

# Ekran

Revija za film in televizijo

161w

Letnik XLVIII / november 2011 / 3,5€

**Fokus:**

**Novi slovenski film**

**Posvečeno:**

**David Cronenberg**

**V središču:**

**Ikone filmskega nasilja**

**Esej:**

**Zaljubiti se v napačnega**

**Tehno:**

**Živi kino**



9 770013 330005



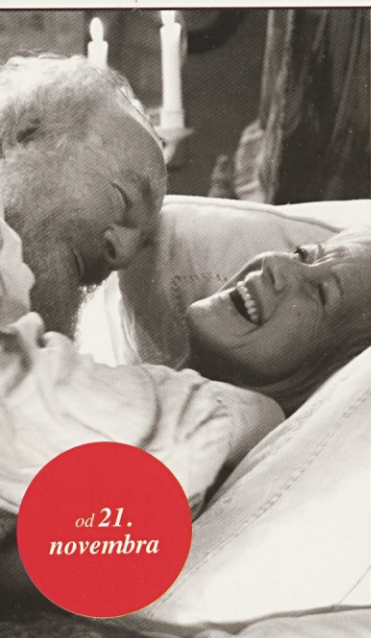
© cankarjev dom  
 9.-20. 11.  
 www.liffe.si

MEDIA  
 KULTURE VELEBLA

TOBAČNA  
 LJUBLJANA  
 DONATOR

DELO  
 Medijski pokrovitelj

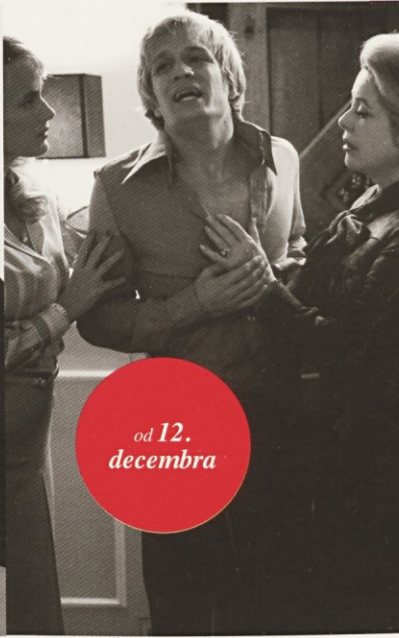
Glavni pokrovitelj



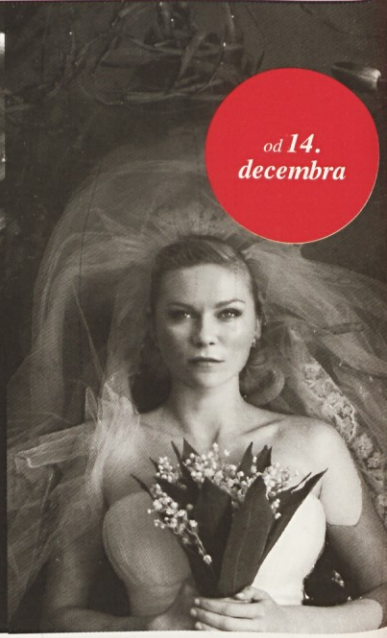
od 21.  
 novembra



od 23.  
 novembra



od 12.  
 decembra



od 14.  
 decembra

**Poslednja postaja**  
**The Last Station**  
 Michael Hoffman

**Irska pot**  
**Route Irish**  
 Ken Loach

**Gospodinja Potiche**  
 François Ozon  
**z LIFFa v Kinodvor!**

**Melanholija**  
**Melancholia**  
 Lars von Trier  
**z LIFFa v Kinodvor!**

<b>UVODNIK</b>	2	<b>Gorazd Trušnovec:</b> Zgodbe iz zlate dobe
<b>RAZGLEDNICA</b>	3	<b>Janez Lapajne:</b> Nerodna razmerja
<b>FOKUS: Novi slovenski film</b>	4	<b>Matic Majcen:</b> Izlet
	6	<b>Gorazd Trušnovec:</b> Kruha in iger
	8	<b>Špela Barlič:</b> Zmaga ali kako je Maks Bigec zasukal kolo zgodovine
	10	<b>Tina Poglajen:</b> Stanje šoka
	12	<b>Marko Bauer:</b> Arheo
	14	<b>Katja Čičigoj:</b> Politični horizonti sodobnega filma
	17	<b>Matevž Rudolf:</b> Novo poglavje za literaturo in film?
<b>BLIŽNJI POSNETEK</b>	20	<b>Mateja Valentinčič:</b> Pogovor z Lucrecio Martel
<b>FESTIVAL</b>	23	<b>Tomaž Burlin:</b> 7. Zagrebški festival eksperimentalnega filma
<b>POSVEČENO: David Cronenberg</b>	25	<b>Dejan Ognjanović:</b> Več kot človeški
<b>V SREDIŠČU</b>	30	<b>Andrej Gustinčič:</b> Moč grdega
<b>ESEJ</b>	34	<b>Mojca Kumerdej:</b> Zaljubiti se v napačnega
<b>TELEVIZIJA</b>	38	<b>Tina Bernik:</b> Na terapiji
<b>VIDEO</b>	40	<b>Matic Majcen:</b> Avtorski kolektiv CANADA
<b>GALERIJA</b>	42	<b>Gregor Bauman:</b> Pogovor z Nickom Wallom
<b>TEHNO</b>	46	<b>Andraž Jerič:</b> Martin Bricelj in živi kino
<b>KNJIGARNA</b>	48	<b>Katja Čičigoj:</b> Bertolt Brecht: O filmu
<b>KRITIKA</b>	50	<b>Nina Cvar:</b> Neke druge zgodbe
	52	<b>Matic Majcen:</b> Kužna nevarnost
	54	<b>Matevž Jerman:</b> Paranormalno 3
	56	<b>Bojana Bregar:</b> Poslednja postaja
<b>NA SPOREDU</b>	57	<b>Zoran Smiljanič:</b> Lahko noč, gospodična
	57	<b>Matevž Jerman:</b> Ta nora ljubezen
	58	<b>Dare Pejič:</b> Ne boj se teme
	58	<b>Tesa Drev:</b> Sanjska hiša
	59	<b>Petra Osterc:</b> Morilska elita
	59	<b>Matjaž Juren:</b> En dan
<b>NAJBOLJ BRANA STRAN</b>	60	<b>Gorazd Trušnovec:</b> Od Arhea do Zmage



# Zgodbe iz zlate dobe

Gorazd Trušnovec

Če smo se v kontekstu vsebin, predstavljenih na nacionalnem filmskem festivalu v Portorožu, publicisti in kritiki dolga leta pritoževali, da je sodobni slovenski film kot iztaknjen iz časa in prostora, v katerem nastaja, smo bili letos pri kar nekaj delih priča bolj ali manj uspešnim poskusom refleksije, kdo smo in kaj se (ne samo) nam ta hip dogaja. Te domače poskuse filmske refleksije (ali pa njene dejanske in s tem tudi zgovorne odsotnosti) skušamo celovito obravnavati v aktualni številki *Ekrana*, ki je nastajala prav v času, ko so se po svetu razplamtevali protesti proti vladavini finančnega kapitalizma in kulturi strahu, izsiljevanju bank in služenju interesom elit.

V znak solidarnosti z lokalno protestniško celico, ki vztraja v kampiranju pred stolpnico Ljubljanske borze, so organizirane brezplačne projekcije filmov kot so *Che – novi človek* (Che. Un hombre nuevo, 2010, Tristán Bauer), *Wall Street* (1987, Oliver Stone) in podobnih, pri čemer menim, da bi bilo smiselno v ta namen organizirati tudi projekcijo filma *Kruha in iger* (2011, Klemen Dvornik), katerega dogajanje je postavljeno prav v leto Stoneovega *Wall Streeta*. Ideja borbe za globalno pravičnost in proti posledicam finančne krize je lahko plemenita, a po drugi strani se lahko z iskanjem nekih abstraktnih krivcev tudi marsikaj zamegljuje in prikrije. Recimo možnost, da naša domača aktualna gospodarska kriza, ki ji ni videti konca, ni bila uvožena ali vsiljena s strani globalnih trgov, ampak da zgolj žanjemo to, kar smo v preteklih desetletjih sejali. Če se navežemo na uvodnik prejšnjega *Ekrana*, je instantno iskanje krivca zunaj sebe še ena od naših nacionalnih hib (in obenem nekaj zelo človeškega, dasiravno infantilnega); v preteklem mesecu je bilo tudi pri nas sproduciranih še in še besedil o zločinih globalne finančne hegemonije, toda tezo, da nas je v čisto lastno krizo pripeljala naša dvajsetletna pravljica o uspehu, smo z nekaj interpretacijske svobode lahko našli med vrsticami komedije *Kruha in iger*, ki je v svojem navidez preprostem zastavku tako lucidna, kot že dolgo ni bil noben domač film.

Sodobni romunski film je kajpak kak korak pred nami, tako so tudi sami že večkrat in filmsko mojstrsko opravili z nostalgijo, ki se navezuje na zdaj že mitsko dobo tik pred padcem berlinskega zidu in komunističnih režimov. Mi v to refleksivno fazo kot kaže šele vstopamo, tako na filmsko-ustvarjalnem kot na čisto vsakdanjem področju – pri čemer nas z Romuni družijo na filmu sicer pri nas precej redkeje artikulirano nagnjenje k ironiji. Naj ilustriram. Svetlana Makarovič je bila ena od redkih

vidnih osebnosti, ki je ob nacionalni predosamosvojitveni evforiji glasno izrazila skepso, češ, od česa pa se bomo mi sploh odcepili, mar res od Balkana in vsega, kar ta predstavlja? Po dveh desetletjih verjetno marsikdo bolje razume njen pomislek, saj se je stavek izkazal za naravnost preroškega. Naša Potemkinova vas iz dogajanj v 80. letih namreč ni potegnila tistega najboljšega (civilna, mirovniška in ekološka gibanja, podpora zasebni iniciativi, decentralizacija, nasprotovanje lažnim in vsiljenim avtoritetam, razvoj alternativne kulture in razcvet odprte družbe ...), ampak vse najslabše (družbeni razkroj, življenje na kredit, investiranje brez jamstev, blefranje voditeljev, izigravanje pravil, stopnjevanje nepotizma, pohlepa, korupcije in egocentrizma ...). Zgodovina, ki tako ljubi ironijo, se je pred kratkim prav s tem lepo pošalila, saj se je v groteskni paradi korifej, ki so prišli na romanje k županu s prošnjo, naj postane bodoči vladar, znašla tudi – Svetlana Makarovič.

Zadevo navajam zgolj zato, ker lahko kot žanr tovrstne smešnice iz vsakdanjega življenja suvereno in celovito zapopade le komedija. In če neke lekcije ne osvojiš, jo je pač treba ponoviti. Če smo že ekonomsko-politično tranzicijo pri nas filmsko praktično v celoti prešpricali, postaja vse bolj jasno, da bo morda treba (ne samo filmsko?) ponovno absolvirati 80. leta prejšnjega stoletja. Kar sijajno izpostavlja ravno omenjena domača komedija, za mnoge presenetljivo odkritje letošnjega portoroškega festivala.

No, festivali minejo, nagrade zadenejo ali pa tudi ne, ostanejo predvsem filmi. Tisti z boljšim spominom še pomnimo globoko avtorsko užaljenost, ko režijski prvenec Jana Cvitkoviča s podobnim naslovom, *Kruh in mleko* (2001), na takratnem festivalu v Portorožu ni prejel nobene nagrade (igralsko kakovosten prispevek protagonistov je prepoznala le žirija revije *Stop*). Danes velja delo za sodobno slovensko klasiko, po veliki *Ekranovi* anketi iz letošnjega poletja naj bi šlo celo za najboljši poosamosvojitveni celovečerec. Morda bi lahko tudi v tem, da je igrani celovečerni prvenec Klemna Dvornika *Kruha in iger*, ki je razen priznanja za igralca (njima posvečamo tokratno naslovnico) in kostumografijo na letošnjem FSF prav tako ostal brez nagrad, našli določeno mero zgodovinske ironije. Ampak med klasike se bo verjetno zapisal še prej kot v desetih letih. Vsaj publika, ki mu je podelila najvišjo oceno, je to že spoznala. Navsezadnje je tudi publika tista, ki mora zmeraj absolvirati zgodovinske lekcije, ne pa taki in drugačni veljaki.

**N**a podelitvi 14. Festivala slovenskega filma sem spregovoril v svojem imenu, ne v imenu ekipe filma *Izlet*. Ex cathedra sem nagovoril navzočo skorajšnjo ex oblast zaradi njenega aktualno akutno nemarnega ravnanja s slovenskim filmom. In če te pri tem iz dvorane nahruli trop kolegov, se seveda vprašaš o smislu našega boja in obstoja. Pozneje me je v avli sicer ustavilo več tistih, ki so moj nastop razumeli tudi kot svoj glas, kot tistih, ki sem jim pokvaril zabavo in prekinil ohranjevalnik zaslona. Zato sem sprejel *Ekranov* predlog, da na tem mestu povem, kar sem nameraval.

Tam doli na Obali je marsikaj grozljivo. Iz leta v leto. Med tiskovnimi konferencami se večina žurnalistov sonči po portoroških kavarnah. Ko se je ekipa filma *Izlet* z režiserjem Nejcem Gazvodo na čelu podala iz hotela v portoroški Avditorij, so v nasprotni smeri ves čas hodili novinarji, tistih nekaj vendarle navzočih pa je med konferenco molčalo. Glavni igralki, izjemni Nini Rakovec, povezovalc ni privoščil niti besede. Ja, sedma sila naj bo avtonomna, kot mora biti sedma umetnost. Toda, rojen je bil film mladega, senzibilnega, razgledanega avtorja. Sam sem pri njegovih letih opravil šele sprejemne izpite na Akademiji ... Vesna za montažo je že druga, ki si jo delim s kakšnim od svojih nekdanih slušateljev, vendar je ne bi pogrešal. Lepo, da so izpostavili medgeneracijsko sodelovanje, ampak režiser letošnjega najbolj iskrenega portoroškega filma bi si gotovo zaslužil kakšen bolj zavezujoči obtežilnik, kot je vesno nekoč duhovito poimenoval Jernej Šugman.

Tu so še tradicionalna vprašanja moderatorjev po projekcijah in druge neslanosti. Vendar je res grozljivo predvsem to, da je med zagovorniki avtorske svobode in s tem tudi svobode govora še vedno škandal, če nekdo iz naših vrst spregovori na virtualni zabavi, nagne buteljko, srkne in pljune: "Bljak!" Ker je v ličnih buteljkah skisano vino.

To, kar sem želel sporočiti, pa mi žal ni v celoti uspelo – znam bolje povedati – ni bila le sprožilna bodičasta izjava, ki je arheološko ekipo hudo razburila. Namreč, da je aktualni direktor Slovenskega filmskega centra, prej imenovanega Filmski sklad, najuspešnejši vodja te ustanove z redno zaposlenimi v kulturi v zgodovini naše kinematografije, pod okrilje katere spada tudi FSF – na položaju je le tri mesece, pa je kot

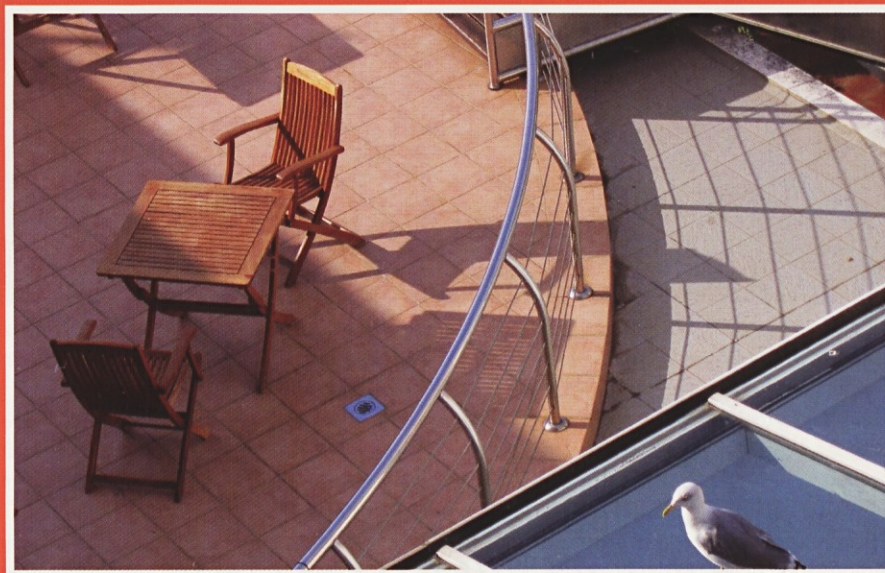
# Nerodna razmerja

## Portoroška razglednica

tekst in foto: Janez Lapajne

*Vsi pogledi so vredni spoštovanja. Dobro. To pravite vi. Jaz pravim nasprotno: Moj pogled je: zato ga spoštujte!*

*- Jacques Prévert*



producent že zmagal na nacionalnem festivalu ... Hotel sem predvsem povedati, da me je isti uradni predstavnik slovenskega filma dva večera prej razočaral s prikupnim govorom na odprtju festivala, namesto da bi navzoči štorasti oblasti javno in jasno povedal v obraz, da je vse tekoče produkcije spravila v nevaren, njega pa v neroden položaj – SFC od začetka poletja pa do časa po letošnjem Portotožu finančno ni mogel slediti pogodbenim obveznostim. Tako producenti in produkcijske hiše izgubljajo verodostojnost pri sodelavcih, slovenski film pa si z zamudnim plačevanjem uslug po državi utrjuje sloves tolpe, ki zapravljajo davkoplačevalski denar in za seboj puščajo opustošenje.

Po podelitvi sem najprej stopil do direktorja. Dejal mi je, da preprosto ni hotel jamrati, ker je tega že tako preveč. Morda, a med jamranjem in krikom iz preživetvene ogroženosti je velika razlika. Dokler nisva,

na njegovo pobudo, nekaj dni pozneje v Ljubljani sedla ob kavi, sem dopuščal možnost, da imam kot neredno zaposlen ustvarjalec drugačen pogled od direktorjevega. O zadnjem portoroškem večeru nisva izgubljala besed niti do prvih srkov iz skodelic. Pogovarjala sva se predvsem o prihodnosti, kar je bila zame novost. Bomo korak bližje k znosnejšemu filmskemu življenju, če bo Jožku Rutarju uspelo uresničiti vsaj pol njegove vizije? Odsesel sem tak vtis. Upam, da bom lahko, ko prihodnost postane sedanost, na usedlino tega vtisa gledal z veseljem in ne z obupom.

Slovenski filmi so mali čudeži. Zdaj, ko je oblast povaljala še tisti skoraj neopazni zadnji kanček njegove domovinske pravice, filmi pri nas postajajo veliki čudeži. Ta moj portoroški sklep je bil kompliment za vse, ki so prispevali k letošnji beri, ne glede na to, kaj si mislim o posameznikih ali o njihovih delih.



# Šelestenje v troje

Nejc Gazvoda: Izlet

Matic Majcen, foto: Marko Brdar

**V** slovenskem filmu protagonisti nenavadno veliko potujejo: babica bi šla na jug (*Babica gre na jug*, 1991, Vinci Vogue Anžlovar), skavti v Alpe (*Gremo mi po svoje*, 2010, Miha Hočevnar), dekline na Kolpo (*Varuh meje*, 2002, Maja Weiss), parček v Belo Krajino (*Šelestenje*, 2002, Janez Lapajne), ljubimce spravijo v Prekmurje (*Petelinji zajtrk*, 2007, Marko Naberšnik), mutci bi se vozili z vlakom (*Ekspres, ekspres*, 1997, Igor Šterk), da afinite do slovenske obale sploh ne omenjamo. Sami avanturisti in popotniki – le koliko smole moraš imeti, da se s takšno žilico rodiš v eni najmanjših držav Evrope? Seveda ne samo kot lik na platnu, temveč tudi kot filmski režiser, ki mu pri takšni motiviki v njegovih zgodbah majhen slovenski prostor predstavlja sila oteževalno okoliščino. Avtomobilski motor se komajda dobro ogreje in hočeš nočeš že po slabi uri vožnje trčiš ob mejo. V tem, da jih prav zato vedno utaborijo prav tam, na skrajnem robu države, čisto ob meji, kjer je že precej težko ne-videti bregov sosednje republike, ko vsaj malce dvigneš kamero proti obzorju, leži fetiš posebne vrste, povsem pripisljiv simptomatiki mikronaroda. Ni čudno, da Andrej (Luka Cimprič,

eden takšnih izletnikov iz *Izleta* (2011, Nejc Gazvoda), na svoj seznam stvari, ki jih neizmerno sovraži, napiše preprosto – *Slovenija*.

Bolj splošno tovrstna filmska potovanja v resnici niso toliko stvar slovenske nacionalne biti, kot pa so stvar mladosti. Ne samo da so protagonisti v vseh naštetih filmih mladi ljudje (ali v primeru Anžlovarjeve babice – mladi po srcu), temveč gre tudi pri njihovih ustvarjalcih za debitante v celovečernem filmskem ustvarjanju (izvemši tako ali tako večno mladega Hočevarja). Po dokaz, da imajo takšne težnje po premikanju podobne vzporednice v filmski zgodovini, se lahko obrnemo kar k sinonimu mladosti v filmskem svetu, k francoskemu novemu valu. Gilles Deleuze v knjigi *Podoba-gibanje* opiše primerljive motivične eskapade na provinco pri Chabrolu, Rohmerju, Truffautu kot tudi (in še posebej) pri Godardu. V nekaterih elementih je podobnost starega in novega oziroma mladega med francoskim novim valom in obrazil mladosti v slovenskem poosamosvojitvenem filmu skorajda osupljiva: »Prav od tod se oblika-potep dokončno osvobodi prostorsko-časovnih koordinat, ki so ji še ostale od starega socialnega realizma, in se uve-

Gazvoda nam tako iz prve roke prepričljivo izpriča zgodbo o izgubi in ponovnem najdenju moralnega smisla, hkrati pa preko nje dokazuje, da je kot mlad filmski avtor povsem na tekočem z aktualnimi trendi v svetovni nizkoprorračunski produkciji.

*Ljavi sama zase oziroma kot izraz nove družbe, nove čiste sedanjosti.*« To, da se filmski debi mladega Nejca Gazvode, predstavnika nove generacije v slovenskem poosamosvojitvenem filmu, imenuje preprosto *Izlet*, zato ne bi smelo biti nikakršno presenečenje.

A Gazvoda ni ravno Parižan, pa tudi zgodovinski čas, v katerem se je znašel, ni ravno tisti gospodarske in kulturne dominance svetovnega Zahoda, prej njegovega postopnega zatona. Trem nemirnim dušam, ki se na pot odpravijo v omenjenem filmu, je loterija z imenom zgodovina naložila bistveno težje breme kot takratnim Parižanom: breme nezaposlenosti, medicinske paranoje, homofobije, pomanjkanja identitete, imperativa politične korektnosti. Otroci 21. stoletja se odpravijo stran, ker preprosto *potrebujejo* terapijo. Gazvoda nam tako iz prve roke prepričljivo izpriča zgodbo o izgubi in ponovnem najdenju moralnega smisla, hkrati pa preko nje dokazuje, da je kot mlad filmski avtor povsem na tekočem z aktualnimi trendi v svetovni nizkoprorračunski produkciji. Ve, da spontan izgled bližnjega kadriranja namesto kompleksnih studijskih kompozicij dandanes predstavlja splošno dostopen garant zagotavljanja pristnosti nizkoprorračunske filmske izkušnje, in je v tem početju dovolj neobremenjen, da vanj vpelje še dobršno mero vizualnega poigravanja. Kot *Outsider* (1997, Andrej Košak), znanilec prve slovenske filmske pomladi, tudi *Izlet* vpelje uporabo licenčne pop glasbe, kar atmosferskih inštrumentalnih ozadij vajenemu slovenskemu filmskemu ušesu deluje učinkovito in sveže. Že takoj na začetku film zdrsne v šum, v brnenje, v dialog podobe z glasbo skupine New Wave Syria, s čimer Gazvoda mestoma postane že skorajda videospotovski režiser, kar prav tako nedvomno pritiče mladostni izkušnji sodobnega medijskega okolja. Gazvoda je s tem naredil bistven preskok iz svojih vendarle pretežno z literarnimi motivi in tehnikami inspiriranih kratkimi filmi in se je z *Izletom* prelevil v za slovenske razmere prvovrstnega vizualca, z vsem spoštovanjem do igralske ekipe, ki je na platno nedvomno prinesla dovršen del svojega lastnega osebnega značaja. *Izlet* je

film, ki iz enega najbolj rudimentarnih motivičnih nastavkov pokaže, kako se s piljenjem te skromne osnove lahko iztisne narativni in produkcijski maksimum, pravo utelešenje novega slovenskega mladega filma, ki zamahne z roko očitkom o kroničnem pomanjkanju filmskih sredstev ter enostavno in nazorno dokaže, koliko več so ti otroci digitalne tehnologije sposobni iztistniti iz njenih potencialov, kar oplemenitijo s skrbnim poznavanjem medija in umetnosti, v kateri delujejo.

Bil je že čas, da prvo generacijo poosamosvojitvenih režiserjev začenjajo menjavati predstavniki mlajšega rodu in po lanskem »lažnem startu« smo na letošnjem Festivalu slovenskega filma vendarle dočakali neposreden obračun med starejšimi (Pevce, Košak) in mlajšimi (Gazvoda, Dvornik), ki se je končal z občutno kakovostno prevlado slednjih. A v resnici je zamisel o takšnem polariziranem dojemanju slovenske filmske scene preveč ponostavljena, da bi na dolgi rok zdržala vodo, kajti ne samo da nekateri izmed železnih avtorjev slovenskega filma še naprej skrbijo za kakovostne prispevke k naši kinematografiji, temveč imajo celo neposredne zasluge za vznik in napredek svojega nasledka.

V primeru *Izleta* je to Janez Lapajne, čigar mentorstvo nekaterim mladim upom slovenskega filma je s tem filmom prvič rodilo sadove na veliki sceni, na dolgi rok pa bi se prav lahko zgodilo, da bo Lapajne lastnoročno poskrbel za vzgojo nekaterih najbolj nadarjenih mladih filmskih umov pri nas. Dejstvo, da Gazvodov prvenec kaže marsikatero podobnost z Lapajnetovim prvencem *Šelestenje* – pripovedno okleščena osnova, dinamika medsebojnih odnosov, poudarek na delu z igralci, motiv psihološkega ozdravljenja in celo motiva mačka, ki spremeni potek dogodkov – gre razumeti kot pozitivno izročilo mentorja mlajšemu kolegu ter vzorčen primer prenosa znanja in veččin naslednjim rodovom. V okolju s pogosto majavo in muhasto institucionalno podporo na vseh ravneh so tovrstne poteze skriti skrbnik dolgoročne dobrobiti slovenskega filma.





# Lepo je biti milijonar

Klemen Dvornik: Kruha in iger

Gorazd Trušnovec, foto: Marko Kočevar

»Zdaj je tvoj čas da priznaš / Velikani več ne mislijo nate / Odšli so drugam / Koliko zmore tvoj glas? / Čas izbira vedno nove obraze / Nihče ne misli na nas.« (Rožice – Dan D)

**M**ed letošnjimi igranimi celovečerci je najbolj kompleksno, posrečeno in izrazno domišljeno definiral sedanost film Klemna Dvornika *Kruha in iger*, kar je dvojni paradoks. Prvič, ne dogaja se danes, ampak v letu 1987, in drugič, gre za komedijo, ki se jo kljub zahtevnosti redko obravnava s tako resnostjo kot še takó omladno dramo. Toda: »Komedija je resničnemu življenju dosti bližja od drame /.../ Bolj ko je privzdignjena, bolj se bo tudi skušala ujemati z življenjem, in nekateri prizori resničnega življenja so tako blizu visoki komediji, da bi se jih gledaljšče moglo polastiti, ne da bi spremenilo le besedo.«<sup>1</sup>

V zgodbi *Kruha in iger* se povprečna slovenska družina iz Titovega Velenja odpelje na snemanje pustne oddaje zabavnega kviza Vrteča sreča na Televiziji Ljubljana, kar usodno vpliva na vse vpletene. Čeprav premore film tudi prizore, ki imajo značaj ljudske burke in slapsticka, avtorji suvereno uporabljajo vse žanrske registre, od značajske komike in smešenja osebnih slabosti preko duhovitih zapletov, nesporazumov in preobratov do posrečenih verbalnih izmenjav in natančno odmerjenih iskrivih replik. Pri čemer določeni liki in elementi (npr. fina uporaba dialektov) mejijo na karikaturu, a Dvorniku kljub hoji po robu ne zdrsne. Gre za tisto, čemur bi Bergson

rekel visoka komedija, ki ne le da temelji na realistični tradiciji, ampak je posneta po resnični zgodbi, njena scenaristična izdelava pa spretno izkorišča še danes obče prepoznavne like in fenomene svojega časa. Znotraj tega preprostega nastavka pa najdemo célo slovensko zgodbo zadnjega četrta stoletja.

