostrina britve** (Razor's Edge, 1984, John Byrum)

Američan (Bill Murray) se iz vojne vrne povsem spremenjen: namesto služenju denarja se posveti duhovni rasti.

8. **Dobro jutro, Babilon** (Good morning Babilonia, 1987, Paolo in Vittorio Taviani)

Italijanska brata kot scenska delavca sodelujeta pri filmu D. W. Griffitha, nakar izbruhne vojna in brata se znajdetata na nasprotnih straneh.

9. **Hanussen** (1988, István Szabó)

Avstrijski vojak postane zaradi rane v I. svetovni vojni jasnoviden in napove Hitlerjev vzpon. Mojstrovina po fascinantni resnični zgodbi Erika Jana Hanussena.

10. **Jesenska pripoved** (Legends of the Fall, 1994, Edward Zwick)

Najmlajši brat se poroči, potem pa rine v vojno in tam pade, svojo lepo mlado ženo pa prepusti starejšima bratoma.

11. **12 opic** (Twelve Monkeys, 1995, Terry Gilliam)

Bruce Willis med časovnimi skoki obiše tudi jarke I. svetovne vojne.

12. **Beli trak** (Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte, 2009, Michael Haneke)

Nekaj hudega se kuha v deželi nemški ...

13. **Prikriti udarec – Beg pred resničnostjo** (Sucker Punch, 2011, Zack Snyder)

Prva vojna kot pretepaško-erotična *steampunk* fantazija odraščajočih deklet.

14. **Sherlock Holmes – Igra senc** (Sherlock Holmes: A Game of Shadows, 2011, Guy Ritchie)

Profesor Moriarty že leta 1891 ve, da bo v Evropi prišlo do strašne vojne.



Beli trak

KADER-SEKVENCA IN NJEGOVE LUČI NA NEUSMILJENO ZGODOVINO



Miklós Jancsó

Jože Dolmark

In memoriam Miklós Jancsó (1921-2014)

Odšel je Miklós Jancsó, vodilni avtor madžarskega novega vala in verjetno poleg Bressona in Antonionija eden največjih filmskih stilistov. Njegovi filmi so postali simbolne slike velikih političnih sprememb krutega 20. stoletja v Evropi. Andrzej Wajda, veliki poljski filmski sopotnik, je Jancsu pripisoval »božji pogled«, sposobnost, da gledalce prelevi v božanske priče, ki z razdalje opazujejo krutost političnih porazov. Dve tretjini neba, košček ravne madžarske pušče in človek, ki se oddaljuje proti neskončnemu horizontu, dokler je še majhna, toda dovolj šna pika, da jo doseže puškin izstrelek. O tej sekvenci je govoril Wajda, ko je skušal označiti Jancsóvo izrazito vizualno stilizacijo in elegantno koreografirane kadre-sekvence. Ti so postali enkratni oblikoven emblem režiserja, ki je v svojih dolgih geometrijskih koreografijah ljudi in vojska, izgubljenih v neskončnosti madžarskih ravníc, ne ravno primernih za vojskovanja in skrivanja, odkril mentalne svetove svobode. V njegovih filmih je vedno najprej neka neskončna ravnina, ki jo naselijo spopadajoče se množice v vojaških uniformah in civilnih oblekah na prav poseben prostorski in časovni način sledeč elegantno koreografirano gibanje v izjemno dolgih kadrih. V teh dolgih kadrih-sekvencah pa je nad nekdanjimi izsušenimi močvirji in posekanimi gozdovi še vedno dovolj prostora za nebo, a ne kot samo za kakšno Wajdowo skrivališče božjega pogleda ali kakšen baletno filozofski vektor transcendence, marveč za prisotno danost gole praznine, ki zaobjame vso to ljudsko migotanje na poti v večnost, kamor bo vse to človeško mrgolenje slej ko prej izginilo.

Rojen očetu Madžaru in materi Romunki v Transilvaniji leta 1921 v današnjem Cluju, v takratnem Koloszvaru, konča škofijsko gimnazijo in se 1939 vpiše na univerzitetni študij prava, kasneje pa etnografije in zgodovine umetnosti. V letih 1945–1950 obiskuje budimpeško akademijo za gledališče in film. Kot mlad in goreč komunist posname vrsto angažiranih kratkih in dokumentarnih filmov in leta 1958 debitira s prvencem o zadnjih tednih fašizma *Zvonovi so odšli za Rim* (A harangok Rómába mentek, 1958). Sledi *Kantata* (Oldás és kötés, 1963), pripoved o eksistencialni krizi mladih razumnikov v času sovjetske prisile, ki kulminira v uporu 1956. S Hruščovom in z novim partijskim sekretarjem J. Kádárjem pride v deželah vzhodnega bloka do politične odjuge, ki bo



Zvezde in vojaki

omogočila razcvet novovalovskega filmskega gibanja tudi onstran železne zavese. S Skolimowskim in Polanskim na Poljskem; s Formanom, z Menzлом in Chytilovo na Češkem; s Tarkovskim, Paradžanovom, Klimovom in Šepitkovo v Sovjetski zvezi; s Klopčičem, Hladnikom, Petrovičem in Pavlovičem v Jugoslaviji; z Rocho na Portugalskem in s Sauro v Španiji; z Bellocchijem in Bertoluccijem v Italiji ter Glauberjem Rocho v Braziliji se nov francoski veter razširi globalno na začetku 60. let v eno najlepših desetletij v zgodovini filma, kjer se bo svet in njegove kapitalno liberalne zablude kakor posledice centralno državnega gospodarskega planiranja osmislilo z oblikovno in ikonografsko smelo kontrakulturo tudi na filmu in ta sijajna politično-duhovna atmosfera se bo iztekla na evropskih in ameriških ulicah prelomnega 1968. Jancsó bo s svojo drzno in nadarjeno generacijo, kamor sodijo tudi njegova takratna žena Márta Mészáros, pa István Szabó, István Gaál, Sándor Sára in ostali, bistveno pripomogel k uveljavitvi neke nove senzibilnosti do intimnega in družbenega sveta, do iskanja nekega socializma z bolj človeškim obrazom, ki bo na žalost zaradi kasnejše sovjetske represije na Češkem in ponovnega vznika upora v Gdansk u moral počakati do berlinskih dni 1989.

Jancsó se v 60. in 70. letih uveljavi kot avtor-svetilnik, svojevrsten filmar s povsem osebno govorico natančno izdelanih kadrov-sekvenc v zgodbah, kjer se kamera nenehno premika v opisovanju dejanj junakov in ne toliko v portretiranju njihovih psiholoških agensov, ki jih vodijo skozi skorajda anti-pripovedne koreografske premike, kjer se z vrtenjem vsega skuša ubesediti mešanico besedne in plesne očaranosti nad skrajno estetsko artikuliranostjo lucidnega razmisleka o revoluciji in terorju, politični moči in posameznikovi usodi, zakonih morale in ljudskih dogovorih. Jancsó se je zrelostno izoblikoval po tragičnih dogodkih vstaje iz

1956 v filmarja-pripovednika o zagatah in vrtinčenjih politične oblasti od časov avstro-ogrškega imperija, fašizma iz časa pred in med drugo svetovno vojno, pa preko sovjetske okupacije pred budimpeško vstajo in po njej: jancsójevska magija reprezentacije nekega rituala, po dolgih mukah zgodovinskih preizkušenj izpraznjenega prepotrebne smisla do slik skrajno odtujene ljudske skupnosti. S filmom **Tako sem se vrnil** (Igy jöttem, 1965) se prične plodno in dolgotrajno režiserjevo sodelovanje s piscem-scenaristom Gyulo Hernádjem, s katerim naslednje leto podpišeta **Ljudi brez upanja** (Szegénylegények, 1966), veliki kinematografski hit leta in režiserjev preboj na mednarodno sceno. Zgodovinska freska, rigorozno posneta v črno-beli tehniki pripoveduje o madžarskem uporuh zoper avstrijsko-habsburško prevlado, kjer se z mučenjem, zaslíšanji, s strahovlado in z ubijanjem skuša zatreti vstajo na vsak način. Žrtve so pred eksekucijo primorane korakati v krogu v vrsti, se sleči, poleči in plavati v reki in nasploh izvajati nesmiselne rituale v podreditvi krutemu izvajanju oblasti. Tu se pravzaprav začne Jancsó »koreografski« stil velikih prostorskih in časovnih prizorov, ki pride še bolj do izraza na velikem platnu v filmu **Zvezde in vojaki** (Csillagosok, katonák, 1967), madžarsko-sovjetski koprodukciji o madžarskih boljševikih, ki jih preganja ruska bela garda. V **Agnus dei** (Égi bárány, 1971) se Jancsó bavi z madžarsko boljševistično revolucijo 1919 in kontrarevolucijo, s katero se prične madžarski fašizem do konca druge vojne. Posnet je v spektakularno-onirični formi, ki se poigrava s kanoni fašistične estetike. V **Zimskem vetru** (Sirokkó, 1969) skupina hrvaških emigrantov v ustaškem taborišču načrtuje atentat na jugoslovanskega kralja Aleksandra v Marseillu 1934 leta.

Sledi remek delo **Rdeči psalm** (Még kér a nép, 1972), lirična in čutna glasbeno organizirana evokacija o kmečkih uporih s koncu 19. stoletja, s katerim Jancsó osvohi nagrado za režijo na festivalu v Cannesu. Film je vrhunski primer režiserjevih tematskih in stilskih preokupacij, kjer se ne ukvarja s pripovednim razvojem fabule in z odnosi med posameznimi liki, temveč z raziskovanjem razlogov za propad punta oziroma razgaljenjem prepletenih odnosov med zatiralci in zatiranimi skozi ritualne prikaze narodnih plesov in pesmi kot svojevrstno »revolucionarno liturgijo«, ki vodi v končni pokol. K ritualnemu ugodju celote prispevajo



Božja svetilka v Budimpešti

upočasneni ritem, dolgi kadri-sekvence (v filmu jih je vsega 26), ki so izpeljani z dinamično uporabo filmske kamere, njene koreografije in baletnega premikanja protagonistov. Ti postopki nakazujejo specifičen občutek hladnosti, politično simboliko in idejo o krožnosti zgodovine.

Tudi v naslednjih letih bo Jancsó vztrajal s svojim angažmajem in poetiko, na Madžarskem z ekranizacijo **Elektre** (Szerelmem, Elektra, 1974), potem v Italiji, kjer bo posnel nekaj filmov, najbolj znan bo **Privatni grehi, javne vrline** (Vizi privati, pubbliche virtù, 1976), zelo osebno svobodna erotično-politična verzija nesrečnih ljubimcev iz Mayerlinga. Z **Madžarsko rapsodijo** (Magyar rapszódia, 1979) se Jancsó vrne domov in ostane zvest svojemu stilu in prepričanem. V **Valčku na modri Donavi** (Kék Duna keringő, 1992) se je kot »stari levičar«, kakor se je sam definiral kar precej mimo svoje ustaljene estetike, precej sarkastično ponorčeval iz novih časov postkomunistične elite. Enako ostro bo še enkrat ozmerjal novodobne barone in naiven plebs z **Božjo svetilko v Budimpešti** (Nekem lámpást adott kezembe az Úr, Pesten, 1999), kjer prav presenetljivo z dozo črnega humorja gleda na kulturo nasilja in moralnega izničenja, kar ni samo problem sodobne Madžarske ...

Miklós Jancsó je bil velik mojster. Nekaj njegovega sta vedno gojila vsaj še Theo Angelopoulos do svoje prerane smrti predlani in rojak Béla Tarr. Nekaj pred smrtjo je v nekem intervjuju dejal morda pesimistično: »Z novimi vali se je film po vrhuncu nemega obdobja vrnil v magijo slikovne govorice. Na žalost pa je sodobni publiki samo še do zabave, ker se je pootročila. Morda pa otroci vedo, da starši lažejo in da so pogosto represivni. Kaj vem, morda bi moral menjati poklic ali bi moralo priti do tretje svetovne vojne. Vsakdo mora vselej vedeti, na kateri strani je, odločitev ni samo umetniška ...«

»» Če nečesa **NE MARAŠ, SE**

Katja Čičigoj

Slogovni in vsebinski
poklon Věri Chytilovi
(1929-2014)

ne pokoruj
pravilom
- **PREKRŠI JIH**«

»Je to resen časopis? Zastavljate mi nesmiselna in primitivna vprašanja.«

(Věra Chytilová na vprašanje, ali so njeni filmi feministični)

»V pravi feministični tradiciji je Věra združevala intenzivno intelektualno silo z ženstvenim občutkom za lepoto in obliko.«

(Josef Škvorecký o feministični naravi filmov Věre Chytilove)

»Njen prispevek **Restavracija, Svet** (Automat Svět) je sanjski sprehod po patriarhalnem oltarju, na katerem je žrtvovana ljubezen, ženske pa ukleščene: poroka.«

(Celluloid Liberation Front o prispevku Věre Chytilove k omnibusu čeških novovalovcev **Biseri na dnu** [Perličky na dně, 1966])

»Njen film **Sadovi paradíža** (Ovoce Stromů Rajských Jíme, 1970) se je posmehoval šovinistični matrici krščanstva, vpisani v moral(istič)no zgodbo o Adamu in Evi. V njem proslavlja mesene užitke obiranja jabolk in afirmira osvobajajoče sile želje v vseh njenih čutnih dometih.«

(Celluloid Liberation Front)

»**Marjetice** (Sedmikrásky, 1967), delo vizionarske nepokorščine, je čutna inkarnacija eksplozivnega potenciala filma, v katerem ženski eros presega telesa likov in se vpisuje v samo teksturo filma. Oda kreativni nepokorščini, film prinaša multitudni tok ženstvenosti, ki ga siva moška birokracija ni sposobna zajeti ali zakonsko regulirati.«

(ibid)

Marjetice, nemara najbolj opisovani, opevani, razlagani, obravnavani, analizirani, predvajani, interpretirani film Věre Chytilove – utelešenje duha '68, dadaistična vaja v *cut-up* filmskem slogu in nelinearni naraciji, anarhična provokacija socialističnega režima, feministični igrivi upor sponam patriarhalne družbe z njihovo hipereksploatacijo od znotraj ali »filozofski dokumentarec v obliki farse« (Chytilová) – odvisno od interpreta. Podobno kot njeni liki, filmski opus ali figura vobče.

Marjetice, *Thelma & Louise avant la lettre* z (nenaključno!) še kako bibličnim in (nenaključno!) arhetipsko neosebim imenom:

Marija 1 in

devica in

ljubeča mati in

dobra vila in

in

in

in

Marija 2,

kurba,

nebogljani otrok

zlovešča čarovnica

in

in

kar je še drugih skrajno dihotomnih figur ženstvenosti, o katerih piše denimo tudi Simone de Beauvoir v *Drugem spolu* (1949). Venomer skrajno dihotomnih: na (ali pred) oltar položeno skrajno idealizirano dobro in

zaničevano, omalovaževano, strah zbujujoče zlo: ženska v patriarhatu je vselej vse (tudi hkrati)

razen ona sama

(in ženska v patriarhatu tudi onkraj reprezentacije ne more biti ona sama, kot bi nemara dejala Carla Lonzi, Shoshana Felman, Hélène Cixous in druge).

»Margaret Thatcher češkega novega vala.«

(Kate Connolly o Věri Chytilovi)

»Prva dama češkega novega vala.«

(Mnoštvo anonimnih novinarjev, ki izpolnjujejo normo števila znakov svojih člankov z izrabljanjem že izrabljenih oznak)

Kakor da imata figura žene predsednika, ki polni medije s svojo podobo urejene in poslušne žene na tej ali oni dobrodelni prireditvi, ter figura premierke, ki z železno roko diktira skrajno liberalno, mačistično politiko tekmovalnosti, rasti in meritokracije (ob družinskih vrednotah in njihovi primarnosti za življenje 'pravih' žena) sploh karkoli skupnega – razen svoje pripadnosti politično skrajno konservativnim, ekonomsko pa liberalnim, in vselej patriarhalnim, narativom.

»Zdi se, da ji oznaka laska, četudi nemudoma zanika kakršnokoli politično sorodnost z 'železno lady'.«

(Kate Connolly o Věri Chytilovi)

»Disidentka češkega novega vala«, nerazumljena umetnica, ki je trpela cenzuro pod železno roko socialistične birokracije zaradi 'antikomunističnih' filmov.

(Mnoštvo anonimnih novinarjev, ki izpolnjujejo normo števila znakov svojih člankov z izrabljanjem že izrabljenih oznak).

»Sebe je vselej videla v podobi provokatorke in ne disidentke: četudi razočarana nad njegovimi specifičnimi manifestacijami, je vselej ohranila vero v socialistično poslanstvo. Kot je pogosto ponavljala, se je sistemu raje zoperstavljala od znotraj.«

(Margalit Fox o Věri Chytilovi)

V 60. letih je zaradi nemožnosti pridobitve finančne podpore socialistične vlade večkrat grozila z avtodefestracijo. Desetletje je preživela s snemanjem reklam pod psevdonimom.

Po mednarodnih peticijah v njeno podporo, ki so prihajale iz zahodnih 'demokracij', je sama pisala premierju Gustávu Husáku izražajoč podporo socializmu: »Hočem delati!«

V nasprotju z moškimi sopotniki novega vala, kljub številnim vabilom iz 'demokatičnega' Zahoda, sama ni zapustila Češkoslovaške. V pogovoru z Milošem Formanom Chytilová versus Forman – Consciousness of Continuity (1982), tako prevprašuje dihotomijo med domnevno 'svobodnim' Zahodom in domnevno samoumevno avtoritarnostjo Vzhoda.

Ironično – še bolj kot specifična vsebina je bil vselej problematičen njen nelinearen, nenarativen, montažno igriv in večplasten ter neukrotljivi filmski slog: »Lahko sem delala, pod pogojem, da so moji filmi bolj realistični.« (Věra Chytilová o domnevni ideološki 'cenzuri')

Še pomnimo dogodke okoli *Kataloga*?

Katalog
OHO
Pupilčki
Makavejev
Ipd.
Ipd.
Ildr.
Ildr.

»Nikoli nisem želela ujčkati svojega občinstva.«

(Věra Chytilová o svojem brezkompromisnem filmskem slogu)

In občinstvo v splošnem povečini ni naklonjeno neustaljenemu, nekonvencionalnemu filmskemu izrazu – pa naj se z njim sreča v socialističnem kulturnem domu ali kapitalističnem multipleksu.

Umetnost mora služiti: socialistični ideji, človečanskim idealom, vzgoji mladine, omiki ljudstva, izgradnji naroda, prepoznavnosti države, uspešnosti države, ekonomski uspešnosti države, ekonomski uspešnosti produkcijske hiše, ekonomski uspešnosti distributerjev, ekonomski uspešnosti prodajalcev kokic ... Umetnost mora predvsem SLUŽITI (čemurkoli že, razen sebi). (»Humanisti z vijolično brado,« kot bi dejal dolga leta prav tako 'slogovno' cenzurirani Srečko Kosovel).

»Ko sta svoboda in demokracija naposled prišli v njeno rodno deželo in se razklali na dvoje, se zanjo ni veliko spremenilo. Večkrat je poudarjala, kako je edina razlika v tem, da sedaj cenzura ni več politična, temveč ekonomska.«

(Celluloid Liberation Front)

»Kakšna je danes Vaša situacija na polju snemanja filmov? Lahko sedaj ponovno in lažje delate?«

»Ja seveda! Danes je češka kinematografija povsem v razsulu. Zaradi ekonomskih transformacij je danes kultura na nuli ...«

(Věra Chytilová ob retrospektivi njenih filmov o snemanju v sedaj svobodni, demokratični Češki republiki)

Socializem, kapitalizem, (hetero)patriarhat: dadaistično igrivi filmi osvobajanja želje ostajajo še danes za marsikoga neprebavljivi. Toliko o totalni subsumpciji libidinalno osvobodilnega programa '68 v mašinerijo kapitala. Od mehanične hiperpotrošnje anonimnih teles znotraj 'farmakopornografskega' režima tehno-biopolitike poznega kapitalizma (z oznako Beatriz Preciado) znotraj katere so telo, spol in seksualnost potrošni objekti kot vsi drugi, do nenadnega 'streznenja' in 'ustalitve' znotraj uvajenega režima buržoazne poroke in družine – pa naj bo hetero ali homoseksualna. *Whatever happened to '68?* V pričakovanju vrnitve Marije 1 in Marije 2 ...

»Svoboda je izjema in ne pravilo. Deluje lahko zgolj prek 'avtonomije' živega bitja na ozadju rutinske ali ustaljene in privajene aktivnosti.«

(Elisabeth Grosz o svobodi kot političnemu konceptu feminizma)

»Če nečesa ne maraš, se ne pokoruj pravilom – prekrši jih. Sem sovražnica neumnosti in preproste pameti tako moških kot žensk. Svoj življenjski prostor sem skušala očistiti teh elementov.«

(Věra Chytilová)

(v nadaljevanju »čiščenja« ...)

Pogovor z Jeffom Birdom

**»Moji filmi
pripovedujejo zgodbe o
majhnih, spregledanih
radostih«**

Gregor Bauman, foto: Darja Šter

Jeff Bird je mož prenekaterih talentov, ki jih sam nerad obeša na velik zvon. To počno njegovi prijatelji, ki ga prepričujejo, da svojo večplastno umetnost deli z njimi oz. nami. Večina ga pozna kot stalnega pridruženega člana skupine Cowboy Junkies, ki so pravzaprav sokrivci za njegov vstop v filmski svet. Na dolgih potovanjih od mesta do mesta je iz čistega dolgčasa vzel kamero v roke in začel beležiti utrinke s potovanj in jih kasneje povezal v zaključeno pripoved. Te miniature niso ostale neopažene in Jeff je danes cenjen avtor (pretežno) enominutnih filmov, ki so ga pripeljali na številne festivale eksperimentalnega filma, od rodnega Guelpha do Vladivostoka. »*Ko ne igram, snemam filme, ko snemam filme, ne igram na instrumente. Vendar gre vedno eno z drugim,*« mi je povedal kot prijatelj, ki ga poskušam zvabiti na nekatere nam bližnje festivale. Zlasti dokumentarno-glasbena pripoved *Rink* (2003) ima vse attribute, da spoznate Jeffa kot celostno, malce zadržano, sicer pa zabavno in razgledano osebnost.

Obstaja kakšen instrument, na katerega ne znate igrati?

Oh, kar nekaj jih je še, res pa je, da je na igranje potrebno gledati iz dveh zornih kotov. Prvi je *znati* igrati na instrument, drugi pa iz njega *izvabiti* zvok. Slednje ni težko in tega je sposoben praktično vsak. Veliko starih instrumentov je bilo namenjenih zgolj temu, ne »logičnemu« igranju, temveč ustvarjanju zvoka kot takega. Sam se trudim razumeti instrument in zvočne nianse, ki jih skriva v sebi. Raziskujem njegove zmožnosti. Igranje na instrumente je zelo podobno šofiranju – ko obvladaš avtomobil, se hitro lahko navadiš voziti tudi tovornjak. Princip je skoraj enak, potrebne so le prilagoditve. Enako velja pri instrumentih, zato me preseneča, da se več glasbenikov ne posveti igranju različnih instrumentov, temveč trmasto vztrajajo le pri enem.

Vam je instrumentalna pestrost v pomoč pri skladanju glasbe za filme?

Brez poznavanja igranja na različne instrumente se je niti ne bi lotil. Preveč rad imam glasbo in filme, da bi se delal norca iz njih. Različni instrumenti mi omogočajo različna izhodišča, zvokovna prepletanja, s katerimi poskušam razumeti filmsko emocijo ali – iz svojega zornega kota – dati zvočno podobo dogajanju. Skladatelji mojega kova poskušamo poiskati zvok, vendar vnaprej ne vemo, kakšen ta zvok je. Poskušamo sodelovati s podobami in se jim približati skozi zvočni odsev. Prav tu je v veliko pomoč poznavanje in znanje igranja na različne instrumente. Kajti zven, na primer klavirja – četudi igraš iste note – nima emocije mandoline ali piščali.

Sklepati je, da je za pisca filmske glasbe dobro, da je čustvena oseba – ali to velja samo za vas?

Ne morem govoriti za druge, a moje izkušnje so take, da se podobam poskušam približati izključno skozi sebe. Vprašam se, kako bi sam odreagirjal v izbrani situaciji ter poskušam dotično emocijo ali podobo, ki se prebudi v meni, uglasbiti. Pri skladanju nimam popolnoma prostih rok, saj moram paziti na naracijo filma, da moja, morda drugače doživeta emocija sovпада z občutki režiserja, saj je film na koncu koncev njegov.

Nekaj podobnega se vam je kot večno pridruženemu članu skupine Cowboy Junkies zgodilo pri filmu Divja reka (The River Wild, 1994, Curtis Hanson), kjer ste morali zaključno pesem v odjavni špici filma The Water is Wide nasneti in zmiksati še enkrat, saj je bila vaša prvotna verzija preveč melanholična za občutje filma.

Na to sem bil skoraj že pozabil, a gre za ustrezno primerjavo. Vem, da je med umetniki težko, saj ima vsak svoj prav, a se hkrati tudi ve, kdo je osrednji nosilec projekta. Kolikor se spomnim, je bila režiserju naša verzija pesmi všeč, a so vmes posegli producenti in tisti, ki imajo denar, imajo skoraj vedno tudi zadnjo besedo.

Se vaše tehnike skladanja za različne medije kaj razlikujejo med seboj?

V svojem bistvu ne, morda le v nekaterih finesah. Ne glede na medij se skladanja lotevam enako. Največ je seveda odvisno od režiserja, kako on vidi in sliši stvar. Povečini imajo zelo natančno razdelane ideje, kar je po svoje dobro, saj tako vem, pri čem sem. Če jih nimajo, pomeni, da imam veliko svobode. Takrat moram biti še posebej previden in dobro opazovati, da razumem naracijo igranega. Pri vsem skladanju je najpomembnejše, da se vnaprej zavedaš, da ne snemaš albuma, temveč glasbene enote, ki morajo sovpadati s sorodnim medijem.

Ste zaradi konfliktov z drugimi režiserji kasneje sami stopili za kamero? Še vedno se spomnim vašega pisma izpred desetih let, ko ste mi povedali, da boste instrumente malce odložili in se posvetili režiranju.

Če bi dramatiziral, bi rekel – ja, vendar temu ni tako. Vedno sem imel rad vizualije in tudi takrat, ko smo bili na turnejah, sem vedno nekaj fotografiral in snemal kratke filme. Do vseh meni ljubih medijev pristopam z enakimi strastmi, saj so tudi tehnike podobne: iskanje motivov, barvitosti, napetosti, montaža ... Kamera v roki me je enostavno potegnila vase. Na svet sem začel gledati tudi skozi njo, na trak beležiti, kaj se dogaja, kje sem bil.

Pozorni sledilci vaših umetnosti bi že preko naslovnice vaših albumov, ki praktično vsi spominjajo na scene iz filmov (od animacij do podob s ceste), lahko sklepali, da se bo enkrat v vas prebudil režiser.

Vedno sem uporabil vse, kar mi je prišlo na misel in pred oči. Takšen je tudi moj način skladanja, fotografiranja in snemanja. Zbiram podobe; te so lahko zvočne ali vizualne. Ko razvijam temo, si pomagam z njimi, jih lepim, montiram, dodajam ali odvezemam zvočne enote. V mojem studiu je veliko slikovnega materiala, ki še čaka, da ga zlepi v neko pripoved. Te sicer niso linearne, večinoma delujejo na principu kolaža, veliko je tudi praznega prostora, a emocije ni težko prepoznati.

V tem se najverjetneje skrivajo temeljni razlogi, da ste prestopili v svet eksperimentalnega filma.

Pri eksperimentalnem filmu je glasba pomembnejša kot pri pripovednem. V tem sem našel pravi izziv.

Da o ljubezni do improvizacije, ki jo gojijo vsi, vsaj malce resnejši glasbeniki, ne izglabljam besed.

Improvizacija je praihodišče vse moje umetnosti, vendar je prisotna zgolj na začetku, pri iskanju in razvijanju motiva. Ko sem



enkrat v montaži, se delež improvizacije občutno zmanjša, saj idejo takrat loščiš in ji s tem odvzameš nekaj prvinskega. V montaži gre film skozi destilacijo, kjer slika dobi neke zaključne rešitve, temu pripadajoči vrstni red in glasbo. Improvizacije je tu le še za vzorec.

Kako ste se dobili in razvili idejo za slikovito dokumentarno pripoved Rink, ki je izšla na obeh medijih?

Rink ni nič drugega kot pogled skozi moje okno. Nekega dne sem odstrl zaveso in pred menoj se je odvil film, ki sem ga pozneje začel loviti na trak. Vendar nisem hotel posneti običajnega dokumentarca o dogajanju na drugi strani okna – torej, da bi spregovoril z ljudmi, ki hodijo mimo, ali otroki, ki drsajo na zaledenem ribniku čez cesto. Ni mi bila všeč varianta govorečih glav. Njihove zgodbe sem poskušal povedati skozi glasbo. Odkril sem neko staro severnoitalijansko ljudsko pesem o zimi in preko nje začel razvijati zgodbo. Na glasbo sem v studiu lepil filmske inserte, vendar jih je bilo zelo veliko, pripoved pa samo ena. To me je primoralo, da sem si izmislil nekaj dodatnih avtorskih motivov in jih uglasbil. Na srečo, eksperimentalni žanr dovoljuje takšne manipulacije.

Kako sta po vaše zaživel skupaj stara in nova tradicija?

Zelo lepo sta se prepletli, pravzaprav ju je težko ločiti in brez navodil vedeti, kam kakšne zvočne sekvence sodijo. Tradicija namreč ni dana enkrat za vselej, temveč se obnavlja v prostoru in času. In Rink je lep primer sinteze stare in nove tradicije. Zvočne teme bom razvijal še naprej, jih dopolnjeval in morda bodo poznejša osnova za danes novo tradicijo. Vse ima namreč svoje prapočelo in dolgo dolgo pot. Nič ne pride od nikoder.

Tudi vaš eksperimentalni glasbeni video Relentless (2002) je zapustil nekaj sledi, saj je bil sprejet na kar nekaj filmskih festivalov. Kakšni so bili odzivi?

Ne vem. Večkrat sem bil že okaran, a nisem tip človeka, ki bi s svojimi filmi hodil na festivale, čeprav nimam nič proti njim – bistvo je, da ljudje vidijo film. Kolikor slišim, je bil lepo sprejet, zlasti med študenti filmske umetnosti. Morda so v njem videli kaj, česar še sam ne vem, da je tam bilo (smeh). Zelo dobro je bil video sprejet na festivalčku v mestu Guelph, kjer živim, a se ga vseeno nisem udeležil.

Film New York Minute (2006) je bil celo nominiran za glavno nagrado na Mobifest Film Festivalu.

Lepo je slišati, da imajo ljudje radi tvojo umetnost, vendar je sam ne jemljem pretesno. Pri filmih gre prvenstveno za moje videnje mikrokozmosa okoli mene. Ne vem, če se lahko nekdo tretji prepozna znotraj njih. Tak primer so kratki inserti, zbrani v filmu *Body Parts* (2005), kjer gre v bistvu za petnajstsekundne sekvence malenkosti, ki so se v mojem vidnem polju znašle na avtobusu.

Kaj potem pravzaprav želite povedati ali doseči s filmi?

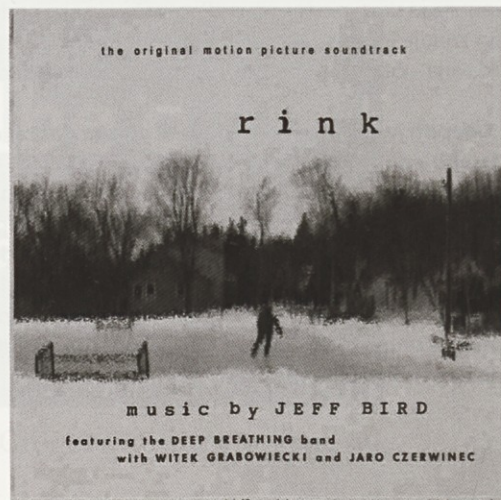
Zanimivo vprašanje, ki bi vsak dan prineslo nov odgovor. Moji filmi so o majhnih radostih, ki jih vidimo s prostim očesom, a jih večinoma spregledamo, saj iščemo težke vsebine. Bolj je neka umetnost zapletena, raje jo imamo. Moji filmi poskušajo predstaviti preproste, a še kako lepe stvari.

S prijateljem Michaelom Timminsom sta sestavila tudi filmski partituri za igrana filma *The Boys Club* (1997, John Fawcett) in *Niagara, Niagara* (1997, Bob Gosse). Kako poteka proces med vama, ko imata – za razliko od *Cowboy Junkies*, kjer je on vaš šef – enako izhodišče?

Nobenega nadigravanja ni. Res je, pri *Cowboy Junkies* jaz sledim njegovim idejam, kar je logično, saj je njegov bend, medtem ko gre pri pisanju skupnih partitur za povsem prijateljsko sodelovanje, sicer se tega ne bi lotila. Če obstaja problem, potem je to režiser (smeh). V studio navadno prideva že z nekimi grobimi orisi glasbe, ki jo predebatirava, prav tako kot tudi prostor na filmu, ki ga morava opremiti z zvočno skico. Film je navadno razgrajen na majhne sekvence in midva na vpogled dobiva tiste, v katerih je režiser predvidel glasbeno podlago. Zgodi se, da vsakdo izmed naju dela na drugih motivih, na različnih koncih filma in potem primerjava ideje med seboj.

Pri vašem izražanju je zelo pomembna tudi tišina, tako na filmu kot v glasbi.

Nahajamo se v obdobju, ko je tišina postala privilegij. Od vsepovsod nas bombardirajo s kakovostno zvočno, ki smisel imajo ali ga nimajo. Ne gre za naravne, temveč umetno ustvarjene zvoke. To ni prav, tudi glasba na vsakem koraku ni v redu. Rad imam glasbo, a tišina je njen sestavni del. Čakam na trenutek, ko bo tišina preglasila glasbo. Tudi na filmu se bo kmalu to zgodilo.



Ameriška grozljivka kot vrnitev potlačenega

55

Nina Cvar





Ameriška grozljivka

Audiovizualne podobe *Ameriške grozljivke* (American Horror Story, 2011–) Ryana Murphyja in Brada Falchuka, ki ju poznamo zlasti po seriji *Glee* (2009–), so izredno nasičene, često zaidejo v čisto obscenost, odvratnost, zlasti od druge sezone dalje. A navkljub temu je te plastične podobe, mnogokrat predimenzionirane, mestoma bežeče v karikiranost, težko prijete, o njih kaj povedati. Zdi se, da vseskozi uhajajo diskurzu, reprezentacijski logiki. Da tudi, ko o njih vendarle želimo kaj izreči, izgubimo nit, vrtinci občutkov pa ostanejo nedorečeni. Kaj je torej tako posebnega na seriji, ki je v svojo produkcijo uspela pridobiti nekatere velika, cenjena holivudska imena? Mar njena posebnost temelji na žanrskem preigravanju, s čimer serija nagovarja heterogeno ciljno publiko? Gre morda razloge za specifičnost serije iskati v igri s seksualnimi identitetami, v referencah na ameriško popularno kulturo? Veliko vprašanj, še manj odgovorov, kar pa seveda kar kliče po postavitvi osrednje problemske teze, s katero bom skušala pokazati, da je *Ameriška grozljivka* simptomatična, svojevrsten indic kompleksnih odvijajočih se družbenih procesov reprodukcije abstraktnih finančnih tokov, pa tudi t. i. novomedijskega stanja kulture podatkovnih zbirk. Tako finančni tokovi kot kultura novih medijev evocirata abstraktnost, ki sicer beži poskusu zaobjetja, hkrati pa ravno ta abstraktnost korenito posega v živo materialnost naših teles. Spomnimo se le na aktualno dolžniško krizo, ki seveda ni ne prva ne zadnja v sistemu, ki ga živimo. Zavaljo te ambivalentne dvojnosti pozicije, ki jo uživa navidezna abstraktnost finančnih tokov, ter množične rabe novomedijskih objektov trdim, da so številne, malodane ostudno obscene podobe, ki jih lahko vidimo v seriji, le vrnitev potlačenega, toda na način t. i. abjektosti oziroma abjekta, kot ga opredeli Julia Kristeva, za katero je abjekt pozicioniran zunaj simbolnega reda, predvsem pa je s strani tega istega reda

zavrtnjen oziroma je abjekt tisti, ki moti nek hegemonsko etabiliran družbeni konsenz.¹

Ameriška grozljivka je nedvomno zanimiva zaradi načina, kako gradi lastno serialnost. Za razliko od običajnega, romanesknega prijema večine serij, *Ameriška grozljivka* v vsaki sezoni štarta od začetka. Vsaka nova sezona namreč obdeluje povsem svojo naslovno temo, toda z bolj ali manj stalno igralsko zasedbo oziroma z vsaj tremi stalnimi igralskimi imeni z odlično Jessico Lange na čelu. Izbrana igralska imena v diegezo posamezne sezone serije praviloma vstopajo kot nekakšni protipoli likom iz predhodne sezone, s čimer se tke mozaična slika človeškega značaja.

Teme, ki jih serija obdeluje, se napajajo v distinktivnih mitologijah ameriške popularne kulture, pa tudi v genealogijah rasizma in norosti, ki ju snovalca serije skušata prikazati prek ekranizacije fantazem ameriške kulture, s poudarkom na seksualnosti in spolnih identitetah, tabuju incesta, prevpraševanju različnih oblik družine ipd. Tako je še posebno očitna dekonstrukcija podobe o idealni družini v prvi sezoni, ki jo ustvarjalci podajajo prek igranja s hitchcockovskimi motivi ojdipske matrice, ne zaostajata pa niti poskus (avdio)vizualizacije psihotičnosti v drugi sezoni ter prevpraševanje rasistične in patriarhalne matrice v nedavno končani tretji sezoni.

Poleg avtorskega pristopa k serialnosti je za serijo značilna svojstvena stilska govorica rabe intenzivne barvne kodifikacije, ekspresivne rabe luči in snemalnih kotov kamere, ki često spominjajo na nadrealistične tehnike zgodnjega avantgardnega filma, evocirajo pa tudi avdiovizualna tropa sadističnega voajerizma ter fetišistične skopofilije, kot ju opredeljuje Laura Mulvey.² Spričo tega avdiovizualnega jezika serija aludira na legendarni *Twin Peaks* (1990–1991), po drugi strani pa vlada pomembna razlika med to televizijsko postmodernistično mojstrovino in *Ameriško grozljivko*.

Postmodernistična estetika *Twin Peaks* je resda s pridom izkoriščala t. i. novo senzibil-

1 Povzeto po Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

2 Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen* (1975): 21–22.



Ameriška grozljivka

nost, toda glede na postmodernistični režim, ki ga lahko imam glede na njegovo intenco po postavitvi reprezentacij za samostojne objekte zaznavanja³ za ultramodernističnega, je ta estetika še vedno vraščena v modernistično označevanje, četudi je do le-tega kritična tako na formalni kot na vsebinski ravni. Spomnimo se samo na vlogo očeta Laure Palmer ter seveda na mesto Laure Palmer v seriji kot lika, ki ga ni več, po drugi strani pa je vseskozi prisoten kot nekakšen ničti označevalec, s čimer deluje kot vseskozi navzoča kritika patriarhalnega reda.

V nasprotju z modulirano modernistično reprezentacijo *Twin Peaks*a, izhajajočo iz medijske krajine, v kateri se še ni zgodil množični vzpon novih medijev, zlasti interneta in digitalizacije, je *Ameriška grozljivka* povsem otrok svojega časa. Ne le da jaha na valu izjemne priljubljenosti t. i. kvalitete televizije, topos serije je povsem skladen z novim medijskim režimom, za katerega Steven Shaviro pravi, da je skupaj z neoliberalnimi ekonomskimi odnosi in digitalnimi tehnologijami vzpodbudil nove načine proizvodnje in artikuliranja vsakdanjega izkustva. Gre za izkustvo t. i. *postkinematičnega afekta*,⁴ ki si ga po Shaviru lahko predstavljamo kot nekaj, ki (tudi) zaradi strukturne logike novih medijev, tj. njihove ekspresivne razsežnosti, producira neke vrste prosto lebdečo senzibilnost.⁵ Ta se vrtinči in pronica po celotni družbeni realnosti, obenem pa je ni moč aplicirati na posamezen subjekt – na nek način funkcionira podobno kot abstraktna finančna logika.⁶

Z ekspresivnostjo medijev Shaviro sicer cilja

3 Formulacija statusa reprezentacij v postmodernizmu je povzeta po A. Kroker in D. Cook. 1986. *The Postmodern Scene*. New York: St. Martin's.

4 Povzeto po Shaviro, Steven. 2010. *Post-Cinematic Affect: On Grace Jones, Boarding Gate and Southland Tales*. V *Film-Philosophy* 14.1., str. 2.

5 Ibid.

6 Ibid. str. 2–3.

na dva vidika: na njihovo simptomatičnost in na njihovo produktivnost. S simptomatičnostjo Shaviro razume vlogo (novih) medijev v formiranju, kondenziranju in reartikuliranju kompleksnih družbenih procesov, kar bi, sledeč Deleuzu in Guttatriju, lahko opredelili s pomočjo t. i. blokov afektov.⁷ Toda, kot izpostavi Shaviro, (novi) mediji so tudi produktivni, pri čemer slednji ne reprezentirajo toliko družbenih procesov, kot jih sami aktivno oblikujejo.⁸ V tem oziru na njih ne gre toliko gledati kot na ideološke superstrukture, temveč kot na tiste, ki ležijo v samem osrčju družbene produkcije, cirkulacije in distribucije, zaradi česar generirajo subjektivitete ter tako igrajo še kako pomembno vlogo v valorizaciji kapitala.⁹

Ameriško grozljivko je torej potrebno razumeti skozi prizmo sprememb, ki sem jih navedla in konceptualizirala s Shavirovo pomočjo. Režim serije, zlasti prva in druga sezona, temelji na evociranju afekta, ki je po Brianu Massumiju nekaj primarnega, asubjektivnega oziroma presubjektivnega, neoznačevalnega, intenzivnega, za razliko od emocije, ki se že nahaja v režimu smisla, kot tak pa naj bi bil po Massumiju osiromašen intenzivnosti afekta in nekako pripet na že konstituiran subjekt.¹⁰

Massumiju distinkcija med afektom in emocijo na eni strani omogoča pojasniti Jamesonovo znamenito tezo o izginjanju afekta v postmodernistični kulturi,¹¹ po drugi strani pa lahko ravno prek Massumijeve teze pokažemo na vlogo afekta v pričujoči seriji. Massumi za razliko od Jamesona tako trdi, da ni afekt tisti, ki bi izginjal, temveč v resnici izginja subjektivna emocija. Še več. Izginjanje subjekta in njegove emocije, ki tako zelo skrbi Jamesona, vodi prav v amplifikacijo afekta, le-temu pa se odpira subjekt, ki je zavoljo tega formiran prav skozi širše družbene, politične in ekonomske procese.¹² Za Shavira so tako prav intenzivni afektirani



Ameriška grozljivka

tokovi in intenzivni finančni tokovi tisti, ki investirajo in konstituirajo subjektivnost, po drugi strani pa jih je navkljub tej njihovi konstitutivni vlogi težko konceptualizirati,¹³ ujeti, kot bi dejal Giorgio Agamben.

Prav to pa je ključna točka analize obravnavane serije. Kot sem že izpostavila v uvodu, površinska plastičnost podob v seriji, ki so pravzaprav direkten prepis t. i. slasherjev, je abjektno afektirana reakcija na krizo ameriškega akumulacijskega cikla – spomnimo se na prvo sezono serije, v kateri se prek zgodbe o zakleti hiši tematizira zlom nepremičninskega trga, ki je navsezadnje sprožil zadnjo veliko krizo kapitalizma.

V drugi sezoni, postavljeni v psihiatrični sanatorij v zgodnjih 60. letih, se serija pomika k robovom subjektivitet. Sprašuje se po njihovi modulaciji, vseskozi namiguje na nejasno mejo med normalnostjo in norostjo, problematizira logiko spomina, zarisuje biopolitiko, tudi s pomočjo abjektnih podob, ki pri gledalcu vzpodbujajo nelagodje in gravž. Telo je marsikdaj obravnavano kot performirano orodje, skozi katerega druga sezona serije obdeluje motive sadizma in mazohizma, pa tudi problematiko kartezijanskega subjekta, njegove medikalizacije ipd.

Tretja sezona nadaljuje v začrtani maniri žanrske hibridizacije; prav tako se pojavljajo velika holivudska imena, poleg Jessice Lange omenimo vsaj še Kathy Bates, Angelo Bassett in Sarah Paulson. Hkrati gre za sezono, ki še radikalneje v ospredje postavi problem identitete, zlasti Drugega, v tem primeru spola ter rase. Če sta prvi dve sezoni črpali iz motivov zaklete hiše kot patriarhalno-oj-dipske matrice ter sanatorija kot alegorije družbe v malem, se tretja sezona približuje najstniškemu slasherju 80. let, pa tudi pro-

duktom iz 90. let in prvega desetletja novega stoletja – omenimo vsaj *Izganjalco vampirjev* (Buffy, 1997–2003) in *Pravo kri* (True Blood, 2008–). V tretji sezoni spremljamo poskus elaboracije t. i. »ženske moči« ter intenco po vizualizaciji odnosa med feminizmom ter bojem zoper rasizem, žal pa tretja sezona ne dosega ostrine prvih dveh, ki sta prav s svojo subtilnostjo – zlasti prva sezona – odpirali marsikatero tabuizirano tematiko.