Podobno ekonomična kot izraba *ready-made* lokacije<sup>2</sup> je tudi zasedba. Naš film ne proizvaja zvezd – delajo jih gledališča in televizija. Tako ne preseneča, da imajo

1 Bergson, Henri: Značajska komika, v: *Esej o smehu*. Slovenska matica, Ljubljana, 1977, str. 85.

2 Res se dve tretjini filma dogajata v TV studiu in okolici, toda ekipi je uspelo v vseh segmentih brezhibno poustvariti obdobje, s čimer je film ovrgel mit, da je vse, kar se ne dogaja danes in v Ljubljani, blazno drago in izvedbeno nemogoče.



najbolj obiskani filmi po osamosvojitvi v glavnih vlogah TV-zvezdnike, predvsem *Gremo mi po svoje* (2010, Miha Hočevar) ter *Kajmak in marmelada* (2003, Branko Đurić). V filmu *Kruha in iger* nastopa v vlogi Josa Bauerja, voditelja TV-kvizza Jonas Žnidaršič, ki je za to vlogo kot rojen, podobno kot se vloga Josipa Novaka, pohlevnega in nedoločnega slovenskega očeta, dobesedno prisiljenega v tisto malo akcije, naravnost prilega Petru Musevskemu. Presenečenje se zdi le odkritje izjemnega potenciala Saše Pavček za filmsko komedijo, toda le za tiste, ki ne poznajo njenih vlog v dveh izvrstnih kratkih filmih Barbare Zemljič (sicer koscenaristke in igralko v *Kruha in iger*), *Lasje* (2008) ter delu omnibusa, posnetega po kratkih zgodbah Mojce Kumerdej, *Fragma: Ljubezen je energija* (2009). V obeh kratkih filmih s podtoni črne komedije je namreč Saša Pavček *con gusto* že odigrala vlogo ženske, ki izžareva karizmatično, a neizživeto seksualnost, ta zrela plenilska zapeljivost (kar je za stereotipne like žensk v slovenskem filmu nekaj nepojmljivega) pa je katalizator vrste tragikomičnih zapletov. V vse omenjene tri glavne like, ki bi jih torej lahko odpravili kot že videno, pa vnesejo igralci privlačno mero svežine skozi delno samoironične interpretacije likov.

Po značaju, načinu uporabe humorja in človeški perspektivi spominja film na češke novovalovce, zgodnjega Miloša Formana, določene vzporednice bi lahko potegnili z njegovim prvim barvnim filmom, kulturno satiro *Gospodična, goril!* (Hoří, má panenko, 1967), navidez povsem nepretenciozno, na relativno majhen prostor omejeno komedijo z malo akcije pa toliko več detajli in zanimivimi liki, ki pripomorejo k razraščanju kaosa na neki podeželski gasilski veselici s srečelovom. Skozi ta kaos se razkrijejo globoko človeške slabosti, sistemska hipokrizija in vseprisotna korupcija, kar pusti za vsemi gagi in salvami smeha na koncu priokus, da ni šlo zgolj za preprosto zgodbi-co, ampak za pikro družbeno alegorijo (kar je Forman sicer zmeraj zanikal). Sicer pa nosi vsaka dobra komedija v sebi anarhični potencial, saj je smeh (in posmeh) nekaj izrazito anti-avtoritarnega in subverzivnega.

Klemen Dvornik je v ozadje podobno časovno in prostorsko zamejene pripovedi čudovito zajel vzdrušje 80. let, poleg razvoja alternativne kulture in odpiranja družbe tudi manjše in večje korupcije, najedanja in razpadanja sistema, stalnega »kšefta-



nja«, iskanja lukenj in obvozov na vseh področjih, skratka porajanja pridobitniškega stampeda. Vsak je poznal koga, ki je poznal koga, ki lahko priskrbi ... In največjo lekcijo nam – ter krepko zadolženemu Josu – v filmu odčita prav prekupčevalec: »Ti bi moral biti gospod, glasnik nove dobe, bratsvo in edinstvo je passé, folk hoče izbiro, folk hoče kavbojke s Ponte Rossa, milko iz KGM, hoče sanje! Te tvoje 'samo zabavne' oddaje so manifest novih časov, kruha in iger, socializem tega ne šteka, v eni tvoji skrinji je več sanj o lepši prihodnosti kot na vseh sejah CK ZK!« Če se zdi fabulativna vpeljava dveh nesposobnih miličnikov na prvi pogled zgolj dodaten vdor komike za pospešitev ritma<sup>3</sup>, smo dejansko vseskozi priče očitni travestiji Zakona; miličnika kot njegova zastopnika nista le nesposobneža, ki delata zgolj na vtisu, ampak sta tudi zlahka koruptivna, zato se tudi hitro ujameta z Josom. A tudi ta doživi svoj »trenutek resnice«, ko se mu tekmujoče družine, ki poznajo pravila bolje od njega, uprejo in glasno zahtevajo, naj se dosledneje drži postopka, prizor pa deluje kot lucidno sarkastičen komentar dediščine '68, ko so študentje od predstavnikov že krepko zavoženega sistema zahtevali bolj pravoverno uveljavljanje marksizma ...

Čeprav predstavlja mladi Simon Novak, protagonist in pripovedovalec zgodbe, glas skepse in racionalne distance do vsega, je dejansko razpet med dve očetovski figuri – med proletarskega očeta in pov-

zpetniškega voditelja kviza. Očetovo šibkost pomiluje, voditeljevo manipulantsko samozadostnost prezira (*»Jaz se gladko poserjem na cel tvoj cirkus, Jos.«*). A kot se rado zgodi med odraščanjem, se Simon spremeni natanko v tisto, kar je sovražil – postane voditelj kviza z naslovom *Kruha in iger*<sup>4</sup>. Simon bi lahko simboliziral možnosti, ki jih je imela Slovenija pred četrto stoletje – ali počasnejša pot truda in poštenega dela na račun skromnejšega življenja, ali hitrejše in dolgoročno nevzdržna pot prevarantstva, zaverovanosti vase, striženja ovc ter prodajanja megle. In tako kot Simon se je tudi Slovenija spremenila v tisto, kar smo pred četrto stoletje vsaj deklarativno prezirali in proti čemur smo se borili – postali smo država, v kateri prosperirajo predvsem bleferji in oportunisti, mali podmislni prekupčevalci in izkoriščevalci vseh baž. *»Še pri nekdanjih bratskih narodih je Slovenija nehala biti pojem naprednosti; namesto tega je postala muzej balkanizma.«*<sup>5</sup>

Prvi kader filma *Kruha in iger* pokaže skladovnico zapakiranih Gorenjevih televizijskih sprejemnikov, in čeprav zadnja sekvenca filma to zanika, se velja spomniti Simonovega napovednega monologa: *»Ampak to ni zgodba o televiziji.«* Res ni. To je film o najlepših letih naših življenj – in o tem, kako smo končali tu, kjer smo.

3 Prvih 30 minut je posvečenih humornemu prikazu značajev in notranje družinske dinamike Novakovih, nakar sledi, sočasno s prihodom na televizijo, vpeljava in razvoj novih likov, kar za kratek čas zaustavi brezhiben začetni tempo.

4 Pri čemer Dvornikova zaključna mizanscenska rešitev aludira na razvpiti kviz Lepo je biti milijonar, kar je – via Jonas – tudi simpatičen metafilmski pomežik.

5 Jakhel, Črt: *Slovenija kot volja in predstava*, Finance, 24. 10. 2011. Povezava: <http://bit.ly/nNj0AK>

# ***Junak našega časa***

*Zmaga ali kako je Maks Bigec zasukal kolo zgodovine*

Špela Barlič, foto: Marko Kočevar

Če je slovenskemu poosamosvojitvenemu filmu mogoče kaj očitati, potem je to njegova trdovratna suspendiranost v prostoru in času. Predvsem v zadnjih nekaj letih se zdi, kot da slovenski filmi nastajajo nekje v oblakih, v nekem od vsega sodobnega dogajanja odlepljenem mehurčku, varno zaščitnim pred korozijo družbenih sprememb in stiskami našega časa. Slovenski film pač zanimajo večje teme. Univerzalne resnice. Kot da bi bile vsakdanje skrbi in težave malega človeka preveč banalne, da bi si zaslužile luksuz velikega platna. Vzemimo za primer le zadnje tri zmagovalce Festivala slovenskega filma: imamo hiperstilizirano festivalsko art miniaturo Igorja Šterka *9:06* iz leta 2009 ter dva »nema« avangardna filma: lanskoletnega zmagovalca *Circus Fantasticus* (2010) Janeza Burgerja in letošnji *Arheo* Jana Cvitkoviča. Še posebej zadnja dva se poskušata s svojo poetično zamaknjenostjo in odtujenostjo, s tematiko, ki se hoče dvigniti nad prozaičnost klasične naracije, z namerno časovno-prostorsko nezaznamovanostjo in z vztrajanjem izključno pri jeziku podob, radikalno odrezati od kakršnihkoli referenc na družbeno realnost. Skratka, sodeč po naših zmagovalcih se pri nas (vsaj kar se takih in drugačnih strokovnih žirij tiče) vedno bolj uveljavlja film, ki želi biti »čista umetnost«.

Vsaj do neke mere gre pri tem pojavu bržkone za izraz avorskega ega: vsak režiser želi narediti film, ki se bo lepo staral, film, ki ne bo »kmečki« in zaplankan in se bo dobro gledal tudi onstran domačega plota. Ta ambicija je popolnoma razumljiva in legitimna, toda tisto, kar slovenski avtorji pri tem spregledajo, je skozi zgodovino umetnosti (tudi filmske!) že ničkolikokrat potrjeno dejstvo, da je o univerzalnem mogoče najbolj prepričljivo spregovoriti prav skozi partikularno. Da je zgodba paradoksalno najbolj univerzalna takrat, ko je najbolj lokalna, ker začnejo občečloveške resnice takrat iz nje hlapeti povsem spontano in jim veliko raje verjamemo, kot če nas z njimi pitajo na silo, pa naj bo jedilni pribor še tako izbran.

Miran Zupanič (*Barabe!* [2001], *Otroci s Petrička* [2007]) pri pisanju scenarija za svoj novi film *Zmaga ali kako je Maks Bigec zasukal kolo zgodovine* (2011) s to velikopoteznostjo očitno ni bil obremenjen; morda



zato, ker je snemal »le« televizijski film, morda pa je ugotovil, da je skrajni čas, da film nastavi ogledalo slovenskemu »tu in zdaj« in z duhovito intervencijo zapolni zevajočo nišo. Zupanič je posnel učinkovit, srčen mali film, s čudovito igralsko kreacijo vrhunskega Vlada Novaka v središču. Vlado Novak je eden redkih slovenskih igralcev, ki pred kamero funkcionirajo popolnoma naravno; kako je mogoče, da so ga letošnje festivalske nagrade gladko obšle, je podobno zagonetno kot dejstvo, da je celovečercem glavno nagrado odnesel Cvitkovičev pretenciozno simbolistični *Arheo*.

*Zmaga* se kljub svoji težki temi odvije mehko, v maniri črne komedije, z dobrimi, ravno prav »napisanimi« dialogi, da so iskri, a kljub temu zvenijo naravno, s sočno narečno govorico in črno-belo fotografijo, ki lepo podpre njen cinični duh, atmosfero brezizhodnosti in občutek finančne podhranjenosti. Zupanič za svojo komično žalostinko tudi ne bi mogel izbrati bolj simptomatične lokacije: Maribor s svojo propadlo kovinarsko industrijo, mesto, ki ga je pokopala tranzicija in se v času neoliberalistične brezobirnosti nikakor ne zmore postaviti na lastne noge, je z leti prerastel v pravi simbol falirane slovenske tranzicije.

Maks Bigec, mali človek, pravkar odpuščen varilec, verjame, da ga iz hibernacije

lahko zbudi le človek, kot je on sam. Odloči se, da ne bo več čakal, da njegov svet rešijo tisti, ki so ga zavozili. Nekega večera si napolni žepo z bombami in ugrabi mlečnozobega direktorja (natančneje »predsednika uprave«), ki je spravil v stečaj njegov Motokovin. »Zašvasa« ga v opuščeno proizvodno halo, ga zalije z litrom vodke in pokliče na radijsko postajo, da bi obelodanil svojo protestno akcijo in izsilil kupčijo, ki bi talca zamenjala za preklic likvidacije podjetja. Maks je človek iz nekega drugega sveta, v katerem so veljala drugačna pravila igre; normalno je, da mu je odneslo pokrovko, malo manj »normalno« pa je, da se pregovorno pasiven slovenski junak enkrat za spremembo dejansko odloči za akcijo.

Maksu kaže presenetljivo dobro, potem pa Zupanič v svojo zgodbo domiselno vplete še kritiko sodobnih medijev, ki so povsem regresirali na nivo orodja zabave in tako svojo grenko tranzicijsko zgodbo nadgradi še za en kritičen nivo, Maksa pa vrne natanko tja, kjer je zgodbo začel: na domači kavč. Očitno tudi smela udarniška akcija ne ponuja pravega odgovora na vprašanje, kako se izvleči iz težke situacije, v kateri se trenutno nahajamo. *Zmaga ali kako je Maks Bigec zasukal kolo zgodovine* ne dviguje vere v boljši jutri, zato pa Miran Zupanič s svojo skromno, sočutno pripovedjo zgovorno priča o potencialu slovenske kinematografije.



## ***Infantilna jugonostalgična parola***

Andrej Košak: Stanje šoka

Tina Poglajen, foto: Željko Stevanić

**D**vajset do trideset let mora preteči, da se obleke iz obupno zastarelih spremenijo v retro šik, TV-oddaje iz nečesa, kar nas zasleduje na vsakem koraku, v snov, za katero je treba brskati v arhivu, popevke pa iz že stokrat slišanih v zimzelene. Potem se v spominu intenzivneje ohranijo dobre in nadpovprečne stvari. Tako imamo ob prvem priklicu glede primerno oddaljenih časovnih obdobjih pogosto občutek, da je bilo takrat vse boljše kot v sedanjosti, kar postane problematično, če tudi dejansko zavzamemo tako stališče brez kritičnega premisleka, saj tega pojava ne gre aplicirati le na zdajšnjo generacijo, pač pa je univerzalen.

V filmih, kakršen je *Stanje šoka* (2011, Andrej Košak), ki se s takim ravno prav oddaljenim obdobjem bolj ali manj zavzeto

ukvarjajo, se pogosto zgodi, da je to idealizirano, ker je ravno sovpadalo z avtorjevo mladostjo. V filmskem prikazu samoupravnega socializma leta 1986 je bila Jugoslavija močna, velika in lepa država; Jadransko morje je bilo najbolj modro, ljudje najtoplejši, družbena ureditev najpoštenjši in najučinkovitejša, bratstvo in enotnost pa najmočnejša vez skupnosti. Država je bila socialna, vladala je multikulturalnost, internacionalizem ter – sreča. Vse to uživa in ceni protagonist filma, kovinostrugar Peter Zmazek (Martin Marion) – vsaj dokler od prevelike sreče, ko je proglašen za samoupravljavca leta in dobi za nagrado stanovanje v Fužinah, ne pade v komo. To, da se od prevelike sreče pade v komo, je očitno edina slaba stran življenja v socialistični Jugoslaviji.

Povsem nekaj drugega pa velja za leto 1996, ko se Peter po desetih letih prebudi iz kome. Kot je značilno za upodobitev desetletja, ki sledi »zlati dobi«, je lepih časov in čistosti ljudi konec. Nedolžnost je dokončno izgubljena, sanje so mimo. Jugoslavije ni več, konec grozi socialni varnosti, družba je prežeta s parohialnostjo, korupcijo v politiki in gospodarstvu, z ekstremnim nacionalizmom, višjo stopnjo kriminala ter s splošnim kaosom v državnih institucijah, za povrh pa se njegova žena še mozi z njegovim najboljšim prijateljem prav v trenutku, ko Peter odpre oči. Na tem mestu je izpuščena odlična scenaristična priložnost za njegovo (morda komično) odkrivanje novega oz. spremenjenega sveta, soočanje z avtomobilskim parkom, novimi zgradbami, uporabno tehnologijo in tako dalje. Edino odkritje, ki Petra zares pretrese, je to, da je kot vse drugo deset let starejša tudi njegova hči Jana (Aleksandra Balmazović). Oče in hči drug z drugim nemudoma vzpostavita daleč najbolj ljubeč odnos v filmu, ki pa temelji na zamenjanih vlogah – ona mu postane nekakšna mentorica pri odkrivanju novega sveta, on pa se še naprej obnaša kot otrok, katerega svojeglavost deluje kot generator komičnosti in romantizira-

ne otroške moškosti. Podobno se obnaša tudi njegov (bivši) najboljši prijatelj, Jovo (Nikola Kojo), medtem ko njegova žena Marica (Urška Hlebec) klišejsko zavzame vlogo odgovorne matere, ki mora poskrbeti za oba. Odločitev o tem, ali je vse skupaj bolj prežvečeno ali bolj bizarno (sploh če upoštevamo še infantilizirano koketiranje lika Aleksandre Balmazović s svojim očetom), je težka, *Stanje šoka* pa se s tem celo ponaša. Ena izmed zgovornejših replik v filmu je tako Maričina izjava, da se morata njena moža »lepo igrat, če ne bodo šli takoj domov«. Enoplastnost likov je pripeljana do ekstrema, saj so vsi delavci nedolžni, nič-hudega-sluteči, predvsem pa poštene – vendar se jim godi krivica, kapitalisti pa so brez izjeme izprijeni, četudi bi s to hibo škodili tudi lastnemu poslu. Pomembno je pač sporočilo, da je kapitalizem slab, posamezniki pa izven sistema oz. ideologije očitno ne premorejo lastne individualne osebnosti, s čimer film pravzaprav nasprotuje sam sebi oz. ideji, ki si jo tako obupano želi posredovati.

Aktualna politična in socialna trenja so pogosto v kontrastu s simbolnim pomenom Jugoslavije bratstva in enotnosti ali povedano drugače, po splošnem mnenju je kriza posledica izginevanja vrednot socialne države, diktature zahoda in s tem trga. Če poenostavimo, poznamo domnevno nasprotje tega »na lastni koži« le iz nekdanje socialistične ureditve, zaradi česar jugonostalgija pridobiva na moči kot simbol na videz edine alternativne ureditve (ker se zdi, da nam trenutno manjkajo ravno ti ideali, ki jih je vsaj na papirju zagovarjala in zagotavljala SFRJ). Tako ni presenetljivo, da ima jugonostalgija čedalje večjo privlačnost; četudi v visoko komercializirani in včasih zelo ambivalentni obliki. Jugonostalgicne kulturne produkcije so že od



sredine 90. let začele postajati čedalje bolj priljubljene in obenem tržno eksploatirane. Vsi trije filmi Andreja Košaka so se tega poslužili brez obotavljanja, a ne enako učinkovito. Če je bil *Outsider* (1997) simpatičen in predvsem zelo uspešen prvenec, je šlo po njem le še navzdol – preko *Zvenenja v glavi* (2002) do *Stanja šoka*, ki je nekakšna domača verzija nemškega *Zbogom, Lenin!* (Good Bye Lenin!, 2003, Wolfgang Becker). Toda medtem ko se protagonisti *Lenina* s sodobnostjo dokončno spravijo ter se od *ostalgije* dejansko poslovijo in jo pustijo za seboj, je *Stanje šoka* do jugonostalgije nereflektiven. Tako ne opazi, da je ta bolj kot kaj drugega le mešanica privlačnosti patosa in selektivnega spomina (za katerim precej eksplicitno trpijo vsi Košakovi filmi). Posledično se *Stanje šoka* trmasto oklepa svoje različice »zlate dobe«, ki jo poskuša oživiti kot otrok, ki nikakor noče odrasti, četudi je idealizirano otroštvo že zdavnaj mimo.

Vendar pa mu tako oživljanje, četudi le v ideji, nikakor ne uspe (čeprav bi lahko bilo ravno trenutno družbeno stanje za kaj takega še posebej plodno). Proti transparentnosti in plitkosti *Stanja šoka* nameč ne pomaga nič, niti karizma glavnega igralca

Martina Mariona niti poskusi, da bi njegov lik z brki, s kombinezonom, postavlo in hojo aludiral na Chaplinovega Malega potepuha. Podobnosti so tudi drugje: ko se prebudi iz kome in odkrije kruto resnico – na družbenem in osebnem področju – smo priča udarcem, zaletavanju in prevračanju predmetov, lovljenju okrog miz in omedlevarju na vseh koncih in krajih, ki pa delujejo le kot medel odblik pravega slapsticka. Seveda tu ne moremo mimo njegovega zaključnega govora v tovarni Udarnik, ki sam na sebi deluje kot nekakšen fabulativni vzvod za srečen konec in s tem poruši vsakršen ostanek utajitve nejevere, ki ga gledalec do takrat morda še ima – priča smo traktatu, ki želi biti nekaj v slogu zaključnega govora iz *Velikega diktatorja* (The Great Dictator, 1940, Charlie Chaplin) – vendar mu pri tem strašansko spodleti, četudi je nekaj stavkov, ki jih izreče Peter Zmazek ob osvoboditvi tovarne Udarnik iz rok zlobnih finančnikov, skoraj identičnih tistim, ki jih izreče židovski brivec ob osvoboditvi državice Osterlich: o solidarnosti namesto pohlepa, svetu, ki je postal hitrejši, in tako dalje. Podobnosti se tu končajo; Zmazkov govor je v resnici vse kaj drugega kot brivčev, saj ni ne inteligenten ne navdihujoč, še najmanj pa, kar si najbolj želi biti, ganljiv – zato pa je predvidljiva zbirka puhlic in antikapitalističnih parol, ki so kot češnja na vrhu smetane transparentnosti, cenenosti in patosa, ki se vlečejo skozi celoten film.

Politična parola, raztegnjena na uro in pol, je pravzaprav skoraj vse, kar *Stanje šoka* dejansko je. Čustvena navezanost na idealizirane vidike SFRJ ne izpade niti prepričljiva niti iskrena, Košakov poskus reprodukcije civilne religije socializma, njegovih idej in simbolizma pa je prav s tem naboljša antireklama za jugonostalgijo.





# Čisti filmi, lepe duše

## Arheo ali kultura brez filma

Marko Bauer

»Tako je bil Puccinijev izredni talent veliko prepričljiveje izražen v nepretencioznih zgodnjih delih, kakršna sta Manon Lescaut in La Bohème, kot v kasnejših, precej ambicioznejših delih, ki se zaradi nesorazmernosti med substanco in prezentacijo izrodijo v kič.«

Theodor W. Adorno, Estetska teorija

**V**leru (1999, Janez Burger & Jan Cvitkovič) ni lahkotna komedija. Kvečjemu je lahka, kolikor gre njeno lahkost obravnavati kot dosežek. Hkrati je povsem umevno, da avtorji začitijo potrebo, da morajo naprej. Bi bilo treba reči nazaj?

Arheo (2011, Jan Cvitkovič) ni treba gledati, da bi se ga že videlo, da bi bil že viden. Iz česar je mogoče sklepati, da trajanja ne potrebuje. Mar ne bi takšno delo moralo staviti ravno na trajanje? Če Konan Barbar ne vihti z mečem, če Mad Max 2 ne strelja s prerezano šibrovko, če Rdeča Sonja ne kaže jošk, še nujno ne nanese, da se je iz podobe-gibanja (tj. podobe-akcije) prešlo v podobo-čas. Če se v tem tavanju išče Boga, se bo v njej prej naletelo na Megliča, Tomija. Irska frulica sicer izostane, a se zato uprizori koncert s kamni.

Poetičnost na način poetičnosti. Ponavljanje je alma mater, a najprej je treba določiti, kaj ponavljati. Brati Bressona, pomiriti se z neizogibnostjo kljubovanja. »Ne ženi se za poezijo. Sama od sebe prodre pri svojih (elipse). Uporabljati nepomembne slike (ne pomenljivih). Ganiti, ne s presunljivimi slikami, ampak z razmerji med slikami, ta

jih oživijo in hkrati napravijo ganljive. Nikar lepe fotografije, nikar lepih slik, ampak takšne slike, takšno fotografijo, kakršna je neobhodno potrebna. Tvoj film ne bo lep zaradi lepih slik (razgledničarstvo), temveč zaradi neizreklljivega, ki se bo iz njih sprostil.« Glede zlatolasega molčanja: »Poplava besed filmu ne škodi. Gre za to, kakšne so, ne pa, koliko jih je.«

Arheo – razen v uvodnih minutah – ne doseže mojstrstva razgledničarstva. Detajli, ki ne presežejo generičnosti, niso detajli. Jasno, ko gre za univerzalnost, ne za specifikke. Ob koncu vzpostavljena družinica, za katero se zdi, da se je polagoma že poloteva dolgočasje, sedi in zre. Hkrati je, neizogibno, gledana, kran jo preleti in se ji zaleze za hrbet, da bi ugledal objekt njenega zrenja. Ta ni križanje kakor v koprodukcijskem Evangeliju po Jovanu (Jevandelje po Jovanu/The Ascent, 2011, Nemanja Bečanović), temveč Stonehenge, in zrenje se retroaktivno prekvalificira v bolščanje, bolščanje v ekran.

Dostop do podzavesti? Kot postavi režiserjev t. i. koncept: »Kar pomeni, da predstavlja podzavest potencialni stik z bistvom oziroma z Bogom.« To ni iracionalni rez,

rez »nepotrebne racionalne navlake«, to je srednješolska racionalizacija. Tišina omledne sakralnosti, blebetava tišina, za katero bi bilo skorajda bolje, če bi jo luknjali komentarji Statlerja in Waldorfa ali Beavisa in Butthead, anesli bi vsaj nekaj brechtovske potujitve, denaturalizacije vse te umetnosti, izumetničenosti narave. Kot bi dejal Dizi, »to je vse naravno« – sploh četa »to« ni narava.

Zaradi nujnosti bega se vračati k izvorom. Postajati svoj lastni private Claude Lévi-Strauss, etnograf, arheolog, stratigraf. Maurice Blanchot zapiše v Človek na točki nič: »Imaginarna črta, točka, ki je bila geografsko nična, toda takšna, ki je predstavljala, ravno prek svoje ničnosti, stopnjo nič, h kateri si, bi se lahko reklo, človek prizadeva iz potrebe, da bi dosegel idealni mejnik, od koder bi se, osvobojen samega sebe, svojih predsodkov, svojih mitov in bogov, lahko vrnil s spremenjenim izrazom v očeh in novo afirmacijo.« Je to ovčji pogled, ki naj bi bil volčji, je afirmacija izročanje šopkov in fetišev, identično romantiki s šolskih zvezkov? Blanchot odvrne: »To iskanje točke nič je nujno dvoumno: izpostavlja se vsemogočim napačnim reprezentacijam in spodbuja vsemogoče poenostavitve.« Čistih filmov je na pretek in so ponavadi reklamni videi za modne hiše. Direct-to-vimeo. To ni Garrellov film moškega, ženske in otroka. Ni mode-lov, so face, ni drž, so poziranja, ni gestusov, so gestikuliranja, ni konstituiranja teles, so emaniranja duš.