Seveda si lahko odmike v načinu vzpostavljanja suspenza, ki je tudi sicer pomemben element serije, razlagamo kot izraz nekakšne kubrickovske namere po žanrskem eksperimentiranju. Toda menim, da gre bolj za odraz uvodoma že omenjene logike t. i. simbolne forme podatkovne zbirke, kot jo opredeli Lev Manovich¹⁴. Če je bil za fordizem emblematičen postopek montaža analognega filma, je za postfordizem značilna simbolna forma podatkovne zbirke, ki funkcionira kot nekakšna stalna zavest o 24-urnem obstoju digitaliziranega simbolnega supermarketa, v katerem so na kodiranih poličkah na voljo najrazličnejše kulturne vsebine – zmešamo malo klasičnega hitchcockovskega suspenza, malo najstniškega slasherja, malo spielbergovskih vesoljčkov, dodamo žlico ali dve nekaterih temeljnih algoritmov zahodne kulture, za konec pa še začnimo s ščepcem aktualne družbeno-ekonomske ter politične krize in dobimo *Ameriško grozljivko*.

Stalno uhajanje interpretacije ne gre šteti v slabo obravnavani seriji. Je pa res, da je na tem uhajanju nekaj simptomatičnega za današnjo konfiguracijo družbene realnosti. Ta je, kot pokažeta Shaviro in Massumi, sestavljena iz afektov kot tokov, afektov finančnega kapitalizma, ki stremijo k neprestani cirkulaciji, zlasti pa akumulaciji dolgov, v kateri je, kot je to izvrstno demonstrirala Marina Vishmidt, večinska populacija odveč, je v breme, je čisti virtualni odpadek.¹⁵ Prav ta »ostanek«, po Marxu seveda operacionaliziran kot temeljni simptom, pa se nato kot zombi, kot čarovnica, kot duh, kot pošast vrača nazaj, v režim servilne globalne popularne kulture.

7 Ibid. str. 2–3.

8 Ibid. str. 3.

9 Ibid. str. 3.

10 Massumi, Brian. 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press. Str. 23–45.

11 Glej v Jameson, Fredric. 2001. *Postmodernizem*. Ljubljana: Analecta. Str. 19.

12 Massumi, Brian v Steven Shaviro. 2010. *Post-Cinematic Affect: On Grace Jones, Boarding Gate and Southland Tales*. V *Film-Philosophy* 14.1. Str. 5–6.

13 Shaviro, Steven. 2010. *Post-Cinematic Affect: On Grace Jones, Boarding Gate and Southland Tales*. V *Film-Philosophy* 14.1. Str. 6.

14 Povzeto po Manovich, Lev: *Database as Symbolic Form* [Online]. Dostopno na spletni povezavi: < <http://bit.ly/1mu8zhc> >.

15 Glej v Vishmidt, Marina. 2010. *Človeški kapital ali strupeno premoženje; po meži*. V *Reartikulacija*, 10, 11, 12, 13, str. 5–6. Prevedel Irenej Jerič.



Gorazd Trušnovc, foto: Domen Pal Kinodvor

»O čem govorimo, ko govorimo o slovenskem filmu?«

Pogovor z Zdenkom Vrdlovcem in Marcelom Štefančičem, jr.

Nedavno sta pri založbi UMCo izšli dve monumentalni, v vseh pogledih presežni deli domačih publicistov, ki se ukvarjata z zgodovino slovenskega filma. Zdenko Vrdlovec se je podpisal pod knjigo **Zgodovina filma na Slovenskem 1896–2011**, Marcel Štefančič, jr. pa je objavil študijo **Maškarada: Strašne fantazije slovenskega filma (1948–1990)**. Ob tej priložnosti objavljen dvojni intervju je razširjena in dopolnjena verzija pogovora, ki je potekal 23. aprila 2014 na Noč knjige v Kinodvoru.

Za končno sliko bo zagotovo potrebnih vsaj nekaj podvprašanj, a vseeno začnimo kar z uvodnim – o čem govorimo, ko govorimo o slovenskem filmu?

MARCEL: Tu imava midva različne odgovore. Sam govorim o slovenskem igranem filmu med letoma 1948 in 1990. Skratka, o dobi komunizma. Takrat je slovenski film obstajal. Prej ga tako rekoč ni bilo. Imeli smo le dva celovečerca, *V kraljestvu zlatoroga* (1931, Janko Ravnik) in *Triglavske strmine* (1932, Ferdo Delak) – in drugi je bil že rimejk prvega. Slovenskega filma torej ni bilo na radikalen način. Tako kot sveta ni bilo pred velikim pokom. Ko so prišli komunisti na oblast, je bil to za to deželo tak udarec, šok, big bang, da se je zgodil čudež in se je rodil slovenski film. Tudi sicer, ko se je film rojeval, je bilo to percipirano kot čudež, ampak da se je pri nas rodil, pa je potreboval res radikalen rez, pravi epistemološki prelom – komunizem. Za peloponeško vojno pravijo, da se je zgodila zato, da bi lahko Tukidid napisal Zgodovino peloponeške vojne. Za II. svetovno vojno pa bi lahko rekli, da se je zgodila zato, da bi

lahko nastal slovenski film. Boj za svobodo Slovenije je bil boj za slovenski film. Cinično rečeno: če bi Slovenci pred II. svetovno vojno razvili normalno kinematografijo, potem potrebe po komunizmu in partiji na Slovenskem ne bi bilo. Tako pa je bila partija prisiljena prevzeti oblast – da bi se lahko rodil slovenski film.

ZDENKO: Odgovor na to vprašanje, ime česa je slovenski film, je odvisen od zornega kota. S kinematografskega vidika je nedvomno obstajal, in to od samega začetka, čeprav tedaj le parcialno oziroma kot prikazovalna dejavnost – prva stalna kinematografska dvorana v lasti Slovencev je bila ustanovljena leta 1905. Bolj problematično pa je o tem govoriti z zunajfilmskega ali geopolitičnega vidika. V času rojevanja filma je ozemlje današnje Slovenija spadalo pod avstro-ogrsko monarhijo. Politične entitete so bile dežele Štajerska, Kranjska, Koroška, Goriška, in četudi bi se v teh deželah pojavila filmska produkcija, to uradno ne bi bil »slovenski film«, ampak v najboljšem primeru avstrijski. Po razpadu Avstro-Ogrske je nastala najprej Kraljevina Srbov, Hrvatov in Slovencev in potem Kraljevina Jugoslavija: v tej so se pojavila prva slovenska producerska podjetja (Beštrov Slovenija film, Badjurov Sava film), toda njihovi filmi se uradno niso mogli imenovati »slovenski« – pa naj v obeh alpskih celovečercih še tako opevajo »slovenske« gore – ko pa se je to, kar se danes imenuje Slovenija, tedaj imenovalo Dravska banovina. Slovenija je prvič postala politična entiteta šele po 2. svetovni vojni, ko je z nastankom FLRJ postala ena od šestih socialističnih republik federativne države. V vsaki od teh republik so bila ustanovljena producerska podjetja, pri nas Triglav film, a če je bil film v produkciji katerega od teh republiških producentov

prikazan v tujini, bodisi na festivalu ali v distribuciji, se je imenoval jugoslovanski. In celo v slovenskem filmskem zakonu iz srede 70. let se ni govorilo o slovenskem, temveč o »domačem filmu«. S tega zunanjega, geopolitičnega vidika je torej tako, da je slovenski film prišel do svojega legitimnega imena šele z osamosvojitvijo. Z vidika filmske zgodovine pa je veliko starejši.

MARCEL: Slovenska nacionalna ideja se ni nikoli prevajala skozi film. Medij slovenske nacionalne ideje je bila literatura. Zato tudi igranega filma pri nas na začetku ni bilo, ker je bil nem in gluhi slovenski besedo. Slovenskega »tisočletnega« sna ne bi mogel promovirati. Film je bil mutec, ki slovenske besede ni hotel slišati. Slovencem ni pustil do besede – Slovenci mu niso pustili do slike. Niso pač hoteli, da bi jim ob vseh drugih usta zaprl še film. Film pa tudi sicer ni bil prevajalec nacionalne ideje. Ob nastanku leta 1895 in potem prva leta je bil film mednarodni, globalni, transnacionalni. In pri tem svojem globalnem imidžu je na začetku tudi vztrajal, toda ne iz kakih altruističnih ali idealističnih razlogov – motivi za globalni imidž so bili povsem komercialni. Tak produkt je bilo namreč lažje prodati. Nacionalna določenost bi filmu in njegovi prodaji le škodila. Brata Lumière sta svoje filme najprej prikazovala po evropskih prestolnicah in šele potem tudi po francoskih mestih. Najprej sta jih ponudila tujim trgov in šele potem domačemu. Najprej sta jih internacionalizirala in šele potem nacionalizirala. Če so hoteli prvi filmi potovati in profitirati, niso smeli biti nacionalni, še manj pa so smeli delovati kot izraz nacionalne identitete ali nacionalne pripadnosti, ampak nevtralnno. Nacionalnost tega, ki je film posnel, je bila na začetku nebitvena, tako kot je bila nebitvena sama nacionalnost tega filma. Nacionalnost bi le okrepila nativistično tesnobo, ljudi pa odvrnila od filma. Prvi filmi niso skrivali ali pa lagali – zmagal je kapitalizem! To je bilo sporočilo prvih filmov. Prvi filmi so bili reklama za kapitalizem, za moč kapitalizma, saj so bolj ko ne promovirali prav idejo globalnosti: kazali so neznane svetove, oddaljene kraje, tuja ljudstva, svetovne znamenitosti, kulturne klišeje, globalno vsakdanost. Bili so geografske, etnološke, folklorne lekcije, enciklopedije globalnega, globaliziranega sveta. Katalogizirali in kartografirali so kapitalizem – in njegov zadnji stadij: imperializem. Tuji, oddaljeni, eksotični svetovi, ki so jih prikazovali, so bili le periferija imperija. Prizori z ulic svetovnih mest, ki so jih tako radi snemali filmski pionirji, so bili afirmacije kapitalizma, množičnosti, prometa, gibanja. Film je nastal iz kapitalizma, ne pa iz nacije. Toda film so potem prve nacionalizirale prav imperialistične velesile, ki so ugotovile, da lahko svoje nacionalne ideje po svetu najlažje prodajajo s filmom. Film je edina umetnost, ki se je zares rodila v kapitalizmu. Vse druge, od slikarstva do literature, so se rodile davno prej.

ZDENKO: Film je tudi edina umetnost, ki se je rodila iz industrije. V tem bi lahko bil tudi del odgovora na vprašanje, zakaj nismo imeli filma že med vojnami, v Kraljevini Jugoslaviji, ki je poznala nekaj kapitalizma. Ampak vse preubornega. O tem, da je v tedanji kraljevini obstajal kapitalizem, priča tudi to, da država ni subvencionirala filmske produkcije, ker jo je imela za gospodarsko dejavnost. Tisti, ki so ustanavljali filmska podjetja, kot sta bila Veličan Bešter in Metod Badjura, so sami financirali vso dejavnost. Prav zato so bile to le obrtne delavnice – in tudi po zakonu je bilo tako, da so morali za filmsko produkcijo dobiti obrtna dovoljenja – ne pa podjetja,

kakršna so v svetu postala nosilke filmske industrije. Vseeno se je nacionalna ideja zelo hitro pritihotapila v »slovenski film«, in to že v obih alpskih filmih, kjer je slovensko občestvo konstituirano tako na družinski kot družbeni ravni.

MARCEL: Drži, ampak to so bili slovenski norci, ekstremisti, fanatiki. Tako kot so bili partizani norci. Za slovenski film si potreboval norce – edino ekscentriki in outsiderji so se spustili v kaj takega. A po drugi strani, imeli smo zelo močne avantgardiste, ki pa niso producirali niti enega filma.

ZDENKO: Gledališki režiser Ferdo Delak je bil avantgardist.

MARCEL: Pogledaj, kaj je režiral – *Triglavske strmine*. Ne omenjaj ga! Zakaj ni bilo slovenskega igranega filma med obema vojnami? O tem imam ločeno mnenje. Slovenci smo igrane filme gledali, imeli smo vso infrastrukturo, dvorane, delali jih pa nismo. Predstavljajte si ameriški jug s čistimi, snažnimi belci – potem pa pridejo temnopolti. In kaj se zgodi? Belci jih le gledajo, nočejo se pa z njimi mešati. In natanko ta rasni, atavistični, nativistični refleks je preprečil slovenskemu igranemu filmu, da bi se rodil. Slovenci so ga gledali, mešati se pa z njim – seksualno! – niso hoteli. Drugo, na kar ne smemo pozabiti, je, da je bila Slovenija med obema vojnami prav tako neverjetno in hudo polarizirana, kot je danes. Ta dva bloka, liberalni in konservativni, sta imela Slovenijo razdeljeno kot plen. V to enačbo je nenadoma prišel film. Vsakemu, ki je spremljal, kaj se dogaja, je bilo jasno, da ima film strašno moč. Kot pozneje atomska bomba. Kdor ga bo posedoval, bo imel veliko prednost, tudi v politiki. In prišlo je do prerivanja, čigav bo film, ga bo imela levica ali desnica, kdo bo gospodar slovenskega filma. In na koncu je prišlo do odločitve, da je bolje, da ni od nikogar kot pa zgolj od ene strani. Bolje, da ne obstaja, kot pa da bi se ga polastila nasprotna stran. Tretjič: film je od Slovencev zahteval preveč. Zahteval je identifikacijo. Zahteval je asimilacijo. Od Slovencev je zahteval, da se odrečejo domu, družini, jeziku, identiteti. Film je totalni asimilator. Njegova asimilacijska moč je neizmerna. Vse ameriške priseljence je prelevil v Američane. Vprašanje je, v kaj bi se prelevili Slovenci, če bi mu pustili, da jih asimilira. A ne pozabite – ko je to enkrat storil (po II. svetovni vojni), jih je prelevil v komuniste.

ZDENKO: Naj slovensko kinematografijo malo obranim z »objektivno situacijo« ali vsaj z dvema »faktorjema«. Prvi in najmočnejši je nedvomno ekonomski, ki ni omogočil filmske produkcije, in to ne le na Slovenskem, saj tedaj v kinematografskem pogledu ni bilo dosti bolje niti na Hrvaškem in v Srbiji. Film prav tako ni imel institucionalne oziroma zakonske podpore. Na začetku 30. let je bil sicer sprejet protekcionistični zakon, ki je od kinematografov zahteval, da morajo na toliko in toliko metrov uvoženega filma prikazati določeno kvoto domačega filma. A zakona ni niti najmanj skrbelo, kako naj kinematografi pridejo do tistih metrov »domačega« filma. Nič drugače kot tako, da so morali sami vlagati v produkcijo. Nič čudnega, da je ta zakon veljal le tri ali štiri leta. Drugi faktor, ki pa je že bolj slovenski, je kulturni prezir do filma. Tega so razširjali tako časopisi kot kulturniki, še posebej gledališki direktorji, ki so trdili, da kino konkurira teatru. Materialni dokaz tega prezira je obstajal v obliki t. i. gledališkega dinarja, ki so ga kinematografi morali plačevati gledališčem, tako rekoč zgolj ali prav za kazni,

ker jim konkurirajo. O »kulturnem nelagodju« glade filma pričata tudi obe resni kulturni reviji, *Dom in svet* in *Ljubljanski zvon*. Franjo Čibej je napisal sicer odličen članek o filmu, a se je moral najprej na dolgo opravičevati, da v »takšni« reviji, kot je *Dom in svet*, o filmu sploh piše. V *Ljubljanskem zvonu* so se za film prvič zmenili enkrat v 30. letih, ko sta ga Ivo Brnčič in Bratko Kreft imela za »kapitalistično propagando«. Edina »tehtnejša« publikacija o filmu je bila brošura Ignacija Lenčka, ki je komentiral papeževo encikliko o filmu.

MARCEL: Kjer so film odsvetovali.

ZDENKO: Ker konkurira cerkvi. Tisti »slovenski dvoboju«, ki si ga omenjal, je nedvomno obstajal, ampak kdo ga je na kinematografskem »polju« dobil? Prosvetna zveza, katoliška ustanova, ki je ustanovila Emona film.

MARCEL: Ne zanikam, da so obstajali entuziasti, ki so snemali »kulturne filme«. Govorim o tem, da igranih filmov ni bilo. France Brenk vse življenje ni mogel verjeti, da Slovenci tako dolgo niso posneli igranega filma, vso svojo filozofijo je zgradil na tem, dokler se mu ni slovenski film res prikazal kot čudež – z odkritjem Grossmannovih filmov! Brenk je imel leta 1948 probleme z oblastjo, ker so ga pri filmski industriji zasačili z nekimi poneverbami, podkupninami. Znašel se je na sodišču. Ker je potreboval odvvetnika, je šel k odvetniški pisarni Grosman, kjer so mu rekli, o, vi ste pa filmar, veste, naš oče je pa tudi filme snemal. Ja, kdaj pa? Leta 1905, 1906. In tako se je Brenku prikazal prvi slovenski film – čudež. Če verjameš, se film prikaže. *If you build it, he will come!* Film terja vero, fanatično vero.

ZDENKO: Ampak je potem tiste Grossmannove filmčke skril na Akademiji. Ti filmčki so obveljali za »prve slovenske« in Karol Grossmann za »slovenskega filmskega pionirja« šele leta 1968, ko je Marjan Cilar iz kinokluba Unikal Grossmannove filme presnel in jih pokazal na festivalu amaterskega filma v Ljubljani.

MARCEL: Podobno, kot je Ocvirk skril Kosovela. Ampak Slovenci so se vsega učili preko literature. Zahodne nacije so se modernosti učile preko filma, mi pa preko literature. Zato tudi razmišljamo in čustvujemo tako nefilmsko, da ne rečem antifilmsko. Slovenski film se literaturi ni nikoli uprl. Sploh se nikoli ni uprl. Prišel je, ko je upor – NOB – že uspel. Kot Minervina sova.

Kakšno je pravzaprav razmerje med ljubiteljstvom in profesionalizmom v slovenskem filmu? Gre za nekaj fiksnega, ločljivega – torej, lahko rečemo, da je bila slovenska profesionalna kinematografija z dekretom ustanovljena šele po II. svetovni vojni in je bilo vse pred tem zgolj domena amaterizma? Ali pa je šlo prej in pozneje za dinamično razmerje in je vendarle dobršen del zgodovine slovenskega filma utemeljen prav na zanesenjakih, kakršen je bil tudi Grossmann?

MARCEL: Vsa zgodovina tega, kar se je v Sloveniji dogajalo do II. svetovne vojne, je bila popolnoma ljubiteljska. Klubska. Še huje, niti en od tistih filmov ni bil narejen za trg. Grossmann je filme snemal za družinske ogleda, oba alpinistična filma, *Zlatorog* in *Strmine*, sta bila narejena za članstvo alpinističnih klubov. Vse je temeljilo na ozkem krožku, podobno kot danes, ko se čez dan snema

s pametnimi telefoni, potem pa se to zvečer kaže družini. Nekoč je bil proces malce daljši, šlo je pa za točno ta princip. Slovenski film je bil strukturiran kot kulturni film – narejen je bil za posebne priložitosti, praznike, svečanosti, društvenike, prijatelje.

ZDENKO: Nekaj časa je bil ta veliki Drugi partija, ki je sicer dovolila nekaj avtorskih potez.

MARCEL: Partija je funkcionirala tako kot studijski Holivud. Povedala je, do kod lahko gredo. Filmi so bili sicer vedno in vsepovsod po svetu omejeni, cenzurirani, regulirani. Razlika med literaturo in filmom je v tem, da je imela literatura vedno več pravic kot film. Literaturi je bilo vedno dovoljeno bistveno več kot filmu. Vedno je smela povedati več, kot je smel film pokazati. Odtod znana Bazinova dilema: da romanu pustiš, da pove vse, in da filmu, ki mu je tako blizu, odrečeš pravico, da vse pokaže, je kritično protislovje. Bazin ni točno vedel, kako naj ga preseže. Pa ga je preseгла pornografija. Pri nas ga je kakopak presegl Boštjan Hladnik – z *Maškarado* (1971), v kateri je šel z erekcijo in penetracijo »do konca«.

ZDENKO: Vprašanje je bilo o amaterskem momentu. V 60. letih je obstajal močan slovenski amaterski film, in ta je bil povezan s kinoklubi. Ti so bili takrat evropski fenomen, iz njih je izšel tudi francoski novi val, le da se ti niso imeli za amaterje, ampak za cinefile. Za amaterje so jih imenovali profesionalci francoske filmske industrije. Ta je bila studijska in je v studiih tudi vzpostavila »standarde in normative« filmske govornice in tehnike (sistem trojne luči, pravila kadriranja in montaže itn.). Novovalovski filmi pa so bili posneti zunaj studia, na realnih lokacijah in pri naravni luči. V očeh filmskih profesionalcev so Godard in družina kršili vsa pravila, zato je bil ta pojem amaterskega filma pravzaprav slabšalen. Obstajal pa je tudi v pozitivnem pomenu, v katerem so tako pri nas kot v tujini cveteli amaterski kinoklubi in festivali amaterskega filma. V tem pozitivnem obstoju je pomenil nasprotje profesionalne kinematografije – tako dejansko, statusno nasprotje kot tudi nasprotje v estetskih pogledih. Prav zaradi teh nekateri filmarji tudi niso hoteli prestopiti med profesionalce, nekateri so, kot npr. Karpo Godina, ki pa mu je to v Sloveniji uspelo šele po dolgem času, ker je bila slovenska profesionalna kinematografija zelo neprepustna.

»Slovenski film, kapitalistični otrok socializma, je bil vedno pogojen z režiserjevim strahom, da ne more in ne sme povedati vsega, da ne sme biti preveč kritičen, da ne sme biti pred svojim časom, da ne bo mogel nikoli posneti tistega, kar hoče, da ne bo več prišel na vrsto. Toda to so bili le tipično holivudski strahovi, tipično holivudske frustracije, tipično holivudske geste,« pravi v svoji knjigi Marcel. V vidu »pretekle« produkcije, pa tudi poosamosvojitvene, bi vaju vprašal o cenzuri, saj je imel Hladnik edini resne težave z njo.

MARCEL: Tu je ogromno misterijev po vsem svetu. Filmi so krožili v vseh mogočih verzijah. Vprašanje, kaj je v svojem času letelo ven iz teh drznih, kontroverznih filmov. Ne vemo, kakšne verzije so kje prikazovali. V Sloveniji so prikazovali cenzurirano verzijo *Maškarade* do leta 1982, a če vprašaš pokojnega Petra Zobca, naj bi Makavejev leta 1972 na Festu zahteval integralno verzijo, tako da naj bi jo potem po daljšem pričkanju tudi prikazali. Jasno, vsi zgroženi, ker

ni bilo notri nič posebnega. Hladnik je vse napihnil. Bil je mojster marketinga in nekateri – recimo Jure Pervanje, njegov snemalec – celo pravijo, da *Maškarada* ne bi bila nikoli cenzurirana, če ne bi Hladnik sam zagnal takega cirkusa, če ne bi vseh tako podpihoval, če ne bi naokrog razlagal: Joj, ne boste verjeli, kaj vse smo si upali!

Že, a če pogledamo sočasno vzhodnoevropsko produkcijo, so na Češkem pošiljali dela v bunker, na Poljskem so bili filmi prepovedani, avtorjem so bile kariere onemogočene, srbski režiser Lazar Stojanović je bil zaradi Plastičnega Jezusa (*Plastični Isus, 1971*) zaprt, v slovenski kinematografiji pa takih primerov ni. Je bila torej cenzura pri nas toliko bolj perfidna, da ni nikoli prišlo do odmevnejših škandalov, kar se tiče filma, ali pa lahko govorimo o vnaprejšnji samoomejitvi avtorjev v odnosu do investitorja, torej države?

ZDENKO: Seveda je bila cenzura, tako v obliki Komisije za pregledovanje filmov kot Triglavovih in Vibinih programskih svetov in partijskih celic. In še na vrsto drugih načinov. Pri Kavčičevi *Akciji* (1960) denimo tako, da vodstvo Triglav filma ni bilo zadovoljno z zadnjo sekvenco, kjer je skupina partizanov, preoblečenih v nemške uniforme, osvobajala ilegalce iz zapora. Ilegalci jim niso zaupali in niso hoteli iz zapora oziroma jih je s partizani odšlo le nekaj. Premalo. Jane Kavčič in scenarist Marjan Rožanc sta privolila, da bi jih par dodala, toda vodstvo je zahtevalo, da gredo vsi. Ali pa filma ne bo. Kavčič se je vdal in dodatno posnel prizor, v katerem se vsi zaporniki pridružijo partizanom. In ta prizor v sicer precej mračnem filmu res deluje kot dodatek, če ne celo kot arhivski posnetek, pobran iz bolj »ortodoksnega« partizanskega filma. Neki bolj prikrit način cenzure pa je bil ta, da so »nevšečen« film hitro umaknili s kinematografskega sporeda. To se je najprej zgodilo Babičevemu filmu *Po isti poti se ne vračaj* (1965).

Ostanimo pri Kavčiču, mojstru žanrskega, B-filma. Zakaj je v slovenski kinematografiji tako malo žanra? Pred kratkim je bila v neki sicer literarni debati izrečena teza, da zato, ker smo v prejšnjem sistemu vsaj na deklarativni ravni stremeli k brezrazrednosti, žanr je pa izrazito stimuliran z razrednimi razlikami. Glede na to, da se kot družba zadnje desetletje, dve intenzivno razslojujemo, lahko v prihodnosti torej pričakujemo tudi več žanrskih del?

ZDENKO: Nerodno je, da je sama slovenska realnost v zadnjih dveh desetletjih v žanrskem pogledu prehitela slovenski film. Glede na aktualne, tj. predvsem finančne, razmere v slovenskem filmu bi to slovensko »žanrsko pestrost« verjetno lažje ujela televizija.

MARCEL: Pri tem razmišljanju moramo najprej ugotoviti, da je bil slovenski film vedno čist in snažen. Rasel je iz samega sebe, iz naroda in slovenske zemlje, iz Triglava, če hočete. Tako rekoč brezmadežen. Tudi noben drug film naj ne bi vplival nanj. Slovenski film je rasel brez tujih zgledov. Ni rasel iz filmov – tako kot drugi filmi. In vsi – tudi kritiki in zgodovinarji – so se potem pretvarjali, da je to res. Da torej slovenski filmi rastejo iz samih sebe. Da so samostojni. Osvobojeni kužne tujine in tujosti. Naši. Samorasli. Avtohtoni. Pristni. Čisti. Brez tujih primesi. Brez zveze z zgodovi-

no filma. Plod avtorjev, ki črpajo iz sebe in ki govorijo iz trebuha Naroda, njegovega golega sebstva. Slovenski film je bil tako čist kot slovenska nacionalna ideja. Slovenska nacionalna ideja je bila brez madeža. Žanr pa pomeni pravila. In v tem je trik, tu je mentalno jedro slovenske filmske filozofije: mi smo tako pošteni in neoporečni, da ne potrebujemo pravil! Mi smo tako čisti, da ne potrebujemo žanra! To je to. Zato žanrskega filma pri nas ni bilo. In ga še vedno ni. Ne potrebujemo ga, ker smo preveč pošteni.

ZDENKO: Saj zato tudi pridemo do neke druge teze, da se slovenski film začenja vedno znova, žanr pa potrebuje neko tradicijo. Ne more se žanr stalno začenjati znova.

MARCEL: Slovenski film se res vedno začenja znova – in to na radikalen način: vsak režiser ga izumlja na novo. Vsak slovenski film izgleda pionirsko. Vedno smo začudeni, da ga je komu sploh uspelo posneti. Nekdo pride na sveže in nekaj malega pokaže, pa se nam zdi, da ta pa zna delati filme.

ZDENKO: Ampak tega je tudi hitro konec.

MARCEL: To se vedno konča s propadom. In potem spet znova. In znova. Zgodovina slovenskega filma je zgodovina filmov, ki so slovenski film začenjali znova. V Sloveniji smo stalno leta 1895. Slovenskemu filmu pač film ne pride do živnega. Slovenski film spoštuje tradicijo in tisto slovensko izvirno averzijo do slovenskega filma – filmu ne pusti, da bi bil film. Da bi nas šokiral, da bi nas premaknil, da bi izgubili tla, da bi se asimilirali.

ZDENKO: Partizanski film je edini imel potencial, da postane resen žanr, vsaj v Jugoslaviji, pa še tu je hotel vsak izumiti »žanr« na novo in tako imamo Štigliccv, Čapov, Kavčičev, Duletičev partizanski film, vsak ga je moral na novo izumiti – in tudi vsak ga je moral posneti, še Hladnik!

MARCEL: A ko govorimo o žanru, pomislite na najslabše slovenske filme v zgodovini, recimo na Pretnarjevo *Lažnivko* (1965), resnično katastrofo, film o sodobni ženski, ki pa sodobno žensko neverjetno užali. In zdaj si predstavljajte – kaj če bi *Lažnivko* posneli kot romantično komedijo? Dobili bi *Rimske počitnice* (Roman Holidays, 1953, William Wyler), *Vesno* (1953, František Čap) za odrasle. Ali pa vzemite Križajev *Zaroto* (1964): to je dobra politična drama, a strahotno dolgočasna, Kozakov tekst je na odru morda funkcional, na filmu pa ne. A kaj če bi ga posneli kot triler?

ZDENKO: *Zarota* celo premore hitchcockovski MacGuffin, vendar na zgrešen način, ker tisti direktorjev dokument, zaradi katerega nastane ves zaplet, ni mogel biti zgolj pretvezni objekt, ker je imela v prejšnjem režimu ideologija tolikšno težo.

MARCEL: To je to. Samo deflorirati bi ga morali. Žanr bi mu dal življenje. Žanri so filmske banke, Big Data zgodovine filma, ultimativni cinefli.

Bi lahko morda rekli, da so se cinefilske v slovenski filmski zgodovini velikokrat obnašale tiste produkcije, ki so bile napol gverilske, skoraj spontane, in so jo pogosto celo »reševale«,

medtem ko so se tisti projekti, ki so bili dolgo planirani, snovani, načrtovani, pogosto scela ponesrečili?

MARCEL: Seveda, eklatanten primer je *Dražgoška bitka*.

ZDENKO: Na drugi strani so pa tisti, ki so bili vedno na robu nekih kršitev, recimo Cvitkovičev *Kruh in mleko* (2001), ki je bil zasnovan kot kratek televizijski film, pa je šel v vseh pogledih čez.

MARCEL: Dodaten problem je ta, da so slovenski filmi vedno že ob premieri videti kinotečni. Zastareli. Ker gre za neke fiksne ideje režiserjev, napisane leta 1955 in posnete leta 1972 – pa še takrat tako, kot da je leto 1955. Mi pa si potem razbijamo glavo. Film je treba posneti takrat, ko ga moraš posneti, stare scenarije – fiksne ideje! – pa moraš zmetati stran.

Zanimiv primer na to temo, ki ga v svoji knjigi omenja Zdenko, bi bil Pavlovičev film Rdeče klasje (1970), pri katerem naj bi bilo snemanje odobreno in napovedano 29. septembra, točno tri mesece pozneje, 29. decembra 1970, je bil pa film že premierno prikazan ...

ZDENKO: Če podatki držijo, je to osupljivo. Toda še bolj osupljivo je bil sam film. Ta je presenetil tako Ivana Potrča, avtorja romana Na kmetih, po katerem je film posnet, vodstvo Vibe, ki vendarle ni pričakovalo tako »drastične« predelave nekega »zanesljivega« romana, kot Tarasa Kermaunerja, ki kar ni mogel verjeti, da oblast tega filma ni prepovedala. A če bi to storila, bi samo ponovila gesto srbskih oblasti, ki so prepovedale Pavlovičevo *Zasedo* (1969), prav zaradi te prepovedi pa so mu pri Vibi tudi omogočili *Rdeče klasje*.

MARCEL: Jaz tem podatkom ne verjamem, ker so podatki o filmih v slovenski arhivistiki resnično ubogi. Še naši ljudje, filmski zgodovinarji, publicisti, ki so bili nečemu priča – ne govorim o nečem, kar bi se zgodilo pred desetletji – še pri lastni sodobnosti zgrešijo celo leto.

Zgodovina institucionalnega slovenskega filma je »od ustanovitve z dekretom« sanjala o profesionalizmu, resni organizaciji, zmeraj poslušamo o tem, kateri poklici manjkajo, ampak Marcel v svoji knjigi pravi, da se je že leta 1951 prvič zgodilo nekaj zanimivega. In sicer da se je zvezna zakonodaja se spremenila v tem smislu, da so morali vsi filmski delavci dobesedno na trg, in prav tedaj, ko so šli vsi na trg, se je začel pri nas pravi filmski boom.

MARCEL: V tistem hipu, ko so morali vsi v svoboden poklic, so morali denar poiskati na trgu, in to je sovpadlo s tem, da je direktor Triglav filma postal Branimir Tuma, ki je bil neke vrste genij. Sam stalno navijam, da bi mu postavili spomenik, bil je eden največjih slovenskih filmskih delavcev, vizionar, ki je vedel, za kaj gre. Je pa sovpadlo še z nečim drugim – da je slovenski film prvič skrahiral. Slovenski film je imel začetniško srečo – film *Na svoji zemlji* (1948, France Štiglic) je bil začetniška sreča. Amatersko, gverilsko delo začetnikov brez izkušenj, fantov iz hoste. Da je bil začetniška sreča, potrjujejo naslednja Štigličeva filma, *Trst* (1951) in *Svet na Kajžarju* (1952). Polomiji! Pozabite nanju. In to je sovpadlo s prihodom Tume, ki mu ni preostalo drugega, kot da začne slovenski film znova. In

začel ga je tako, da je po eni strani pripeljal Františka Čapa, Čeha, in da je začel po drugi strani filme koproducirati s tujimi partnerji, s čimer se je razbohotil slovenski Holivud. Pojavili so se vsi filmski poklici, od statistov do tesarjev, Piran pa je zaračunaval, koliko stane kak posnetek. In prav na začetku 60. let, na vrhuncu teh »holivudskih« koprodukcij, je nastala tudi serija desetih slovenskih klasik – od *Veselice* (1960, Jože Babič) do *Balade o trobenti in oblaku* (1961, France Štiglic) in *Plesa v dežju* (1961, Boštjan Hladnik). Naši tedanji režiserji so bili motivirani. Sem so prišli tujci, ki so znali, in v očeh sodelavcev niso smeli biti slabši od tujcev. Dejansko so slovenski filmi tedaj tudi res bili boljši, saj so tujci pri nas razen redkih izjem snemali v glavnem trash.

ZDENKO: »Founding fathers« slovenskega filma, torej Štiglic, Kavčič, Gale, Kosmač, so bili vsi ljubitelji, »nekdanji partizani, ki so imeli radi film«, kot jih imenuje Brenk. Do tistega zakona so bili vsi filmski delavci zaposleni na Triglav filmu in Gale v nekem članku tudi pove, kako so bili plačani: po metrih posnetega filma. Zakon pa je nastal kot posledica Informbiroja, torej izobčenja Jugoslavije iz komunističnega bloka, ki se je morala odpreti na zahod in spremeniti zakonodajo. Pred tem zakonom je bil slovenski film popolnoma subvencioniran, ker je spadal pod agitprop. Zato sta tudi drugi in tretji Štigličev film takšni katastrofi, ker sta to filma »z mandatom«. Kar je bilo povsem zgrešeno – narediti film o osvoboditvi Trsta v času, ko je že obstajalo Svobodno tržaško ozemlje; in *Svet na kajžarju* kot propaganda za kolhoze v letih, ko smo prekinili s Sovjetsko zvezo. Po tem prvem povojnem filmskem zakonu slovenski film ni bil popolnoma subvencioniran, ker je Triglav film moral postati gospodarsko podjetje, ki živi od trženja svojih proizvodov, torej filmov. Od tod ta potreba najti nekoga, ki zna delati filme, ki jih bodo lahko prodajali. In filmi, kot sta *Kekec* (1951, Jože Gale) in *Vesna*, so res šli dobro v promet, tudi po svetu.

MARCEL: In tudi še kasneje – *Srečo na vrvcici* (1977, Jane Kavčič) so v Sovjetski zvezi vrteli na osemsto platnih.

ZDENKO: Takrat, v 60. letih, je še obstajal jugoslovanski kinematografski trg, kjer so nekateri slovenski filmi dosegali neverjetne številke: Čapov film *X-25 javlja* (1960) na primer je imel milijon tristo tisoč gledalcev. Celo *Samorastniki* (1963) so jih imeli šeststo tisoč. Kar nekaj filmov so prodali tudi v tujino, a kljub temu so pri Triglav filmu tarnali, da imajo izgubo. In da slovenski film na trgu ne more preživeti. Obstaja lahko samo s subvencijo. Tako je bil na začetku 60. let ustanovljen Sklad za pospeševanje filmske proizvodnje, ki pa se ni napajal iz proračunskih sredstev, kot se danes Filmski center, marveč iz obdavčenja kinematografske vstopnice. Takrat je bilo v Sloveniji še veliko kinematografov in imeli so dober obisk. Dokler ni na začetku 70. let Slovenije zavzela televizija. Kinematografe so začeli zapirati in tudi tisti sklad je propadel.

MARCEL: Omenjene številke so nepojmljive še za kakšno večjo kinematografijo. Ampak trg obstaja. Kot vidimo, jugoslovanski film spet obstaja, *born again: Atomski z desne* (Atomski zdesna, 2014, Srđan Dragojević), *Montevideo, se vidimo!* (Montevideo, vidimo se!, 2014, Dragan Bjelogrić) in tako dalje. Ti filmi so narejeni tako, da lahko letijo na nekdanjem jugoslovanskem trgu, zajamejo igralce z vseh področij, so projugoslovanski, kar je zdaj trend. Da to počnejo

prav Srbi, ne preseneča: Srbi so bili vedno bolj rojeni za film, bolj cinefilski kot Slovenci.

ZDENKO: Marcel je prej omenil moment čistosti slovenskega filma in da so morali režiserji hkrati tekmovati s tujci. Walter Benjamin je že zdavnaj pisal o tem, da film, ne le da ni čist, ampak da je dezavratičen, nespoštljiv do vsakršne, tudi kulturne tradicije. »Nečistost«, kakorkoli jo že pojmuje, je filmu imanentna. Tudi tistemu, ki se je imel za »čistega«, *cinéma pur*, in je videl svojo »čistost« v podaljškú likovnih ambicij. Filmska »nečistost« je lahko prav raznovrstna: tu je nacionalna »nečistost« (slovenski film tujih režiserjev), ekonomska (koprodukcije), poleg teh pa še vrsta filmu bolj notranjih »nečistosti«, kot so absorbiranje snovi, motivov, stilov z vseh koncev in strani, vse do tako »fizične nečistosti«, kot je nadomeščanje igralca z dvojnikom ali celo sestavljanja njegovega telesa iz telesnih delov drugih, zamenjava njegovega glasu z glasom drugega, posojanja človeških glasov živalim itn. Skratka, film živi od »nečistosti«.

MARCEL: Saj zato je pa Slovenija zavzela do filma avtonomističen, nacionalističen odnos. Če je namreč nacionalizem način, kako narod v času ogroženosti afirmira svojo identiteto, potem so Slovenci do filma zavzeli prav nacionalistično, avtonomistično pozicijo, saj je v vlogi grožnje nastopil sam film. Film je pač Slovincem grozil z asimilacijo. Vsi so se vsaj v prvi fazi združili proti njemu. In če pomislite: v prvi dekadi samostojnosti smo imeli tudi leta brez enega samega slovenskega igranega filma. Česa takega v Iranu ni bilo. Še celo v Severni Koreji ne. Pri nas je prva ženska režirala film šele leta 2000.

Danes imamo implementirano zakonodajo EU, ki v smislu koprodukcij prav neposredno podpira vse, kar je izvajal Branimir Tuma v 60. letih, ampak nam tu – čeprav Marcel govori o novem jugoslovanskem filmu – nekako oziroma nikakor ne gre ...

MARCEL: Moramo vedeti, da se je takrat zlata doba zaključila s tragedijo. Tiste koprodukcije so bile zelo slabe. Mnogih ni najti dobesedno nikjer, še v filmografijah teh, ki so jih delali, ne. In ta prvi slovenski Holivud se je končal s katastrofo. Istega dne, ko je v *Poročevalcu* pisalo, da so zaslužili prvo milijardo dinarjev od koprodukcij, so aretirali šefe Filmservisov in jih nekaj tudi obsodili na zaporne kazni. Potem je šlo s tudi Triglavom navzdol, na koncu je delal le še manjše koprodukcije z Nemci, serije in TV-filme. Wolfgang Petersen je tu posnel svoj prvi film, če vam to kaj pomeni.

Se lahko slovenski film kaj nauči iz svoje zgodovine?

MARCEL: Saj stalno govorimo, da se slovenski film začenja vedno znova iz nule. Tega ne moreš potegniti iz nas. Ni mogoče. Pri slovenskem filmu je tako, da en zares slab film ubije vse ostale in za lep čas tudi domačo kinematografijo. Ljudje ne pridejo nazaj, vse izgine, vse se ustavi. Ko nekdo posname težko polomijo, frustrira vse, kompletno verigo.

ZDENKO: Ne preostane drugega kot še en začetek.

MARCEL: Govoriš kot Orlič.





Marko Kočevar: MOJ NAJLJUBŠI FREJM

Združenje filmskih snemalcev predstavlja

Moj najljubši frejm? Težka odločitev. Med neštetimi so tisti, ki niso bili nikoli udejanjeni, pa tisti, ki morda nekoč bodo, pa tisti, ki niso bili uporabljeni in ždijo na nekem nosilcu, pa naj gre za filmski negativ, magnetoskopski trak ali diskovje. V najslabšem primeru, kar je žal pogosto, pa se zavržejo. Težko se odločim že za najljubši film, ker jih je veliko. Igrani, dokumentarni, eksperimentalni pa tudi osebni, naključni, spontani, kakršnikoli pač. Izluščiti sličico iz konteksta, oropano predhodnih in sledečih, ter jo predstaviti razumljivo za gledalca, je nehvaležna, da ne rečem sitna naloga. Dramatičnost vsebine skupka frejmov, ki si sledijo po urejenem zaporedju, je edina verodostojna za konzumenta umetniškega dela, kot je film.

Imaginacija kot pogoj za kreacijo pri nas snemalcih je vsaj pri meni zagotovo ves čas na delu. Kako torej vizualizirati Márqueza, Vonneguta, Paasilinno, Dolenca ali pa Lupinca v niz podob, frejmov pa naključnih situacij, vsakodnevnih trenutkov? To je izziv! S kolegom Simonom Tanškom sva nekega sončnega jutra sedela v lokalu, živahno klepetala ob kavi in v nekem trenutku je Simon zastal, me resno pogledal in rekel: »Uf, kakšna fina svetloba! Mislim, da se odbija od šipe na zgradbi za teboj. Škoda, ker nimam fotiča.« In ko smo se stanovski

kolegi družili pri Mojci Gorogranc na vrtu pred njeno hišo, sem kar na prenosnem telefonu zabeležil Simona, ki je v naključni kontra svetlobi pihal iz cigare oblačke dima. To je ta magična privlačnost našega poklica. Žal, ali pa na srečo, nimamo vedno čopiča s seboj. Nekaj pa le mora ostati samo za oči in dušo. Moji najljubši frejmi pa seveda niso vedno samo moji. So intelektualna lastnina ljudi, ki so mi blizu, pa znancev iz ceha in mojstrov, ki jih cenim, idealiziram. Frejmi mojega sina Leona, kolegov Aleša, Simona, Janeza, Vena in Svena ... Pa filmarjev svetovnega slovesa, ki so se o »framingu« že razpisali in se še bodo, saj gre za neizčrpno temo tako z umetniškega vidika kot s psihološkega, sociološkega in drugih.

Vsak projekt prinaša nove izzive, ideje in energije. In za vsakega od njih sem hvaležen, da sem bil poleg. Tu se bom osredotočil na zadnja filma, ki sem ju imel priložnost posneti. Eden je igrani celovečerec *Zapelji me* (2013) Marka Šantiča, drugi pa moj osebni, naključni, spontani film. Pri prvem sem izbral Luko (Marko Mandić), ki zapušča očetovo stanovanje; ta se mu je v predhodni sekvenci odrekel. Luka je čustveno razrvan, saj ga je pred tem razočarala tudi mati, in je tako razpet med preteklostjo nesrečno preživetega otroštva in prihodnostjo negotove zveze z Ajdo (Nina Rakovec). Predlagal sem dolgo

vožnjo po tračnicah, kjer v prvem planu vsiljivo dominira ograja kot metafora. Luko ograja oklepa in utesnjuje. Mandičeva izvrstna interpretacija stopnjuje dramatičnost. A na koncu se Luka zaleti v ograjo. Zastane. Trenutek za tem jo jezno preskoči. Na obrazu ima izraz borca, pa vendar se v naslednjem prizoru zlomi in to je čar tega kadra.

Drugi meni zelo ljub frejm pa je izsek posnetka moje kraljice hčerke Eve Vite, ki je nastal naključno. Slučajno sem imel namreč »čopič« na dosegu roke. Namen ni bil snemati, temveč poslikati običajne družinske fotke, ki se nam od takrat, ko je prevladala digitalna fotografija, nemarno kopičijo v računalniku in jih nimamo nikoli časa prenesti na fotografski papir ter jih uokviriti, kot so to počeli naši starši. Kraljica se je prvič kopala v bazenu, nekaj deset- ali stokrat večjemu od domačega, ki ga imamo starši navadno v kopalnici poleg kadi. Očitno je tako uživala, da se je odločila prvič tudi nekaj povedati. Iz njenih glasilk je prišlo nekaj neartikuliranih žlobudranj, jaz pa sem to uspel zabeležiti na CF-jko. Čar posnetka je ročica, ki sega po objektivu, pri koordinaciji giba pa si pomaga z jezičkom. Dotični frejm tega sicer ne pokaže, v nadaljevanju pa je Eva Vita pustila masten odtis svojih prstkov na 50mm zeissu. Toleriram.