Je genezo vračanja, genezo fundamanta zaslediti v Cvitkovičevem TV-oglasu za Raznolikost v zaposlovanju? Kar je sprva videti kot utapljanje, se izkaže za iniciacijo, zakrament, krst, baptizem, ponovno rojstvo. Born again Christian? Think again. Lacanovska (kolikor še more biti lacanovska in kolikor je preprosto žiškovska) loža sponzorira obskurantizme jungovskega tipa oz. arhetipa (»reče se nezavedno, ne podzavest«). Ideologija je nepomembna, gre za »tokove in razmerja med tokovi«, tudi tistega, kdo je koga naredil. NSK je scien-tologija te kulturosferi. Circus Fantasticus (2010, Janez Burger) kot estetizacija (estetika bric-à-brac aranžiranja in silvestrsko rdečih spodnjih hlač) vojne, ki bi potrebovala kakšen dober razlog ali vsaj izgovor. Daleč je smrt, razen v prizoru-dušenju, in daleč je Kusturica. Pseudonomadologija, ki jo kakor Ferija Lainščka prestrežejo Borgesove besede: »Cigani so slikoviti in navdihujejo klavrne

pesnike.« Ministrica sanjari o Romih, chagallovsko letajočih po luftu, in se ne pusti begati sedimentarnosti črnih gradenj. »Ko slišim besedo Cigan, si zavrtim Terrafolk.«

Kot bi se vsa situacija zgostila v večerji, *My Dinner with André* (1981, Louis Malle), vključno z malimi princji, malimi budami in malimi hitlerji, ki se zvede na neizbir(č)no dilemo med komunarstvom v poljskem gozdu in drobnimi užitki branja časopisa ob skodelici kave na Manhattanu. Enaka je dilema med t. i. žanrskim in t. i. umetniškim filmom. Komedijantstvo in ezoterika sta že zdavnaj podpisala akt o nenapadanju. Filmski kadroviki in reklamarji prav tako, skupna linija je plenjenje Tarkovskega. Sa-zujevski revolucionarji mižijo s strani, mistiki si izdelajo vodotesni tajming, kdaj se spustiti na Zemljo in kdaj izpuhteti, preroki vodijo reality showe in presojujejo kandidate za Eurosong. Levica-vs.-desnica kot sistem odvrčanja: da se ja ne bi kaj zgodilo. Če *Kruha in iger* (2011, Klemen Dvornik) zveni kot predvolilna kampanja za Jankovića, naj vas to ne prevara, natanko tako je tudi videti. Bunga bunga. Apologija kaj-čmo-cinizma, ki vsaj prosojno postavi, da je Jonas Trefalt teh časov.

Čisti film kot lepa duša. Prelevi v *Oči* (2010, Vlado Škafar), manjkajo le še ovalni robovi za popolno nostalgijo po humanizmu. Da se ja ne bi kdo urezal. Fiksiranost na truizem, turizem duha: »Radi se mejmo.« O tem je mogoče pisati le srednješolske pesmi – in se tudi pišejo. Hišni arhiv citatov o *Oči* se bere kot spominska knjiga: angeli, najboljši igralci na planetu, držanje za srce; lirika, meditacija, filozofija, poezija z natanko temi besedami ... Srednješolske kot nepokvarjenost, ki je samoprecenjevanje, srednješolske kot svoboda, ki je izsiljeva-

Oča



nje; prostitucijo staršev nasledi zajamčeno subvencioniranje. Večno zasanjane punčke, pravljlična bitja, ki se jim avtomatično izdajajo pesmi, tako drobne, da terjajo ves Lebensraum zase, le kako ne bi obvladovale kulture, naj se ta kaže v laboratorijih zvoka, kuratorstvu, vizualni komunikaciji, gibalstvu ... Kaj bo po Grafičnem bienalu in Festivalu slovenskega filma naslednje, kar bodo ugrabili performerji? Piflarska servilnost profilov, ki se jim kakor Godardovim pičkam pohotno in topoglavno skandira maozem (muzej, v katerem se razkazuje in povečuje arhitekturno-oblikovalski-NSK establišment, se akronimsko naslovi z MAO). Mili-tante ni tante po nemarnem: bojne tetke, na tisoče tetk, tisočinka tetke, infinitezimalno petite tetka. Vselej se je mogoče tolažiti, da jim je Godard naklonjen bolj, kot bi šlo sklepati po *Kitajki* (La Chinoise, 1967). Toda mar ni razlika že v tem, da njegove lutke (vselej) ne simulirajo? Čeprav militetke v strahu pred kompromitacijo, pred tem, da bi se jim zagovorilo, prebirajo vnaprej spisane proglase, se jim vseeno primerijo formulacije »desna roka levega predsednika vlade«, k čemur bi Deleuze pripomnil le: »Povem vam, vlade z leve ne more biti.« Toliko o deleuzovstvu, toliko o tem, da je ravno reklamni agent Pelko tisti, ki je v slovenščino prevedel: »Dno sramote je bilo doseženo, ko so se same besede pojem polastili informatika, marketing, dizajn, oglaševanje, vse discipline komunikacije – in začeli govoriti: to je naša stvar, mi smo kreativci, mi smo konceptualci.« Pisati o tem tudi zaradi bližine, stičišč genealogije misli, ki sprožajo toliko večji odpor. Kjer vera v svet, katerega del so bedaki, ostaja, je mogoče tudi izneveriti. René Char je

preoptimističen, ko »ustvarjati« izenači z »izključiti se«, vsi smo znotraj reklame, znotraj popa, toliko neobhodneje, da se vključenosti diferencirajo.

Polovičarstvo (a polovičarstvo glede na kaj?) filma se poviša, alkimizira v polpovtovsko zarezo, z neprikrito željo, da ne bi bilo ničemur podobno. Številnost tistih, ki jim ni treba upoštevati nobenih pravil (a katerih pravil?) razen lastnega genija, demonstrira liliputansko bahaštvo te kulturosphere. Njena ključna poteza: neizrazitost. Neločevanje med to-ni-nič in to-je-nič, film o ničemer ni film o ničemur(nosti).

Nekonstruktivnost? Konstruktivnost kot detektiranje linij, blokov, tendenc, kaj šele prelomnosti, je (re)produkcija nevzdržnosti. Pisarjenje v imenu vsakdana, ki ne pozna disrupcije, le distrakcije (in še disrupcija je kot pojem že reklamarsko prilasčena – TBWA), se pripozna z rituali sedenja v komisijah in žirijah in svetih, sprejemljivost se konsolidira v sprejetost, katere praznovanja so festivalski reruns iz leta v leto, nekdo pač mora dobiti vse tiste nagrade, če so razdeljene ekumensko, toliko bolje, perpetuiranje statusa quid pro quo.

Sintagma »slovenski film« bi morala biti stupidnost, a je povsem ustrezna. Nanaša se na nekaj, kar je omejeno na krogotok lokalne administracije in je v širše okolje vpeto ravno toliko, kolikor nanesejo avtomatizmi ter principi »študentske« izmenjave. Ob njem ni mogoče razvijati ne filmske teorije ne esejizma, kaže se kot pretežni problem psihologije, sociologije, upravnih ved, bolj ali manj vsega tistega, kar misel onemogoča.

Slovenski film ni protifilm ne nefilm. Je nefilmsko.



Stanje šoka



## Politični horizonti sodobnega slovenskega filma "Berljivost sporočila" na račun "radikalne nedomačnosti"

Katja Čičigoj

» Sanje o politični umetnosti /.../ so sanje o umetnosti, ki bi posredovala pomen v obliki razkola same logike pomenljive situacije. /.../ Ta idealni učinek je vselej predmet pogajanja med nasprotji: med berljivostjo sporočila, ki grozi, da bo uničilo čutno formo umetnosti in med radikalno nedomačnostjo, ki grozi, da bo uničilo vsak politični pomen.«<sup>1</sup> Tako zapiše Jacques Rancière v svojem delu *Politika estetike*, kjer artikulira odnos med človeškima poljema, ki sodelujeta pri »distribuciji čutnega« – tega, kar je skupno, tega, kar je ekskluzivno, in tega, kdo pri obeh participira v neki skupnosti. Čeprav bi v sodobni slovenski kinematografiji zaman iskali filme, ki bi si prizadevali radikalno angažirano, po duhu avantgardno in formalno eksperimentalno »razklati samo logiko pomenljive situacije«, pa je že po osrednjih obravnavanih tematikah razvidno, da si nekatera dela odkrito prizadevajo sanjati Rancièru podobne sanje o politični umetnosti; druga pa vstopajo vsaj v kritični dialog z družbo, četudi brez eksplicitnega političnega programa.

A paradoksalno je po Rancièru prav od-

sotnost eksplicitnega političnega programa iz »čutne forme umetnosti« predpogoj za njen politični učinek. Šele priznanje apriornega estetskega zeva med vzrokom in učinkom, med avtorjevo namero in potencialno politično aktivacijo gledalcev, omogoča razpiranje kognitivnih »rezov« v dominantnem režimu distribucije čutnega, ki ga sprejemamo kot apriorno danost. Drugače povedano: šele odpoved neposrednim političnim pamfletom v umetnosti, ki delujejo didaktično in pokroviteljsko do gledalcev (kakor Rancièrov šolski mojster), omogoča enakovreden vstop slednjih v razmislek o sodobni družbi in potencialnih strategijah njene spremembe.

Prav to je tisto »preveč politike«, ki izničuje politično (in filmsko) funkcioniranje filma *Stanje šoka* Andreja Košaka. Ta »preveč« namreč ravno ni preveč politike v Rancièrovem smislu, kot prostora za konstruktivni disenz v družbi enakih, temveč politike, kot jo razumemo v vsakdanji govorici: določene politične ideologije. V nasprotju s površnimi publicističnimi besednimi igrami je prav šok tisto, česar omenjeni film ni sposoben proizvesti. Če je namreč prav kognitivni, afektivni in

pravzaprav kar telesni šok tisto, ob čemer prepoznamo učinek politične in kritične umetnosti, kot v navezavi na Benjamina piše Susan Buck-Morss<sup>2</sup>, je Košakov film vse prej kot šokanten. Po recepciji občinstva bi sklepali ravno nasprotno – populistična slovenska travestija pronicljivega filma *Zbogom, Lenin!* (Good Bye Lenin!, 2003, Wolfgang Becker) seveda z lahkoto razvname afekte sodobnikov, ki so iz dneva v dan primorani soočiti se s sistemom, ki očitno prihaja do svojih meja vzdržljivosti. Prikimavanje jugonostalgičnim vrednotam tovarštva in solidarnosti seveda danes ni težko, a ni videti, kaj produktivnega lahko izide zgolj iz neposredno naivne jugonostalgiije. Prav to pa ponuja film, ko s povratkom v zgodnjo tranzicijsko preteklost udejanja nekakšno alternativno zgodovino uspešnega delavskega boja pri nas. Osredotočenost na, kako »bi lahko bilo«, mu onemogoča zastavitev vprašanja – kam zdaj? Še manj pa z njim radikalno sooči gledalca, ki ni nikjer spodbujen k premisleku lastne pozicije v sistemu, temveč je zgolj pitan s tolažilnimi parolami ogorčenja.

2 Na primer v delu Buck-Morss, Susan: *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Studies in Contemporary German Social Thought). Boston: MIT Press, 1991.

1 Rancière, Jacques: *The Politics of Aesthetics*. London: The Tower Building, 2004, str. 63.



Veliko manj črno-belega stereotipiziranja je moč pripisati delu, ki močno presega okvire TV-filma: *Zmaga ali kako je Maks Bigec zasukal kolo zgodovine* režiserja Mirana Zupaniča, v katerem ni nič črno-belega razen fotografije, pa še ta je v vsebinski funkciji poudarjanja sivih nians, ki prečijo ideološke delitve. Naslov je morda kar nekoliko cinični komentar velikih ideoloških poskusov sprevačanja družbe. Maks je namreč odpuščen varilec v mariborskem podjetju, ki za talca vzame mladega direktorja z grožnjo razstrelitve tovarne, pa vendar se njegov navidezen uspeh izteče zgolj v prvoaprilsko šalo radijske postaje. Vztrajna Maksova vprašanja direktorju pa ne delujejo zgolj kot naivne politične parole, temveč mestoma s svojim etičnim nabojem zarežejo naravnost v gledalca – kako smo lahko dopustili, da se je kolo zgodovine zasukalo, kamor se je? Ali je njegovo smer mogoče preobrniti? Po zaključku filma sodeč je odgovor negativen (in Maksova tolažba v naročju žene je res slaba intimistična kompenzacija za spodletelo revolucijo). Cinizem, s katerim si »realista« – policija in radijska postaja – privoščita »idealista« Maksa, je naravnost boleč. Pa vendar, četudi film gotovo ne premore mere Rancièreovega »nelagodja« v umetnosti (ali že omenjenega »šoka«), ki bi radikalno zarezal v dominantne režime, vseeno vsaj implicitno sproža premislek o tem, zakaj in kako so se vse revolucije v »zahodnem« svetu vsaj od leta 1968 dolgoročno izkazale za neuspešne. Ali drugače, zakaj se obnašamo (četudi ne verjamemo), da je bila Fukuyamova napoved o »koncu zgodovine« resnična, kot bi morda rekel Žižek. Nas morda čaka invencija novih taktik družbene spremembe?

Ta vprašanja bi morala biti pomembna še zlasti za mlajšo generacijo, kateri je namenjeno, da bo še nekaj časa iskala odgovore nanje. Letos sta na slovensko filmsko prizorišče s prvincema odločno stopila dva



Zmaga



Zbogom, Lenin!

mlada režiserja: Klemen Dvornik in Nejc Gazvoda. Njuna filma se močno oddaljuje ta od eksplicitnosti »političnega pomena« in njegove potencialne didaktičnosti ter naivne ideološkosti in nista nikakršna glasnika kake naivne jugonostalgije. Pa vendar oba predstavljata lucidno refleksijo sodobnega sveta prek jasnih filmskih pristopov.

*Kruha in iger*, naslov komedije doslej pretežno na televizijskem polju delujočega režiserja Klemna Dvornika, je obenem tudi logika, ki močno določa sodobno družbo in katere geneze pri nas v 80. letih se loteva istoimenski film. To logiko posebej nagradni TV-kvizi, ki so že pred razpadom bivše skupne države tudi pri nas prodajali podalpsko različico »ameriških sanj«. Porajanje sveta, v katerem si vsak želi odtrgati čim večji kos teh sanj, Dvornik preobleče v inteligentno in obenem gledljivo komedijo, v kateri izkazuje predvsem spretnost za režijo množičnih prizorov v TV-studiju in ostro oko za motrenje porajajoče pridobitniške naravnosti. Aporetični zaključek s presenetljivim preobratom, kjer tudi edini kritik plehkkih motivacij (najstniški sin) svoje družine in drugih sam naposled prime za krmilo tega gliserja, ki si želi drveti k uspehu (postane voditelj TV-šova), morda po eni strani deluje cinično, po drugi pa lahko prav kakor zgoraj omenjeni film na gledalca obrača vprašanje o (ne)možnosti upora prevladujočim družbenim tokovom.

Iz druge optike sodobni svet motri Nejc Gazvoda, ki tudi v *Izletu*, prav kakor v svojih kratkih filmih in romanih ter kratki prozi, vzame pod drobnogled zlasti mlado generacijo 80. let, ki ji pripada. Navidez intimistična zasnova filma, v katerem se tri-

je dolgoletni prijatelji podajo na izlet, kjer raziskujejo predvsem temelje medsebojnih vezi, pa nikakor ni zgolj »večna zgodba o večnih vprašanjih«, temveč je radikalno umeščena v sodobni »tukaj in zdaj«. Prav ta v obliki kočljive bolezni, ki zadeva najbolj intimne sfere posameznikove identitete, v obliki vpetosti posameznika v vojaško-političnega mehanizma in v obliki odnosa posameznika in njegove spolne ali druge identitete do širše družbe, predstavlja sunke, ki razmetavajo mlado generacijo, ki se v filmu izkazuje kot vse bolj zmedena in izgubljena. Dejstvo, da edini orientir najde v medsebojni iskrenosti in prijateljstvu, pa ne pomeni nujno, da je nehala iskati svojo usmeritev.

Lahko bi seveda ponudili tudi implicitno politično branje ostalih dveh celovečercer, ki si sicer ne prizadevata h kaki kritični ali politični naravnosti – *Lahko noč, gospodična* Metoda Pevca in *Arheo* Jana Cvitkoviča – in v njih morda razkrivali potencialno anahronistične funkcije univerzalizacije določenih modelov spolnih identitet in domnevnih »arhetipov« družine. A ostanimo raje pri filmih, ki vsaj izkazujejo neke poskuse kritičnega premisleka družbe. Ob omenjenih lahko ugotovljamo, da se pri tehtanju Rancièreovskega razmerja med »berljivostjo sporočila« in »radikalno nedomačnostjo« predvsem prva dva odločno nagibata k prvemu, pri čemer le-ta v filmu *Stanje šoka* postane naravnost uničevalen za potencialno politično funkcioniranje (saj se berljivost pretvori v dogmatično didaktiziranje). Medtem ko filma Dvornika in Gazvode morda postrežeta vsaj s trenutki »nedomačnosti« in se tako vpisujeta pod »čutno formo umetnosti«,



Kruha in iger

pa gotovo ne ustvarita »nedomačnosti«, ki je značilna za lanskoletnega zmagovalca FSF-ja, *Circus Fantasticus* (2010, Janez Burger). Ta je morda edini slovenski film zadnjih let, ki se približuje Rancièreovemu »ukinjanju same logike pomenljive situacije« – pa ne zato, ker v njem ne bi bilo dialogov (naposled jih tudi v *Arheu* ni, pa vendar je »pomen« kot v kaki religiozni paraboli naravnost v oči bijoč) ali ker ne

bi šlo za klasično dramaturško zasnovano zgodbo. Ukinjanje logike ilustracije in reprezentacije neposrednega »pomena« (tudi političnega pomena) v umetnosti se dogaja v točkah razpiranja sicer pretežno zaprte forme narativnega filma, ko z interpretacijskimi aporijami in zgolj nakazovanjem dogajanja, odnosov, emocij, ki jih ne moremo pripeti na enoznačne označevalce, ustvarja mesta za gledalčevo

aktivno miselno vključitev v filmsko tkivo.

Če se za zaključek navežem na premislek o politični funkciji gledališča, kot jo artikulira režiser in dramaturg Oliver Frlijič, ki pa je prav v kontekstu iskanja ravnovesja med »politično sporočilnostjo« in »radikalno nedomačnostjo« relevantna tudi za film oziroma umetnost nasploh: »Teza o gledališču, ki da drži zrcalo družbi, je natanko to. Dajmo, v gledališču ali umetnosti bodimo korektiv družbene stvarnosti! No, jaz pa ne bi bil. Mislim, da vsako dobro gledališče skuša zrcalo, ki ga je držalo družbi, razbiti na glavi te iste družbe.« Gotovo noben izmed obravnavanih filmov ni zmožen zares »razbiti zrcala« na glavi sodobne družbe. Poskus »korigiranja« obstoječe družbe proti neuspeli »spremembi« je seveda pikra tolažba; pa vendar je to vse, kar trenutno slovenski film premore. Mahanje enih z zrcalom je bilo namreč tako okorno in neusklajeno s časom, da je postalo že kar smešno; v (večnem?) čakanju resničnega razbitja pa lahko vsaj pogledamo v tista zrcala, ki poskušajo družbo svojevrstno reflektirati v upanju, da k refleksiji vsake toliko spodbudijo tudi gledalce.

ZA koligo 15 let  
Beletrina  
KODA

## ŠTUDENTSKA ZALOŽBA PRAZNUJE 15 LET

petek 11. 11. 2011

ob 19. uri

Atrij ZRC SAZU

(Novi trg 2, Ljubljana)

Vse obiskovalce bomo obdarovali, zato zbiramo potrditve udeležbe na [info@zalozba.org](mailto:info@zalozba.org).

Ob  
zavoju  
sveže pečenega  
kostanja in kozarcu  
mladega vina prisluhnite  
branjem nagrajenih avtorjev  
Študentske založbe.

Nastopili bodo:

Andrej Blatnik, Emil Filipčič, Polona Glavan, Lado Kralj, Nina Kokelj,  
Lucija Stupica, Irena Svetek, Aleš Šteger, Jani Virk, Goran Vojnovič

Za živahno povezovanje dogodka bo poskrbel Boštjan Gorenc - Pižama, sledila bo zabava z DJ Podlim.



Lahko noč, gospodična

# Novo poglavje za slovensko literaturo in film?

Matevž Rudolf

Razmerje med slovensko literaturo in filmom je bilo skozi zgodovino naše kinematografije vselej problematizirano, tako s strani kritikov in intelektualcev kot tudi laičnih gledalcev. To razmerje je bilo še najmanj problematično v konstitutivni fazi slovenskega filma, saj je bilo takšno »sodelovanje« med filmsko in besedno umetnostjo značilno za zametke skoraj vseh nacionalnih kinematografij. Navezava slovenskega filma na književnost je tekom let naletela na široko neodobravanje, a kljub precejšnjemu konsenzu, ki je v preteklosti vladal med kritiki in teoretiki, da se mora slovenski film osvoboditi literarnih spon, je slovenska kinematografija prav z

adaptiranjem literarnih del dosegla nekaj svojih vrhuncev (npr. *Ples v dežju* [1961, Boštjan Hladnik], *Cvetje v jeseni* [1973, Matjaž Klopčič], *Nasvidenje v naslednji vojni* [1980, Živojin Pavlovič]), za še posebej plodno pa se je izkazalo razmerje med slovensko literaturo in filmom v segmentu mladinskega filma (*Kekec* [1951, Jože Gale], *Sreča na vrvcu* [1977, Jane Kavčič], *Poletje v školjki* [1986, Tugo Štiglic]).

Dejstvo je, da je v predosamosvojitvenem obdobju književnost predstavljala kanal, po katerem je v slovenski film vdiral ideološki vpliv<sup>1</sup>. Ta je bil predvsem razviden v

procesu izbire »primernih« literarnih del, ki so jih izbirali v najrazličnejših »programskih komisijah«. Takrat režiserji večinoma niso pristopali k planiranim filmskim adaptacijam literarnih del zaradi avtonomnega umetniškega interesa, temveč so delovali kot izvrševalci določene programske sheme. Zdi se, da prav v tem dejstvu tiči glavni razlog za negativne kritike o pogubnem vplivu, ki ga je imela (ima?) literatura na slovensko kinematografijo. Slovenski film se je verjetno prav zaradi tovrstnih nasprotovanj postopoma »osamosvojil« od književnosti. Po koncu osemdesetih let filmske adaptacije slovenske literature skoraj povsem zamrejo, vse več je filmov,

<sup>1</sup> Zorman, Barbara, 2009: *Sence besede: filmske priredbe slovenske literature (1948–1979)*. Koper: Založba Annales, str. 243.

## Čeprav to na prvi pogled ni povsem razvidno, so letošnji Festival slovenskega filma v precejšnji meri zaznamovale filmske adaptacije literarnih del.

posnetih po izvirnih scenarijih, če pa so se režiserji že posluževali literarnih zgodb, so v večini primerov prevladovala sodobnejša književna dela. Med letoma 1991 in 2010 je med 85 slovenskimi celovečernimi filmi le 16 (19 odstotkov) filmskih adaptacij literarnih del. Za primerjavo, v obdobju med letoma 1931 in 1990 je bilo filmskih adaptacij kar za 41 odstotkov!

Na vprašanji, ali je književnost plodno ali zaviralno vplivala na razvoj slovenske kinematografije in ali sta knjižna in filmska kultura stopali v opozicijska ali solidarnostna razmerja, je težko preprosto odgovoriti, vseeno pa na plan subtilno prihaja občutek, da imajo filmske adaptacije vendarle nekakšno prednost pred (sodobnimi) slovenskimi filmi, posnetimi po izvirnih scenarijih. Slednji imajo namreč vse prepogosto težave z (ne)upoštevanjem osnovnih, lahko rečemo aristotelovskih, fabulativnih zakonov. Na predlanskem Festivalu slovenskega filma je bilo v vseh prikazanih celovečernih filmih (*9:06* [2009, Igor Šterk], *Osebná prtljaga* [2009, Janez Lapajne], *Slovenka* [2009, Damjan Kozole]) preveč nesprejemljivih scenarističnih lukenj, kar je bilo tudi javno jasno izraženo mnenje festivalske žirije. Če bi bila žirija drznejša, vesne za scenarij preprosto ne bi podelila, kar bi bil tudi jasen signal ustvarjalcem in

programskim komisijam, da je potrebno v prihodnosti veliko večjo pozornost nameniti scenariju. Večina sodobnih domačih filmov, ki postajajo vizualno vse solidnejši, posega po klasični narativni formi, a kažejo nedopustne dramaturške ter scenaristične pomanjkljivosti. Tudi lanskoletni hit *Gremo mi po svoje* (2010, Miha Hočevnar) ob sicer privlačni dispoziciji in z odličnimi predpostavkami za dramatične konflikte svojih potencialov žal ni dosegel, dramatičnost pa je celo zmečkal s »sanjskimi sekvencami«, ki se ne spajajo dovolj koherentno z glavnim tokom pripovedi. V tem smislu je bil Hočevnarjev TV-film *Distorzija* (2009), posnet po istoimenskem mladinskem romanu Dušana Dima, veliko bolj kakovosten. Filmske osebe so bile natančno orisane, konflikt je bil jasen in se je pojavil dovolj kmalu, da je naracija potekala ritmično usklajeno vse do konca.

Čeprav to na prvi pogled ni povsem razvidno, so letošnji Festival slovenskega filma v precejšnji meri zaznamovale filmske adaptacije literarnih del. Pričnimo s Pevčevim filmom *Lahko noč, gospodična* (2011), posnet po njegovem romanu *Teža neba* (2009). Tudi njegove *Aleksandrinke* (2011) so nastale s pomočjo istoimenske knjige Dorice Makuc iz leta 1996. Na knjigo se je opiral tudi drugi dokumentarni film v tekmovalnem programu letošnjega festi-

vala, *Odkrivanje skritega spomina Angele Vode* (2011, Maja Weiss). Anzeljceva igrano-dokumentarna *Sfinga* (2011) je prav tako osnovana na knjižni predlogi (*Sfinga: zadnja skrivnost triglavske stene*, 1979, Ante Mahkota). Nenazadnje pa smo lahko videli še prvenec *Izlet* (2011) Nejca Gazvode, ki je bil posnet po avtorjevi istoimenski kratki zgodbi, objavljeni v zbirki *Vevericam nič ne uide* (2004).

Vsem tem filmom se literarna predloga ne pozna, morda je navezava filma na literaturo še najbolj jasna pri Metodu Pevcu. Čeprav režiser zatrjuje, da ne snema filmskih adaptacij literarnih del, saj snovanja scenarija in romana ne dojema, kot da bi šlo za dva ločena procesa, lahko njegov film označimo za klasično adaptacijo (roman je izšel dobri dve leti pred filmsko premiero in je lahko zato bistveno vplival na produkcijo in recepcijo filma). Če se je Pevce morda pri *Gospodični* znova preveč zanašal na svojo literarno predlogo (a ohranil vzporedno pravljico pripoved, ki jo je prvovrstno podal s pomočjo izvrstno osnovane animacije), je pri *Aleksandrinkah* glavno temo knjige preoblikoval, jo na novo raziskal ter jo podal na nov način. Podobno se je s književnim materialom inovativno poigral scenarist Gregor Kresal v *Sfingi*. Najbolj spreten pa je bil Nejc Gazvoda, ki je svojo dvanajststransko kratko zgodbo iznajdljivo dramaturgiziral, nadgradil tri osrednje like in izoblikoval jasne konflikte med njimi, spremenil hierarhijo vedenja posameznih filmskih oseb ter gledalca in tako vse skupaj v ravno pravšnji meri začinil s pripovednim



Arheo

preobratom. Skratka, težko rečemo, da so knjižne predloge letošnji beri slovenskih filmov kako »škodile«.

Vsekakor drugačen je Cvitkovičev *Arheo* (2011), ki ga ne moremo šteti za filmsko adaptacijo literarnega dela, če sploh. Pravzaprav gre za nekakšno »antiadaptacijo«, saj avtor meni, da je film dandanes v večini zgolj derivat literature, in takšen film ga naj tokrat ne bi vznemirjal. To je seveda legitimen (in po eni strani tudi dobrodošel) pogled na sodobni slovenski film, saj prinaša prepotrebno ustvarjalno raznolikost v nacionalno kinematografijo, kar je očitno nagradila tudi žirija. V *Arheo* je opuščena klasična naracija, večji poudarek pa je na impresijah, v katerih ne prevladujejo snovno-materialni elementi, v kolikor pa se le-ti pojavljajo, so bolj alegorija za drugačno, idejno in afektivno-emosivno realnost. Te značilnosti pa so po konceptih literarne teorije značilne za liriko in če bo gledalec *Arheo* vzel v roke avtorjevo minimalistično pesniško zbirko *Lačna žival* (2008), se ne bo mogel otresti občutka vezi med Cvitkovičevim filmom in njegovo poezijo – čeprav to ne pomeni, da smo dobili še nikoli videno domačo filmsko adaptacijo lirske pesmi ali epa.

Zaradi manjšega števila filmskih adaptacij lahko trdimo, da v poosamosvojitvenem obdobju ni mogoče zaznati močnega vpliva literature na film, a kot kaže, adaptacije literarnih del pridobivajo na ugledu. V zadnjem desetletju sta prav s pomočjo filmskih adaptacij literarnih del vzniknila dva scenarista-režiserja. Prvi je Vinko Möderndorfer, ki se je kot izkušen gledališki režiser s pomočjo lastnih romanov in njihovih adaptacij (*Predmestje* [2004], *Pokrajina št. 2* [2008]) vpisal med prepoznavne slovenske filmske režiserje, drugi pa je Marko Naberšnik, ki je svoj prvenec *Petelinji zajtrk* (2007) posnel po istoimenskem Lainščkovem romanu. Danes slovenski filmski ustvarjalci literarne predloge uporabljajo zaradi zgodb, ne zaradi literarnih del (naslovov) samih. Izmed filmskih adaptacij zadnjih let so bili uspešnejši tisti filmi, ki so temeljili na literarnih predlogah, ki jih je strokovna javnost že ob izidu izpostavila z literarnimi nagradami in nominacijami. Roman *Zvenenje v glavi* (1998, Drago Jančar) je na primer prejel nagrado kresnik, romana *Petelinji zajtrk* (1998, Feri Lainšček) in *Predmestje* (2002, Vinko Möderndorfer) pa sta bila nominirana za to najodmevnejšo literarno



Izlet

nagrado pri nas, nasprotno pa so bile manj uspešne adaptacije (predvsem žanrskih) literarnih del, kot so *Rodoljub/Patriot* (1994, Igor Karlovšek), *Blues za Saro* (1996, Janja Vidmar) in *Prehod* (1994, Vladimir Nardin).

Zgovorno je tudi, da je v kritikah Vojnovičevega prvenca *Piran - Pirano* (2010) v skoraj vsaki recenziji tega filma<sup>2</sup> med vrsticami mogoče zaznati nekakšno razočaranje, da se Vojnovič namesto orisa življenjskih refleksij dveh protagonistov ni lotil predelave svojega romana *Čefurji raus!* (2008), ki je tako ali tako sprva zaživel v (sicer nedokončani) scenaristični različici. Filmska verzija *Čefurjev* po avtorjevih zagotovilih po vsej verjetnosti nekoč bo posneta, škoda pa je, da je slovenska filmska produkcija tako toga, da ni zagrabila aktualnega zanosa okoli prodajnih in kritičnih uspehov romana. Verjetno je bila na delu tudi producentska pragmatičnost, ki je predvidevala, da lahko ob nenadnem Vojnovičevem literarnem uspehu unovči izvirni scenarij, ki so ga predhodne razpisne komisije po vrsti zavračale. Pridobivanje sredstev za filmske projekte je seveda ena od bistvenih nalog filmskega producenta, a škoda je le, da se ni zagrabilo za priložnost, ki bi jo uigrane nacionalne filmske industrije takoj zagrabile. Ob spretnem režijskem konceptu bi namreč s *Čefurji* imeli zagotovljen še en sodoben kinematografski hit. To bi bil tudi edini primer v novejši domači kinematografiji, pri katerem bi že sam naslov knjižne uspešnice imel precejšen potencial, da privabi večje število gledalcev v kinematografe. Upamo le, da vnema okoli *Čefurjev* še ne bo tako hitro usahnila.

2 Npr. kritika Zdenka Vrdlovca z naslovom »Spoštljivo, skorajda kot v neke vrste muzeju«, objavljena v Dnevniku, dne 9. oktobra 2010. Povezava: <http://bit.ly/rwAYtL>

So filmske adaptacije nemara primerna praksa za prihodnost slovenskega filma? Dejstvo je, da slovenski režiserji, ki so po večini tudi avtorji scenarijev za svoje filme, ne pišejo dovršenih scenarijev oziroma so manj prepričljivi snovalci zgodb. Se je smiselno vprašati, zakaj scenaristi ne posegajo po že preverjenih in izpiljenih zgodbah, ki so že prepričale številne bralce? Tovrstno sodelovanje med domačo književnostjo in filmom se je v našem prostoru kot izjemno plodovito izkazalo v primeru produkcije nacionalne televizije, ki je v zadnjem času nanizala nekaj zelo solidnih TV-filmov, ki so večinoma nastali na podlagi sodobnih literarnih tekstov (npr. *Hit poletja* [2008, Metod Pevec], *Distorzija* [2009, Miha Hočevar], *Hodnik* [2009, Marko Naberšnik], *Igra s pari* [2009, Miran Zupanič] ...).

Letošnji Festival slovenskega festival je pokazal, da se slovenskemu filmu literature ni treba bati. Prepričanje, da so filmske adaptacije slovenskih literarnih del dolgotrajne, starinske in »največkrat zamorjene«, je zgolj močno uveljavljen stereotip, ki ga je v polni meri ovrgel še *Petelinji zajtrk*. Marko Naberšnik se bo v prihodnosti držal uspešne formule svojega prvenca, saj že končuje snemanje filma z naslovom *Šanghaj*, ki temelji na zgodbi Lainščkovega romana *Nedotakljivi – Mit o Ciganih* (2007). Snemanje filmov po literarni predlogah seveda samoumevno ne zagotavlja dobrega filma, a glede na pogoste težave domače scenaristike bi bilo v prihodnosti v okvirih klasičnega pripovednega filma vseeno smiselno temeljiteje premisliti o (vnovičnem in začasnem?) tesnejšem sodelovanju slovenskega filma in književnosti.

Lucrecia Martel



## »Indiferentnost je nekaj, česar se naučimo.«

Pogovor z Lucrecio Martel

Mateja Valentinčič

**A**rgentinski režiserki Lucrecii Martel (1966) so na letošnjem Sarajevskem filmskem festivalu kljub zgolj trem posnetim celovečercem posvetili posebno sekcijo, saj gre za dela z izrazito avtorskim podpisom. Že njen prvenec *Močvirje* (La ciénaga, 2001) je prejel več mednarodnih nagrad, *Sveto dekle* (La niña santa, 2004) in *Ženska brez glave* (La mujer sin cabeza,

2008) pa sta se uvrstila v glavni tekmovalni program Cannesa. Lucrecia Martel je prvič opozorila nase s kratkim filmom *Mrtev kralj* (Rey muerto, 1995), v katerem je tipično žensko tematiko – družinsko nasilje – zapakirala v moški formi vesterna. V *Močvirju*, freski ležernega življenja razkrajajoče se buržoazne družine, ki ji poveljuje zapita, zagrenjena, opotekajoča se, od slu-

žinčadi odvisna, a še vedno arogantna in nereflektirano rasistična mati, je Martelova razvila svoj edinstven pripovedni slog, ki ga zaznamuje specifičen način konstrukcije prostora in časa. Poigravanje z gledalčevo percepcijo realnosti je v središču njenega ustvarjanja izrazito senzualnih, skoraj haptičnih filmov, ki prekipevajo od življenja, s prepletom velikih planov obrazov, giba-

nja, zvokov, ki po eni strani ne omogočajo gledalcu, da bi takoj ugotovil, kakšni so sorodstveni ali psihološki odnosi med ljudmi ali kaj se sploh dogaja, po drugi strani pa mu omogočajo, da se zave zunanosti prostora, iz katerega v notranjost vidnega vdira simbolna realnost, ki se pri Martelovi osredotoča na razredno vprašanje, ki se postavlja kot vprašanje družbene morale: trk dveh slojev ljudi, ki zasedajo isti prostor, a živijo povsem ločeno. Če je film *Sveto dekle* še najbližje nekakšni udušeni komediji nravi – gre za seksualno prebujanje najstnice, ki začne preganjati poročenega doktorja srednjih let, udeleženca kongresa stomatologov v hotelu njene matere, ki si je ob prihodu privoščil medlo seksualno nadlegovanje deklice na ulici, zdaj pa ga muči občutek krivde in strahu, da bo razkrinkan, za povrh pa se vanj zagleda še dekličina mater – pa se je Lucrecia Martel v svojem zadnjem filmu *Ženska brez glave* znova vrnila k svojemu osrednjemu tematskemu fokusu, hierarhičnim razrednim razmerjem v argentinski družbi. *Ženska brez glave*, ki se zdi kot naslov grozljivke, je po občutljivosti dejansko bližje žanru introspektivne psihološke shriljivke, saj je glavni lik zobozdravnica s pričesko Kim Novak iz Hitchcockove *Vrtoglavice* (Vertigo, 1958), katere varna meščanska realnost se začne vrtoglavo raztapljati, ko v trenutku nepazljivosti nekaj povozi na cesti. Ali je to pes ali indijanski deček, ni jasno niti njej niti gledalcu, ki v drugi polovici filma spozna, da ni toliko pomembno tisto, kar se je zgodilo, kot način, na katerega jo skuša njena družina zaščiti – z odstranjevanjem vseh morebitnih materialnih dokazov, s popolnim izbrisom spomina na nekaj, kar se morda niti ni zgodilo. Martelova subtilno, tako rekoč v drugem planu, kaže prav tiste neme, nevidne in brezpravne ljudi, ki jih razred gospodarjev jemlje kot nekaj samoumevnega. V njenih filmih tli revolucionarna želja po transformaciji družbenih odnosov, pri čemer je ena smer njenega opusa izrazito družbenokritična, druga pa izrazito cinefilska, čeprav pravi, da ni gledala veliko filmov. Toda nekdo, ki ljubi žanrski film – grozljivke, znanstveno fantastiko in vestern – in ki prav zdaj snema film po kultnem argentinskem stripu El Eternauta – njegov avtor Héctor Germán Oesterheld je skupaj s štirimi hčerami izginil med diktaturo v Argentini – je težko kaj drugega kot cinefil.



Ženska brez glave

**Na Sarajevskem filmskem festivalu ste pokazali videospot z naslovom *Muta*, ki ste ga letos posneli za znano modno hišo Prada, natančneje za Miu Miu. V njem nastopajo modeli oziroma ženske, ne sicer brez glave, kot se imenuje vaš zadnji celovečerec, temveč brez obraza ... Zakaj? In kakšen je sicer vaš odnos do modne industrije, glamurja, ki ga v vaših filmih ni opaziti, ravno obratno ...**

Zgodilo se je, da sem v Seulu srečala Muccio Prada, ki je zanimiva, radovedna ženska, in skupaj sva preživeli nekaj prijetnih trenutkov. Ko so me ljudje iz Prade vprašali, če bi zanje posnela film, sem sprejela povabilo zaradi osebe, ki stoji za blagovno znamko, dali pa so mi tudi popolno ustvarjalno svobodo. Edini pogoj je bil, da pokažem obleke. Hotela sem snemati na ladji in narediti nekaj v žanru znanstvene fantastike, ki mi je zelo všeč. Odločila sem se, da ne pokažem njihovih obrazov zato, da bi ohranila človeško naravo skrito ... Pa še poceni je bilo, ker ni bilo treba uporabiti make-upa ali mask ... (smeh)

**Kako ste iznašli lasten filmski slog? Nekje sem prebrala, da se imate za samouka ...**

Vsi argentinski režiserji moje generacije so se učili sami. Hodili smo sicer v filmsko šolo, vendar je konec 80. let v Argentini izbruhnila ekonomska kriza, predavanja so odpadala ... Bili smo bolj klub, posedali smo na kavah, namesto da bi bili na univerzitetnem študiju. Ker nimam za sabo akademskega drila, se nikoli nisem čutila obvezano do česar koli. Vedno sem delala tisto, kar sem čutila, da moram. Veliko pozornosti sem od nekdaj posvečala zvoku, verjetno tudi zato, ker nimam glasbene izobrazbe. Ampak če izhajaš iz zvoka, morda prideš do takšnih montažno in režijsko orkestralnih filmov, kot so moji.

**Koliko je avtobiografskih elementov v zgodbah, motivih in temah vaših filmov?**

Tudi v videospotu *Muta* je nekaj avtobiografskega, ker je vedno prisotno vse tvoje življenje, ko nekaj napišeš. Ne morem se ravno poistovetiti z določenimi liki, obenem pa se lahko z vsemi. Preprosto ne moreš pozabiti svojega življenja, ko pišeš. Gre za mešanico stvari, ki jih poznaš, prijateljev, znancev, družine ...

**Zelo ste kritični do koncepta družine, kako vidite njeno vlogo v argentinski družbi?**

V Latinski Ameriki oziroma kar v vseh kulturah je družina razumljena kot temelj družbe. In če imate družbo, polno korupcije, nestrpnosti, rasizma, je to v osnovi problematično. Mislim, da se ti problemi začnejo doma. Ta ideja družine, povezane s krvjo in z lastnino, zmanjšuje pomen človeškega bitja. Zdaj smo v Argentini izenačili heteroseksualne in istospolne poroke, kar je nedvomno korak naprej. Če bi imeli bolj odprt odnos do družine, ne bi bilo na cesti zavrženih, brezdolnih otrok, ne bi svoje lastnine branili na način, da so vsi drugi sovražniki. Morda zveni to utopično, a zdi se mi, da bi lahko s spremenjenim pogledom na družino po malem spremenili družbo in pogled na svet ...



Močvirje



Lucrecia Martel

**Zakaj ste svoj prvi celovečerec *Močvirje* končali s smrtjo otroka? Je bilo to mišljenje kot zahteva realnosti, kot kazen za dekadentno, brezdelno življenje propadajoče buržoazne družine?**

Ko sem v film postavila to sceno, sem pre-mišljevala bolj o tem, da smrt mlade osebe skorajda kriči o tem, da moramo najti smisel življenja. Ker je življenje nekaj tako krhkega, da lahko izgine v trenutku. In ta dogodek nas usmerja k misli, da je življenje dar, ki ga moramo osmisliti.

**Bila sem presunjena nad tem, kako so otroci v vašem filmu popolno nasprotje svojih nevrotičnih staršev, alkoholikov brez veselja do življenja, ki se znašajo nad indijansko služinčadjo in drug nad drugim, čeprav jim v resnici nič ne manjka ... Otroci pa kot da so odporni proti močvirju družinskih in družbenih razmerij, v katerih živijo.**

Prav zato se mi zdi pomembno, da vemo, za kaj sploh izobražujemo ljudi, kakšno družbo ustvarjamo. Če imaš nadarjenega otroka, polnega idej in gibanja, potem pa kot odrasel konča brez upanja, se je vmes nekaj zgodilo ...

**Mislím, da je *Sveto dekle* najbolj humoren in ironičen film med vašimi tremi celovečerci. Je temu tako tudi zato, ker se istočasno ukvarja s seksualnostjo in katolicizmom?**

Da, pa tudi zato, ker situacije ne sodim s stališča, da je moški pošast, kot je na primer v mojem kratkem filmu *Mrtev kralj*. Ker sem se temu izognila, sem lahko v film vnesla precej humora, kar pa je dalo tudi več moči dekletom. Tako je tudi v resničnem življenju z žrtvami spolnega nadlegovanja. Če moškemu ne priznaš moči, ampak ga vidiš kot šibkega in neumnega, imaš kot ženska več moči, da se spopadeš s situacijo.

**Ko ste odraščali, ste čutili težo katolicizma v družbi?**

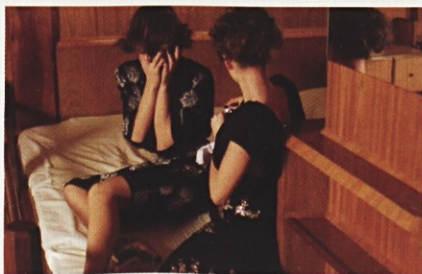
Seveda. Moji starši so ateisti, toda argentinska družba je globoko katoliška. Ideja trpljenja, ki te bo na koncu pripeljala do nebes, je ukoreninjena v naši kulturi. Ideja razsvetljenja, odrešitve na koncu, pa je teleologija, ki povsem spremeni idejo časa. Sedanjost ni zares vredna. Če si reven, na primer, ne obupaj, na koncu boš imel več kot bogati. Vse to vzdržuje status quo v družbi. Če se ne strinjaš s to filozofsko in politično idejo, tega ne moreš uporabiti niti v filmski pripovedi.

**Je zato toliko ambivalentnosti, dvoumnosti, nedorečenosti v vaših filmih? Ker ne želite uporabljati klasične, vzročno-posledične, k cilju usmerjene naracije?**

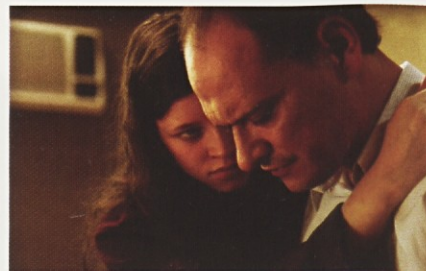
Dvoumnost je najboljši način, da poveš, da ni nič črno-belo, da ni nič fiksirano že od začetka, da si ti tisti, ki ustvarjaš svet. Ljudje ves čas ustvarjamo svet. Zato ne vidim naravnega kot nekaj, kar ne izhaja, kar ne raste iz človeka in njegovih odnosov z drugimi.

**Kakšen je družbenopolitični kontekst vašega zadnjega celovečerca *Ženska brez glave*?**

Obstaja mehanizem, ki ga zelo dobro poznamo v naši družbi: delamo se, da nečesa ne vemo. Mislím, da je v Bosni oziroma na Balkanu povsem enako. Ljudje ne priznajo, da so odgovorni za trpljenje sosedov, skupnosti. Argentinci se tega še vedno spominjamo iz časa diktature v 70. letih. Traja, da si družba opomore od tega, kar lahko vidimo tudi tukaj v Bosni. Vse, kar združuje ljudi, pa naj gre za film, pomaga na poti k ozdravljenju družbe. Politični kontekst *Ženske brez glave* je mehanizem, ki ga poznamo iz časa diktature, a je danes prav tako aktualen. Takrat je šlo za ljudi, ki so bili umorjeni v tišini, danes pa so ljudje, ki nimajo ničesar, nobene prihodnosti,



Muta



Sveto dekle

zdravstvene oskrbe ali izobrazbe, mi pa jih ignoriramo na isti način. Indiferentnost je nekaj, česar se naučimo. Potrebujemo veliko let šolanja, univerzitetnega izobraževanja, da postanemo ravnodušni. Težko je tako živeti. Mislím, da govori o tem *Ženska brez glave*.

**Med režiserji, ki uporabljajo podoben način filmske pripovedi ali razmišljanja, se nisem mogla spomniti drugega kot Buñuela. Obstajajo določeni nadrealistični trenutki v vaših filmih, pa tudi seksualna napetost in nevrose buržoazije me spominjajo nanj ...**

Ampak njegove filme sem videla šele po tem, ko sem posnela *Močvirje*, ker nisem bila človek, ki bi me film zanimal na tak način. Večino filmov, ki sem jih videla v življenju, sem videla šele, ko sem že posnela svoj prvenec. Z Buñuelom naju druži podobno ozadje, katolicizem, konservativno okolje. Morda je v tem neka naključna podobnost ... (smeh)

**Vem, da pišete scenarij za svoj naslednji film. Kakšna bo tema?**

Delam na filmu, ki ne bo igrani oziroma fikcija, o zločinu, povezanem z bojem za zemljo. To je nekaj, kar zveni podobno kot zgodovina te dežele (Bosne, op. a.). In z bojem za identiteto, ki je v središču tega boja za zemljo.

**Torej, logično nadaljevanje, film o Indijancih, tistih nevidnih in neslišnih iz vaših igranih filmov ...**

Da.

Esej o *Močvirju* in sodobni argentinski kinematografiji je bil objavljen v *Ekranu*, junij 2011, intervju z vplivno producentko slovenskega porekla Lito Stantic, ki je producirala prva dva celovečerca Martelove ter njen spot *Muta* pa v *Ekranu*, november 2009.





## 25fps ali 50Hz?

7. Mednarodni festival eksperimentalnega filma Zagreb 20.-25. september 2011

Tomaž Burlin

**K**ot eksperimentalni film<sup>1</sup> bi lahko definirali vsak film, ki eksperimentira v narativni, figurativni, zvočni, vizualni ali katerikoli drugi domeni. V tem smislu ga definira francoski teoretik Jean Mitry<sup>2</sup>, za katerega se zgodovina eksperimentalnega filma začne z zgodovino velikih umetniških gibanj evropskega nemega filma 20. let prejšnjega stoletja.

Danes se ta izraz po večini uporablja za filme, ki pretežno ali vsaj delno odgovarjajo naslednjim kriterijem<sup>3</sup>: so narejeni izven industrijskega produkcijskega sistema, niso distribuirani v komercialnih mrežah, njihov cilj ni zabavati občinstvo tako kot tudi ni nujno rentabilnost, so po večini ne-pripovedni in nazadnje delujejo predvsem v smeri izpraševanja ali de-konstrukcije figurativnosti, v kolikor se ji popolnoma ne izogibajo.

*Eksperimentalni film* se je tako neustrezno uveljavil kot izraz za filme, ki so prej umetniška dela kot filmski eksperimenti in je postopno izrinil različne predhodne denominacije, kot so bile: čisti film, integralni film, absolutni film, nadrealistični film, kino oko, večkrat pa se pojem meša tudi s pojmom avantgarde. Le dva izraza se še pojavljata ob boku eksperimentalnega filma: neodvisni film (kjer je poudarek predvsem na ekonomski marginalnosti) in *underground*, ki pa se historično nanaša le na newyorško gibanje iz 60. let.

Boter tega gibanja, Jonas Mekas, je že konec 50. let lucidno ugotovil: »*Eksperimentalni film je edina svobodna oblika filmskega*

*ustvarjanja, zadnje čase pa je le-ta postal sterilen, ukalupil se je v žanr. Filmsko eksperimentiranje je degeneriralo v 'proizvodnjo eksperimentalnih filmov'«,<sup>4</sup> te pa danes najdemo prej v galerijah in muzejih sodobne umetnosti kot v kinodvoranah.*

Temu se gotovo ni čuditi, saj je eksperimentalni film, od svojih začetkov v 20. letih, bil zelo blizu avantgardnim gibanjem v likovni umetnosti. Tako so filmi, ki so jih ustvarili René Clair, Man Ray, Hans Richter, Jean Cocteau, Germaine Dulac, Fernand Léger, Walter Ruttmann, Dziga Vertov, Abel Gance, Jean Epstein, Marcel L'Herbier in še mnogi drugi, prežeti z duhom dadaizma, ekspresionizma, kubizma, impresionizma ali nadrealizma.

Za filme, kjer prevladujejo hitra ritmična montaža in abstraktni elementi, nemški filmski kritik in teoretik Siegfried Kracauer<sup>5</sup> trdi, da »*ti filmi skorajda niso več filmi; so prej podaljšek sodobne umetnosti v dimenziji gibanja in časa. Lahko trdimo, da ostajajo filmske stvaritve, v kolikor zadostujejo svojim globljim namenom s pomočjo tehnik, ki so specifične filmskemu ustvarjanju.*«<sup>6</sup>

Kracauer v svojih spisih opozarja tudi na vpliv, ki ga je imel na določene avtorje v času prve avantgarde in še veliko kasneje znanstveni film<sup>7</sup>; fascinacijo nad mikroskopsko materijo in njenimi abstraktnimi formami, bizarnimi organizmi, detajli strojev in pa kozmičnimi elementi je zaznati v marsikaterem filmu, kar pa je po Kracauerju dediščina znanstvenih strasti 19. stoletja. Taisto fascinacijo in določeno sorodnost z eksperimentalno estetiko pa lahko opazimo tudi pri dveh letos dokaj razvpitih filmih, *Drevo življenja* (The Tree of Life, 2011, Terrence Malick) in *Melanholija* (Melancholia, 2011, Lars von Trier).

Že od samih začetkov eksperimentalnega filma lahko torej zaznamo glavni estetski smernici, ki ostajata aktualni še danes; prvo, po večini abstraktno, in drugo, manj formalistično, ki je nastala iz nadrealizma. Druga smernica je predvsem vplivala na povojno ameriško avantgardo, na avtorje, kot so Maya Deren, Jonas Mekas, Gregory Markopoulos, Kenneth Anger, Robert Breer in Marie Menken, kjer je poetična dimenzija v ospredju in se vizija notranjega sveta gradi predvsem s podobami zunanje realnosti. O navideznem konfliktu med tema dvema praksama piše tudi sama Maya Deren: »*Moj glavni očitek temeljnim konceptom običajnega abstraktnega filma je, da zanika uporabo resničnih elementov kot del realnosti, kar je specifična sposobnost filmskega medija, da bi jih nadomestil z ekskluzivno umetnimi elementi (na način slikarstva).*«<sup>8</sup>

So pa seveda avtorji, ki svobodno prehajajo iz ene oblike v drugo,

4 Mekas, Jonas: »A Call for a New Generation of Film-Makers«, *Film Culture*, no. 19, 1959.

5 Siegfried Kracauer velja poleg Walterja Benjamina in Georgea Simmela za enega najbolj originalnih intelektualcev Weimarske Republike, bil je hkrati filozof, romanopisec, novinar, sociolog in zgodovinar, pomembnejši deli iz zgodovine in teorije filma pa sta *Od Kaligarija do Hitlerja* in *Teorija filma*.

6 Kracauer, Siegfried: *Théorie du film, La rédemption de la réalité matérielle*. Paris, Flammarion, 2010, str. 272.

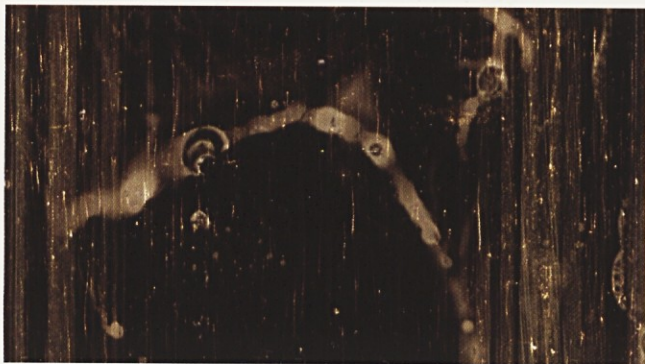
7 Za glavnega predstavnika znanstvenega filma ali znanstvenega dokumentarca velja Francoz Jean Painlevé (1902–1989), katerega dela imajo še vedno močan vpliv na sodobno kinematografijo in so pogosto direktno citirana, kakor na primer v zadnjem filmu Valérie Donzelli *La guerre est déclarée* (2011).

8 Deren, Maya: »Une anagramme d'idées sur l'art, la forme et le cinéma/An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film«, v *Écrits sur l'art et le cinéma*. Paris, Ed. Paris Expérimental, 2004, str. 70.

1 Aumont, Jacques & Marie, Michel: *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris, Nathan, 2001, str. 72; glej tudi: Kavčič, Bojan & Vrdlovec, Zdenko: *Filmski leksikon*. Ljubljana, Modrijan, 1999, str. 166–167.

2 Mitry, Jean: *Le cinéma expérimental*. Seghers, Paris, 1974.

3 Noguez, Dominique: *Eloge du cinéma expérimental*. Paris, Éditions Paris Expérimental, 1999.



Svetloba

kot so Stan Brakhage, Ken Jacobs ali Peter Kubelka. Neobremenjeni s formalizmom ali z diktatom realnosti prosto eksperimentirajo in so morda zato nekoliko bližje določeni ideji o eksperimentalnem filmu, da »... ne upošteva filmsko ustvarjanje od ustaljenih načinov uporabe, ampak od njegovih potencialnih možnosti; sposoben jih je prikazati, opozarjati nanje ali jih prenoviti, kot tudi jim oporekati ali jih presegati«.<sup>9</sup>

Sedmi zagrebški mednarodni festival eksperimentalnega filma – **25fps**, je s svojo selekcijo odseval različne filmske prakse, ki jih pogosto imenujemo eksperimentalne, po drugi strani pa je bil tudi odraz tehnoloških sprememb v filmskem mediju. Tako je v tekmovalnem programu bilo predstavljenih le šest filmov, posnetih na 16mm trak, ki je dolgo veljal za privilegirani format v eksperimentalnem filmu, trije na 35mm trak, za štiriindvajset filmov pa so končni formati bili HDCAM, Digibeta in Beta SP.