POLITIKA IGRE PRESTOLOV ALI KO JE POLITIČNO OSEBNO

Primož Krašovec

Nekatere konservativne kritike nadaljevanke *Igra prestolov* (Game of Thrones, 2011–) tej (predvidljivo) očitajo, da je komunistična, in kot dokaz so jim dovolj prizori golote, homoseksualnega in skupinskega seksa, prostitucije, bogoskrunstev in poganstva. Drugim, nadaljevanke bolj naklonjenim kritikom je naštetu ravno dokaz njene (vsaj potencialne) subverzivnosti ter lucidnosti njene družbeno kritične vsebine. Skupna težava obeh interpretacij je, da predpostavljata, da *Igra prestolov* pod srednjeveškimi kostumi uprizarja specifično moderno politiko in zanjo značilne delitve – na denimo konservativizem in liberalizem, ki je v ameriški desni politični imaginaciji največkrat izenačen s komunizmom. Ali, kar je še huje, obe interpretaciji dehistorizirata specifične forme politike, ki se skozi zgodovino menjajo, zaradi česar so vprašanja, ali je bil npr. Jezus komunist, tako nesmiselna. Teza, ki jo bom zagovarjal v nadaljevanju, je, da je nasprotno ena izmed največjih odlik *Igre prestolov* ravno v tem, da njena politika ni anahronistična, da ne preslikava modernih form politike

na družbe, v katerih te (še) niso obstajale, ter da izjemno dobro prikaže specifično predmoderno družbeno formo politike.

Za obravnavo politike *Igre prestolov* je morda najpomembnejši prizor iz prve epizode druge sezone. V njem poskuša Petyr Baelish, dvorni politik in spletkar, ki ni plemenitega rodu, izsiljevati kraljico mati Cersei Lannister, saj je izvedel, da je mladi kralj Joffrey v resnici sad incesta med Cersei in njenim bratom Jamiejem. Med sprehodom po dvornem vrtu Baelish kraljici pove, da ve za to, ter samozavestno doda: »Vednost je oblast!« Cersei takoj ukaže straži, naj ga prime in naj mu prereže vrat. Nato si premisli in jim reče, naj ga spustijo, potem pa jim da še nekaj nesmiselnih ukazov, denimo naj se vrtijo okrog svoje osi itn. Svojo demonstracijo zaključijo z izjemno definicijo oblasti oziroma družbene moči v predmodernih družbah: »Oblast je oblast.«

Baelisheva vednost v tej situaciji seveda ni irelevantna – če bi jo v pravem trenutku

razkril pravim ljudem, bi lahko ogrozil legitimnost Joffreyeve vladavine (saj ta ni sin prejšnjega kralja) – a hkrati ni neposredno oblast, saj Baelish sam zaradi tega ne bi imel, kot nizkoroden, nič več oblasti kot prej. Lahko bi sicer vplival na to, kdo sedi na prestolu, a to ne bi mogel postati on sam in v novi situaciji ne bi imel nič več oblasti kot prej.

Srednjeveška družbena moč je osebna in kot taka pripeta na določene osebe ter neločljiva od njih. Ne glede na vso vednost, ki jo morda poseduje, Baelish ne more ukazovati straži ali komurkoli, ne more neposredno izvajati oblasti. Za razliko od modernih družb, v katerih je oblast neosebna ter deluje kot objektivni pravno-državni red (kjer so vsi enaki pred zakonom in pred volilno skrinjico), je politično v predmodernih družbah osebno, stvar osebnih odločitev znotraj dinastičnih bojev, ki jih ne determinira družbeno objektivni pravni okvir. Možne so številne inovacije in eno izmed njih demonstrira ravno Cersei, ko v prvi sezoni v prestolni dvorani strga pismo, v katerem je pravkar umrl kralj tik

dramatičnem koncu tretje sezone ob pokolu vodilnih figur hiše Stark, če jim to omogoča zasesti njegovo mesto ali nudi prednost v poročnih strategijah, tudi z veseljem izdajo. Politika v *Igri prestolov* ni anahronistična projekcija modernih političnih konceptov, ki lahko obstajajo le v času moderne države, v preteklost in (še) nima svoje abstraktne razsežnosti – v celoti se izčrpa v družinskih dramah in nasilju.

Seveda spletke in zarote obstajajo tudi v moderni politiki, a ključna razlika je ta, da v predmodernej politiki ne obstaja nič razen spletk in zarot ter da te niso zakulisne, saj »kulise« ne skrivajo ničesar – javna sfera, v kateri se dogaja moderna politika, v srednjeveški družbi, katere fantastična predelava je *Igra prestolov*, še ne obstaja (od tod začudenje in ogorčenje kraljice matere Cersei, ko kandidatka za kraljevo nevesto Margaery Tyrell predlaga komunikacijo z ljudstvom, kar je kraljevi družini povsem nesmiselna in nerazumljiva poteza). Zarote in spletke v *Igri prestolov* niso skrite pred javnostjo, temveč se skrivajo le druga pred drugo. Če zanje po kakšnem naključju izvedo nizkorodeni, je to popolnoma vseeno, saj ti ob odsotnosti moderne države in volitev ne morejo vplivati na oblastna razmerja, ki so stvar aristokratskih dinastij.

pred smrtjo kot začasnega vladarja pooblastil svojega pomočnika Neda Starka, s čimer kralj lahko postane njen sin Joffrey.

Mehanizem prenosa predmoderne osebne oblasti je dedovanje – in zato so poročne strategije ključna obsesija in dejavnost plemenitih dinastij v *Igri prestolov*. Politične drame so hkrati nujno tudi družinske drame. Kralj ne postane tisti, ki je najbolj plemenit, ali tisti, ki je najbolj priljubljen pri »ljudstvu«, temveč tisti, ki se je ob pravem času rodil ustreznim staršem. Za razliko od mnogih sodobnih anahronističnih uprizarjanj predmoderne politike v filmih in nadaljevalkah (ko naj bi se denimo vojska Aleksandra Velikega v *Aleksandru* [Alexander, 2004, Oliver Stone] borila za svobodo – sredi Perzije!) je politika v *Igri prestolov* – čeprav gre za izmišljen svet – prav osvežujoče zgodovinsko korektna. Ko se praporščaki pridružijo kateremu izmed vodilnih aristokratov v vojni, tega v *Igri prestolov* ne počnejo zaradi abstraktnih političnih idealov, temveč zaradi neposredne osebne podrejenosti – hkrati pa ga z veseljem, kot v



Vzhoda ter zbira vojsko za naskok na prestol, v prostem času pa verižno osvobaja sužnje. Ti sužnji se po svoji osvoboditvi znajdejo v nenavadnem položaju, saj družbene institucije, v katerih bi lahko njihova negativna politična emancipacija (poboj gospodarjev) postala pozitivna, še ne obstajajo. Tako zmedeno in boječje tavajo za svojo novo voditeljico kot ne-sužnji, a hkrati tudi ne kot svobodni ljudje v modernem pomenu, kot spremstvo osvajaalne vojske, ki samo nima jasne družbene vloge. Hkrati pa del osvobojenih sužnjev ostaja v mestih, kjer ni več gospodarjev in ki obenem niso del političnih ambicij Daenerys, ki se ji mudi na zahod. Teh mest v nadaljevanju ne vidimo, a morda se v njih dogaja kaj, kar presega alternativo osebne predmoderne oblasti proti neosebni moderni – za razliko od dejanske zgodovine Evrope, v kateri je neposredno podrejenost aristokraciji zamenjala poškodovana, nedokončana emancipacija moderne in kjer abstraktna pravna svoboda in enakost omogočata in reproducirata konkretno nesvobodo in neenakost.



Tina Pogljajen

Večna ljubimca

Ni težko videti, zakaj je bil film *Večna ljubimca* (*Only Lovers Left Alive*, 2013, Jim Jarmusch) proglašen za eno najboljših in obenem dostopnejših Jarmuschevih del. Vampirjema v podobi Tilde Swinton in Toma Hiddlestona, trendi igralcev z uniseks oblačili in s frizurami, stiliziranimi v kontrastno črno in belo, se je pač težko upreti. Visoka, androgina Tilda Swinton nezemeljskih potez in nežni Tom Hiddleston, ki je tokrat na pol Loki, na pol Byron, sta v kombinaciji z Jarmuschovo filmsko in glasbeno poetiko zlahka med najbolj stajliši vampirji vseh časov. »Adam« in »Eve« sta večna ljubimca, mož in žena, poročena (vsaj) trikrat, skupaj že tisočletja¹, a z ljubeznijo, ki je prav tako strastna in goreča kot na začetku. Gre namreč za pravo, transcendentalno partnerstvo, življenjsko sopotništvo, ne sicer za vsak dan, za vedno pa. Ona živi v že tradicionalno romantiziranem Tangerju, on pa v zapuščenem, puščobnem Detroitu. Njena ljubezen je književnost, njegova pa glasba; skozi stoletja sta imela več kot dovolj časa, da se izurita v umetnostih in znanostih ter poblize spoznata z največjimi osebnostmi tako enih kot drugih. Ko Adam naroči po meri izdelan naboj z leseno kroglo (seznanjeni z vampirsko mitologijo bodo že vedeli, čemu bi ta lahko služila) in Eva zasluti, da se nekaj dogaja, se po več letih ločenega življenja pojavi na njegovih vratih. Tako kot Adam svojega dostavljalca v zameno za prinesene predmete radodarno obsipava s šopi denarja, tudi Eve ne pomišlja pri razsipnosti z uporabo kreditnih kartic pri nakupu vozovnic za zapleteno pot z letalom (njen pogoj je seveda, da so

vsi vzleti in vsi pristanki ponoči). Oba sta navajena na najboljše, »the good stuff«; njuna angleščina nima vulgarnega ameriškega naglasa, ampak prestižni britanski Received Pronunciation², živita bolj ali manj v svojih spomnih, nostalgiji po »dobrih starih časih«, duhu minule civilizacije. Njun družinski prijatelj ni nihče drug kot Christopher Marlowe, skratka, Adam in Eve sta starodavna, plemenita, večna – ultimativna aristokrata.

To se v ničemer ne izkaže lepše kot v njunem izbranem okusu, njuni afiniteti do umetnosti in pazljivem zbiranju redkih dragocenosti, na primer glasbenih instrumentov, rokopisov in osebnih fotografij njunih starih prijateljev, Lorda Byrona, Mary Wollstonecraft Shelley, Edgarja Allana Poeja, Schuberta, Kafke in drugih, ter v njuni skrajni *poznavskosti* – Eve na primer lahko določi starost predmetov že samo tako, da se jih dotakne. Njun življenjski slog, njun videz, predmeti, ki jih zbirata, imena, ki jih navajata, so pravzaprav fetišizirani in mogoče bi bilo trditi, da pri tem pomembno vlogo igra prav Jarmuschovo značilno zanemarjanje pripovedi: fetišizem lahko obstaja zunaj linearnega časa, ker se erotični nagon osredotoča samo na pogled. Zgodba v podobah iz »življenja« tisočletja starih večnih ljubimcev ni potrebna, ker je vse skupaj reklama za njun *lifestyle*; užitek pri opazovanju podrobnosti, nians pretegovanja med valjanjem po kavču, besednega dvoboja pri partiji šaha, erotizirano rokovanje s knjigami in ležerni gibi pri poslušanju glasbe iz 40. let so izpolnitev želje vsakega spodobnega intelektualca. Poudarek

1 Prvi osnutek scenarija je menda vseboval podatek o njuni starosti: Eva naj bi bila iz matriarhalnega druidskega plemena, stara dva tisoč let, Adam pa pet do šest tisoč let. Jarmusch se je nato odločil, da za starost drug drugega oba vesta, zato tudi ni potrebe, da bi se o tem pogovarjala.

2 Za Adama parkirišče na primer tudi ni »parking lot«, ampak je »car park«, kljub temu, da ni jasno, kakšno povezavo naj bi imel s sodobnim Združenim kraljestvom (razen te, da ga igra klasično šolan britanski igralec).

je na razmerah, ne na suspenzu, na cikličnosti, ne linearnosti časa, slikovni prostor je pomembnejši kot pripoved ali pa identifikacijski procesi, njihovi telesi, za kateri bi v kateremkoli trenutku lahko mislili, da pozirata za naslovnico The Rolling Stonea, pa sta popoln produkt, stilizirani in spojeni z umetniškimi artefakti in s predmeti, ki ju obdajajo: umetelno izvezena kopalna halja, vinilka, kitara, motoristične rokavice, starinska izdaja Cervantesove poezije. Spektakel še povečujejo igra z nočjo in s temo, kontrastno osvetljenimi prizori in širokimi plani – njuna obraza redko vidimo čisto tako, kot bi hoteli, vseskozi se izmikata v nekakšnem cinematografskem striptizu, ki ju naredi še bolj poželjiva.

Adam in Eve se s stoletnim zbiranjem umetnin (in umetniških poznanstev) uvrščata med posvečene, podobno pa ima občudovanje vseh kulturnih referenc v njuni zbirki in življenjskem slogu pomen oz. smisel le za tiste, ki so dovolj kulturno kompetentni, da poznajo kode visoke umetnosti. Tako kot se filmska junaka zares razumeta le med sabo, od drugih pa sta odtujena, se tudi film *Večna ljubimca* prav hipstersko spogleduje z drugimi poznavalci (gledalci filma), ki jim zarotniško pomežikuje, med drugim tudi s svojim zavračanjem mainstreamovskega. Oboževalci na primer ne razumejo, zakaj Adama, svetovno uspešnega glasbenika, ne zanimata pozornost in slava. »Kako nadležno,« naveličano zavzdihne on. Podobno za pevko, ki mu je všeč, pripomni, da je »predobra, da bi postala slavna.« Slava je domena množičnega, izbran okus Adama in Eve pa je označevalec njune elitnosti. Prezir, ki ga čutita do navdušenja »zombijevske« raje, je bourdieujevsko odvrtno, groza, ki jo občutita ob okusu drugih – »delavskega razreda«. Estetika letega je vse preveč osredotočena na hedonistično nedistanciranost pri doživljanju umetnosti, na identifikacijo, na etiko, skratka, na funkcionalnost; visoko raje uporablja stiliziranost forme, da tako prikrije vulgarnost funkcije. Adama in Eve, ta privlačna vampirska buržuja, sicer res vidimo skupaj gola v postelji, ne moremo pa zagotovo vedeti, ali se kdaj zares spustita v kaj takega, kot je spolni odnos, ali ves čas le ležita na razkošnih satenastih rjuhah z dolgimi, vitkimi, alabastrnimi udi, razporejenimi v fotogenične položaje.

Večna ljubimca posebljata idejo renesančnega humanizma o idealnem človeku: abstraktnem pojmu človeškosti in univerzalnosti človeške narave, umetnost pa je v tem kontekstu tisto, kar razlikuje med ljudmi in neljudmi. Zmožna sta čistega užitka (ki je očiščen užitek); ta simbolizira moralno odličnost in zmožnost sublimacije »zares človeškega človeka«.

Če sta Adam in Eve utelešenje idealističnega pojmovanja »vzvišenosti« romantičnega, odtujenega umetnika, je *Večna ljubimca* film, ki je tudi sam slavošpev mitologiji umetniškosti, iz katere ni izvzet niti režiser sam. Je poskus doseganja ultimativne »avtonomije umetnosti«, kjer ima tisto, kar je pod umetnikovim neposrednim nadzorom – torej formalno, slogovno – prednost pred »predmetom« umetnosti, njenim zunanjim referentom, ki je podrejen funkciji (četudi le najbolj elementarni: označevanju, reprezentaciji, sporočilnosti); ko ne gre več za odslikovanje narave, temveč umetnosti same. Pravzaprav je vprašljivo, ali v tem primeru sploh gre za filmsko umetnost, ali je Jarmusch za predmet filma tokrat vzel kar svoj osebni slog. Distanciranost do nujnosti vsakdanjega naravnega in družbenega sveta, ki jo »čista estetika« zahteva, ni le naključno v družbi splošnega nazora do sveta, ki je rezultat zagotovljenih ekonomske nujnosti, ampak je z njim – torej z lagodnim življenjem – neizogibno povezana; distanciranost, ki je potrebna za »čist pogled« esteta, pa vodi v moralni agnosticizem. (Vampirji so nekakšna transgresija etičnega že sami na sebi, saj za svoje preživetje ljudem pač pijejo kri.) Samoreferenčna umetnost terja ahistoričnost, lastno zgodovinskost, ki ne priznava zunanosti, s tem pa niti organskega odnosa med zgodovino in realnostjo vsakdanjega življenja različnih družbenih skupin – tudi v njihovem odnosu do umetnosti. Ko izbran okus prikazuje kot »dar narave«, družbeno razlikovanje legitimira in hkrati služi kot pretveza za nadvlado, saj mu podeljuje videz »naravnosti«, samoumevnosti, večnosti. Sicer pa – je še kaj bolj ahistoričnega, kaj, kar še bolj zanika obstoj zgodovine in prid neskončni sedanosti kot ravno vampir?





Nina Cvar

Iskanje slike, ki je ni več

»Vrsto let sem iskal izgubljeno podobo – fotografijo, posneto s strani Rdečih Kmerov, med leti 1975 in 1979, ko so vladali Kambodži ... Podoba sama po sebi seveda ne more dokazati množičnega umora, po drugi strani pa nas spodbudi k premisleku, k premišljevanju, dokumentiranju zgodovine. Zaman sem to podobo iskal v arhivih, starih časopisih, pa v vaseh današnje Kambodže. Danes vem: ta podoba je izgubljena. Pravzaprav je niti nisem iskal; ali ne bi bilo to početje obsceno, celo nepomembno? Tako sem to podobo ustvaril. Kar vam prinašam, ni ne podoba ne iskanje edinstvene podobe; je podoba tega iskanja, iskanja, ki ga film omogoča ...«¹

Filmski opus Rithya Panha je močno prepleten s krvavo polpreteklo kamboško zgodovino. V Franciji šolan režiser se v svojih delih pogosto ukvarja s spominom, saj meni, da se je s preteklimi, še tako bolečimi trenutki, potrebno soočiti. Panhovi filmi tako v ospredje često postavljajo zamolčane epizode kamboške države – opresivnost Pol Potovega režima in zgodbe beguncev. Toda Panhu ne uide niti dokumentiranje sedanosti globalnega kapitalizma, tudi njegove genealogije ne; nenazadnje bo naslednji Panhov projekt izrisoval zemljevid kolonializma, za katerega Panh pravi, da ni le neobhodni del kamboške zgodovine, temveč da je njegovo novo ime kar globalizacija.² Intenco k dokumentiranju in izpovedovanju pa eden od številnih kamboških beguncev, ki je s petnajstimi leti pobegnil

na Tajsko, izpričuje tudi prek ustanovitve Bophane, avdiovizualno raziskovalnega centra, filmske izobraževalne institucije in arhiva.

Četudi se je Panh podpisal pod več dokumentarci in filmi, je v *Sliki, ki je ni* (The Missing Picture, 2013) prvič uporabil osebni zaimek »jaz«. *Slika, ki je ni* je namreč zelo oseben film, je zgodba o Panhu in njegovi družini, ki pa v filmu zaseda obče mesto – je namreč nekakšen označevalec za tisoče mučenih, izstradanih, umorjenih družin za časa Pol Potove diktature med letoma 1975 in 1979.

A Panh v filmu ne ponuja izdelane teoretizacije takratnih dogodkov – to niti ni njegov namen. Zavedajoč se problema reprezentacije na ravni filmskega medija kot na ravni umetnosti same za svoja dela večkrat nagrajeni ustvarjalec ne poskuša graditi na danes še vedno prevladujočem postulatut umetnosti kot mimetični praksi, ki po Rancièru temelji na postavki o specifičnem razmerju med vzrokom, učinkom, namenom in posledico.³

Bolj kot razvijanje filmske forme, ki bi temeljila na predpostavljenem modelu kritične umetnosti, ki je zavoljo komodifikacije že povsem izgubil emancipacijski naboj, Panha v *Sliki, ki je ni* zanima izpovedovanje prek subjektivne pozicije. Slednje še dodatno prispeva k elegičnemu tonu dokumentarca, pri čemer Panhovo izpovedovanje deluje kot mukotrno iskanje individualnosti, ki je bila s silo vzeta tako preživelim kot vsem tistim, ki so izginili v

1 Citirano po Panh, Rithy. Dostopno na spletni strani Films Distribution: < <http://bit.ly/QOBnpx> >.

2 Povzeto po Seno, Alexandra A: »Rithy Panh Looks for The Missing Picture«. *The Wall Street Journal*, 6. februar 2014. Dostopno na spletni strani: < <http://on.wsj.com/1jhmqlx> >.

3 Povzeto po Rancière, Jacques: »The Paradoxes of Political Art«. V: *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Continuum International Publishing Group: London, 2010. Str. 135.



smrtonosnih vrtincih psihotične rdečekmerovske fantazme o agrarni utopiji. Tako se zdi, da skuša večkrat nagrajeni dokumentarec, med drugim tudi nominiranec za tujejezičnega oskarja, iz brezoblične gmote okostij, zakopanih v polja smrti, izgrebsti vse izgubljene, jim nadeti imena in jih s tem vnovič vpisati v zgodovino, iz katere so bili kruto izbrisani.

A kako se lotiti vizualizacije nečesa, kar je namenoma izbrisano; kako se lotiti ekranizacije množičnih smrti, eksekucij, pobojev v avdiovizualnem režimu globalnega spektakla, ki v neskončnost aproprira subjektivizacijske vektorje, a namesto subjektivizacije producira desubjektivizacijo, ob tem pa spričo svoje protetične tehnične pogojenosti imunizira nasilnost, ki jo sicer sam proizvaja? Gre za pertinenten problem politične in etične konstrukcije podobe, ki sta ga problematizirala že Alain Resnais v filmu *Noč in megla* (Nuit et brouillard, 1955) ter Claude Lanzmann v filmu *Shoah* (1985), Panh pa se njegovega (raz)reševanja loti prek glinenih figuric.

Nešteto ročno izdelanih figuric, katerih obrazno-telesna mimika ustreza posamezni etapi Pol Potovega režima, izpričuje presunljivo ujetost posameznika v spiralo totalitarnega nasilja. Panh premikanje figuric ustvarja s kamero – slednje so namreč več ali manj negibne, postavljene v nekakšne diorame. Prvoosebna izpoved v *offu*, ki jo je napisal Christophe Bataille in govorjena skozi glas Randalu Douca, je dokument ali bolje testament, ki v sinergičnosti zaživi prav spričo rabe glinenih figuric kot mesta vsega izbrisane.