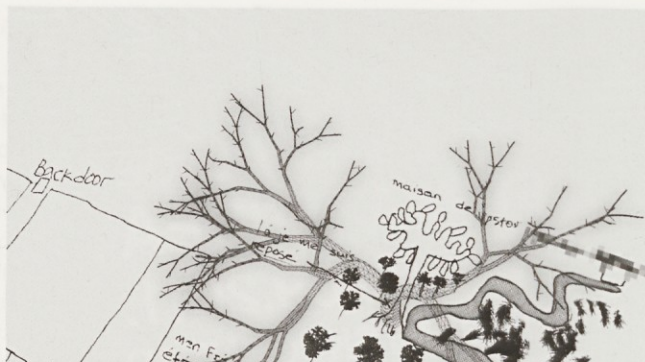
V tem pogledu bi se lahko že skoraj vprašali o ustreznosti imena festivala, saj je od nagrajenih filmov bil posnet na filmski trak le en, *Odsev* (Reflect)<sup>10</sup>, v združenih državah živeče mlade tajvanske avtorice Tsen-Chu Hsu. Njen intimni pogled na bližnji svet spominja na določene filmske dnevnikarje Jonasa Mekasa ali Borisa Lehmana, izpisane na trak tam nekje med avtodokumentarnim in eksperimentalnim filmom. Avtorica tudi v celoti obvladuje sama vse etape filmske obrti, od snemanja, ročnega razvijanja traku, montaže do končne distribucije, v duhu popolnoma neodvisnega ustvarjanja.

Na festivalu največkrat nagrajeni film *Svetloba* (Emaki)<sup>11</sup> Takashija Makina in Takashija Ishide ravno tako ne zanika nekaterih tradicij eksperimentalnega filma, saj je likovno ustvarjanje slikarja Takashija Ishide njegov glavni vizualni material. Četudi je končni format filma HDCAM, avtorja posegata direktno na filmski trak z ročnim nanašanjem barv, se poslužujeta klasičnih filmskih tehnik, v digitalni postprodukciji pa poetičnemu eseju, ki črpa svoje korenine v tradicionalni japonski narativni formi, imenovani Emaki, nastali med 11. in 16. stoletjem, podata novo dimenzijo z izredno hitrim montažnim ritmom ter s fluidno vizualno naracijo.

9 Benez, Nicole & Lebrat, Christian: *Jeune, dure et pure! Une Histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*. Paris, Cinémathèque française/Mazzotta, 2001, str. 17.

10 *Reflect*, Tsen-Chu Hsu, USA, 2010, 3'30", 16mm, nemi, predstavljen v programu *Reflection Road*.

11 *Emaki/Light*, Takashi Makino, Takashi Ishida, Jap., 2011, predstavljen v programu *The Shutter inside*, nagrajen z nagrado Grand Prix, posebnim priznanjem žirije in posebnim priznanje kritike.



Pomanjkanje dokazov

S povsem sodobno tehniko pa ustvari v Franciji živeča Korejka Hayoun Kwon hibridni animirani dokumentarec, ki s 3D-animacijo rekonstruira in dekonstruira diskurz pričevalca. *Pomanjkanje dokazov* (Manque de preuves) podaja zgodbo mladega Nigerijca, ki ubeži ritualnemu žrtvovanju dvojčkov, ko pa v Franciji zaprosi za status azilanta, mu je le-ta zaradi pomanjkanja dokazov zavrjen. 3D-animacija tu preigrava mehanizme spomina in pričevanja, mapira diskurz ter njegov fikcijski aspekt z razkrivanjem notranje strukture naracije. 9-minutni kader-sekvenca povezuje v celoto različne segmente pričevanja, njegovo resnico in fikcijo, objektivne elemente ter subjektivno pozicijo gledalca.

Eklektičnost form, tehnik in pripovedi filmov se je v programu festivala artikularala skozi pet tekmovalnih sklopov, kjer vsak že skoraj asonira na avtonomni film: *Not in a million years*, *Reflection road*, *Instructions for a travelogueur*, *Roles*, *The Shutter inside*. Trije člani mednarodne žirije (Tanja Vrvilo, Ben Russel in Tina Frank) pa so predstavil še svoj izbor filmov, od klasikov avantgarde do sodobnih eksperimentiranj v treh sklopih: *Kratki organon za filmsko oko*, *Vision Quest* in *Grafični filmi*. Bogato bero filmov je dopolnil hrvaški fokus, kjer smo lahko odkrili pet novejših kratkih filmov hrvaške neodvisne produkcije, prav posebno mesto v programu pa je zavzimal sklop *Expanded Cinema* z gostovanjem štirih filmsko-glasbenih performansov.

Del spremljevalnega programa je bilo tudi mednarodno srečanje *Filmlab Meeting*. Po Ženevi (1997), Grenobleu (2000), Bruslju (2005) ter Rotterdamu (2008) so se tokrat v Zagrebu sestali akterji malih obrtniških filmskih laboratorijev. Udeležil sem se ga s kolegi iz pariškega laboratorija *L'Etna*, ki je eden od osmih tovrstnih laboratorijev v Franciji, kjer se tako kot v mnogih evropskih državah filmski ustvarjalci organizirajo v kolektive, da bi si lažje zagotovili materialna sredstva za ustvarjanje s filmskim trakom. Štiridnevno srečanje je bilo predvsem priložnost za izmenjavo izkušenj in nasvetov v analognih procesih razvijanja ter postprodukcije, obenem pa pomemben trenutek za soočanje in refleksijo o postopnem, a neizbežnem zatonu materialnega nosilca, ki je zaznamoval filmsko ustvarjanje od samih začetkov.

Sedmi 25fps je tako ponudil barometer za spremembe, ki jih prinašajo digitalna orodja v filmskem mediju, in dal možnost vpogleda v nove potencialne eksperimentiranja ter preseganja ustaljenih filmskih form.

# David Cronenberg - več kot človeški

Dejan Ognjanović, prevod: Renata Zamida

»To, kar iščem, je nekaj univerzalnega. Pogled, ki bi bil več kot človeški – pogled iznad človeškega stanja.« David Cronenberg\*

\* David Cronenberg, »Od muh do pajkov«, intervju, Filmfreak Central, <http://filmfreakcentral.net/notes/dcronenberginterview.htm>

foto: Takashi Seida

Njegova poetika se navdihuje pri poeziji Williama Blakea: "Cesta preobilja vodi v palačo modrosti ... / Kajti nikoli ne vemo, kaj je dovolj, dokler ne vemo, kaj je več kot dovolj". Da bi ugotovil, kaj je človeško, Cronenberg raziskuje, kaj je to, kar je več kot človeško.

Zapleten in bogat opus Davida Cronenberga je bil v preteklosti predmet številnih analiz, celo študij, ki pa vse po vrsti dajejo vtis, da je kritikom veliko ugodneje analizirati njegove kasnejše »uglednejše« filme, medtem ko se jim zgodnja dela zdijo sekundarna, v njih pa vidijo zgolj najavo kakovosti, ki bo s polnim sijajem zasijala šele kasneje, z višjimi proračuni, zvezdniki in s festivalskimi uspehi. Tak pristop je upravičen le v luči dejstva, da je Cronenberg izjemno dosleden avtor: praktično vse svoje ključne teme je napovedal že v svojem prvem filmu, *Stereo* (1969). A hkrati je tudi očitno, da je v svojih zgodnjih »žanrskih« filmih (ZF-grozljivkah) te revolucionarno smeje teme obravnaval veliko bolj radikalno in izvirno kot v kasnejših »festivalskih« filmih, kjer se večinoma le še mlačne sence samih sebe. Ob upoštevanju, da so Cronenberga od zmeraj odlikovali oksimoronski poskusi združevanja nezdržljivega in da njegove zgodnje grozljivke odražajo celo za ta žanr radikalni in avantgardni pristop, tematiko in slog, njegova kasnejša dela pa kljub približevanju mainstreamu še vedno zadržujejo dobršno mero provokativnosti in ekscentričnosti, pričujoče besedilo zagovarja tezo, da je Cronenbergova poetika svojo kvintesenco doživela že v njegovih zgodnjih filmih, za katere je značilna originalna raba horror in ZF-žanra.

Cronenberg je bil že v svojih dveh začetnih avantgardnih srednjemetražnih »esejih« naravnano poudarjeno filozofsko, s podobnim pristopom pa je nadaljeval tudi v idiosinkratičnih kino grozljivkah, ki so sledile. Njegovo osnovno vprašanje ni nič manj kot – kaj je človek? Če smo še natančnejši, osrednjo Cronenbergovo problematiko definira Ernest Mathijs: »Cronenbergovi filmi raziskujejo napetosti med posameznikom in celoto, edinstvenostjo in kolektivom, pri čemer je oboje nujno omejeno s tem, kar izbereta za realnost.«<sup>1</sup> Za razliko od svojih kolegov, ki človeškost jemljejo kot danost in jo raziskujejo v okvirih obstoječih druž-

benih različic in vrednostnih sistemov v večnem boju za dominacijo, kanadski režiser smelo stopa izza sprejemljivih okvirjev človeškosti. Njegova poetika se navdihuje pri poeziji Williama Blakea: »Cesta preobilja vodi v palačo modrosti ... / Kajti nikoli ne vemo, kaj je dovolj, dokler ne vemo, kaj je več kot dovolj.« Da bi ugotovil, kaj je človeško, Cronenberg raziskuje, kaj je to, kar je več kot človeško. Da bi definiral individuuum, problematizira cel niz novih oblik združevanja posameznikov in s pomočjo fantastike presega obstoječo stvarnost – v iskanju novih stvarnosti (oziroma, za vedno novimi vogali zagleda dvomljive »konsenzualne« stvarnosti, v katerih prebivamo).

Vprašanje identitete je pri Cronenbergu veliko bolj zapleteno, kot je bilo v dotedanji horror tradiciji, ki se je v glavnem zadovoljila z viktorijansko Jekyll/Hyde dihotomijo in s poenostavljenimi psihoanalitičnimi Nadjazom, Jazom in Idom. Identiteta pri Cronenbergu ni danost, temveč proces – aktiven, spontan, kreativen. V filmu *Stereo* opisuje proces »shizofrene razcepitve«, s katerim parapsiholog pri skupini

študentov prostovoljcev popolnoma loči neverbalni jaz od verbalno-oralnega, da bi um zaščitil pred zunanjimi vplivi. Težava se pojavi, ko sčasoma niti sam več ne loči lažnega Jaza od pravega, po vzoru tajnih agentov iz romanov Williama Burroughsa, ki se s svojo lažno identiteto identificirajo na zelo podoben način – do točke, ko postane njihov pravi jaz le še oddaljen odmev.

Motiv dominacije lažnega Jaza, ki prikriva pravo resnico, skrito pod površino, Cronenberg subtilno obdela v *Golem kosilu* (Naked Lunch, 1991), dobesedno, celo eksplicitno freudovsko v filmu *Pajek* (Spider, 2002), medtem ko svojo enodimenzionalno, stripovsko različico dobi v *Senci preteklosti* (A History of Violence, 2005). Vsekakor so Cronenbergovi filmi iz 21. stoletja manj originalni in radikalni, tako v estetskem kot v idejnem smislu. V prvotni verziji scenarija za *Srh* (Shivers, 1975) ena od junakinj opisuje svoje sanje, v katerih seksa s Freudom: »Verjetno bi jim lahko rekli freudovske sanje, saj se v njih ljubim s Freudom. Ampak v sanjah me skrajno odbija, ker smrdi po starosti in umira – on mi pa razlaga, da je vse erotično, seksualno, a razumeš? ...«<sup>2</sup> Kljub temu, da v končni verziji filma ta direktna freudovska referenca umanjka, ostaja film *Srh* bistveno bolj intrigantna in

2 Cronenberg, David: *Srh*, v: Collected Screenplays 1, Faber, London, 2002, str. 96.



Skanerji

1 Ernest Mathijs: *The Cinema of David Cronenberg: From Baron of Blood to Cultural Hero*. Wallflowers, London & New York, 2008, str. 7.



Videodrom

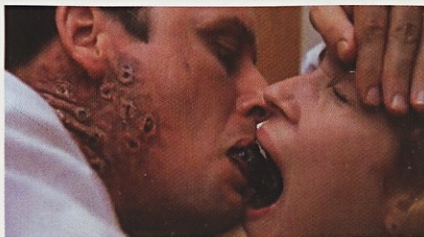
smela predelava freudovske tematike kot najnovejši Cronenbergov biografski film o Freudu in Jungu, ***Nevarna metoda*** (A Dangerous Method, 2011). Seciranje psihe, telesa in družbe, ki ga Cronenberg izvaja v svojih zgodnjih filmih, odlikujejo drzne ideje, izhajajoče iz avtorjeve uporabe nadrealne, neznanstvene fantastike in horrorja.

Posebej nazoren je način, na katerega Cronenberg v svojih grozljivkah – raziskuječ napetosti med posameznikom in družbo – do konca poruši najprej tradicionalni koncept družine kot osnovne družbene celice, nato pa tudi temeljne identitete posameznika (ne glede na to, ali se je ta posameznik oblikoval po vzoru družine ali skozi upor proti njej). Žanr grozljivk je



Zalega

bil v 70. letih na splošno prostor resnega prevpraševanja in dekonstrukcije konvencionalne monogamne meščanske patriarhalne družine. Vseeno pa se večina filmov, ki se ukvarjajo s to temo, na primer ***Rosemaryjin otrok*** (Rosemary's Baby, 1968, Roman Polansky), ***Noč živih mrtvecev*** (Night of the Living Dead, 1968, George A. Romero), ***Sestri*** (Sisters, 1972, Brian de Palma), ***Izganjalec hudiča*** (The Exorcist, 1973, William Friedkin), ***It's Alive*** (1974, Larry Cohen), ***Teksaški pokol z motorko*** (The Texas Chainsaw Massacre, 1974, Tobe Hooper), ***Carrie*** (1976, Brian de Palma), ***Martin*** (1976, George A. Romero), ***Hribi imajo oči*** (The Hills Have Eyes, 1977, Wes Craven), v glavnem zadovolji s stališčem,



Srh

da je nekaj gnilega v ameriški družini. Ti filmi prikazujejo njeno psihoseksualno patologijo in globoke zarezne v tradicionalnih odnosih, še posebej v občutljivem odnosu med starši in otroci, a kljub temu da so nadvse uspešni v svoji kritiki sodobne ameriške družine, ji ne nudijo nikakršne alternative.

Ponudba socializacijskih možnosti v okvirih horrorja in drugih komercialnih žanrov tedanjega časa je precej uniformirana in prinaša izključno naslednje (seveda heteroseksualne) tipe:

a) pari v nastajanju (»fant sreča dekle« situacije), vključno z neuspešnimi poskusi »parjenja« (npr. *Carrie* ali *Martin*);

b) konstituirani pari spremenljive stabilnosti;

c) družina v različnih stopnjah razpadanja. V zgodnjih Cronenbergovih filmih pa je družina prikazana kot docela neučinkovita, preživela institucija (*Srh*) ali kot začaran krog grozljive patologije (*Zalega* [Brood, 1979]); namesto kot vrhunec (četudi nepopoln) seksualno-družbenih impulzov jo Cronenberg prikazuje kot niz nadomestkov oziroma zamenjuje z njim.

S tem, ko se je odpovedal revolucionarni pred/post apokaliptičnosti, ko je po sledih Burroughsa in Ballarda skiciral smeje obrise post-človeškega, je postal le blede senca nekdanjega preroka nove ljudskosti.

Tako **Stereo** prinaša »kemijsko« družično spretno indoktriniranih »telepatov«, ki se oblikuje v sintetično osebnost-konglomerat, zasnovano na medsebojnem zaupanju in ljubezni (z vodilom »ljubezen premaga vse ovire«), pri čemer se vsiljuje še koncept »nadduše« (over-soul), ki ga je uvedel ameriški avtor in transcendentalist Ralph Waldo Emerson. Pri tem gre za poskus ustvariti *gestalt osebnosti* (kot so tiste iz ZF-romana **More Than Human** [1953, Theodor Sturgeon]), katerih čustveni in erotični naboj ni usmerjen k ustvarjanju običajne družine, temveč je radikalno drugačen in vodi do stopnje t. i. *omniseksualnosti*. Ta koncept je idealno, popolno stanje človekove seksualnosti, medtem ko sta tako hetero- kot homoseksualnost enako omejeni – sta zreducirani možnosti ali *monoseksualnost* v primerjavi z resnično biseksualno, polimorfno-perverzno, *all inclusive* seksualnostjo. Kar Cronenberg v **Stereo** obravnava tako zelo avantgardno, razvija tudi v okviru svojih komercialnih filmov, predvsem v **Skanerjih** (Scanners, 1981). Ti so odpadniki družbe, ki živijo v mikrokomunah na poti gestalt poenotenja, ki ga glavni junak na koncu tudi doseže, ko se spoji (dobesedno) s svojim zlim bratom, tako da svoj um preseli v njegovo telo.

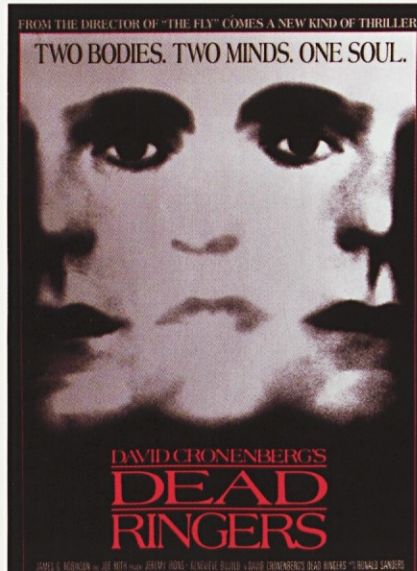
V **Zločinih prihodnosti** (Crimes of the Future, 1970) so glavni junaki moški, ki živijo v svetu, kjer so ženske izumrle, zato so prisiljeni ženskost prebuditi v samem sebi. Glavni krivec za izginotje žensk je t. i. Rougeova bolezen, ki se reinkarnira v telesu deklice. Seksualnost kot ena temeljnih identitet se tukaj popolnoma redefinira, Cronenberg ustvarja svet radikalne Drugačnosti, njeni prebivalci pa se nam zdijo kot nezemljani. Ob omembi eksperimentalne glasbe v tem filmu, ki je polna zvokov vode, delfinov in kitov, je Cronenberg dejal: »Hotel sem ustvariti vtis, da gledate bitja z drugega planeta.«<sup>3</sup> Ti liki so podobni likom iz prvih dveh Cronenbergovih stvaritev v produkciji njegovega podjetja *Emergent Films* in v filmskem svetu veljajo za nepredvidljive stvore brez vsakršnega precedensa na filmu. Ta opis pa na žalost vse težje apliciramo na Cronbergove filme, nastale po **eXistenZ** (1999).

Motiv gestalt identitete spremljamo skozi ves Cronenbergov opus, najizraziteje pa v njegovih fantastičnih filmih: v **Srhu** in **Besnilu** je to poblaznelo utapljanje v Idu, zombifikacija zaradi popolnega prenosa individualnosti in odgovornosti na družbo seksualnih zombijev v prvem primeru oziroma na družbo ponorelih okuženih zombijev v drugem primeru. V obeh filmih seks simbolizira stik, penetracija pa je izenačena z okupacijo. Infekcija se izvede nasilno, dobesedno s posilstvom – v **Besnilu** s fantastičnim falusnim izrastkom Novega mesa, pri čemer inficirani takoj sprejme svoje novo stanje in se mu preda z energičnim navdušenjem nekoga, ki mu je z ramen padlo breme zadušljivih kulturnih kodov. Celice tega seksualnega parazita so izenačene s celicami raka – »kreativnega« raka, kaosa z določenim ciljem, znotraj »političnega« telesa. V sklepnem kadru **Srha** Cronenberg iz gornje, »božanske« perspektive prikaže niz avtomobilskih žarometov, ki se po avtocesti zlivajo v krvni obtok vlemesta in mu prinašajo odrešitev od »preveč razmišljanja in premalo telesnosti« ...

Film **Zalega** prinaša *gestalt* med materjo in njenim zarodom, morastimi »plodovi jeze«, s katerim upravlja telepatško, pri čemer so nečloveški otroci dobesedno utelešenje materine patologije. Tudi ti otroci imajo

kolektivno identiteto, saj čutijo in delujejo v skupini. Hkrati je standardna družina prikazana kot izvor zla, njene žrtve, ki se zdravijo z inovativno metodo »psihoplazme« pa napovedujejo nastanek nove – družini alternativne – komune. Kot že omenjeno, tudi izobčenci v **Skanerjih** živijo v komunah, podobnih hipijevskim, kjer s skupinskimi meditacijami poskušajo doseči *naddušo*. Prav v tem filmu je prvič po **Stereo** *gestalt* pozitiven potencial in veljavna možnost, ne pa izvor groze.

*Ménage-à-trois* kot alternativa običajnemu monogamnemu paru in variacija na *gestalt*-razmnoževanje, uvedena v **Stereo**, se v prizemljeni obliki ljubezenskega trikotnika ponovno pojavi v filmu **Cona smrti** (Dead Zone, 1984), in sicer med nesrečnim jasnovidcem, njegovo nekdanjo zaročenko in njenim zdajšnjim možem. V isti obliki se trikotnik pojavi v **Muhi** (znanstvenik, ljubica in njen ne povsem bivši ljubimec), s tem da je tukaj na vrhuncu zgodbe vsebovana tudi originalna, fantastična triada, ko se »Brun-dlefly« poskuša s telesom in z umom spojiti s svojo nosečo ljubico in tako z lastnim, še nerojenim potomcem. V filmu **Smrtonosna dvojčka** (Dead Ringers, 1988) si brata dvojčka (ginekologa) podajata ljubico – igralko, tako da se pretvarjata, da je njuna stereo identiteta v resnici mono. V enem izmed prizorov se njuna fantazija o medsebojnem spoju kaže skozi skupni ples v troje z najeto prostitutko. Polimorfno-perverzno prizor nerazpoznavno prepletenih rok v multipliciranem objemu, kjer vsak objema



Smrtonosna dvojčka



Nevarna metoda

vsakega, je dobesedno preslikan iz *Stere*.

Podobni odnosi, zakomplicirani s še večjim številom likov in zapletenih medsebojnih povezav, od katerih so nekatere homolali biseksualne, obstajajo tudi v filmu **Golo kosilo** (Naked Lunch, 1991). V ospredju je kopica poskusov realizacije »omniseksualnosti«, pri kateri se vsaj nominalno teži k preseganju običajnih binarnih delitev (moško-žensko, homo-hetero ...), čeprav je cilj glavnega junaka, vsej njegovi pripravljenosti na eksperimentiranje navkljub, še zmeraj heteroseksualno razmerje, ki pa mu ni usojeno oziroma se mu stalno izmika. Svojevrstni *ménage-à-trois* je najti tudi v središču najnovejšega Cronenbergovega filma o bizarnem odnosu med Freudom, Jungom in njuno mlado skupno pacientko, a to izvemo že iz plakata za film **Nevarna metoda**, ki posnema koncept plakata za *Smrtonosna dvojčka*: obrazi treh glavnih junakov, ki se stapljajo med seboj ...

Poleg že naštetih lahko inovativne nadomestke družine najdemo tudi v »sektah« oboževalcev erotičnih *snuff* filmov v **Videodromu** (1982), v virtualnih igrinah (*eXistenZ*) in v subverzivni komuni avtoerotičarjev v **Trku** (Crash, 1996). V vseh primerih gre za mikro skupine ljudi, izoliranih od družbe in posvečenih lastnim idiosinkratičnim obsesijam; brez družin, brez konvencionalnih erotičnih odnosov – liki v teh filmih najdejo ali ustvarijo lastne, nove, alternativne »družine«, katerih podlaga ni krvno, temveč duhovno sorodstvo, pri čemer prehod v alternativno stvarnost oziroma v novo subverzivno identiteto predstavlja nekonvencionalni seks. Podobno vlogo ima tudi pripadnost mafijski



Muha

»družini« v filmih **Senca preteklosti** (A History of Violence, 2005) in **Smrtne obljube** (Eastern Promises, 2007), čeprav je konotacijski potencial teh neodružin bistveno bolj skromen in konvencionalen.

Cronenbergov obrat od fantastike k realnemu svetu (teme nasilja, organiziranega kriminala, trgovine z ljudmi, biografske osebnosti in dogodki ...) pogosto tolmačijo kot dozorevanje. A unikatnost njegove poetike je bila dolgo zasnovana prav z zaostrovanjem eksistencialnih vprašanj s pomočjo motivov fantastike in grozljivke – prav z njima je Cronenberg originalno in samosvoje obravnaval stvarnost, kar je ubesedil tako: »Želim si, da bi moje delo obsegalo več kot resničnost, kajti širjenje je včasih edini način, da pridemo zadevam do dna.«<sup>4</sup> Opirajoč se na to strategijo se je obilno posluževal motivov telepatije,

4 Cronenberg, David: *Od muh do pajkov* (intervju), ibid.

telekineze, parazitov, mutantov, novih organov, psihoplazme itn., da bi skozi osebno nadstvarnost govoril o tistem »več kot človeškem«.

Če zapustimo ta instrumentarij in se vrnemo k diskurzu, ki je resničen vse do krute banalnosti, lahko rečemo, da je Cronenbergov družbeni skalpel otopel, rezultati njegovih novejših eksperimentov pa ne le, da so bistveno oropani izvirnega avtorskega pečata in komaj razločljivi od del drugih režiserjev, temveč so tudi praktično nerelevantni v primerjavi z nekaj desetletji starejšimi filmi. S tem, ko se je odpovedal revolucionarni pred-/postapokaliptičnosti, ko je po sleh Burroughsa in Ballarda skiciral smelega postčloveškega, je postal le blede senca nekdanjega preroka nove ljudskosti. Zato je bolje reči, da so njegovi filmi obrobno zanimivi edino kot oddaljeni odmevi in razredčene različice nekdanje poetike ekscesa, ki jo je omogočil koncept ZF in horrorja, danes pa so izpraznjeni vsake provokativnosti in revolucionarnosti in zvedeni na nivo ilustriranja občesprejetih truzimov v človeški psihi in identiteti. Častilcem Cronenbergove izvirne poetike ostaja upanje, da bo vseeno slej ko prej odvrnel svoj cenjeni lažni Jaz, s katerim se je zadnje čase poistovetil, in prebudil svoj radikalni, pravi Jaz, iz katerega izvirajo vsa njegova najboljša dela.

Retrospektiva zgodnjih del Davida Cronenberga, ki bo potekala novembra kot posebna sekcija 22. ljubljanskega mednarodnega festivala LIFFe, se bo nadaljevala v Slovenski kinoteki, kjer bo do konca novembra na ogled velika večina Cronenbergovih filmov.



Smrtonosna dvojčka

# ***Moč grdega***

Ob štiridesetletnici treh ikon kinematografije nasilja

Andrej Gustinčič

Škorpion ubija





**K**o razmišljam o svojem otroštvu v New Yorku v zgodnjih 70. letih prejšnjega stoletja, se ne morem izogniti spominu na strah pred nasiljem. V Ameriki se je v prvi polovici 70. let zdelo, kot da je nasilje ameriški izum in da živimo v času, v katerem nihče ni varen. Ne mislim samo na lastne izkušnje, na obvezen gnev in prezir v očeh mladih črncev na šolskem dvorišču ali na irsko-poljsko-italo-ameriško tolpo, mimo katere sem hodil vsak dan na poti v šolo, fante, ki so uživali v strahu, ki so ga povzročili, in so bili nasilni le zato, da bi se zabavali. Televizija, starši, sošolci, politiki, intelektualci, vsi so dajali vtis, da živimo v obsednem stanju, da red in zakon propadata ter da si lahko kadarkoli in brez razloga ob življenje. Kar tako. Beli srednji sloj je vse to doživljal kot napad nase; kot napad divjakov na »normalne« ali »prave« ljudi, pred divjaštvom pa nas brani, in to ne vedno, tanka modra črta oziroma policija, ki ji itak ne zaupamo. »Vsak belec, ki poseduje kar koli, je v obleganem stanju, še posebej če ni mlad,« je napisal filmski kritik Stanley Kauffmann leta 1971. »Kar se pa tiče odnosov med rasami – vsaj v New Yorku – kruto dejstvo je, da je vsak belec le žival v lovišču, kjer ga nebelci lahko lovijo po svoji volji.« Da si je upal liberalni Kauffmann to napisati v liberalni reviji *The New Republic*, veliko pove o tem času. Obstajale so rase in razredi, ki so veliko bolj trpeli zaradi nasilja kot beli srednji sloj. Slednji je bil le najbolj vztrajen v svojih pritožbah, imel je dostop do medijev, prisluhnil pa mu je celo Holivud. Ni nas bilo strah velikih uličnih nemirov 60. let, niti ni bil ta strah neposredno vezan na epsko nasilje v Vietnamu, ki je puščalo svojo patino na družbi. Šlo je za ulični kriminal, ki smo ga doživljali kot

Nekaj v teh filmih je bilo narobe. *Slamnati psi*, *Škorpion ubija* in *Peklenska pomaranča* še vedno delujejo nelagodno in nesprijemljivo z moralnega in s civilizacijskega stališča. Kot da so se postavili nasproti liberalizmu in razsvetljenstvu.

epidemijo: umori, vlomi, posilstva, tolpe, nasilna dejanja proti posamezniku, ustrahovanje in vihravost ter navidezna brezcilnost ubijanja. Nasilje je postalo dejstvo zase in ekonomska ali psihološka pojasnila so postajala v očeh velikega dela ljudstva le blede klišeji. Ameriške ulice so, vsaj tako se je zdelo, postale bojišče.