Glinene figurice, skupaj z rabo zvoka in juktstapozicije s podobami pred časom Pol Potovega režima (relativno premožnega glavnega mesta Phnom Penha, ki je bil pod močnim zahodnim



vplivom) in v njem, ustvarjajo pretresljiv avdiovizualni asemblaž. Zaradi kontrastiranja (ne)premičnosti glinenih figuric z redko ohranjenim arhivskim materialom Rdečih Kmerov – ki so sicer vestno dokumentirali svoja grozodejstva – ob zvoku, marsikdaj izraženim v repetitiji rdečekmerovskih ideoloških gesel in floskul, ter pripovedovalcu v *offu* Panh ustvarja nekakšno vrtino v času, skorajda že virtualno podobo. Ta v sedanost vrne potlačeno preteklost, s čimer vanjo dobesedno izvrti spominsko luknjo.

Materializirana virtualizacija konstruirane podobe je ojačana tudi z nediegetsko gledalčevo realnostjo, ki se mestoma zna celo izgubiti v lastnih tesnobnih labirintih, evociranih s strani režiserjevega pogleda, ki hkrati deluje kot jasen, širše družbeno-politični, predvsem pa zgodovinski komentar. Uporaba glinene tako ne bi mogla biti pomenljivejša. Ne le, da se je Panh kot otrok z njo igral, v enem od intervjujev pojasnjuje, da so si otroci, ker niso imeli plastičnih igračk, iz glin, ki so jo našli na rečnih bregovih, izdelali figurice ter se z njimi igrali. Panh tudi pravi – in to v dokumentarcu tudi nakaže z uvodnim in zaključnim prizorom prelivanja morja in sončnih žarkov – da pomen glin napeljuje na poetično simbiozo med človekom in naravo, ob tem pa še opozori, da glina, v skladu z budistično tradicijo, ni zgolj kamen, temveč kar duša sama. Večpomenska razsežnost glin v tem oziru še dodatno prispeva k Panhovi sposobnosti, da prek glinenih figuric z dokumentarističnim dispozitivom uprizarja realno diktature, ki jo sicer rentgensko sleče tudi prek razmišljanja o vlogi filma kot edinstvenega pričevalca, predvsem pa medija 20. stoletja, skozi katerega smo se pravzaprav naučili razumeti realnost. Sledječ temu je moč reči, da Panh posnete filmske podobe Rdečih Kmerov na debordovski način prekucne in jih vstavi v nov simbolni režim, s čimer pa retranskribira realno realnosti.

Če se je širša javnost skozi množično popularno kulturo z grozodejstvi Pol Potovega režima prvič seznanila z večkrat nagrajenim igranim celovečercem *Polja smrti* (The Killing Fields, 1984, Roland Joffé) s Samom Waterstonom in z Haingom S. Ngorjem v glavnih vlogah, nam Panh z zlivanjem medijskih form pričara realno, ki je strašnejše od fiktivnega. V režimu ekspanzije podob in že povsem integriranega spektakla kot družbene vezi Panh uspe slednjega za trenutek zaustaviti z njemu lastnim simptomom, ki pa ga kamboški režiser le premalo reflektira. Kritično puščico je tako potrebno usmeriti na Panhov manko kontekstualiziranja takratnih širših mednarodnih odnosov, zlasti politik velikih sil, kot sta ZDA in Velika Britanija. Zaradi tega dokumentarcu lahko očitamo, zlasti v njegovi drugi polovici, da je zaradi vsebinskega ponavljanja ter umanjkanja kritike »real politike« omenjenih držav nekoliko razvlečen. Po drugi strani pa gre izgubo začetnega, izjemnega pripovedovalskega ritma morda pripisati domala verižnemu proizvajanju afektirane šokantnosti, ki je gledalec enostavno ne zmore več reflektirati. Toda ali gre Panhu sploh za politiko? Ali mu ne gre preprosto za uprizoritev posvetila, za oblikovanje elegične podobe – za slikanje slike, ki je ni ...

Ana Šturm

Wiseman na Berkeleyju

Ko na začetku filma *Na Berkeleyju* (At Berkeley, 2013, Frederick Wiseman) stopimo skozi glavni vhod te prestižne kalifornijske institucije, nas režiser najprej popelje na sejo vodstva univerze. Razprava teče o nujnosti ohranitve javnega statusa univerze in o tem, koliko in kje lahko sploh še zmanjšajo finančna sredstva, ne da bi prizadeli kvaliteto in dostopnost študija ter s tem seveda tudi svojega obstoja. Film tako že v prvem kadru izpostavi ključno nevrvalgično točko, okrog katere legendarni režiser izriše detajlen načrt delovanja izobraževalnega ideološkega aparata.

Wiseman se je na Berkeleyju znašel ravno v času, ko se je finančni priliv Kalifornije (takrat jo je kot guverner vodil Arnold Schwarzenegger), namenjen univerzi, začel drastično zniževati. Zniževanje državnih sredstev za javne institucije in posledično omejen dostop do storitev, ki jih te institucije (šolstvo, zdravstvo, kultura ...) ponujajo, seveda ni omejen zgolj na omenjeni primer, pač pa gre za mnogo širši problem. Citat enega izmed profesorjev: »Jahte, vile milijonarjev ... Njim ne smemo dvigovati davkov. Lahko pa odpuščamo hišnike, vrtnarje, vzgojiteljice, osnovnošolske učiteljice, predavatelje in dvignemo šolnine,« ali pa enega izmed študentov na Berkeleyju: »V šolo ne hodimo več zato, da bi se kaj naučili, ampak zato, da bomo dobili dobre službe,« lahko prevedemo v katerikoli jezik in apliciramo na katerikoli državo. (Visoko)šolski sistem povsod postaja le še eno izmed orodij za zadostitev potreb ekonomije oziroma gospodarstva.

S tem, kako šolski sistem s politiko standardiziranih testov, tekmovalnostjo in z nju po konkurenčnosti postaja skoraj dobesedna preslikava trga, se ukvarja še en film, ki je bil tako kot *Na*

Berkeleyju prikazan na letošnjem, 16. Festivalu dokumentarnega filma. *Abeceda* (Alphabet, 2013, Erwin Wagenhofer) se preko prepleta osebnih zgodb, intervjujev in statističnih prikazov ukvarja s številnimi pomanjkljivostmi obstoječih izobraževalnih sistemov in z današnjim kapitalistično naravnanim odnosom do izobraževanja, katerega končni cilj je perpetuacija točno določenih družbenih vlog in s tem obstoječega sistema.

Gre za običajen dokumentarec, ki se sicer očitno loteva zelo pomembne teme, vendar jo žal prikaže precej poenostavljeno, brez neke poglobljene kritike in širše analize šolstva in izobraževanja. Povsem drugače je pri *Berkeleyju*, v katerem Wiseman plast za plastjo dobesedno dekonstruira vso kompleksnost univerzitetnega vsakdana. Ob primerjavi z Wagenhoferjevo *Abecedo* postane le še bolj jasno, zakaj legendarnemu režiserju med dokumentaristi pripada posebno mesto.

Od konca 60. let, oziroma od svojega prvega filma *Titicutske norčije* (Titicut Follies, 1967), pa vse do danes Wiseman precizno, sistematično in skrajno prodorno sondira najrazličnejše ameriške institucije, zapore, javne šole, sodišča, socialne službe, bolnišnice, samostane, vojaške vadbene kampee, veleblagovnice, športne objekte, kulturna prizorišča itd., ter razkriva njihovo monumentalno dvoumnost. V svoji, sedaj že skoraj 50-letni karieri je razvil povsem edinstven slog, spremenil paradigmo ustvarjanja dokumentarnega filma in prevrednotil naš pogled na svet.

Dejstvo, da uspe s svojimi filmi prodreti v samo drobno delovanje institucij, ki jih raziskuje, mu omogoča metodičen in potrpežljiv



pristop k snemanju ter akumulaciji in nato organizacijo posnetega materiala, ki mu vedno pusti, da določi končno obliko filma. V posamezno institucijo se vedno poda brez neke agende, ki bi jo želel uresničiti. Njegovi filmi temeljijo na spoštovanju snemanega subjekta ali objekta in na popolnem nevmešavanju v dogajanje. Svojih filmskih subjektov nikoli ne intervjuva, nikoli z napisi ne pojasnjuje, kdo so osebe, ki govorijo, ne vmešava se v dogajanje. Gledalcu ne ponuja nobenega veznega teksta ali komentarja, ki bi kontekstualiziral videno. Pusti mu, da gleda, da postane del dogajanja in da pride do samostojnih sklepov.

Wisemanu tudi pri 84 letih ne manjka energije in kondicije. Še vedno vsako leto posname in zmontira en film, dela in raziskuje material, dokler v njem ne najde filma. Na Berkeleyju je skupaj s še dvema članoma ekipe preživel 12 tednov in posnel za 250 ur materiala, ki ga je nato v dolgotrajnem, štirinajstmesečnem procesu montaže uredil in končni izdelek. Za razliko od *Abecede*, ki skorajda napeljuje k sklepu, da je šola pravzaprav nepomembna in skrajno škodljiva, nam Wiseman Berkeley predstavi kot izjemno pomembno institucijo, ki je zavezana najvišjim akademskim standardom in ki se zelo dobro zaveda svoje vloge in odgovornosti do (ameriške) družbe (in to tudi stalno prevprašuje). Ali kot v eni izmed uvodnih sekvenc povedo bodočim študentom: *»Berkeley ima že od samega začetka zelo jasno vizijo prihodnosti. Vedno je bil odprt za raznolikost idej in pogledov. Vedno je stremel k idealu vsem dostopne izobrazbe, idealu po tem, da imajo tudi ljudje, ki ne prihajajo iz privilegiranih socialnih in ekonomskih krogov, možnost najboljše izobrazbe.«*

Seveda pod površjem tega povsem upravičenega slavošpeva ponovno tiči osnovno vprašanje Wisemanovega opusa – vprašanje ideologije in njenega delovanja. Režiser se v drobno delovanje Berkeleyja, njegovih pravil, principov in idej poda, da bi razkril, kako deluje sistem. Varno zavetje znotraj zidov kampusa morda res še vedno predstavlja neko oazo oz. utopijo demokratične participacije, kjer se vsi zavedajo pomena in vloge vsakega posameznika v verigi sistema. Hkrati pa prav prek neskončnih pogovorov študentov o tem, kakšen pomen ima pravzaprav izobrazba za njihovo prihodnost in kaj bodo z njo lahko storili, postane jasno, da ko se bodo ti isti študenti z več sto tisoč dolarji dolga znašli na neizprosni trgu dela, bodo te utopične teorije in ideje o boljšem jutri kaj hitro mirale v realen boj za obstanek oziroma v boj za golo preživetje.

Prodornost, s katero nam razkriva najbolj bistvene in na prvi pogled nedostopne skrivnosti delovanja posameznih institucij (in

s tem sistema), je posledica dolgotrajnega montažnega urejanja, ki predstavlja enega izmed glavnih dejavnikov Wisemanove metode. Kot pravi sam, je *»cilj montaže najti obliko, v kateri lahko izbrane sekvence živijo in součinkujejo.«* V tem procesu montaže mu vedno uspe elegantno povezati to, kar se dejansko dogaja pred kamero, z nekim bolj abstraktnim sporočilom. Še posebej mojstrsko je to izpeljano prav v filmu *Na Berkeleyju*.

Najočitnejši primer najdemo v sekvenci univerzitetne tekme ameriškega nogometa. V njej nam pokaže ves zunanji blišč in veličino obravnavane institucije. Nov stadion, poln v značilno rumeno-modro kombinacijo oblečenih ponosnih študentov, ki navijajo za svojo univerzo, opevani univerzitetni orkester, številne maskote ipd. Epski prizor, ki prekine dinamiko predavanj in razprav o E. E. Cummingsu, Thoreauju, bionskih nogah, črnih luknjah in potovanju v vesolju, deluje skoraj tako močno in strašljivo kot kak kader iz filma *Zmagoslavje volje* (Triumph des Willens, 1935, Leni Riefenstahl).

Tudi v *Na Berkeleyju* se osnovne zagate delovanja sistema, tako kot vedno v Wisemanovih filmih, najizraziteje pokažejo v interakciji med vodstvom univerze in njenimi študenti. Najlepši primer ponuja sekvence študentskih protestov, ki so se na univerzi odvijali oktobra 2010. Iz načina montaže je jasno, da gre tako vodstvu kot študentom pravzaprav za iste cilje (dostopno javno šolstvo, dobre pogoje za učenje in akademsko delo, avtonomijo univerze), vendar se je na dogajanje vsak prisiljen odzvati znotraj institucionalnega koda, ki definira njegovo vlogo. V sklopu protestov nam postane jasna še ena stvar – tudi ljudje, ki danes zasedajo vodstvene funkcije, so nekoč, tako kot študenti danes, protestirali v prvih bojnih vrstah.

Zdi se, kot da nam režiser podaja nekakšno zgodovinsko lekcijo, v kateri nam kaže, kako je novo vedno le nadaljevanje starega. Pokaže nam, da mora tudi Berkeley za svoj obstoj indoktrinirati točno določene ljudi, ki bodo na neki točki prevzeli vodenje. In logično je, da več vrednot, idealov, znanja in politik kot jih neka institucija ima, več jih v končni fazi lahko utrdi. In kot že tolikokrat nam Wiseman ponovno pokaže, kako neuspeh delovanja institucij izhaja neposredno iz njihove zasnove in razkrije, kako je ideologija oziroma indoktrinacija ključna za delovanje vseh državnih aparatov oziroma sistema kot takega. In ravno v tem so njegovi filmi moreči.

Srečko Horvat, prevod: Renata Zamuda

Talilni lonec poželenja: Nimfomanka kot sodobna Šeherezada

Še pred svojo uradno premiero je Von Trierjeva *Nimfomanka* (*Nymphomaniac*, 2013) izzvala več hrupa od večine letošnjih oskarjevih nagrajencev. Vse se je vrtele okoli resnične penetracije (pri čemer sta glavna igralka imela »genitalna dvojnika«) in fotomontaže penisov vseh velikosti in barv. Povrh vsega so se Romunija, Turčija in nekaj držav na Bližjem vzhodu odločile za prepoved prikazovanja zaradi golote in eksplicitnih prizorov, kar je rezultiralo v le še večjem promocijskem porivu za film. Saj vemo, kako gre: če je nekaj cenzurirano, postane želja po tem le še večja.

Tudi po tem, ko so začeli pred kratkim predvajati drugi del te več kot štiriurne epopeje, smo lahko prebirali le bolj ali manj standardne opise: gre za zgodbo intimnega, erotičnega življenja neke ženske vse od rojstva do starosti 50 let. Na samem začetku filma leži glavna junakinja Joe (Charlotte Gainsbourg) pretepena in krvaveča sredi zakotne ulice. Mimoidoči tujec, Seligman (Stellan Skarsgård), jo ljubeznivo odpelje k sebi domov, ji ponudi čaj in oskrbi njene rane. In začneta se pogovarjati. Bolj ko mu Joe razkriva vse sorte svojih seksualnih izkušenj, bolj Seligman odgovarja z izmikanjem v postranske teme in razglablja o vsem, od muharjenja in literature do umetnosti (na primer: Ko Joe reče, da so jo trikrat pofukali v pičko in petkrat v rit, ji Seligman odgovori: »*Tri in pet: to sta Fibonaccijevi števili!*«). Če se je Von Trier v *Antikristu* (*Antichrist*, 2009) ukvarjal z izvorom zla, v *Melanholiji* (*Melancholia*, 2011) s koncem sveta, se v *Nimfomanki*, kot sugerira že naslov, ukvarja s seksualnimi tabuji.

Ampak je stvar res tako enostavna? Kaj če ne gre toliko za film o seksu kot za film o poželenju – ali še natančneje, za skrivnost poželenja? To bi lahko razpoznali v enem od najbolj šokantnih

prizorov drugega dela *Nimfomanke*. Po življenju, polnem seksualnih transgresij, postarana Joe namreč postane profesionalna izterjevalka dolgov. V tem poslu je skrajno uspešna zahvaljujoč svojemu poznavanju moške seksualnosti, saj prav vedno odkrije najbolj skrite seksualne želje svojih »žrtev«. Vse dokler ne naleti na stranko, ki ji navidez ne pride do živega ne uničevanje njenega dragega povišstva ne Joeino nadlegovanje. A Joe se ne vda tako zlahka, ve namreč eno: vsak ima svojo skrito željo, četudi se tega niti sam ne zaveda. Zato začne pripovedovati raznovrstne seksualne fantazije in priklenjen moški le mirno posluša, dokler ne začne Joe pripovedovati zgodbe o dečku v parku in s tem razkrije njegova (nezavedna) pedofilska nagnjenja. Na njegovo lastno presenečenje, saj se niti sam ni zavedal svoje želje, se njegov ud naenkrat prebudi ... Na koncu obljubi poplačilo dolgov in Joe, ker se ji tip zasmili, mu ga pofafa.

Če najbolj vznemirljiv trenutek še enega filma, ki govori o skrivnosti poželenja, filma *Ona* (*She*, 2013, Spike Jonze), nastopi, ko poskusi glavni lik Theodore (Joaquin Phoenix) končno kompenzirati manko neobstoječega telesa svoje digitalne ljubimke, je v *Nimfomanki* predmet poželenja prav neskončna akumulacija teles, kot lahko vidimo v prvem prizoru, ko mlada Joe s prijateljico tekmuje, katera bo pofukala več tujcev na drvečem vlakcu. Ko Theodore domov povabi resnično žensko, da bi z njo seksal, na vratih pozvoni popolna tujka z glasom operacijskega sistema, v katerega se Theodor zaljubi (gre za glas Scarlett Johansson). A namesto uspešnega seksa se prepad med glasom in telesom le še bolj poglobi, tako da postane prav otipljiv. In učinek ni ponovna združitev telesa in glasu, temveč popolna alienacija.

Po drugi strani, s tem, ko Joe izkorišča na stotine teles, je to prav nič ne moti ali vznemirja. Nasprotno: potujitvena narava priložnostnega seksa je prav tisto, kar jo vzburja.

A zmotno bi bilo misliti, da se ta dva prizora tako zelo razlikujeta. Kdo je sploh nimfomanka? Izraz je skoval nek francoski zdravnik leta 1775 iz grških besed *nymphe* (mladenka, nevesta) in *mania* (norost) ter ga definiral kot »ženska bolezen, za katero je značilna morbidna in nenadzorovana seksualna želja«. To je še zmeraj običajna in prevladujoča oznaka v stroki. Lars von Trier pa v svojem novem filmu postreže z dekonstrukcijo nimfomanije, tako da pokaže, da potujitveni seks nimfomanke ni niti približno »ženska bolezen«, ampak rezultat družbeno uveljavljenega stališča, da ženska služi kot objekt seksualne želje. Konec koncev tudi nimfomanka izraža potrebo po tesnem medosebnem stiku, le da se ta materializira v drugačni obliki.

Prav okostje zgodbe, namreč odnos med Joe in Seligmanom, nudi ključ za dešifriranje skrivnosti nimfomanske želje. V intervjuju za časnik *L'Express* v 70. letih je francoski semiotik Roland Barthes zastavil vprašanje, zakaj pripovedujemo zgodbe. Za razvedrilo ali za odvratanje pozornosti? Za »poduk«, kot so trdili v 17. stoletju, ali pa zgodba reflektira ideologijo v marksističnem smislu sveta? Za Barthesa so bile vse te utemeljitve zastarele: vsaka pripoved je predmet izmenjave. Kot je kasneje zapisal v svoji strukturalistični analizi *S/Z »pripoved je določena ne z željo po pripovedovanju, temveč z željo po izmenjavi: je sredstvo izmenjave, agent, tečaj, zlata valuta«*. V Balzacovi noveli *Sarrasine* je pripoved menjava za noč ljubljenja in v zbirki *Tisoč in ena noč* je vsaka nova zgodba vredna novega dneva življenja Šeherezade.

Če je torej vsaka pripoved neke vrste »pogodba«, kaj je predmet menjave za pripoved v von Trierjevi *Nimfomanki*? Koliko je pripoved »vredna«? Že od samega začetka filma je vsak malo manj naiven gledalec v skušnjavi, da bi se vprašal – ali bo navidez ljubeznivi

tujec Seligman, ki je celo priznal, da je še zmeraj devičnik, prišel v skušnjavo? Če nas Tisoč in ena noč popelje skozi svet tatov in zloincev, tiranov in pijancev, obubožanih in izmečkov človeške vrste, potem Joe s pripovedjo svoje življenjske zgodbe ustvarja talilni lonec poželenja za Seligmanove oči in ušesa: od grešnikov do nezvestih mož, od mazohistov do sadistov, od imigrantov do pedofilov.

Če želimo resnično razumeti *Nimfomanko*, ni dovolj, da se potopimo v vse sočne zgodbe, ki nam jih servira, temveč da dešifriramo ogrodje zgodbe in preberemo kompleksno razmerje med Joe in Seligmanom. Če bralec Tisoč in ene noči ne more biti imun na lika Šeherezade in kralja, torej prav na pripovedovalca zgodb in ne na zgodbe same, potem se moramo tudi v *Nimfomanki* osredotočiti prav na Joe in Seligmana. Če se ob prebiranju zgodb iz Tisoč in ene noči težko izognemo vprašanju, zakaj ni Šeherezada zabolela kralja med svojim nastopom, se lahko isto vprašamo ob gledanju *Nimfomanke*: zakaj Seligman ne pofuka Joe? (Ali pa bo do konca drugega dela le poskusil?)

A še resnejše je naslednje vprašanje – kaj točno Joe hoče od Seligmana v zameno za svoje pripovedi? Če je njen cilj ohraniti ali ponovno doživeti nedolžnost in ljubezen, ali ni potem *Nimfomanka* čisto nasprotje od vsega hrupa, ki obkroža film od njegove premiere naprej – subtilna romanca namreč?

To vprašanje lahko odgovori le sklepni prizor končnega dela *Nimfomanke* (vključno z zadnjo Joeino pripovedjo) in tega vam nočemo pokvariti. A eno je gotovo: von Trier je posnel film, ki lahko parira najboljši tradiciji Tisoč in ene noči, z Joe kot sodobno Šeherezado v glavni vlogi. Natanko nimfomanka nam lahko pove resnico o našem poželenju ...





Bojana Bregar

Včerajšnji svet Wes Anderson: *Grand Budapest hotel*

V včerašnjem svetu se nahaja Zubrowka, čedna majhna dežela, obdana z venčkom sneženih alpskih vrhov, prepletena s tlakovanimi mestnimi ulicami okrog umetelnih stavb, ki so zgodovinskega videza in hkrati suspendirane v brezčasju pastelnih odtenkov. Po mestih se sprehajajo od saj počrneli dimnikarji, od moke beli peki, pa tudi meščanske dame s čipkasto obrobljenimi senčniki in ugledni gospodje s poškrbljenimi ovratniki in povoskanimi brki, ki se jim kot konice turških copat vijejo pod nosovi. Ko si želijo spremembe, se odpravijo tjakaj pod gore, v toplice po zdravje, po krepak alpski zrak in tudi zato, da se malce podružijo na idiličnih sprehodih in spoznajo kakšno podobno romantično dušo tam zgoraj, kjer se življenje zdi preprostejše.