Pred 40 leti so se v kinodvoranah pojavili trije filmi, ki niso le odziv na to stanje. *Slamnati psi* (*Straw Dogs*, 1971, Sam Peckinpah), *Škorpion ubija* (*Dirty Harry*, 1971, Don Siegel) in *Peklenska pomaranča* (*A Clockwork Orange*, 1971, Stanley Kubrick) so hkrati utelešali nasilje takratnega časa in nudili prestrašenemu ter jeznemu ljudstvu strategije za boj proti njemu. Leto 1971 je bilo čas številnih nasilnih filmov. Novo nasilje novega Holivuda se je verjetno začelo z *Bonnie in Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967, Arthur Penn) in doseglo svoj najbolj razkošen izraz v Peckinpahovi *Divji hordi* (*The Wild Bunch*, 1969). V 70. letih je že postalo samoumevno. V kina so leta 1971, med drugim, prišli *Francoska zveza* (*The French Connection*, William Friedkin), *Grissomova tolpa* (*The Grissom Gang*, Robert Aldrich) in *The Todd Killings* (Barry Shear), pa tudi dva med seboj zelo različna filma, *Shaft* (Gordon Parks) in *Velekurčonov megakomad* (*Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, Melvin van Peebles), ki sta inavgurirala cikel črnskih urbanih akcijskih filmov, bolj znanih pod etiketo Blaxploitation. Vsaj dva filma,

*Desperate Characters* Franka D. Gilroya in *Little Murders*, režijski prvenec Alana Arkina, sta se neposredno ukvarjala z belimi meščanskimi družinami pod obleganjem tega anarhičnega in neizogibnega ameriškega nasilja. Ampak trije filmi, ki so jih režirali Peckinpah, Siegel in Kubrick, so tisti, ki so imeli odmev, ki rezonira še danes in so vseh štirideset let ostali sporni in zmožni povzročati polemike.

Kar je vznemirilo kritike in nekatere gledalce, ni bilo le nasilje na platnu, tega smo v naslednjih desetletjih videli veliko več. Problematično je bilo stališče režiserjev do nasilja in položaj, v katerega so postavili gledalca. Vsi trije filmi se ukvarjajo z zaščito pred nasiljem tako skozi protinasilje kot, v primeru *Peklenske pomaranče*, skozi enako pošastno nenasilje. Nekaj v teh filmih je bilo narobe. *Slamnati psi*, *Škorpion ubija* in *Peklenska pomaranča* še vedno delujejo nelagodno in nesprijemljivo z moralnega in s civilizacijskega stališča. Kot da so se postavili nasproti liberalizmu in razsvetljenstvu. Pravzaprav so se norčevali iz tistega, čemur rečemo civilizirano vedenje, in sebe ter gledalca poistovetili z neko vrsto nasilja. Prav ta nesprijemljivost je tisto, kar jim daje trajno in skrajno neugodno moč. Prisilili so gledalca, da se razbremenijo vsega, kar jih je povojna liberalna vzgoja naučila, in začnejo o nasilju razmišljati od začetka.

To posebej drži za *Slamnate pse*, ki so eden najmočnejših in najvznemirljivejših ameriških filmov sploh. Američan David Sumner (Dustin Hoffman) in njegova privlačna mlada angleška žena Amy (Susan George) prideta v vas v Cornwallu v jugozahodni Angliji. David, plašen človek, je matematik, ki beži pred nemiri na ameriških univerzah. Amy je živa provokacija za moško družbo, ki visi v lokalni točilnici. David pa je ne more zadovoljiti in se poskuša izogniti konfrontaciji z moškimi, ki ustrahovanje mladega para pripeljejo do te mere, da jima obesijo mačko v omaro v spalnici. Tudi to ni dovolj, da bi David reagiral. Postaja vse bolj nebogljen, tako pred seksom kot pred grobstvo lokalnih fantov. Peckinpah naredi vse, da bi ga v



Slamnati psi



Škorpjion ubija

prvem delu filmu prezirali, tako kot ga začne prezirati žena. Suroveži posilijo Amy v najbolj spornem prizoru v filmu; spornem ne samo zaradi krutosti, ampak tudi zato ker film namiguje, da ona vsaj na neki ravni v tem uživa. Po spletu okoliščin ju brutalneži oblegajo v njuni kmečki hiši. Tu David odkrije svoj patriarhalni imperativ. »To je moj dom. To sem jaz,« reče svoji prestrašeni ženi. »Ne bom dopustil nasilja nad to hišo.« V vrhunskem boju odkrije morilca v sebi in pobije napadalce. In se nauči, kako je treba ravnati z neposlušno ženo: »Stori, kakor ti ukažem. Če ne, ti zlomim vrat.« V recenziji filma v reviji *The New Yorker* je Pauline Kael napisala: »Film se spusti v korenine fantazij, ki jih moški gojijo od zgodnjega otroštva. Potrjuje njihove skrite strahove in predsodke, da ženske cenijo le suroveže; potrjuje noro moško idejo, da posilstvo pravzaprav ne obstaja. Film se sklicuje na tip seksualnega fašizma – ker to je tisto, kar mačizem je – ki je do te mere del folklorne, da je prisoten v nezavednem veliko izobraženih ljudi, in je pojem, ki je zelo razširjen med neizobraženimi.« Kaelova ima kajpak v glavnem prav. Prebujenje Davida Sumnerja je primitivno in prvinsko. Ni mogoče braniti Peckinpaha pred napadi, da je mizogin. Zapisati, da se to sovraštvo v glavnem nanaša le na mlade in seksualno provokativne ženske, medtem ko režiser goji simpatije do matere in materinskih žensk, stvari ne spremeni prav dosti. Kaelova je napisala, da je s *Slamnatimi psi* Peckinpah posnel prvo fašistično mojstrovino ameriške kinematografije. Sam bi rekel, da film v popolnosti uteleša svojo tematiko. Morda bi Peckinpah lahko drugače režiral Susan George, posebej v prizoru posilstva, in jo prikazal kot bolj junaško v zadnjem

spopadu. Morda bi lahko pripisal junaku nekaj slabe vesti po tem, ko je ubil štiri ljudi, in ga ne pustil s samozadovoljnim nasmehom na obrazu. Ampak potem bi bil Peckinpah nepošten do samega sebe. *Slamnatni psi* so pristna vizija surovega, patriarhalnega in prvobitnega nasilja. To ni le film o nasilju. To je film kot nasilje. Pozabite vse, kar ste se naučili in čemur ste se nadejali po koncu druge svetovne vojne, govori Peckinpah. Pozabite na Simone de Beauvoir. Pozabite na Martina Luthra Kinga, Bobbyja Kennedyja in na tri dni ljubezni, miru in glasbe v Woodstocku. To je to. Edino to je pomembno: Dom, Žena, Sovražnik, Boj, Kri. Kot da nam je v življenja vdrl človek iz nekega davnega, neposvečenega časa. Ko rečem, da so *Slamnatni psi* film kot nasilje, to mislim dobesedno. Gledalčeva psiha postane kot tista kmečka hiša, ki jo oblega divjaštvo. *Slamnatni psi* imajo moč vojne. Prihodnji mesec prihaja v naše kinematografe priredba v režiji Roda Lurieja; lahko se le vprašamo, ali bo postavila gledalca v takšne moralne in duhovne precepe kot Peckinpahov izvirk.

**Škorpjion ubija** je enostavnejša zadeva. Kot umetniško delo ni na isti ravni kot *Slamnatni psi* ali *Peklenska pomaranča*. A je soliden, profesionalno režiran in napet žanrski film. V kina je prišel po desetletje dolgi debati o policijski brutalnosti in novih omejitvah policijskih pooblastil. Odločba Miranda vrhovnega sodišča ZDA iz leta 1966 je obvezala policaje, da seznanijo osumljenca z njegovimi pravicami pred zakonom, in je bila posebej osvojevana s strani konservativcev. Sam Ervin, senator iz Severne Karoline, je rekel, da je *Miranda* dovolila »množici morilcev, posiljevalcev,

vlomilcev in roparjev, da se izognejo biču zakona.« No, resnica ni bila tako nedvoumna in *Miranda* ni toliko omejila policije, kot se je govorilo. Ampak dejanska resnica je bila manj pomembna od javnega vtisa. Harry Callahan, v popolni upodobitvi Clinta Eastwooda, je bič zakona, je pa tudi nekaj drugega: je človek, ki sovraži birokracijo in pravila vedenja za policaje, kot je, recimo, *Miranda*, in si dopušča, da deluje zunaj zakona (kar je priljubljen značaj ameriške kulture, čigar najbolj pomembna sodobna upodobitev je *Vitez teme* [The Dark Knight, 2008, Christopher Nolan]). Siegllov junak je subverziven. Ampak tisto, kar spodkopava, je omejitev moči države. Je hkrati svoboden duh in predstavnik avantgarde vsemogočne države, ki bo zagotovo postala totalitarna. »Dobrodošel v oddelek za umore,« reče Harry neizkušenemu partnerju, ko se ta zgrozi nad truplom otroka, ki ga je ubil psihopatski ostrostrelec Škorpjion. In te besede so meja, za katero pušči vsa pravila. To je začetek džungle. Siegllov film (kot tudi štiri poznejše Callahanove filmske pustolovščine in velik del ameriškega filma sploh) obuja besede Georgea Orwella, ki je nekoč o Kiplingu napisal, da ta jasno vidi, da so »ljudje lahko visoko civilizirani le, če jih čuvajo in hranijo drugi ljudje, ki so neizbežno manj civilizirani.« Kar v veliki meri drži, ampak hkrati lahko služi tudi kot opravičilo za vse sorte državnega terorja. Harryjevo mučenje Škorpijona, da bi povedal, kje je



Slamnatni psi

pokopal ugrabljeno punčko, je dvignjeno na epsko raven, s kamero, ki se oddaljuje, beži od mučitelja in njegove žrtve, dokler se na ogromnem praznem stadionu za ameriški nogomet ne spremenita v legendarni in večni prapodobni. Grozno je, ampak nekdo mora to opraviti, nam govori Siegllov film. Vse je jasno že v prvih kadrih: seznam policajev iz San Francisca, ubitih med delom. Potem pa cev ostriroveljske puške z dušilcem, usmerjena prav v nas. Škorpiljon ubije plavaloso ameriško lepoticco, ki plava v bazenu na strehi nebotičnika. In potem se na sceni pojavi Harry. V nekem drugem prizoru Harry usmeri cev svojega magnuma 457 v ranjenega črnskega roparja banke in ga vpraša »Se počutiš srečnega?« (Do you feel lucky?) To je odgovor na pritožbo Stanleya Kauffmanna, da so belci le živali v lovišču, ki jih lovijo nebelci. Visok, čeden, duhovit na svoj grenak in gneven način, je Eastwoodov Harry zaščitnik in maščevalec, frajer s temnimi očali. Je na meji samoumevne reakcije proti nasilju in samostojnega fašističnega terorja. Svobodni duh in ultimativna, fantazijska predstava *establishmenta*. Je človek, za katerega upaš, da se bo pojavil in te zaščitil pred naključnim nočnim nasiljem. Temnopolti gledalci pa so Harryja doživljali izključno kot simbol bele moči ter bele države in so njegove podvige sprejemali jezno, cinično ali resignirano, medtem ko mu je bela publika aplavdirala.

V **Peklenski pomaranči** Stanleyja Kubricka so vse institucije propadle. Družina glavnega junaka Alexa (Malcolm McDowell) je parodija družine, v kateri mati in oče izgovarjata starševske floskule, ampak nimata nikakršnega nadzora nad sinom. Intelektualci, politiki, zapori, cerkev in programi za rehabilitacijo, cela država in njen aparat so prikazani kot nek grotesken, absurden in komičen *vaudeville* ali, ker se film odvija v Angliji, nek *music hall* na koncu sveta. Že od prvega kadra, ko se kamera počasi oddaljuje od Alexovega obraza in nam razkrije njegove pajdaše in Korova Milk Bar z mizami v obliki nagih žensk, film povzroča demonski, temačni smeh. In lahko sočustvujemo z Alexom, ker film skozi scenografijo, rakurze in izbiro igralcev ustvarja distanco od dogodkov in odvrača sočutje z Alexovimi žrtvami. Tudi pisatelj, v čigar hišo vdrejo Alex in njegova tolpa, človek, ki je izmučen in prisiljen gledati posilstvo svoje žene, je na koncu pokazan kot komičen in prezira vreden.



Peklenska pomaranča

Kubrickov komičen pristop k dogodkom, kot je umor starejše, kljubovalne ženske (»Pokazala ti bom! Misliš, da lahko vdiraš v hiše pravih ljudi!«) vabi etiketo mizantropije. Ali si Kubrick zares želi, da sočustvujemo s to žensko, obkroženo z mačkami, ki jo Alex ubije z velikim kipom penisa? Nelagodno se smejemo ali pa sploh ne vemo, kaj si misliti, ali pa vstanemo in zapustimo kino. Čutimo tisto, kar čutijo tisti, ki se jih bojimo. Najbolj pretresljivo je, da med ogledom Kubrickovega filma doživimo nasilje, ampak iz drugega gledišča. Čutimo njegovo razburljivost in privlačnost. V izumrlem svetu *Peklenske pomaranče* je Alexov nagon po nasilju najbližje, kar obstaja nagonu po življenju. »Podjeten, agresiven, ekstrovertiran, mlad, predrzen, pokvarjen,« reče za Aleksa notranji minister v filmu. V razpadajoči družbi, v kateri so policaji huligani in vsi ostali idioti, postane Alexovo nasilje izraz individualizma. Dokaz, da človek obstaja. In ko junaku država ta nagon frustrira, postane nebogljen. Njegov slavni zadnji stavek *Ozdravljen sem, in še kako* (I was cured all right) lahko povzroči aplavz. Na koncu je edino Alex neporažen.

Roman Anthonyja Burgessa, po katerem je film posnet, se konča drugače. Je še eno poglavje, ki so ga pisateljevi ameriški uredniki eliminirali v ameriških izdajah in ga tudi Kubrick ni uporabil. V romanu se Alex malo umiri, razmišlja o tem, da bi imel sina, sreča starega pajdaša, ki živi bolj ali manj normalno. Knjiga pusti bralca z nekaj previdnega upanja. Kubrickova odločitev, da ne uporabi Burgessovega konca, pusti vtis, da se bo Alex vrnil k svojemu staremu slogu ultranasilja. Veliki plan obraza

Malcolma McDowella proti koncu filma je obraz tistega, česar so se ljudje najbolj bali. Nasilje za zabavo, iz dolgočasja. A to je tudi obraz, ki nam je postal simpatičen. Njegove duhovitosti so dopadljive. Nasilje proti Alexu, nasilje v imenu nenasilja, deluje bolj pošastno kot nasilje, ki ga izvaja Alex sam. Kubrick je s *Peklensko pomarančo* ustvaril prostor za gledalca, v katerem ta postane sokrivec; čuti njegovo razburljivost. Tako kot v *Slamnatih psih* se mora znova soočiti z lastnimi občutki, strahovi, fantazijami nasilja.

Vsako veliko umetniško delo je na nek način pretresljivo, delo, ki se ukvarja z nasiljem, pa še posebej. Če ne, je nekaj narobe. V svojih filmih Peckinpah in Kubrick ustvarita ne samo svet nasilja, ampak tudi mentaliteto nasilja. Vizija je popolna. Totalna. Pokazeta neustrašno in globoko razumevanje nasilja kot dela človeškega značaja. To je res tudi v filmu *Škorpiljon ubija*, le da Siegllov film ponuja alternative in je, vsaj za nekatere, Umazani Harry tolažilna figura. Poleg tega film ne zareže tako globoko. Pri Peckinpahu pod našo civiliziranostjo spi neusmiljena žival, Kubrick pa nam ponudi huligana iz naših mor in mu pusti, da nas zapelje. Tu ni postmoderne ironije in aluzivnosti, ki bi ublažila učinek. Ta filma sta, kar sta. Da nista popolnoma prebavljiva, da povzroča tako odpor kot občudovanje, je del njune moči in kot takšna sta neizogibna pri razmisleku o nasilju na filmu ali nasploh.

Priredba filma *Slamnatii psi* (Straw Dogs, 2011, Rod Lurie), ki je doživela premiero sredi letošnjega septembra, prihaja na redni spored naših kinematografov predvidoma 1. decembra 2011.

Zadnji tango v Parizu



## Zaljubiti se v napačnega

Mojca Kumerdej

**Z**adnji tango v Parizu (Ultimo tango a Parigi, 1972), *Devet tednov in pol* (Nine ½ Weeks, 1986) in *Prvinski nagon* (Basic Instinct, 1992) so z izpostavljenostjo seksualnosti vsak po svoje kinematografsko zaznamovali desetletje svojega nastanka. Režiserje iste generacije, Bernarda Bertoluccija, (1940), Adriana Lynea (1941) in Paula Verhoevna (1938) je leto 1968 vsaj oplazilo, če že ne zaznamovalo, podobnosti in razlike med omenjenimi filmi pa niso le učinek osebnostnih potez režiserjev, ampak tudi dejstva, da so filme posneli v različnih življenjskih obdobjih. Medtem ko je v *Zadnjem tangu v Parizu* skozi kritiko meščanskega razreda in institucije družine očiten Bertoluccijev marksizem, bi v *Prvinskem nagonu* zaman iskali sledi Verhoevnove dolgoletne pripadnosti skupini Jezusovega seminarja, zato pa se *Devetim tednom in pol* pozna, da se je Lyneovo oko ostrilo med snemanjem oglaševalskih in glasbenih spotov.

Njihov sprejem je bil pri kritiki in publiku mešan, a nikakor mlačen. Vse tri je doletela restrikcija predvajanja z oznako najmanj R (ogled v spremstvu staršev oziroma z njihovim dovoljenjem), daleč najslabše pa jo je odnesel *Tango*, katerega predvajanje je

bilo v kar nekaj državah bodisi cenzurirano bodisi prepovedano, zaradi filma pa je italijansko vrhovno sodišče Bertolucciju celo za pet let odvzelo državljanke pravice. *Zadnji tango v Parizu*, za katerega sta Bernardo Bertolucci in Marlon Brando prejela nominaciji za oskarja, so nekateri razglasili za pornografijo pod krinko umetnosti, drugi za umetniški presežek, ki je spremenil umetniško formo kinematografije. *Devet tednov in pol* je finančni uspeh doživel šele v video distribuciji, ki je ravno tedaj lezla iz poveljev, in ob treh nominacijah za maline, vključno s Kim Basinger za najslabšo igralko, prejel zvrhano kad gnilih paradižnikov, manjši kup slednjih je pobral tudi *Prvinski nagon*, a obenem iztržil dve nominaciji za oskarje.

Ne glede na razlike v njihovi kakovosti – medtem ko *Zadnji tango v Parizu* velja za filmsko klasiko ter *Devet tednov in pol* učinkuje kot estetsko zloščen erotični triler v obliki razvlečenega video spota in gre *Prvinskemu nagonu* očitati scenaristično nekonsistentnost v njegovi drugi polovici – je vsem trem skupen eksces. Z ekscesom ne merimo toliko na razvpite prizore, ki so danes del antologije ekrinizirane seksualnosti – masleni analni seks v *Tangu*, zmehčani S/M v *Devetih tednih in pol* in

razkrito mednožje Sharon Stone ter seks na široki kovinski postelji v *Prvinskem nagonu*. V vseh treh filmih gre za ekscesni erotizem med moškim in žensko v Bataillovem pomenu besede, za erotizem kot prekipevajoče življenje, ki uhaja prek meja in implicira nered. Eksces, ki spodnese ravnovesje in v katerega temelju tiči izkustvo seksualnega izbruha in nasilja. V vsakem od treh filmov se namreč žensko-moški par znajde v turbulenci užitka in želje, glede na strukture posamičnih subjektov pa so med tremi po(ne)srečenimi razmerji podobnosti in razlike. Oglejmo si jih kronološko, po njihovem nastanku.

V *Zadnjem tangu v Parizu* se 45-letni Paul (Marlon Brando) po ženinem samomoru zaplete v tridnevno seksualno razmerje z osemnajstletno Jeanne (Maria Schneider). Srečata se v stanovanju, ki ga želi Paul najeti, da bi v osami prebroadil priprave na ženin pogreb, Jeanne pa za skupno življenje z zaročencem. Med najavno špico kamera prek dveh platen Francisa Bacona, na katerih strta moška sključena ždita na postelji in stolu, zdrsi v uvodni prizor, v katerem Paul stoji pod mostom in kriči v nebo: »Fucking God!« Na vprašanje Zakaj? ki ga je sprožil ženin samomor, ne molči le Bog – v čigar obstoj Paul ne verjame, a ob tragediji je žalost in bes na nekoga pač treba nasloviti – molči celoten univerzum, znotraj katerega zeva neznosno brezno. Jeanne ob vstopu v stanovanje v poltemi ugleda Paula, ki ždi na stolu v Baconovi pozi ranjenega moškega. Med njima ne vznikne spontana kemija, kaj šele ljubezen na prvi pogled, ne nazadnje sta se malo pred tem znašla v bližnjem v lokalni in šla drug mimo drugega, ne da bi se sploh opazila. Ko po obojestransko nezainteresiranem pogovoru zazvoni telefon, Paul dvigne slušalko – izkaže se, da je klic namenjen prejšnjemu stanovalcu – nato pa se, ne da bi slušalko odložil, vtihotapi v sosednjo sobo, kjer zaloti Jeanne, ki mu prek drugega telefona prisluškuje. Ona se zasačena rahlo zmede, zato pa se Paul na Jeannin vdor v njegov ranjeni svet obrambno odzove z grobo seksualnostjo, ki se ji Jeanne ne upre.

Za njuna nadaljnja srečanja Paul postavi pogoj: nobenih imen, nikakršnih zgodb o drug drugem, ničesar o zunanem svetu. Zapuščeno prazno stanovanje postane depriprivacijski prostor, kjer ni propustnosti med zunaj in znotraj. Sprva vsaj, saj se v nemi seks postopoma vrivajo besede. Medtem

ko Paul praznino polni z monologi, jo Jeanne razdira z vprašanji: *Kaj sploh počnem s tabo v stanovanju? Kaj hočeš od mene?* Med besedno in telesno vse bolj grobo seksualnostjo, ki vključuje razvpiti prizor, v katerem maslo odigra zgodovinsko vlogo lubrikanta, toneta v turbulenco užitka, ki za Jeanne postaja neznosna. Njeno izjavo, da v resnici ljubi zaročenca (Jean-Pierre Léaud), »ker jo zna pripraviti, da se vanj zaljubi«, Paul cinično pokomentira, da ne gre za ljubezen, ampak za potrebo po varnosti, da zaročenca ljubi samo zato, ker ne želi praznine in osamljenosti, in da iskane varnosti ne bo našla nikoli, saj je človek vedno sam. Ko mu kasneje Jeanne naznani konec njenega razmerja, pa se dotle čustveno povsem ograjeni Paul v trenutku prebudi iz otrplosti, to razprtje pa mu omogoči izvesti prvo fazo žalovanja. V presunljivem in briljantno odigranem prizoru ženi, ki leži na parah, najprej izbruh očitke, jezo in bes, čemur sledi pomiritev, s katero se odpre mesto za Jeanne. Toda za Jeanne je prepozno in Paula, ki ji med srečanjem na cesti in kasneje med »popačenim« tangom v melongi izpove ljubezen, dokončno zavrne. Paul ji nato sledi v njeno družinsko stanovanje, kjer ga ona z očetovo pištolo ubije.

Pri Paulu in Jeanne gre za različni strategiji do želje in užitka. Paulova struktura je obsesivno nevrotična, Jeannina histerična. Medtem ko Jeanne na Paula naslavlja vprašanja, kaj v resnici sama hoče in kaj dejansko Paulu pomeni, on kot obsesiven subjekt njeno željo – željo Drugega, ki mu kot obsesivcu povzroča tesnobo – blokira in ostaja čustveno povsem nedostopen. Za ranjenega Paula je odbijajoč vsakršen poskus Drugega, da bi vanj izvrtal manko in se v njem naselil kot tisto, kar mu manjka, Jeannina strategija histeričnega subjekta pa je temu nasprotna. Jeanne išče svojo bit in ljubezni in si preprosto želi nekoga, ki bi si jo želel tako, da ne bi mogel živeti brez nje, za kar navsezadnje v ljubezni tudi gre. Paul je do njene želje, da bi postala njegov objekt ljubezni, vse do



Prvinski nagon

njene naznanitve odhoda neodziven in zaprt, njegova neprosojnost pa daje vtis vznemirljive skrivnostnosti, za katero naj bi tičalo neko posebno vedenje, vključno z odgovori na Jeannina vprašanja. Toda Paul ne ve kaj dosti več od Jeanne. Kot subjekta sta razcepljena oba, le da ona tega ne skriva, medtem ko Paul svoj lasten razcep utajuje. Na Jeannino vprašanje, zakaj sovraži ženske, ji namreč odgovori: »Zato, ker so se vedno pretvarjale; bodisi da vedo, kdo sem jaz, bodisi da ne vem, kdo so one.« A ne le ženske, tudi on sam ne ve, kdo je, kot tudi ne, kdo so one. Navsezadnje mu je vedenje o ženskah na celi črti spodletelo ob ženi, saj bi v nasprotnem primeru poznal odgovor na svoj v nebo vpijoči zakaj.

Podobno strategijo vrtanja v Drugega izvaja Jeanne do zaročenca, le da v tem primeru uspešno. Zaročenčevo fantazmo, ki vključuje Jeanne, Bertolucci dobresedno okviru s filmskim kadrom. Zaročenec namreč snema dokumentarec Dekletov portret, katerega protagonistka je brez svoje privolitve Jeanne, pa tudi ko v roki ne drži kamere med njunim pogovorom nekajkrat spoji prste v kader oziroma ekran. Ko je Dekletov portret posnet, ji zaročenec predlaga poroko in ona privoli. Zakaj se Jeanne namesto za resda poltretje desetletje starejšega Paula odloči za zaročenca, ki mu prav

tako kot Paulu očita, da je med njegovim vsiljivim snemanjem počela stvari, ki si jih ni želela in zaradi česar se je počutila posiljeno? Zakaj se odloči za zaročenca, četudi ve, da jo z njim čaka varen, a obenem mlačen malomeščanski zakon, popolno nasprotje intenzivnosti, ki jo je doživela s Paulom?