O prav takem, četudi za razliko od Zubrowke resničnem svetu, je pisal avstrijski pisatelj Stefan Zweig, medtem ko je njegov sodobnik, režiser Ernst Lubitsch, z ljudmi tistega časa in prostora pletel socialne mreže svojih črno-belih komedij. Podoba časa, za katero se zdi, da je zavoljo romantičnega duha, ki je takrat še ves živ in mlad in nedolžen razsajal, bila v svojih porah že takrat dodobra prežeta z nostalgijo. Svet na prelomu stoletja, na stari celini, ki se ne more otresti svoje dolge zgodovine, saj ta iz njega veje trmasto in vztrajno kot vonj po sivki iz plašča, ko ga na zimo vzamemo iz omare. Iz tega občutka se je porodil človek, ki pooseblja hkrati tradicijo in modernost, razigrano nedolžnost in eleganten občutek za ohranjanje reda – gospod Gustav, oskrbnik hotela Grand Budapest.

Njegova je osrednja zgodba v novem filmu Wesa Andersona in tiči kot najmanjša izmed babušek ukalupljena v njegovi srčiki, kjer jo obdajajo še tri plasti; druga zgodba, ki govori o mladem pisatelju,

ki se mnogo let kasneje poda v taisti hotel, ko je ta izgubil že večino svojega nekdanjega čara, bržkone bolj zaradi zgrešenih estetskih idealov, ki so nadomestili prejšnje, kot pa zaradi dejanske obrabe; tretja, v kateri pisatelj – zdaj že dedek – pripoveduje o hotelu in njegovem izjemnem oskrbniku, in naposled še zadnja zgodba, ki je hkrati prva v filmu. Zanj lahko rečemo predvsem, da je tam zaradi ključev, ki jih ponudi bralcu (filmskega teksta).

Vrnimo se za trenutek h gospodu Gustavu. Kot oskrbnik ali točneje, *concierge*, vodi brezštevilo osebje hotela Budapest, precizno in z občutkom, bolj s prirojeno intuicijo kot s pomočjo kakšnega racionalistično zasnovanega sistema. Kar se tiče gospoda Gustava, je biti zaposlen v hotelu poslanstvo, ne poklic. In poslanstvo se ne sprašuje po tem, od kod nekdo prihaja in kakšen je njegov socialni status. Poslanstvo pomeni, da so pred neko nalogo vsi enaki. Razlika je le v meri večine, s katero jo opravijo. In kjer veljajo ti standardi, je gospod Gustav povsem enak aristokratski klienteli, ki ji nudi usluge, če ne še za kanec boljše. Konec koncev oni potrebujejo njega in ne obratno. »Concierge mora biti povsem neviden, razen, ko ga nekdo rabi. Hkrati mora biti povsod in nikjer ...« razlaga gospod Gustav svojemu mlademu protežirancu Zeru, ki bo v nadaljevanju filma iz anonimnega vajenca prerasel v cenjenega prijatelja, zaupnika in naposled celo dediča. »In zapomni si, skrivnosti naših gostov, naj bodo še tako nezaslišane, so tudi naše skrivnosti.«

Grand Budapest hotel (The Grand Budapest Hotel, 2014) je osmi film Wesa Andersona in na nek način se zdi prelomen. Ne zato, ker bi bil njegov najboljši, bolj ima ta občutek opraviiti z dejstvom, da je film sam strukturiran na način, ki je še vedno nezgrešljivo wesander-

sonovski, vendar se tokrat dvigne nad samo idejo prepoznavnega mikrokozmosa karakterjev in njihovih problematičnih, a v končni fazi prisrčnih odnosov, kot jih poznamo iz *Veličastnih Tenenbaumov* (The Royal Tenenbaums, 2001), *Življenja pod vodo* (The Life Aquatic with Steve Zissou, 2004) in *Čudovitega lisjaka* (Fantastic Mr. Fox, 2009). Če je v teh filmih Anderson kot režiser gledal nazaj, morda v neko tudi lastno preteklost, ki ga še vedno fascinira, njegov tokratni pogled prihaja od zgoraj. Je omniprezent, vseobsegajoč, toda v tem ni pogled režiserja kot boga vladarja. Je pogled skozi debelo steklo snežene krogle, v kateri večno krožijo počasni kosmi snega in padajo na miniaturno mesto na dnu, in to je pogled izgubljenega nostalgije, pogled otroka v nas, ki se spominja preteklosti, toda ne takšne, kot je bila v resnici, ampak takšne, kot bi morala biti. Zubrowka. Grand Budapest. Rosebud.

Rekli smo že, da sta v idejnem ospredju tega filma dva avtorja iz 30. let prejšnjega stoletja, Stefan Zweig in Ernst Lubitsch. Anderson sam v številnih intervjujih govori o tem, kako je bil fasciniran nad zgodbami avstrijskega pisatelja, ki je bil eden najpopularnejših avtorjev tistega časa in ki je po izbruhu druge svetovne vojne z ženo prebegnil v Združene države, kjer sta v stanju brezupa storila poslednje dejanje romantične dobe, z roko v roki končala življenje s pomočjo barbituratov. Lubitsch je, po drugi strani, evropejsko romantiko v 20. letih pripeljal v Holivud, kjer je odtelje s svojim sofisticiranim dotikom kraljevala vse do konca zlate dobe klasičnih ameriških komedij. Gustav Ralph Fiennesa je brez dvoma dedič gentlemanskega Gastona Monescuja iz *Težav v raju* (Trouble in Paradise, 1932, Ernst Lubitsch), kot je Zero Moustafa po zabavnem naključju, če ne celo po neki neverjetni igri usode, na las podoben Lubitschu samemu.

Grand Budapest hotel pa nam za orientacijo po svojem kompleksnem, večplastnem imaginariju ponuja še cel kup drugih referenc. Iskanje le-teh je praktično del samega filma, in če za vsak Andersonov filmu velja, da je nekako boljši po drugem ali celo tretjem ogledu,

je potemtakem večkratni ogled *Hotela Budapest* za pravega cinefila (in po možnosti ljubitelja) obvezen. Med drugim tako najdemo v tapiserijo zgodbe vpleteno Hitchcockovo *Raztrgano zaveso* (Torn Curtain, 1966) v prizoru muzejskih skrivalnic med odvetnikom Kovacsem (Jeff Goldblum) in grotesknim Joplingom (Willem Dafoe), proti koncu pa v prizoru strelskega obračuna pademo naravnost v anarhični absurd, iz katerega skozi kaos krogel mežikajo bratje Marx.

Grand Budapest hotel svojega gledalca spretno ugrabi v pripoved, včasih morda do mere, ko bi si ta vseeno želel za trenutek splavati na površje po zrak, da si malo odpočije od tempa, ki mu ga diktira režiser. Kot pravijo mame svojim otrokom, preveč dobrega škodi, »manj je več« itd. Perfekten kot je – in tu govorim predvsem o perfektni dovršenosti fantazije – *Grand Budapest hotel* ne najde ali ne želi najti časa ali prostora, da bi plejadi svojih likov vdihnil kaj več življenja, kot jim ga dopušča epizodnost pojavljanja v filmu. Temu po svoje botruje tudi dejstvo, da gre za igralce, ki so tako ali tako del Andersonovega rednega igralskega ansambla (Bill Murray, Jason Schwartzman, Owen Wilson, Adrien Brody, Edward Norton ...) in so s tem nekako »živi« že po asociaciji. Toda še vedno pogrešam v njegovem novem filmu – kot sem tudi že v predzadnjem – tisto subtilno brezkompromisno človeškost, s katero so gledalcu zlezli pod kožo člani družine Tenenbaum, ali kako te je v *resnici* razočaral Max Fischer, ker si od njega preprosto kot od človeka pričakoval več.

Grand Budapest hotel ni kot Andersonovi prejšnji filmi, so pa vsi njegovi prejšnji filmi v *Grand Budapest hotelu*, če dovolj pozorno pogledamo. Morda ga prav zato obdaja avra nostalgичnosti, ob kateri se moramo (skupaj z Andersonom, se bojim) vprašati – kam naprej? Kakšno bo naslednje poglavje te velike ameriške sage, ki jo piše? Ali film Wesa Andersona lahko živi tudi v prihodnosti? Bo Wes Anderson kdaj zares odrasel?

Resnično upam, da ne.



Andrej Gustinčič

Tapeciranje: Krvne vezi Guillauma Caneta

Poreklo kriminalke *Krvne vezi* (*Blood Ties*, 2013) je obetavno. Režiser Guillaume Canet je posnel izjemno gledljiv triler *Nikomur ne povej* (*Ne le dis à personne*, 2006), *Krvne vezi* pa so »remake« francoskega filma *Rivals* (*Les liens du sang*, 2008, Jacques Maillot), solidnega krimiča v slogu Jamesa Graya, v katerem je Canet nastopil kot igralec v eni od glavnih vlog. Film govori o dveh bratih, policistu in kriminalcu, ter zapleteni mreži zvestobe in slabe vesti med njima. Takšna mučna družinska tematika je pisana na kožo scenaristu *Krvnih vezi*, samemu Jamesu Grayu, ki se je z njo ukvarjal v filmih, kot so *Little Odessa* (1994), *V imenu pravice* (*The Yards*, 2000) in *Mafijske noči* (*We Own the Night*, 2007). Zgodba se odvija v Brooklynu, v katerem je Gray v svojem elementu. Iz kombinacije Canetove pripovedne okretnosti in Grayeve zmožnosti vživljanja v newyorške like in prizorišča bi bilo pričakovati vsaj dober, če že ne velik film.

Odnos med francoskim in ameriškim trilerjem je bil vedno ploden. Francoski režiserji so uspešno prilagodili niz ameriških predlog pisateljev od Patricie Highsmith do Eda McBaina. Režiser Jacques Deray je v Los Angelesu leta 1972 posnel zgleden triler *The Outside Man* (*Un homme est mort*), v katerem sta se spopadla Jean-Louis Trintignant in Roy Scheider, Jean-François Richet pa je pred nekaj leti posnel spodobno različico *Napada na policijsko postajo št. 13* (*Assault on Precinct 13*, 2005).

Kombinacija Caneta in Graya pa spodleti. Sodeč po filmu *Nikomur ne povej* (*Ne le dis à personne*, 2006) Canet obvladuje pogon zgodbe, pri čemer se osredotoči na karakterizacijo likov in obujanje prizorišč le do te mere, da film ne deluje kot zgolj mehanično odvi-

janje zapleta. *Nikomur ne povej* je dober film, a popolno nasprotje Grayu, pri katerem vse v filmih izhaja iz likov in prizorišč.

V *Krvnih vezeh* gre za policijskega detektiva Franka, ki aretira moža svoje bivše ljubice, s katero se potem znova zaplete. Hkrati je to zgodba o njegovem bratu Chrisu, kriminalcu, ki ga spustijo iz zapora. Chris poskuša pošteno živeti, a po nekaj porazih se vrne k svojemu staremu poklicu: zvodništvu. Tu so še zapleteni odnosi z očetom in nerazrešene zamere iz preteklosti, nove ljubezni in laži. Seveda pride do spopada med bratoma, ki sta na nasprotnih straneh zakona.

Canet dobro režira prizore fizičnega nasilja. Umori, ki jih stori Chris v nekem baru, so posneti dinamično in so videti skoraj mimo-bežni. Tu najdemo tiste podrobnosti, ki filmu sicer manjkajo: ko se morilec odloča, ali naj ustrelj nedolžnega zaposlenega, se ta trese od strahu, tako da je slišati žvenket praznih steklenic v zaboju, ki ga drži v rokah. Takšnih momentov je še več, a ko se začne dialog in (samo)razkrivanje likov, se film povsem zaustavi. Ti prizori so tako pusti, da dekonstruirajo sami sebe, ker takoj vemo, za kakšno shemo gre. Gledamo in si rečemo, da je to prizor, v katerem Frank razkrije svojo ranljivost ljubici in ga ima ona zato samo še raje; ali pa prizor, v katerem oče končno pojasni sinu, zakaj si nista bila bližje, in tako naprej.

Kot da avtor ne bi vedel o teh ljudeh nič, obkrožajoča filmska stvarnost pa je tako površna in generična kot prizorišča ameriških popoldanskih žajfnic. V teh sekvencah se gledalec ne počuti več, kot da gleda slike, kaj šele gibljive slike, ampak kot da gleda tapete: nediferenciran prostor brez vzponov in padcev, naraščajoče moči ali vrhuncen. Takšna tapeta prekrije tudi igralce in le enemu uspe izstopati.

Clive Owen v vlogi bivšega kaznjenca Chrisa obdrži svojo karizmatično robustnost. Ostali pa delujejo le nesrečno, vključno s takšnimi preizkušeni talenti, kot so Marion Cotillard, James Caan in Billy Crudup (v vlogi brata policista, ki jo je v francoskem izvirniku igral sam Canet). Še posebej običajno sijajna Marion Cotillard deluje kot amaterka z neprepričljivim italoameriškim naglasom.

Canet ne pokaže pravega razumevanje za prizorišča ali čas, v katerem se film odvija. Prva stvar, ki je izvem, je, da je zgodba postavljena v Brooklyn leta 1974. Takoj nato položi nekdo ploščo na gramofon. Slišimo pesem New York Groove v izvedbi Acea Frehleyja, ki je izšla šele leta 1978. Nočem dlakocepiti, a to je znak nemarnosti. Razen nekaj posnetkov nadzemne železnice, tako značilne za Brooklyn, in brooklynskega mosta bi bil film lahko posnet v Philadelphii ali v kateremkoli drugem ameriškem mestu. Treba se je le spomniti tiste newyorške zime, ki prodira v vsa prizorišča, in vse like, ki označuje ves Brooklyn v Grayjevem filmu *Little Odessa*, pa postane jasno, kako šibek film je *Krvni vezi*.

Irena Svetek

Ugrabitev

Kaj se zgodi, ko danska kinematografija postreže s filmom, ki vse svoje upe polaga v močno zgodbo, ki se ne opira na studijske efekte, ki ne stavi na akcijo, temveč počasi gradi na dokumentaristično realističnih drobcih, s katerimi režiser ustvarja suspenz in gledalca prikuje na sedež brez lažnih obljub po hitri potešitvi? V primeru filma *Ugrabitev* (Kapringen, 2013, Tobias Lindholm) nič novega. Danci nam v skladu s filmsko tradicijo ponovno ponujajo vrhunsko izpeljano zgodbo z močnim psihološkim nabojem, s poetiko izjemnih detajlov in z občutkom za natančno strukturirano razgradnjo etičnih principov. Kot večina danskih filmov tudi Lindholm ne stavi na zgodbo, ki bi bila v senci filmskih prijemov, zaradi katerih je osnovna komponenta scenarija drugotnega pomena, Lindholm je v prvi vrsti scenarist in to gledalcu tudi pokaže. Stavi na dobrega igralca, na njegovo zmožnost psihološkega profiliranja junaka, na počasno ustvarjanje pričakovanja, kar nikakor ni ceneno. Zdi se, da v ozadje potiska veliko bolj dramatične momente same zgodbe in s tem postavlja na kocko zanimanje za njeno osnovo. Tematika somalijskih teroristov in ugrabljanja ladij, ki plujejo v vodah njihove države, je precej aktualna, saj jo je pograbila že vrsta režiserjev, vendar v *Ugrabitvi* moment rešitve ne ponuja samo končnega rezultata. Lindholm postavi v ospredje dva lika, kuharja na ladji in predsednika podjetja, ki je lastnik ladje. Ko se pogajanja med somalijskimi teroristi in možmi korporacije začnejo, je pred gledalca vržena zmožnost doživetja trka dveh svetov, kapitalistično globalnega in osebno etičnega, tako na ravni Petra (Søren Malling), odločujočega akterja na vrhu kapitalistične piramide, kot kuharja na ladji Mikkela (Pilou Asbæk), preprostega človeka, ki se zlomi pod težo pritiska. Peter je prikazan kot neizprosni pogajalec, ki zavrne izkušenega pogajalca s teroristi; to je njegova ladja in ugrabljeni

člani posadke so njegovi možje. Njegova težnja po zmanjšanju prvotno postavljene cene petnajstih milijonov evrov odkupnine odlično sovпада z briljantno upodobljeno *karakterizacijo človečnosti* pri Petru, ki postopoma prihaja do osnovnih etičnih vrednot, ki so se prisiljena mešati s pravili kapitalističnih želja delničarjev. Trčimo ob dva horizonta doživetja sveta: bogatega, ki drži vajeti v rokah, in preprostega, ki svoje upanje polaga v zmožnost etično moralne presoje bogatega. Ali bodo teroristi dobili denar in ali bo ujetnike rešila bogata korporacija, režiserja zanima samo kot gonilni motor osnovne zgodbe, zdi se, da so v prvem planu predvsem človeške karakteristike z opredeljevanji in reakcijami.

Film je posnet s tresočo kamero v stilu Dogme 95, gledalec v želodcu čuti razburkanost morja, klavstrofobijo ujete posadke, ki je v podpalubju prisiljena čakati razplet usode lastnih življenj, prav tako je čutiti neskončnost modrega horizonta sredi Indijskega oceana kot vdor realnosti, ki ji ni mar za tesnobnost in strah v podpalubju. Poetika detajlov, ki z realno dokumentaristično tehniko ustvarja močan učinek, povsem nepričakovan obrat na koncu, somalijski teroristi kot napol brezimna tvorba brez obraza, tujek brez pojasnjevalne zgodbe; vse to so močne komponente, ki jih Lindholm povsem odkrito izrablja kot tehniko sofisticiranega zapeljevanja brez nesramno odkritega koketiranja, s katerim po drugi strani gledalcem postreže njegov v kakovostnih akcionerjih verziran kolega Paul Greengrass, ki gledalca z akcijskimi prijemi prikuje ob platno. Režiser filma *Kapitan Phillips* (Captain Phillips, 2013) prav tako predstavlja zgodbo somalijskih teroristov, ki ugrabijo ladjo. Tudi tu se pogajajo. Vendar je jasno. Somalci proti ameriškim pomorskim specialcem nimajo možnosti. Greengrass spektakularno zaključi film, teroristi so mrtvi, kapitan Phillips (Tom Hanks), čeprav travmatiziran, preživi. Greengrass je všečen, v ugrabiteljih se trudi prikazati človeško noto, Somalci se na svoj način trudijo preživeti. Kljub šestim nominacijam za oskarja, ki jih je film prejel, kljub biografski resničnosti zgodbe kapitana Phillipsa in njegovega danes v ZDA zaprtega ugrabitelja, kljub povsem korektni in tehnično precej dovršeni zgodbi pa se vseeno zdi, da Lindholm (med drugim tudi soscenarist Vinterbergovega *Lova* [Jagten, 2012]) povsem upravičeno (čeprav z manj odmevnimi nagradami in nominacijami) brani renome danskega filma kot ene najmočnejših struj sodobne evropske kinematografije.

Tina Pogljajen

Mamin sinko



imitirati še druge ženske. Njegov oče vse to opazuje z nelagodjem in mu zabiča, naj se začne ukvarjati s »fantovskimi stvarmi«, na primer s športom. Ker Guillaumea od vseh športov zanima le klavir, ga na prevzgojo pošlje v fantovski internat, najprej v Francijo, nato pa še v Veliko Britanijo. A kaj, ko tam Guillaume spozna cvet britanskosti, »angleško rožo«: šarmantnega Angleža Jeremya (Charlie Anson), ki močno spominja na Hughu Granta v najlepših letih. Ta Guillaumea vztrajno objema, se mu smehlja, mu pošilja pomežike in ga nag lovi z brisačo, a se zanj v končni fazi tragično izkaže, da je bil ves čas hetero.

Nad Guillaumeom se okolica zaradi njegove spolne identitete ves čas zgraža ali pa ga celo na ta ali on način zasmehuje, nadleguje in trpinči. Oče ga poskuša prevzgojiti, brata ga maltretirata in celo poskušata utopiti, še mama o njem govori kot o delu »njih«. V katoliškem internatu je skoraj žrtev homofobnega fizičnega nasilja, v vojski njegovo domnevno seksualnost medikalizirajo itn. Pri *Maminem sinku* je neobičajno, da Guillaume vse to dojema, kot da se ne bi zares zavedal resnosti teh napadov (kljub temu da film kot celota homofobije ne poskusi podcenjevati). Guillaume ves čas deluje neprizadeto ali pa vsaj odtujeno, vdano v nekakšen naravni red stvari – kot človek, navajen (samo)zaničevanja (»*Se pa res sovražite*«, mu na primer reče psihoanalitik), z značilnim samoomalovažujočim humorjem, ki ne prizanese ne svojemu privilegiranemu položaju ne lastni spolni identiteti.

Guillaume Gallienne je scenarij za film *Mamin sinko* (*Les garçons et Guillaume, à table!*, 2013) priredil po svoji monodrami, ga režiral in v njem odigral obe glavni vlogi: sebe in svojo mamo. Osebnopovedna melodrama o oboževanju mame in lastni negotovi seksualnosti, ki jo v vlogi pripovedovalca povezuje sam njen subjekt na gledališkem odru, se sliši kot nekaj, kar naj bi se filmu kot mediju upiralo že samo po sebi. A v primeru *Maminoga sinka*, »narcisoidnega drama queena« iz višjega razreda, bi se vseeno zmotili: kljub nekonvencionalni zasnovi se ta namreč izdatno posluži vseh sporočilnih ravni, ki so na voljo; od duhovite naracije nastopajočega na odru in situacijske komike prizorov iz življenja njegove družine, režije, ki si občasno pusti, da ji diktira glasba, neobičajnih prehodov med prizori do scenografije in kostumografije, ki prav tako igrata eno izmed osrednjih vlog, saj sami zase in na vsebinsko različne načine ves čas podajata ironičen oz. hiperboličen komentar. Gallienne ves čas niha med različnimi nivoji zgodbe – gledališko predstavo, »igranimi« prizori iz resničnega življenja ter fantazijskimi vložki, ki se pogosto poslužujejo videospotovske estetike – jih med seboj prostodušno meša, prekinja in združuje enega z drugim. Rezultat – prejemnik nagrade César za francoski film leta – je kljub nekaj šibkejšim točkam nenavadno gledljiv in zabaven, predvsem pa idiosinkratičen v svoji nekonvencionalnosti.

Guillaume, obseden s svojo materjo (ta na primer zna ves čas zveneti naveličana, kar je odličen način, da vse naokrog prepriča, da je zelo zaposlena, čeprav nikoli ne dela ničesar – »*kako bistro*«, je vzhičen Guillaume), se odloči, da je ultimativen poklon, ki ji ga lahko da, imitacija – in s tem še sam postane ženska. Kasneje, ko se mu zazdi, da mama ne mara, da bi jo v vsem posnemal, začne

Da je film uokvirjen kot predstava v gledališču, se nenavadno ujema z idejo o performativnosti spola: Guillaumeov performans tako v dobesednem smislu postane performans spola, spolne identitete in seksualnosti. Gallienne vseskozi denaturalizira moškost in ženskost, ko na primer vznesen razvozla »bistvo ženskosti« v dihanju, kar mu omogoča, da se tega bistva priučiti tudi sam. »*Vseh sem se naučil*«, pravi vzneseno; ker se je naučil kodov ženskosti, pomeni, da je postal ženska. To, da se je rodil z moškimi spolnimi organi, še ne pomeni nujno, da je tudi moški ali da ga zanimajo ženske; da ga zanimajo moški, pa podobno še ne pomeni, da je gej – pravzaprav se transseksualno identificira kot dekle, ki so ji všeč fantje, in »*kaj bi bilo lahko bolj strejt od tega?*« Ali kot mu ob zaključku terapije reče eden od neštetihi psihoanalitikov, h katerim ga vsi vztrajno pošiljajo: »*Tako gejevski si, da si postal lezbijka*.« V končni fazi se Guillaume vseeno prepозна kot heteroseksualec in morda je *Mamin sinko* (na prvi pogled protislovno) subverziven prav s tem, saj tako ukrivi in delno dekonstruira podobo hetero moškosti. Vztrajanje, da feminilen moški ne more biti nič drugega kot gej, bi sicer zamenjalo spremenljivki, a ostalo v isti shemi heteronormativne, patriarhalne binarnosti, ki maskularno in feminilno uporablja za maskiranje odnosov moči.

Galeb, plamenec in štorčlja: Atomski z desne



Atomski z desne (Atomski zdesna, 2013, Srđan Dragojević) se začne z odenki sepije posnetka obmorskega letovišča iz časov, ko so bile ženske pazduhe še dlakave, dopust pa vsakomur dostopen. Takoj zatem pa namesto vrabcev, ki bi čivkali, kako zastareli so ti prizori in koncept, zagledamo galeba med smetmi, kako drugemu kljuva oko. Naenkrat je vse barvito od reklamnih panojev, družin različnih narodnosti bivše SFRJ in sočnih kletvic, ki delujejo kot ščit oziroma opozorilo: nihče se ni prišel nategnit!

V jadransko letovišče Flamingo so bili na brezplačne tedenske počitnice vsi povabljeni pod pogojem, da se tam udeležijo prodajnega predavanja. Ta ponuja zakup določenega časovnega obdobja letno za uporabo apartmaja za nadaljnjih 99 let. A če se nihče ni prišel nategnit, še ne pomeni, da ni nategovanja. V prijavih so lagali skoraj vsi počitnikarji: o poklicih, plačilnih sposobnostih in celo naraščaju, ki naj bi bil nezahelen.

Cilj izsiliti čim več brezplačnih »all you can eat« ugodnosti pa ima tudi protiutež. Ves čas so na preži turistični agenti, mrhovinarji, ki so se že davno odrekli etiki, enačijo trženje ter teženje, odmore za malice s stranišnim seksom in snifanjem koke, jakost manipulacije s svojimi strankami pa z višino provizij.

Nad njimi kot tudi njihovimi žrtvami bdi Metod (Brane Šturbej) – poosebljeni twist znanega predsokratskega paradoksa: vsakič, ko reče pizda, se na invalidskem vozičku zapelje skozi lastna usta – Slovenec, se pravi, prvi Jugo v Evropi, invalid seveda le v vlogi pred strankami, vodja prodaje po načelu »timeshare« v Flamingu, letovišču floridskega imena. Njegovo maskoto, nesrečnega »tržnika«

v vročem pajacu plamenca, Branko Đurić v vlogi Omerja stalno zamenjuje za štorčljo. Režiserju bi lahko na tem mestu očitali prvi primer prekomerne karikiranosti likov, lahko pa bi Omerjevo nerazgledanost razumeli tudi simbolično: plamenec je štorčlja, ki iz ZDA prinaša pošastnega otroka: neoliberalni kapitalizem!

Film je še ena variacija na temo človek človeku Volk z Wall Streeta, tokrat balkanska. Groteska – za katero bi lahko označili predvsem prvi del filma z reprezentativnim prizorom divjanjem protagonista Mladena (Srđan Todorović) po krožišču – v svoji ekscesnosti res pogosto spominja na lanski Scorsesejev film. Ob vseprisotni pollevičarski kritiki kapitalizma gre le še za ponavljanje razlike, ki smo ga/je že pošteno siti, saj se ne more otresti svoje mnogoterosti, majhnosti in narcizma. Pred očmi imamo ves čas vse drobovje sistema, ki živi od nečloveških razmer, industrijo teorije, češ kaj vse je narobe, izidi prakse pa niso nikoli kaj več kot praske. In za to gre, vse krize, kot je npr. pretresljiva nesreča Majinega (Nataša Janjić) in Omerjevega sina (fly by = fly boy), kapitalizem le na hitrico pretresejo, le toliko, da se morda zamenjata vlogi med rabljem in žrtvijo, potem pa se lahko naprej smejemo temu, ko nekdo poliva alkohol, »otroci v Afriki so pa trezni«.

Orientirati se v igri nesmislov. Ko se Mladen odloči, da bo oddržal službo in izkoristil starša, ki sta vsa iz sebe in skrbi za sina v kritičnem stanju, se, da bi to sploh zmož, zadrogira. Zadet pa se premisli in ju začne prepričevati v nasprotno. »Herroj« postane zaradi heroína: »From zero to hero!« Prepozno, zastonjkarja vendarle postaneta kupca. V bolnišnični čakalnici so pravila drugačna kot na plaži s praznimi ležalniki, tu se z doživljenjskim zakupom apartmaja morda reši tudi ponesrečenega sina?!? Po izobrazbi klinični psiholog Srđan Dragojević pravi, da imajo vsi, ki se udeležujejo raznoraznih »zastonjskih« promocij, v glavi le to, da bodo izkoristili vse brezplačno, kupili pa nič. Na koncu jih po statističnih raziskavah ponujeno kupi 70 %. Ob popustih popuščamo vsi, kaj šele v situaciji, ko ni naslovnika, ki bi pustil živeti.

Parada (2011) in *Atomski z desne* sta vizualno svetla filma, prvi že zaradi vseh GLBT mavric, drugi pa zaradi močnega poletnega sonca, ob katerem ima gledalec občutek, da je šel režiser prepogosto čez ... Nekateri liki se zdijo na trenutke kičasti in plitki kot napihljivi rokavčki in obroči na obali Flaminga. Pa vendar na to isto obalo prinaša tudi vse, kar smo zmetali v morje s tranzicijo – vključno z nešteto praznimi steklenicami žganjic, ki niso po brodolomsko ponovno zamašene in ne prenašajo popisanega papirja, vseeno pa nosijo sporočila. Ko gre Mladen z zaskrbljenima staršema Majo in Omerjem ob »deal bildingu«, kar se jugoslovanske vojne in brazgotin tiče, v detajle, ga Omar cinično odpravi: »Važno, da je mezinček na nogi preživel vojno.« Zakaj, ko pa nas konec koncev vse zanima le, koliko imamo pod palcem?

Ana Jurc

Transcendence



Wally Pfister, direktor fotografije nekaterih najbolj dovršenih filmov Christopherja Nolana (*Memento*, *Izvor*, trilogija *Vitez teme*), se pri prvem režijskem podvigu ni držal recepta svojega mentorja: preskočil je poglavje inteligentnega, kompleksnega neodvisnega filma in se na vrat na nos pognal v vode visokoproračunske tehnološke distopije – in iz vseh velikopoteznih nastavkov se na koncu izcimi le sveta znanstvenofantastična preproščina z letargičnimi igralskimi nastopi, neprepričljivo ljubezensko zgodbo, generičnimi akcijskimi prizori in s celo goro slabo razložene »znanosti«. Pfister, ki je za fotografijo pri Nolanovem *Izvoru* (*Inception*, 2010) dobil oskarja, je padel v past lastne ekspertize: *Transcendence* (*Transcendence*, 2014) se zdi tako osredotočena na vizualno plat zgodbe, da se s scenarijskimi luknjami in nejasnostmi ne obremenjuje preveč. Ironično pri vsem skupaj – in v zanimivem kontrastu z izbrano tematiko – je, da je Pfister eden še zadnjih zagriženih nostalgikov v Holivudu, ki prisegajo na snemanje na celuloidni trak. A kaj, ko je bilo treba v postprodukciji v film stlačiti toliko računalniške animacije, da je vsaka morebitna toplina »stare šole« za neizurjeno oko popolnoma nevidna. Skratka, težko bi govorili o transcendiranju česarkoli.

Zgodba se začne v bližnji prihodnosti: v postapokaliptično opustošenem, postinformacijskem svetu so tipkovnice uporabne le še za zastavljanje vrat, telefonske drogove pa prerašča zelenje. Neizogibnega trka med človeštvom in tehnologijo izpred petih let se spominja nevrobiolog Max Walters (Paul Bettany). Njegova prijateljica, zakonca Ewelyn (Rebecca Hall) in Will Caster (Johnny Depp), sta razvila računalnik z umetno inteligenco, PINN, ki naj bi v prihodnosti presegel biološke omejitve. Slutnja prevlade

inteligentnih strojev nad človeško individualnostjo na noge spravi skupnico anarhističnih aktivistov pod vodstvom Bree (Kate Mara), ki organizira serijo usklajenih terorističnih napadov. Na prvi pogled nenevarno strelsko rano skupi tudi Will; kmalu se izkaže, da je bila krogla zastrupljena in da ga od smrti za posledicami radiacijske bolezni loči le še nekaj tednov muke. Ko se mu čas izteka, Max in Evelyn njegovo zavest »naložita« v PINN, in računalniško bazo na begu pred aktivisti preselita v podzemni štab pod propadajočim mestecem v kalifornijski puščavi. Računalnik, ki ima sicer Willow glas, in če je treba, tudi obraz, kmalu postane omniprezentna digitalna velesila, za katero ni popolnoma jasno, ali se v njej še skriva kak drobec človeške zavesti in empatije. Kmalu začne mešetariti na Wall Streetu, kovati načrte za tehnološko revolucijo, delavce v svojem laboratoriju pa s pomočjo nanotehnologije (»nanotehnologija« je nasploh čudežna beseda, s katero v filmu opletajo vsakič, ko bi bilo treba pojasniti kako kompleksnejšo premiso) spreminja v pohlevne zombije, ubogljive čebele delavke, ob pogledu na katere se koža naježi tako Willovenu nekdanjemu mentorju (Morgan Freeman) kot tudi agentu FBI-ja (Cillian Murphy). Willa je treba izklopiti, skleneta in se misije lotita z najneumnejšo operacijo obstreljevanja, kar smo jih v zadnjem času videli na velikem platnu.

Johnny Depp, ki z lanskim *Osamljenim jezdecem* (*The Lone Ranger*, 2013, Gore Verbinski) očitno še ni zakoličil dna svoje tragikomične kariere, je približno tako medel in brezoseben kot njegova projekcija na računalniškem ekranu; prepričljiv ni niti kot nori znanstvenik niti kot ljubeč mož; igralec, ki še z Angelino Jolie ni bil sposoben ustvariti vsaj trohice filmske kemije (*Turist* [*The Tourist*, 2010, Florian Henckel von Donnersmarck]), se z Rebecca Hall ne odreže bistveno bolje. Slabša od njega je le še Kate Mara, ki v celem filmu premore le eno samo noto fanatične gorečnosti.

Transcendence najbrž precej realno napove dosežke, ki jih obljublja biotehnologija: slepi bodo spregledali, pohabljeni shodili in pohlevni prekladali poltonske cevi, kot da so slama. Ampak za kakšno ceno, se sprašuje scenarij, ki v srčki nosi klasično sporočilo žanra: svarilo pred neobvladljivostjo in brezosebnostjo moči tehnologije. Film, ki skuša biti v isti sapi gledljiv visokoproračunski blockbuster ter filozofska refleksija o naravi človeške duše in etičnih omejitvah človeštva, ni na koncu niti eno niti drugo. O tehnologiji za umetno inteligenco smo se več naučili celo od filma *Ona* (*Her*, 2013, Spike Jonze). Največje razočaranje pa je seveda, da eden od vizualnih mojstrov sodobnega filma posreduje neskončno prozaično, leno interpretacijo krasnega novega sveta, ki skuša vso »poetičnost« strniti v po listu počasi polzečo kapljico rose.



300: Vzpon imperija

Matjaž Juren

Najbrž je recenzijo filma *300: Vzpon imperija* (*300: Rise of an Empire*, 2014, Noam Murro) smotneje začeti z njegovimi kvalitetami. Torej, predvsem gre za produkt, ki se neinhibirano predaja derivatom fetišizacije, ki ostaja osnovno gonilo nadaljevanja Snyderjeve (tokrat zgolj scenarist in producent) kvazizgodovinske akcijade. Znotraj tega, vsebinsko dokaj omejenega univerzuma se lahko zgodi marsikaj, dokler seveda ostaja možnost stilističnega preliva in potenciranja. Tako na primer protagonist, atenski admiral Temistoklej, v zadnji, spet odločujoči bitki na svojem kljusetu mirno galopira v srž bitke, kljub temu da se nahaja sredi ladje. Zakonitosti fizikalnih zakonov ga niti najmanj ne zanimajo. Dalje, hord anahronistično kunjastih vzhodnjakov, ki se samomorilno mečejo na grška bodala, je tokrat še več in so v svoji nameri, poginiti pred superiornimi branitelji demokracije, še bolj patološke. In nenazadnje, brezštevne sekvence koreografranega nasilja, s sartrovskimi skoki in prepad, z eksplozijami prihodnosti in ekstra polivkami mezge so tako hipertrofirane, da ves čas vzbujajo vtis žanrskega prevpraševanja med kinematografijo in bolj participatornimi oblikami zabave, kot so videoarkade.

Skratka, ta »še več je res več« maksima konsistentno prežema orkester Noama Murra, ki kljub obupani prošnji domala vseh filmskih prvin, naj se vendar za trenutek ustavi, nejenja v priganjanju svoje osnovne in hkrati edine zapovedi: »Crescendo!« V tem vztrajanju je *Vzpon imperija* skorajda hvalevreden podvig.

Kljub zavezanosti akrobatskemu raztegovanju svoje dobesednosti filmu spodleti pri elementarni ambiciji vzdrževanja gledalčevega zanimanja. Če je bilo v prvem delu vzpostavljane stilističnih koordinat še nekako interesantno, bi od nadaljevanja, kjer tovrstne geneze ni več, vseeno pričakovali vsaj odmev kakšne (duhovite/ironične/vsebinske) poante. Toda onkraj nastavka, znotraj katerega se tokrat namesto Špartancev s Perzijci garbajo Atenci, ki nimajo rdečih, ampak modra ogrinjala, ter se vse skupaj namesto na kopnem odvija na vodi, je *Vzpon imperija* le zrcalna kopija predhodnika, z vsemi ponovljenimi binarnimi dvojicami (dobro-zlo, Zahod-Vzhod, Grki-ostali ...) vred.

V takem stanju, proč od fascinacije nad Snyderjevim obvladovanjem *greenscreena* izpred sedmih let, se ta kinematografski frutek ne more izogniti usodi, da ne bi postal še eden v vrsti naslovov, s katerimi se sodobnemu Holivudu (upravičeno) očita neskončno prekopavanje mrtvega posevka. Eppur si muove, kajti v trenutku pisanja je *Vzpon imperija* po svetu prisluzil že štiristo milijonov dolarjev. Oglasom za obisk lokalnega fitnesa je še enkrat uspelo.



Najini otroci

Ana Jurc

Najhujše grozljivke se odvijajo tik pod površjem idiličnih slik družinskega življenja, ugotavlja belgijski režiser Joachim Lafosse, ki v *Najinih otrocih* (*À perdre la raison*, 2012) tematizira neizrekljivo grozo detomora in se pri tem premeteno nasloni na dinamiko varovanca in mentorja, ki se je med njegovima zvezdnikoma, Taharjem Rahimom in Nielsom Arestrupom, spletla že v zaporniški drami *Prerok* (*Un prophète*, 2009, Jacques Audiard).

Lafosse, ki se je verjetno zavedal, da bo večina njegovega občinstva vsaj bežno poznala vest iz črne kronike, ki je navdahnila njegovo zgodbo, drame ni hotel graditi na suspenzu: ko prvič spoznamo protagonistko, iz bolnišnične postelje naroča, da morajo biti pokopani v Maroku (kdo so oni, nakažejo štiri majhne, bele krste.) A to uvodno razkritje lok dogajanja po nepotrebnem ohromi: vsak trpeč pogled in ostra beseda tako za gledalca postaja (pre)očiten kažipot k neizbežni grški tragediji, ki se izrisuje. Pred zdrom v vulgarnost se Lafosse ograди s hladno odmaknjenostjo »objektivnega« opazovalca, s kadriranjem, ki med gledalca in dogajanje nenehno postavlja ovire, od podbojev vrat do delno zastrtih zaves, in ga spreminja v prihuljenega voajerja. S tem pa obenem prepreči, da bi lahko protagoniste in njihove vzgibe razumel na kakršenkoli zares intimen način. Ne da bi jih bilo sploh mogoče razumeti?

Po uvodni streznitvi nas zgodba vrne v srečnejše čase: Mounir (Tahar Rahim) je mlad Maročan, ki ga je pod svoje okrilje vzel in mu življenje v Franciji omogočil prileten zdravnik, dr. Pinget (Niels Arestrup). Mounir je zdaj zaljubljen v Murielle (Émilie Dequenne) in bi se rad poročil. Seveda lahko živita pod njegovo streho, ponudi Pinget, ki je v Mounirjevo življenje vpet do te mere, da ga mladoporočenca celo vzameta s seboj na poročno potovanje. V eliptičnih skokih smo priča rojstvu prve hčerke, nato druge in tretje, ter naposled še četrti, ne več tako želeni nosečnosti. Družinska kronika jasno kaže, da Mounirja starševstvo pretirano ne zanima, Pingetova sicer benevolentna senca nad njihovimi življenji pa predvsem za Murielle postaja vse bolj nevzdržna.

Niels Arestrup, ki je na frankofonem področju veliko močnejša prezenca kot v holivudskih produkcijah, je impozanten: mehka in srhljiva, zlovešča in benevolentna pojava hkrati. Émilie Dequenne prav tako prepričljivo poda neslišne muke ženske, ki se pod težo duševne stiske seseda sama vase. Zakaj torej film ne deluje povsem? Morda je šel režiser v svoji skrbi, da bi ekranizacijo obvaroval pred senzacionalizmom tako daleč, da filma pod težo vse te integritete ni pustil zares



Ona (Her, 2013, Spike Jonze)

Na začetku bi bil prizor na nadstropju enega teh temačnih steklenih panjev storitvenega sektorja, brezkončni prizor, v katerem se skozi panoptizirani prostor vidi ducat teles, *posednih* v vrsto, urejenih v skladu z modularno logiko, ducat navidez brezživljenjskih teles, ločenih s tankimi steklenimi stenami in tipkajočih na svoje računalnike. Znotraj prizora bi nato prišlo do razkritja brutalno *političnega* značaja te mrzlične imobilizacije teles. In paradoksalnega dejstva teles, ki postajajo čedalje bolj negibna, bolj ko so njihove mentalne funkcije aktivirane, pritegnjene, mobilizirane, bolj ko prekipevajo in v realnem času odgovarjajo na fluktuacije informacijskega toka, ki preči ekran. Vzemimo ta prizor ali raje *to, kar tam najdemo*, in ga ponesimo s sabo, medtem ko se sprehajamo skozi razstavo v newyorški Momi, kjer so se entuziastični kibernetiki, na novo spreobrnjeni k alibiju umetnosti, odločili, da javnosti predstavijo vse dispozitive nevtralizacije, normalizacije skozi delo, ki jih imajo v mislih za prihodnost. Razstava bi se imenovala *Workspheres*: pokazano bi bilo, kako iMac delo, ki je samo po sebi postalo tako odvečno, kot je neznosno, pretvori v prosti čas, kako »uporabniku prijazno« okolje povprečnega Blooma pripravi do tega, da prenaša kar najbolj turobno eksistenco in s tem maksimizira svojo družbeno produktivnost, ali kako bo v tem Bloomu izginilo vsako nagnjenje k tesnobi, potem ko bodo v personalizirano delovno okolje integrirani vsi parametri njegove fiziologije, njegovih navad in njegovega značaja. Seštevek teh »prizorov« bi porodil občutek, da jim je naposled uspelo *sproducirati* zavest in sproducirati telo kot odpadke, kot inertno in nadležno maso, stanje, a predvsem *oviro* razvoju *čisto cerebralnih procesov*. Stol, miza, računalnik: dispozitiv. Produktivna inšpekcija. Metodično prizadevanje po slabitvi vseh življenjskih oblik. Jünger je resda govoril o »poduhovljenju sveta«, toda *ne v nujno laskavem* smislu.

Tiqqun: Une métaphysique critique pourrait naître comme science des dispositifs ...

EKran

Revija za film in televizijo

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



Naslednja, dvojna poletna številka Ekra izide 5. julija 2014!

KALIBER 50: **Filmski dvojniki**

ESEJ: **Ben Wheatley in zlom Britanije**

FESTIVALI: **Cannes, Linz, Oberhausen**

TELEVIZIJA: **Podpredsednica in politična satira**

BLIŽNJI POSNETEK: **Michel Gondry, Tizza Covi**

MALA RUBRIKA GROZE: **Métal Hurlant Chronicles**

Ekran lahko kupite na izbranih prodajnih mestih po Sloveniji ali se na revijo preprosto naročite. Cena za 6 dvojnih številk znaša le 30€ + poština (poština za 6 številk znaša 4€, za tujino 12€).

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

NAROČILNICA



Na dom želim prejemati revijo Ekran. Letna naročnina znaša 30€ in ne vključuje poštine. Naročnina velja do preklica.

Podatki o naročniku:

Fizične osebe

Ime in priimek
naslov:
pošta in kraj:
elektronski naslov
telefon.....

Pravne osebe

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

Datum in podpis(žig)

ODPRODAJA STARIH LETNIKOV EKRA: Revije letnikov 2006-2010 vam na dom pošljemo po ceni 10 EUR / letnik s poštino vred, letnik 2011 do 2013 pa za ceno 20 EUR. Naročila na info@ekran.si.

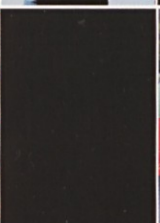
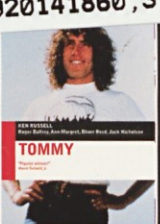
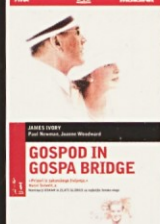
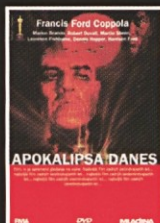
DS

186 6422014

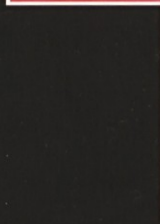


920141860,3

COBISS



MLADININ DVD



Že deveto leto zapored vam ponujamo možnost, da si vsak teden izberete nov film na devedeju. Na voljo je več kot 500 različnih naslovov!