Jeanne kot histeričarka je pasivna v odnosu do obeh, njena edina aktivnost je trud, da bi jo prepoznala kot svojo željo in ji vrnila ljubezen. V lacanovski psihoanalizi ljubezen namreč pomeni dati tisto, česar nimamo – svoj manko torej – subjekt pa v razmerju z Drugim skozi občutek *biti ljubljen* ohranja svojo bit. Zato tudi zapuščeni zaljubljenici izkušajo, kot da bi z izgubo partnerja izgubili del sebe in imajo lahko celo občutek, da bodo zdaj, ko jih ljubljene ne ljubi več, enostavno kar umrli. Jeanne se zaveda, da je objekt želje Drugega v razmerju z zaročencem, ne pa tudi s Paulom, zato pa je s slednjim zapletena v nekaj, kar v odnosu z zaročencem umanjka – v užitek. Jeanne ni Paulov objekt ljubezni, ampak objekt užitka, v intenzivnosti katerega vse bolj izginja. Obenem pa je, na videz paradokсно, prav v turbulenci užitka s Paulom, v ekstazi, kjer se prekomernost življenja spreverne v smrt, močnejše kot kdaj prej izkusila svojo bit, ki pa se je začela spodvijati v njeno nasprotje – v nič. A ne le Jeanne, v resnici njuno razmerje podobno izkuša Paul, le da svojo željo do nje utajuje, njegov sprevid, da z Jeanne ne gre »le« za užitek, ampak tudi za ljubezen, pa za razvoj njenega razmerja vznikne prepozno. Ker ni mogoče hkrati biti in ne-biti, se tako Jeanne odloči za zaročenca in s tem za bit, Paula, s katerim je izkusila vrhunec biti in njenega nasprotja, pa ubije. Film se za-

Ne glede na razlike v njihovi kakovosti - medtem ko *Zadnji tango v Parizu* velja za filmsko klasiko ter *Devet tednov in pol* učinkuje kot estetsko zloščen erotični triler v obliki razvlečenega video spota in gre *Prvinskemu nagonu* očitati scenaristično nekonsistentnost v njegovi drugi polovici - je vsem trem skupen eksces.



Devet tednov in pol

ključi z Jeanninim monologom, v katerem pove, da ji je tujec sledil v stanovanje, kjer jo je nameraval posiliti in zaradi česar ga je v samoobrambi ustrelila. Resda je šlo za samoobrambo, a ne toliko pred Paulom, ki je zgolj zasedel mesto, na katerem bi se lahko znašel kdo drug, pač pa se je Jeanne zavarovala pred tujcem, ki ga je proizvedla na točki lastnega neprepoznavanja, ki ga je v spoju ekstaze prekipevajočega življenja in smrti odkrila in izkusila v sebi.

Ob tem zgolj mimogrede omenimo, da *Zadnji tango v Parizu* ni bil mačji kašelj niti za najožje ustvarjalce, ki so se, kot gre sklepati po njihovih besedah, zapletli v svojstveno turbulenco užitka: Maria Schneider je leta kasneje izjavila, da se je med snemanjem počutila posiljeno tako od Branda kot Bertoluccija, Brando je posilstvo in manipulacijo očital Bertolucciju, slednji pa se je, kot je izjavil sam, povsem identificiral z Brandom, zaradi česar iz sramu v film ni vključil posnetka Brandovih genitalij, saj bi to pomenilo, kot bi pokazal svoja; zato pa je – zanimivo – povsem brez zadržkov vključil znameniti prizor grobega analnega seksa Marlona Branda z Mario Schneider. Potemtakem je imela ta prav, saj je bila prek Branda posiljena tudi od Bertoluccija.

Za odnos med obsesivcem in histeričarko gre tudi v filmu *Devet tednov in pol* Adriana Lynea. Privlačni newyorški galerijski asistentki Elizabeth (Kim Basinger) se po ločitvi od Brucea svet še zdaleč ne sesuje. Četudi rahlo negotova, Elizabeth zadaha s polnimi pljuči, saj s prekinitvijo nevznemirljivega razmerja ne le ni ničesar izgubila,

ampak se ji je razprl prostor novih možnosti in priložnosti. Ne nazadnje je še vedno trdno zasidrana kot objekt Bruceove želje, kar pa za tip narcističnega histeričnega subjekta ni dovolj. Če je strategija histeričarke postati gospodarica želje Drugega, je strategija narcističnega subjekta malone kolonizacija želja okoli sebe, kar Liz, ki se zaveda občudujočih pogledov, tudi uspeva. »Pri moških«, se pohvali prijateljici, »že po kravati in knjigah, ki jih berejo oziroma ne berejo, vnaprej vem, kdaj, zakaj in kako se bo razmerje končalo.« Ne pa tudi pri borzniku Johnu, ki nosi nekajkrat dražje kravate od kravat njenih občudovalcev, v njegovem stanovanju pa namesto knjig vlada sterilni minimalizem in praznina. Johnovo zapeljivanje sprva deluje romantično in pozorno, zdi se, da z dragimi darilci tankočutno sledi Lizinim kapricam in jih pozorno uresničuje. Če bi njuno srečanje ostalo le pri tem, bi se ga Elizabeth zelo verjetno kmalu naveščala. Toda Johnova obdarovanja so del strategije, s katero dá Elizabeth vedeti, da ni ona gospodarica njegove želje, ampak je on gospodar njene. Kar je na začetku videti kot strategija ljubezni, se kmalu izkaže za strategijo užitka, v kateri o ljubezni tudi slučajno ni govora, nežnosti pa so del Johnovih zmeščanih S/M-scenarijev, ki jih Elizabeth dosledno izpolnjuje. John določa časovno prostorske koordinate njenih srečanj in režira njune eksperimente, medtem ko Liz ostaja pasivna in uživa v podrejenosti. Ob tem jo, podobno kot Jeanne, najedata vprašanja, kaj John dejansko hoče od nje in kakšno mesto zaseda v njegovem življenju, na kateri ne dobi odgovora.

John je ne spusti v svoj svet in jo, ko ga nenapovedano obišče v pisarni, kaznuje tako, da ji ukaže, naj plazeča se s tal pobira denar, ki ga meče pred njo (in kar je mogoče razumeti tudi kot metaforo odnosa med umetnostnimi zbiratelji iz vrst na hitro obogatelih borznikov v 80. letih in umetniki). Podobno kot Jeanne se tudi Elizabeth prepozna »zgolj« kot objekt užitka in ne kot objekt želje oziroma ljubezni. Na vprašanje, ali je ne bo vprašal, kaj čuti do Brucea, John brez zanimanja z rahlim nasmeškom odkima. Zato pa ji na vprašanje, kako je vedel, da se bo odzvala tako, kot se je, odgovori: »V tebi sem videl samega sebe.« V čem je John v Elizabeth prepoznal samega sebe? Je v njenem manku prepoznal svoj primanjkljaj, svoj lasten razcep, ki ga je skušal pred sabo in svetom prikriti in zaradi česar

je ženskam deloval skrivnostno privlačen? Oba, John in Paul, potlačita željo Drugega, ki se pri obeh vrača v obliki njunih scenarijev, ki jih partnerici izpolnjujeta.

Kaj je za Elizabeth v intenzivnem razmerju z Johnom pomenilo kapljo čez rob? Elizabeth se mu prvič mlačno upre, ko ji ukaže, naj med plazenjem s tal pobira denar, ki ga meče pred njo, drugič, ko John v hotelski sobi od nje zahteva, da ga opazuje med seksom s prostitutko, tesnoba ob zavedanju, da v turbulenci užitka vse bolj izginja, pa doseže vrhunec na otvoritvi razstave ostarelega umetnika, ki se med »izumetničeno« publiko čuti povsem izgubljenega in s čigar pogledom se Elizabeth identificira. Naslednje jutro v Johnovem stanovanju začne pakirati svoje stvari in mu pove, da ga dokončno zapušča. John se v hipu, kot v podobni situaciji Paul, vzdrami iz otrplosti in se začne odpirati ter Elizabeth med drugimi razkrije, da je po poreklu iz delavske družine, kar je čisto nasprotje njegovemu življenjskemu slogu in luksuzni podobi. Podobno kot Paulova tudi Johnova obramba pred partneričino željo popusti šele, ko mu ona naznani prekinitvev razmerja. Vendar pa njuna histerizacija, s katero postaneta občutljiva za željo Drugega, za Jeanne in za Elizabeth nastopi prepozno.

V *Prvinskem nagonu* Paula Verhoevna pa imamo opravka s povsem drugačno strukturo razmerja, v katerem histerik ni ženska, ampak rehabilitirani policist Nick (Michael Douglas), ki se zaplete v razmerje z bogato pisateljico Catherine Tramell (Sharon Stone), osumljeno brutalnega umora. Ob nujnem prvem srečanju mu Catherine pove: »Vem, kdo si.« To v precejšnji meri drži, saj se je o njegovi preteklosti natančno pozanimala, kot pisateljica pa podatke tudi



Prvinski nagon

dobro povezala. Ko Nicku provokativno ponudi cigareto in jo on, nekdanji odvisnik odkloni, Catherine komentira: »*Ne bo trajalo dolgo.*« In se ne zmoti. Catherine ni niti histeričen niti obsesiven, ampak perverzen subjekt, ki poseduje tako gotovost biti kot gotovost vedenja. To, da drugim zastavlja vprašanja – na vprašanja preiskovalcev in Nicka pogosto namesto odgovora postreže s kakim svojim provokativnim vprašanjem – počne z namenom, da bi drugega histerizirala, mu vzbudila nelagodje ter mu dala vedeti, da je ona tista, ki poseduje vedenje in užitek, zaradi česar se tudi z lahkoto poigrava s željo drugega. Sram je zadnja stvar, ki jo čuti perverzni subjekt, kar velja tudi za Catherine, ki svoje seksualno nasilne fantazije uspešno prodaja, poleg diskurza pa strategijo izvaja s svojo podobo in obnašanjem. Že sam njen družbeni status privlačne ženske, ki je bogastvo podedovala od staršev, ki so umrli v sumljivih okoliščinah, in ga obenem oplaja s pisanjem uspešnic, slabo plačane državne uslužbenke policiste porine ob zid. Ko svojo podobo zabeli z besednim ekshibicionizmom in brezsravnim vedenjem, vključno z razkritjem mednožja med zasliševanjem, pa pri moških aktivira ambivalenten odnos – po eni strani zavist in občudovanje, po drugi strani sovraštvo in odpor. Podobna čustvena ambivalenca se naseli tudi v Nicka, v katerem pa srečanje s Catherine sproži uničevalni mehanizem užitka, ki ga je s pomočjo svoje nekdanje partnerice in psihologinje Beth skušal zaježiti. Zakaj se Catherine spusti v razmerje z Nickom? Kot perverzni subjekt se Drugemu ne ponuja kot objekt želje glede na to, da želja pomeni hrepenenje po odsotnem objektu. Perverzni subjekt je v primerjavi s histerikom in nevrotikom v precejšnji meri samozadosten in si Drugega ne želi kot podaljšek lastne biti. Vendar pa to ne pomeni, da Drugega ne potrebuje. Kot na več mestih ugotavlja Jacques-Alain Miller, perverzni subjekt Drugega potrebuje celo bolj kot obsesivec, ki veliko časa preživi sam s sabo v monologih in za katerega je značilna intrasubjektivnost in ne intersubjektivnost. Tisto, kar perverzni subjekt potrebuje od Drugega, je namreč pogled, v katerega se perverzni subjekt umešča kot inštrument užitka – kot objekt a. Na začetku njenega poznanstva Catherine Nicku pove: »*Ljudi potrebujem za zgodbe.*« Catherine ljudi potrebuje za pisanje zgodb – zato obiskuje starejšo žensko, ki je



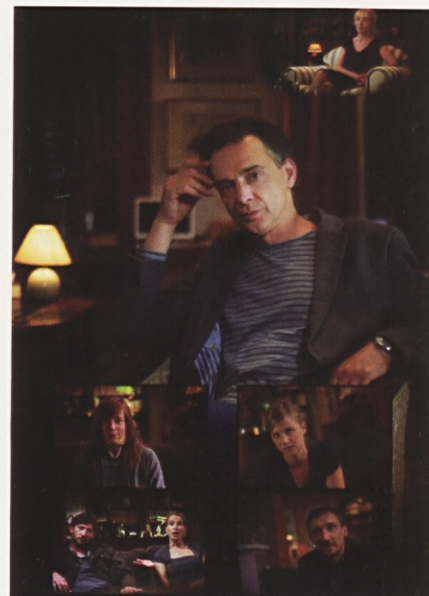
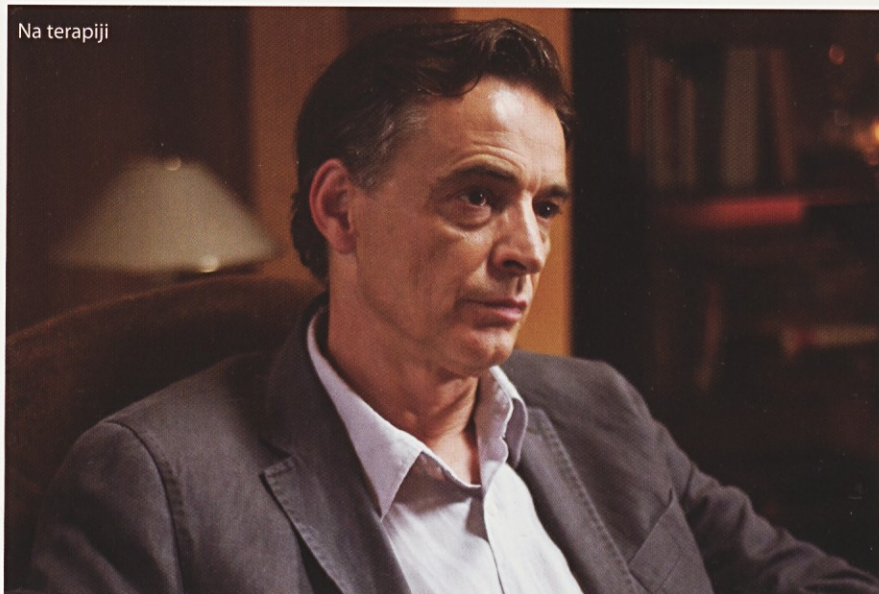
Zadnji tango v Parizu

pobila svojo družino, živi z ljubico Roxy, ki ima prav tako veliko masla na glavi – ljudi potrebuje za svoje opazovalce, v pogledih katerih vselej nastopi v izpostavljeni vlogi, in jih nenadnje potrebuje kot bralce.

Zakaj Catherine ostaja z Nickom tudi po (domnevni) razrešitvi umorov, za katere je okrivljena (tedaj že pokojna) Beth in s katero sta bili s Catherine od svojih študentskih let zapleteni v zagonetno in nepojasnjeno razmerje identifikacij in prevzemanja identitet? Odgovor ni enostaven tudi zato, ker se v drugem, scenaristično šibkejšem delu filma epizode na hitro sestavijo v mozaik, ki naj bi povezoval žive in mrtve, in to samo zato, da bi mesto morilke ostalo prazno. Poleg slednjega s tem povezana ostaja nerazrešena še ena, ne ravno spretno zavozlana uganka, in sicer ali Catherine ni nemara celo psihotični subjekt, za katerega pa Drugi ne obstaja in pri katerem umanjka razlika med resničnostjo in fikcijo, med resnico in lažjo. V romanu, ki se ga je lotila na začetku poznanstva z Nickom, policista, ki se zaljubi v napačno žensko, ta na koncu ubije. Nick, o katerem ne vemo, ali je njen roman prebral ali ne, verjame v razliko med resnico in fikcijo in verjame v ljubezen. Catherine je čisto nasprotje Beth, ki se mu je vsiljevala kot objekt ljubezni in mu je skušala pomagati pri vtiranju v normalno življenje. Catherine je v njegovi fantazmi sicer nevarno zapletena ženska, ki pa si ga kljub svoji neulovljivosti in nemožnosti

posedovanja vendarle želi in ga potrebuje, kar mu na trenutke tudi pokaže. A četudi verjame, obenem Nick dvomi. V zadnjem prizoru ležita v postelji in Nick ji na vprašanje o prihodnosti, postreže s formulo družinskega življenja z obilo seksa in veliko otrok. Ko med tem njena roka neopazno zdrsi pod posteljo, kjer kamera pokaže domnevni morilski pripomoček – nož za razsekavanje ledu – se Nick na hitro – nemara celo pravočasno – popravi in iz njune skupne projekcije življenja izključi otroke, seks pa ohrani. Prav dvom, ki vključuje neizrečeno vprašanje *Kaj pa, če vendarle ne obstaja razlika med Cathrinino fikcijo in resničnostjo?* ga ohranja na negotovem, a obenem hudo vznemirljivem robu, kjer se bit lahko v hipu sprevrne v nič, ta užitek, ki ga obenem privlači in straši, pa nemara pomeni zanj celo močnejše izkustvo od alkohola in drog.

In za konec še kratek preblisk o tem, katera umetniška forma najbolj ustreza posamičnemu tipu nevrotičnega subjekta. Na gledališki oder gre vsekakor postaviti histeričarko, ki ji teksta ne zmanjka, saj, če ne drugače, ima vedno pripravljeno priročno vprašanje. Perverzному subjektu, ki od Drugega pričakuje in potrebuje pogled, ustreza film, zaprtemu obsesivnemu nevrotiku, v čigar svet je težko prodreti in iz njega karkoli iztisniti o željah, čustvih in strahovih, pa se še najbolje prilega molčeči Baconov medij – slikarstvo.



## Slovenska televizija na terapiji

Tina Bernik

Slovenska televizija je končno posnela kakovostno serijo, ki ni namenjena nasnetemu smehu in situacijskim zapletom, ampak besedam in igri. Na terapiji pravzaprav ni slovenska serija, je pa pohvalno že to, da so jo Slovenci odkrili, da so se je upali lotiti in da je s priredbo niso zavozili.

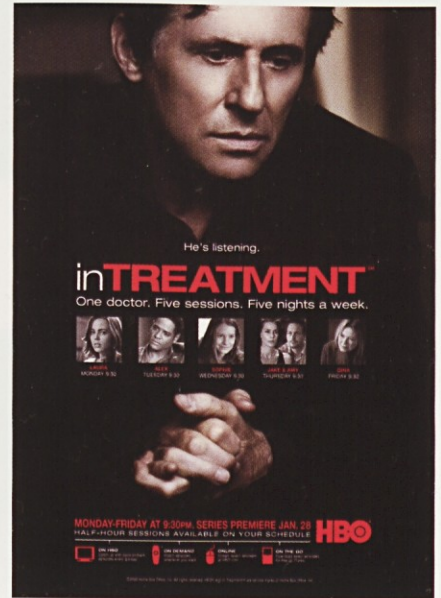
**N**a Pop Brio se je v drugo polovico sezone prevesila nova slovenska serija v režiji Nejca Poharja *Na terapiji* (2011–) oziroma slovenska različica izraelske televizijske serije *BeTipul* (2005–), še bolj pa njene ameriške verzije *In Treatment* (2008–2010), zaradi katere se je *BeTipul* v udomačenih oblikah in jezikih v zadnjih dveh letih razpršil tudi po Evropi. Približno polurna nadaljevanka o psihoterapevtu, ki

ga štiri dni v tednu spremljamo med zdravljenjem štirih pacientov, en dan v tednu pa med obiski njegove psihoterapevke, je nagrade za igro in režijo pobirala tako na domačih kot ameriških tleh, kjer jo je med gledalce ponesla televizijska mreža HBO. Da gre za izjemno hvaležno televizijsko delo, ki ob pravi izbiri igralcev zaradi izvirne ideje, domišljenega scenarija in nezahtevne produkcije tako rekoč samo-

dejno zagotavlja uspeh, pa so dojele tudi marsikatero drugo televizije. Poleg HBO, ki bo (ali pa to že počne) lokalne različice serij med drugim predstavil na Poljskem, Madžarskem, Češkem, Slovaškem, v Moldaviji in Romuniji, serijo tako na primer že gledajo na Nizozemskem, pod istim imenom kot pri nas pa jo od leta 2009 poznajo tudi gledalci Fox Televizije v Srbiji, kjer vlogo psihoterapevta upodablja Miki Manojlović. Tako kot je HBO-jev *In Treatment* v večjem delu dobesedni prevod izraelske drame *BeTipul* Hagajja Levija, ki je kot eden od izvršnih producentov bdel tudi nad ameriško različico, je tudi slovenska serija *Na terapiji* pravzaprav le licenčen slovenski klon ameriške nadaljevanke, ki je od leta 2008, ko je prišla na male zaslone, poleg emmyjev in drugih nagrad pobrala tudi zlati globus za najboljšega igralca v dramski seriji.

Gabriel Byrne vlogo psihoterapevta Paula Westona, ki ga poleg dvomov o svojih profesionalnih odločitvah in nasvetih zadene tudi soočenje z lastno zakonsko krizo in krizo identitete, vodi z asketsko, a brezhibno igro, v kateri čustva, odzive, notranje boje, dileme in vprašanja sporoča skozi minimalistično govorico telesa in obrazno mimiko ter je zato kot psihoterapevt, kakršnega upodablja sam, praktično nenadomestljiv in neponovljiv. Lažjo možnost ponovitve omogočajo drugi liki oziroma igralci, ki se v seriji pojavljajo vsak na svoj dan in ob svoji uri: Dianne Wiest v vlogi Paulove psihote-





rapevke Gine, ki ji pripada petek, Michelle Forbes v vlogi Paulove žene, ki v seriji vpada ob različnih dnevih in priložnostih, ter Melissa George, Blair Underwood, Mia Wasikowska, Embeth Davidtz in Josh Charles v vlogah Paulovih pacientov, ki jih težijo manjši in večji ter nezavedni in zavedni problemi, s katerimi se iz oči v oči spopadajo šele na psihoterapevtskem stolu. Paulovi pacienti so skrbno izbrani in izpeljani liki iz vsakdanjega življenja, v katerih se vsaj delno in vsaj pri enem od njih lahko prepozna vsak od gledalcev, oziroma generični predstavniki sodobne družbe, kjer delo postaja pomembnejše od zasebnega življenja, kjer se brišejo meje med moško-ženskimi vlogami in kjer družinska celica vztrajno razpada. Ob ponedeljkih tako spoznavamo uspešno mlado anesteziologinjo, ki se noče vezati, obenem pa je erotično fiksirana na Paula; ob torkih pilota s posttravmatskim sindromom, ki ga je povzročil poboj nedolžnih otrok na Bližnjem vzhodu; ob sredah samomorilsko najstniško atletinjo ločenih staršev, ki ima razmerje s svojim trenerjem; ob četrtek par, ki se hoče na zakonski terapiji odločiti, ali naj po večletnem trudu obdrži otroka ali naj izbere splav; ob petkih pa Paula, ki hoče od svoje terapevte, mentorice in prijateljice kljub nesoglasjem v preteklosti prav njeno podporo, predvsem pa nepristranski pogled na svoje odnose s pacienti in z družino.

Ker 43-delna serija temelji na igri in inteligentnih dialogih, je bila pri uvozu serije,

v kateri je treba tako rekoč od besede do besede oziroma od točke do točke ostati zvest tako scenariju kot režiji, ključna prav izbira igralcev. In če bi lahko rekli, da bo slovenska padla ali stala glede na to, kdo in kako bo odigral ključnih sedem likov, bi se odločili za slednje. Serija *Na terapiji* v produkcijskem smislu ne zahteva ničesar drugega kot dve notranji lokaciji (sobi), manjšo skupino igralcev ter ustrezen prevod izvirnega oziroma ameriškega scenarija in v najmanjšem možnem delu zaradi lokalnih specifik tudi njegove priredbe. Ob izbiri prave igralske zasedbe, zlasti pa glavnega igralca, je praktično nemogoče popolnoma zavoziti. Domačo igralsko ekipo sestavljajo obrazi, ki se v slovenskih televizijskih (B-)nanizankah, kakršni so recimo aktualni *Trdoglavci* (2011–) režiserja Marka Naberšnika, niso pojavljali, zato kljub dolgi in uspešni igralski kilometrini, kakršno imajo na primer Silva Čušin, Igor Samobor in Marko Mandić, delujejo sveže, liki pa so lokalnemu okolju prilagojeni točno toliko, kot je potrebno. To pomeni, da so razen lika pilota identični likom iz ameriške serije: psihoterapevta Romana igra Igor Samobor, njegovo ženo Nataša Burger, psihoterapevka Silva Čušin, anesteziologinjo Mašo Jana Zupančič, pripadnika posebne policijske enote Mateja Marko Mandić, atletinjo Zarjo Nika Manevski, zakonski par Dano in Aleša pa Maša Derganc in Dejan Spasić.

Serija je po scenariju, igri in scenografiji podobna odrski igri, zato v slovenski iz-

vedbi ne moti niti za platno in televizijo pogosto usodna nefilmčnost slovenskega knjižno pogovornega jezika in pretirano odrska igra igralcev. V primerjavi z ameriško različico morda še najbolj zmotita preveč intenzivna igra, ki jo je mogoče opaziti zlasti pri tistih igralcih, ki se likov niso odločili posnemati v celoti (med njimi manj zadržani Igor Samobor, predvsem pa preveč agresiven Dejan Spasić), ter lik napetega policijskega specialca, ki ne more biti popolnoma prepričljiv kljub korektni izvedbi Marka Mandića. Če prvi odklon lahko spregledamo s pojasnilom, da gre za avtorski podpis slovenskih igralcev, ki bo zmotil samo tiste, ki prisegajo na *In Treatment*, zgodba specialca oziroma fužinskega šerifa, ki pomotoma ubije otroka, v slovenski različici deluje umetno, pretirano in na trenutke celo smešno.

Naslednja sezona, ki jo lahko pričakujemo glede na uspeh prve (in obenem upamo, da ne bo na ogled le na plačljivem kanalu), v prihodnosti ponuja prostor za izboljšave, med katerimi bi bila lahko tudi odprava tikanja tam, kjer ga ne bi smelo biti, ter ustreznejše prevode angleških fraz v slovenščino, v kateri na primer ne zamujamo moderno, ampak akademsko, medtem ko si produkcija kot celota zasluži pohvale tako za to, da so slovenski producenti in režiser uspešno izpeljali tisto, kar je bilo prepuščeno njim, kot za to, da niso odkrivali tople vode in so sprejeli tisto, kar jim je bilo ponujeno.

Battles – Ice Cream



# Sladoledna galaksija

Avtorski kolektiv CANADA

Matic Majcen

**P**isal se je november leta 2010, ko je londonsko produkcijsko podjetje Partizan objavilo novico, da je svoji že tako impresivni ekipi animatorjev, režiserjev, oglaševalcev in oblikovalcev dodalo še eno ime – španski režiserski kolektiv CANADA, pod katerim se skrivajo Luis Cerveró in Lope Serrano iz Barcelone ter Nicolás Méndez iz Madrida. Partizanova pridobitev niti ni bila toliko presenetljiva, bila pa je zelo bliskovita. Omenjeni kolektiv je namreč le dva meseca pred tem posnel videospot *Bombay* za španskega glasbenika Pabla Díaza-Reixo, sicer bolj znanega pod psevdonimom El Guincho, ki je s svojim nenavadnim kombiniranjem absurdnega zaporedja prizorov odkril svež in unikaten avtorski podpis, med širšo evropsko javnost pa tudi informacijo o tem, da ima kolektiv od prej za sabo že celo vrsto konceptualno zanimivih, igrivih in predvsem odličnih glasbenih videospotov za različne španske glasbene skupine. To, da so se zanje ogreli prav pri

Partizanu, ni nikakršno presenečenje, saj gre vendarle za podjetje, ki nebrzdano ustvarjalnost postavlja na odločno prvo mesto med nazori podjetja in prav to je direktorju Georgesu Bermannu in njegovi ekipi v zadnjih dveh desetletjih prineslo naziv najbolj eminentne produkcijske sile na področju glasbenih videospotov na svetu. Bermannov klic v Španijo je bil jasen – »Kanadčani« so morali vroče špansko sonce nemudoma zamenjati za sivino angleškega betona, kar v resnici ni tako slabo, če to prinese tudi priložnost delati s svetovno prepoznavnimi imeni glasbene indie scene. Zdaj je bilo potrebno isti avtorski podpis le še prenesti v angleško govoreče področje, kar se je ob samozavestni vizualni identiteti zdelo čista formalnost.

In tako je tudi bilo. Prvi video, ki so ga posneli po prihodu na Otok, je bil *Invisible Light* za skupino Scissor Sisters, v katerem so gledalcem privoščili vpogled v bogat arzenal svojih vplivov iz zgodovine

evropskega filma. Videospot je nekakšna mešanica poigravanja s simboliko živali iz filmov Luisa Buñuela, testnih posnetkov Henri-Georges Clouzota iz *Pekla* (*L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot*, 2009, Serge Bromberg in Ruxandra Medrea), s ščepcem estetike suspenza kakšnega Hitchcocka. Seveda, kot se za današnjo dobo spodobi, vse zelo retro, ironično, z zanje nepogrešljivim poigravanjem z erotiko in jasno vidno zapuščino sovjetskega montažnega filma. To je bil izdelek, ki je najavil njihovo prisotnost na svetovni sceni, odličen video,



Scissor Sisters – *Invisible Light*



White Lies – *Holy Ghost*

ki pa je bil očitno boljši od dokaj blede glasbene podlage. Tako močna avtorska vizija pač potrebuje tudi vrhunsko glasbeno podlago, na katero pa ni bilo potrebno čakati dolgo. Naslednji video je namreč tisti, ki je nepovratno zaznamoval letnico 2011 v svetu glasbenega videa. *Ice Cream*, prvi single skupine Battles z albuma *Gloss Drop* (2011), je s svojimi faličnimi simboli, z živalsko simboliko, asociativno montažo in s privlačnimi ženskami, ki serijsko ližejo razne predmete, ponudil slogovno inovacijo, kakršno so do sedaj v glasbenem videu zmogla le največja imena. Izdelek, ki se pred poslušalcem razpre z nežnim kitarskim brenkanjem in s podobo dekleta, ki v počasnem posnetku v kopalniški kadi liže sladoled, v razponu le nekaj sekund pospeši tempo do neizprosnega ritma

bliskovitega asociativnega izmenjavanja podob. Preprosto rečeno – teh prvih 50 sekund videospota *Ice Cream* je nekaj najbolj izvirnega in svežega, kar smo letos videli v glasbenih videospotih.

Ko je v zadnjih mesecih vendarle prišel tudi čas za variiranje njihovega sedaj že zelo prepoznavnega sloga, so to storili z videospotom *Holy Ghost* za skupino White Lies, v katerem so preko biblične motivike besedila pesmi uporabili ves potencial digitalnega HD-ja ter posneli podobe, ki jih je z njihovo detajlno optiko, vredno velikih slikarskih platen, že skorajda greh gledati na zaslonih dlančnikov in prenosnih računalnikov. Kasneje, pri njihovem zadnjem izdelku *White Nights* danske izvajalke Oh Land, pa je povpraševanje po njihovih uslugah zrastle že do te mere, da si je Nanna Øland



Oh Land – *White Nights*



Klaus & Kinski – *Forma, Sentido y Realidad*

Fabricius, kot se glasi njeno pravo ime, bojda za tri mesece premaknila svoj celoten urnik, da je uskladila svoje sodelovanje z njimi. Bilo je vredno – *Oh Land* je eden najlepših vizualnih poklonov enemu klasičnih avtorjev glasbenega videa, Michelu Gondryju. Zdaj, ko gre leto proti koncu, je vsak spot, pod katerega se podpišejo, preko slogovnih potez že vnaprej prepoznan kot nezmotljivo njihov, celo do te mere, da video požanje več pozornosti od glasbe same, kar pri glasbenih videospotih sicer ni ravno pogosto.

Pot do vrha je za tri španske režiserje torej udobno tlakovana in videli bomo, v katero smer se bo v bodoče razvijalo njihovo ustvarjanje. Omenimo pa, da bo tudi letošnji Ljubljanski mednarodni filmski festival imel »kanadski« pridih: kar dva izmed trojice se bosta v sekciji eksperimentalnih filmov *Kino-integral* predstavila z malce starejšima kratkimi filmoma: Luis Cerveró z *Vrtenjem rulete* (Roulette Wheel, 2005), Lope Serrano pa z *Ljubim te, ker* (I Love You Because, 2007).

#### CANADA – 7 ključnih videospotov (vsi so na YouTubeu)

1. Battles – *Ice Cream* (2011)
2. Scissor Sisters – *Invisible Light* (2010)
3. Oh Land – *White Nights* (2011)
4. El Guincho – *Bombay* (2010)
5. White Lies – *Holy Ghost* (2011)
6. Klaus & Kinski – *Forma, Sentido y Realidad* (2010)
7. Triángulo de Amor Bizarro – *De la Monarquía a la Criptocracia* (2010)



David Bowie

***"Filmski fotograf mora pomagati filmu, ne mu biti v napoto."***

Nick Wall: Portreti na filmu

Gregor Bauman

Z Nickom Wallom sva slučajno »trčila« na puljski promenadi. Iz izložbe majhne galerije Makina sta mi namreč pomežiknila Dennis Hopper in Roberto Benigni, kar je bil dovoljšen razlog, da sem prestopil prag in se tako nevede znašel na otvoritvi razstave *Portreti na filmu*. Prav osvežujoče se je bilo sproščeno pogovarjati z nekom, ki pri filmu ni pod reflektorji, temveč gleda na proces z drugačnimi očmi. Do danes je sodeloval z mnogimi umetniki in pri številnih odmevnih celovečercih, pri čemer mu je uspelo biti tako diskreten, da so njegovo ime občasno pozabili zapisati v odjavno špico. Na vse to gleda z nasmeškom. Biti insajder je namreč dovolj, da ujame portrete, ki si jih najbolj želi. Trenutno je v postprodukciji kar nekaj filmov, recimo *Singularity* (2012, Roland Joffé) in *Gravity* (2012, Alfonso Cuarón), katerih plakate bodo krasile njegove podobe. Portreti, ki jih najdete na njegovi spletni strani ([www.nickwall.info](http://www.nickwall.info)), pa so tako ali tako nikoli zaključena zgodba.

**Kako je z vlogo fotografa pri filmu – se vam zdi, da ste kot nekdo iz ozadja nastajanja preveč spregledani ali premalo zanimivi?**

Ne bi rekel, tudi *tehnik* imamo dovolj zanimivih zgodb. Nismo pa ravno oblegani, saj novinarji raje poiščejo znane obraze. Kar se mene tiče, in mislim na razstavo *Portreti na filmu*, je veliko več zanimanja ob takih dogodkih kot pri snemanju filma ali po njem. Svojo vlogo zato opredeljujem kot dvodelno – sem filmski fotograf in portretist. Prvo delo je zahtevno, saj moram ujeti in stabilizirati gibljive slike, da gledalci ustrezno predstavijo film, še preden pride v kinodvorane ... kar je še posebej naporno v primerih, ko ni veliko akcije. Zahtevam producentov je potrebno ugoditi, kar je razumljivo, saj hočejo film prodati. Biti portretist je mnogo lažje, igralci namensko pozirajo, fotografije pa so namenjene za naslovnice revij ali plakate.

**Razbrati je, da gre za zabavno delo, vendar je realnost bržkone drugačna. Morate biti pripravljeni na mnoge kompromise, dovzetni za različne igralske osebnosti, na delo v zelo težkih klimatskih razmerah, kot na primer v filmu *Guy X* (2005, Saul Metzstein) ...**

Kot pravijo, ni vse zlato, kar se sveti. A če mi delo ne bi odgovarjalo, bi si poiskal kaj



Martin Scorsese

drugega. Snemanje filma *Guy X* je bilo zahtevna preizkušnja, a biti zunaj, na severnem tečaju, tega večina ne bo nikoli deležna. Ali pa snemanja pod vrelin soncem Afrike. Vse to pride s službo. Kompromisi pa so potrebni vedno in povsod, odvisni so od filma in igralcev. Sem del ekipe, zato se pričakuje, da sem na prizorišču. Vseeno moje delo zahteva veliko opreznosti in občutka, kako biti čimbolj neopazen. To velja zlasti za težke kadre, kjer je veliko gibanja ali dialoga. Potrebno je biti previden, da ne motiš poteka, da igralci zaradi tvoje prisotnosti ne bi naredili napake. So trenutki, ko igralci neradi vidijo, da jih lovim v objektiv, saj lahko vplivam na zbranost. Težko je namreč biti skoncentriran na kamero in še na nekoga, ki te lovi poleg nje. Vaje so zato zelo pomembne, saj tam iščem občutek, kam se moram postaviti, da bom ujel tisto, kar želim.

**Kje se potem gibate na sceni, kako iščete položaj in zorni kot?**

Kolikor je mogoče, se poskušam približati kameri, s tega položaja se namreč usmerja svetloba, od tu se vodi in gleda igralce, usmerja igro ... Glede na vaje poskušam včasih zavzeti tudi drugačen položaj, vendar je moje stojišče največkrat ob kameri.

**Ste v tem radiju gibanja kdaj komu stopili na žulj?**

Osvojil sem potrebno senzibilnost, tako da so povišani toni zelo redki. Le Michelle Pfeiffer je imela pripombe, zaradi katerih sem jo lahko slikal samo na nekaterih vajah. Prepovedala mi je slikanje med scenami in tudi po koncu snemanja.

**Vam je kdaj prišlo na misel, da bi zamenjali fotoaparata za filmsko kamero ter postali direktor fotografije?**

V preteklosti sem že posnel nekaj dokumentarcev, tako da mi pogled skozi kamero ni tuj. Vendar imam raje fotografijo in delo filmskega fotografa, čemur se nočem odpovedati. Imel sem priložnost postati dober direktor fotografije in sem prisostvoval delu najboljših, rad tudi eksperimentiram, vendar ostajam zvest in posvečen eni stvari. Bolje to kot biti povprečen v več panogah.

**Kakšna je v tehničnem smislu razlika med fotografiranjem na filmskem prizorišču in portretiranjem igralcev, če izhajava iz vaše razstave?**

Pri portretih je čas nepomemben, med snemanjem pa je časovna komponenta mnogo občutljivejša. V Cannes sem prišel,

*V Cannes sem prišel, da bi fotografiral kralja Savdske Arabije in slučajno naletel na Martina Scorseseja. Prosil sem ga, če se usede na zofo, v kar je privolil, in posnel sem štiri fotografije.*



Tilda Swinton

da bi fotografiral kralja Savdske Arabije in slučajno naletel na Martina Scorseseja. Prosil sem ga, če se usede na zofo, v kar je privolil, in posnel sem štiri fotografije. To je bilo vse. Z Michaelom Caineom sva bila del ekipe pri filmu *Is Anybody There?* (2008, John Crowley). Portret je nastal med nekajurnim premorom, čeprav so vsi prepričani, da je bil posnet med vajo, tako se je vživel v lik.

**Za potrebe uporabljate tako črnobelo kot barvno tehniko. S čim zagovarjate to ali ono izbiro?**

Menim, da je lažje posneti dobro črnobelo kot barvno fotografijo. Liki na njej so namreč videti boljše, ker tehnika zakrije pomanjkljivosti. Včasih je bil tudi proces veliko boljši, zato so ti posnetki trajnejši. Stvari so se s časom spremenile in obe tehniki sta danes enakovredni, a če nisi dober fotograf, ti tudi tehnika ne pomaga. Moraš biti zbran, osredotočen in vedeti, kaj želiš. Pri barvni fotografiji so ti elementi še kako odločilni, tako da sem prepričan, da je težje najti dobro barvno fotografijo.

**Potrebno je tudi imeti dostop do zelene tematike. Vam se za vstop v prestižne prostore na festivalih ni potrebno stiskati med raje v ogradah ...**

Pravzaprav na festivale ne hodim več, tam je malo zame zanimivega dogajanja. Za vsem glamurjem je veliko čakanja – in nič drugega. So sprejemi, kjer se morajo ekipe pač prikazati, in tu gre za mehanične procese, saj je treba zadostiti nekaterim izbrancem in sponzorjem.

**Ste v tem zaodru kdaj »ujeli« sliko, ki je ne bi smeli?**

Nisem press fotograf, da bi se podil ali iskal takšne trenutke. Nekateri igralci neradi vidijo, da se jih slika, ko jim nanašajo maske, sicer večjih težav ni. Sem del sistema. Pridobljeno zaupanje nameravam ohraniti. Vedo, da če bi se mi zgodil kak neprimeren posnetek, ga nikoli ne bi objavil ali prodal.

**Že pri prvih dveh filmih, kjer ste delali kot fotograf, *Where Angels Fears to Tread* (1991, Charles Sturridge) in *Crimetime* (1996, George Sluizer), ste v objektiv ujeli zvezde tipa Helen Mirren, Helena Bonham Carter, Geraldine Chaplin, Marianne Faithfull in Pete Postlethwaite. Kar dober dosežek za začetnika, ali je bil to sad odličnih zvezd?**

V začetku 90. let sem že veliko delal s portreti na festivalih in ti so producente očitno prepričali. Za prvi angažma nisem dobil plačila. Povrnili so mi zgolj potne stroške v Italijo. Pri drugem filmu je bil proračun porabljen že po nekaj dneh, tako da zame ni ostalo nič – je pa moja fotografija krasila promocijski poster. S tem je bilo vse poplačano.

**Ste imeli na začetku težave z aklimatizacijo v filmske ekipe?**

Prav nobenih. Človek mora malce prilagoditi ego, to pa je tudi vse. Veliko fotografov ima velik ego, kar zna biti problem. Mislijo, da so pomembnejši, kot pravzaprav so. Ko si del ekipe, moraš začeti razmišljati drugače, sklepati kompromise, se znati prilagoditi situaciji. Moraš vedeti, kako pomagati filmu in ne biti v napoto. To je edina umetnost.

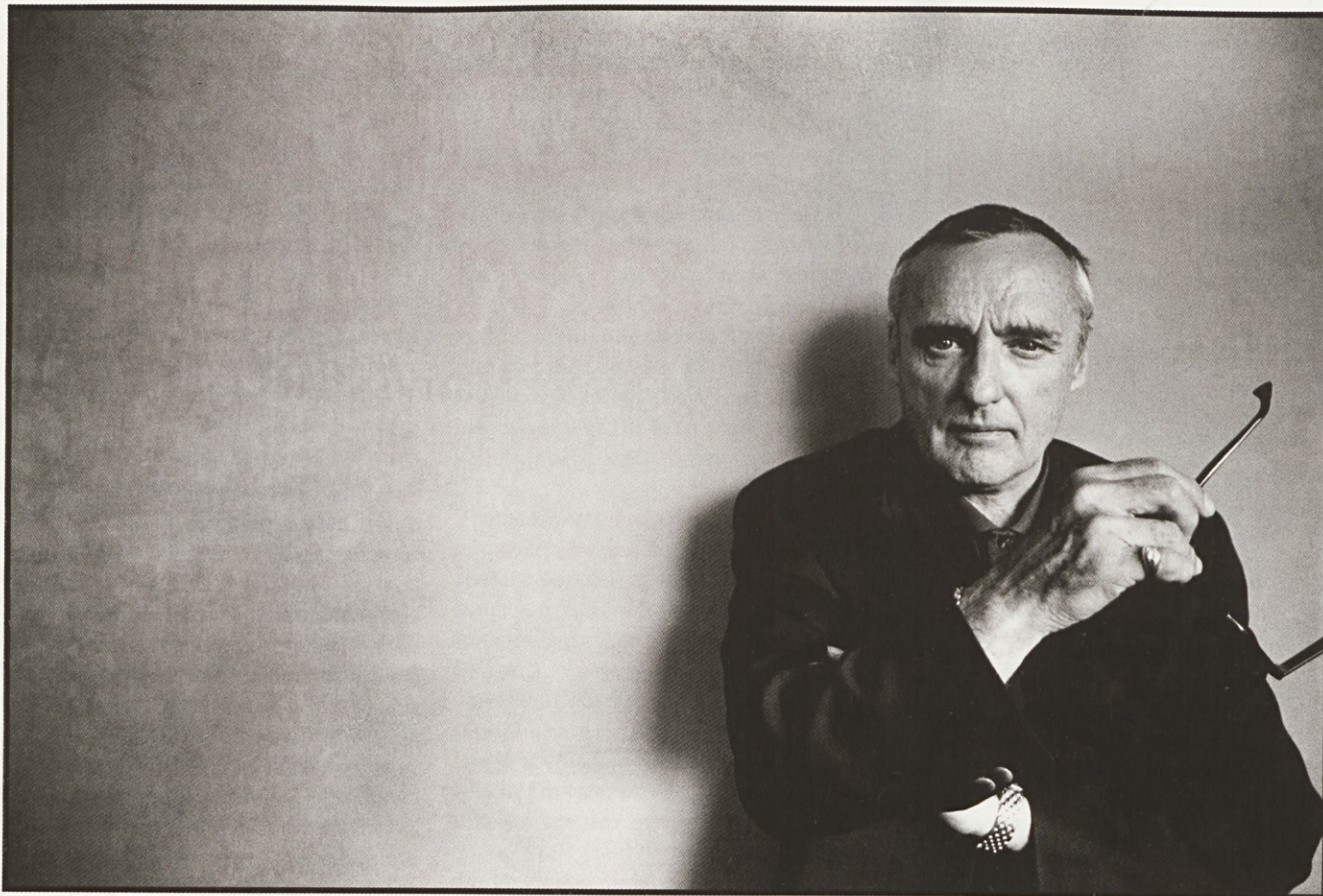
**Ste bili kaj jezni, ker so vas v odjavni špici oskarjevca *Grofica* (*The Duchess*, 2008, Saul Dibb) spregledali?**

Producenti so se kar naprej opravičevali. Mojih je bilo namreč kar 95 odstotkov za promocijo uporabljenih fotografij. Tam je bil še en fotograf, ki je prišel bolj proti koncu, ko je bil večji del dela že opravljen. Vendar je ostal do zadnjega dne in tako sem bil spregledan. Nimam nadzora nad takšnimi stvarmi. Kar piše v špici, se večkrat spreminja, pozablja in dopisuje, producenti imajo tu precej proste roke.

**Kako ste vse te zvezde sploh prepričali, da vam pozirajo? Večina fotografov bi jih verjetno raje ujela v nekem spontanem, kolikor toliko nenavadnem trenutku.**

Moj namen ni raziskovati v polju reportažne fotografije, temveč poskušam emocije zbrati in ujeti v neposredni interakciji s portretirano osebo. Odkriti želim, kaj predstavlja, kako si ga zamišljamo ali kaj vidimo v njem. Večina posnetkov je bila narejena v fazi snemanja filma. Dennisa Hopperja sem ujel, kako se je pripravljala na intervju. Prosil sem ga, če si lahko pred tem nekaj minut vzame zame. Tako je v teh petih minutah nastala serija fotografij. Včasih se zgodi, da me distributer zaprosi, če lahko posnamem portrete igralcev, ki bi jih oni potem uporabljali po svoje. Tako sta nastala portreta Romana Polanskega in Adriena Brodyja. Plačali so mi, da sta se mi nastavila.

BAUMAN: TILDA SWINTON; SWINTON: GREGOR BAUMAN



Dennis Hopper

### **Izberete položaje vi ali je to svobodna volja vsakega posameznika?**

Navadno gre za dogovor. Povem, kje je najboljša svetloba, in portretirancu prepustim, da zavzame pozicijo. Včasih, razen če ne iščem nekaj posebnega, usmerim pogled, to je vse. Igralci so vajeni dolge ure sedeti in se gledati v ogledalu. Vsako jutro dve ali tri ure preživijo pred ogledalom, ko jim nanašajo masko, zato jim poziranje ne predstavlja težkega dela. Prav tako vedo, kateri profil jim najbolj ustreza, zato se hitro ujamemo.

### **Koga bi radi še ujeli v objektiv, pa vam do danes (še) ni uspelo?**

Kar nekaj jih je še. Ne bi se branil Roberta De Nira in Stevena Spielberga. Pred svojo kamero bi rad spravil veliko francoskih igralcev, recimo Gérarda Depardieuja, a se ne gibljejo v mojem krogu.

### **Katero fotografijo z razstave bi izpostavili?**

Portret Dennisa Hopperja me spremlja povsod. Mnogo portretov sem že zamenjal, a Dennis je vedno del mojega portfolia, vsake razstave. Četudi sem jo posnel že dolgo nazaj, je preživela.

### **Najbolj so se mi v spomin vtisnili sproščeni Michael Caine, Martin Scorsese na zofi v rdeči sobi, katere šarm ga dobesedno preslika v Little Italy sredi 70. let, in zamrznjena lepota Tilde Swinton.**

Vse tri so pri vrhu mojega izbora. Gre za posnetke iz zadnjega obdobja. Michael Caine ni toliko sproščen, temveč ostaja živ in karakter, zato deluje tako nesrečno, ker je takšen tudi na filmu. Prekrit je z ogromno »make-upa«, saj so starca hoteli še postarati. Očitno je videti preveč mladostno za svoja leta. Vsekakor ni tako »zdrajsan«, kot je videti na sliki. Sicer je zelo zabaven mož. Tilda Swinton ima izjemen pogled – zna z očmi. Takšen pogled lahko z(a)drži tri

ali štiri posnetke, nato je bilo fotografiranje potrebno ustaviti, da so se oči umirile in znova dobile ledeni pogled. Martina Scorseseja sem ujel v hotelski čakalnici v Cannesu. V hotelu je majhna čakalnica, kjer se zvezde zbirajo in čakajo, preden se sprehodijo po rdeči preprogi.

### **Kako se je vaša razstava znašla v Pulju?**

Danes so težki časi za fotografijo, težko jo je tržiti kot umetnost. Podobe padajo z vseh strani in ljudje so z njimi prezasičeni, zato težko ločijo umetnost od šunda. A razstava je bila uspešna, prodal sem več fotografij kot na vseh prejšnjih gostovanjih.

### **Prijateljujete tudi s soustanoviteljem Motovunskega filmskega festivala, producentom Mikom Downeyjem. Kako da vas še nismo videli na »hribu filmov«?**

Nihče me še ni povabil. Nikoli se ne branim dobrega povabila, o festivalu na Motovunu pa sem slišal samo superlative, tako da ... Upam, da kmalu.

# CLIMAX - živi kino

Pogovor z Martinom Bricljem

Čeprav fenomen umetnosti t. i. »živega kina« ali »live cinema« ni več povsem nov, tudi še ni prav razširjen oziroma poznan širši publiki. Za razliko od VJ (»video-jocking«) kulture, iz katere izhaja, se bolj kot vizualiziranju klubske glasbe posveča samostojnemu in bolj kreativnemu ustvarjanju avdiovizualne izkušnje in se s tem nekako vrača k prevpraševanju same definicije besede »kino«. Pri nas so takšni dogodki še najbolj poznani pod imenom Kinozvočenja, ki jih v sodelovanju z ljubljanskim Kinodvorom že nekaj let organizira Martin Bricelj Baraga, sicer direktor Muzeja tranzitornih umetnosti – MoTA in programski vodja ravnokar končanega festivala SONICA. V Kino Šiška bo konec novembra pripeljal lastno instalacijo pod imenom CLIMAX, ki jo pripravlja skupaj s filipinskim kolegom Tengalom Nolasnemom.





### **Za kaj pravzaprav gre pri Climaxu? Kako bi ta projekt predstavili publiki, ki ji »živimo kino« še ni poznan?**

Gre za filmski dogodek v Kinu Šiška, s katerim pravzaprav raziskujemo sam fenomen živega kina. Za razliko od trendov, ki se pojavljajo na tem področju, kjer je velika večina snovi generirana sproti, je Climax nekakšna vrnitev k izvorni ideji živega kina, kjer je bil vsak film dogodek, saj je že s svojim prihodom najavljal neko senzacijo oziroma fascinacijo, hkrati pa je tudi vrnitev v jeziku, saj je precej manj abstrakten in veliko bolj kinematski; če bi ga hotel žanrsko umestiti, bi ga lahko postavil nekam med film noir, žajfnico, psihološko dramo ali psevdodokumentarec.

### **Zakaj ravno psevdodokumentarec?**

Struktura filma je pač taka, da poleg prej posnetih igranih oziroma fiktivnih segmentov in abstraktnih, minimalističnih detajlov vanjo vkomponirava tudi dokumentaristične izseke, nekakšne intervjuje z resničnimi ljudmi, ki govorijo o svojih izkušnjah s tematiko določene epizode – ti segmenti torej služijo kot vdor realnega, ki na nek način preseka s fiktivnostjo oziroma fiktivnim.

### **Celoten projekt je torej zastavljen epizodno, ta epizoda pa je že druga po vrsti?**

Prva epizoda s podnaslovom Phobia je že bila javno predstavljena marca 2009 v Manili, tokratna pa nosi naslov Stigma – vseh poglavij naj bi bilo od pet do sedem, po načrtu naj bi vsako leto izdali novo. Rdeča nit serije naj bi bila zgodba o moškem in ženski, ki pa bi ju v vsaki epizodi igrala druga igralca, katerih vloge se proti koncu vedno bolj prepletajo. Rad bi izpostavil, da gledalci v film ne vstopijo šele na projekciji, ampak z njim komunicirajo že prej. Zgodba se bo namreč že prej začela na spletu, kjer bomo z uporabo socialnih omrežij začeli z interakcijo glavnih likov oziroma igralcev s potencialnimi obiskovalci. Podnaslov se nanaša predvsem na prej omenjene dokumentaristične izseke znotraj filma, v katerih resnični ljudje govorijo o svojih stigmah ali stigmatizaciji na splošno. Na to temo se nanaša tudi okvirna, igrana zgodba, katere scenarij je nastal po predlogi *A Lover's Discourse* Rolanda Barthesa, v kateri avtor skozi fragmente opisuje temna poglavja in plati ljubezni – ljubosumje, jezo, strah.

### **Kako to, da ste se odločili za Kino Šiška?**

Kino Šiška je zagotovo najprimernejši prostor za take vrste projektov že zaradi tehničnih specifikacij, še posebej glede ozvočenja, saj gre pri Climaxu po eni strani pravzaprav za avdiovizualni koncert. Hkrati gre s tem tudi za nekakšno simbolno vrnitev, saj z »živim kinom« v tem prostoru obujamo njegovo prejšnjo vlogo. Poleg tega, da je Kino Šiška velik pobudnik in promotor urbane kulture, kamor avdiovizualna umetnost vsekakor sodi, se lahko tam kot ustvarjalec in kot izvajalec bolj odzoveš na sam prostor, njegovo arhitekturo in na doživljanje publike, na emocije, ki so v prostoru.

### **V čem je torej Climax drugačen od drugih podvrsti živega kina?**

Živi kino se pojavlja v več oblikah; od ozvočenja starih, nemih filmov, kot sta *Mož s kamero* ali *Nosferatu* do tako imenovanega DVJ-pristopa, kjer se zvok in vizualizacije, največkrat postmodernistične reference iz popkulture in filmskega sveta, generirajo in predvajajo sinhrono. Vse več pa je v zadnjem času projektov, pri katerih se slika pravzaprav generira iz nič v živo, naj bo to na osnovi programske kode ali omenjenih treh pristopov gre pri Climaxu za večinoma avtorski material tako z vidika zvoka kot slike, hkrati pa se v maniri »expanded cinema«, neoavantgardistične misli iz 60. in 70. let prejšnjega stoletja, posvečamo temu, da se umetniško delo kot živa tvorba z vsakim vstopom v nov prostor vedno znova regenerira.

### **Se živi kino ozira nazaj na same začetke kinematografskih projekcij in s tem hkrati tudi redefinira pomen besede kino?**

Ja, vsekakor se mi zdi pomembno, da je v dobi, ko je postala percepcija filma – z izjemo nekaj obskurnih žanrov – precej vpeta v okvirje oziroma ustaljene principe produkcije, distribucije in konec koncev tudi forme, živi kino vseeno neka vrnitev k temu, kar je kino pozabil biti. V tem iskanju novih, lastnih izraznih sredstev morda res nekoliko spominja na zgodovinske začetke filma, ko je bil ta še dogodek, fascinacija, pravzaprav instalacija v dobrednem pomenu besede. Pri živem kinu ne smem pozabiti omeniti okoli njega razvitega gibanja, ki se znotraj razmišljanja o novih možnostih izražanja zagotovo prevprašuje tudi o tem, kaj kino sploh je.

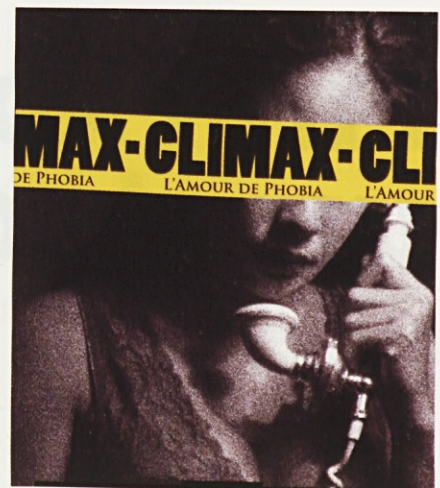


Martin Bricelj, foto: Igor Bijuklič

### **Je živi kino v svoji generativnosti in nepovonljivosti v bistvu tudi vzporednica edinstvenosti gledalčeve izkušnje?**

Vsekakor. Čeprav lahko rečemo, da je postal filmski jezik zelo standardiziran in kodificiran, s tem avtomatsko pozabljamo na dejstvo, da na koncu filmsko realnost še vedno vsak gledalec kreira sam pri sebi. Ne moremo sicer zanikati, da nas holivudske matrice silijo v isti način gledanja, pri živem kinu pa bi lahko rekli, da je poleg vedno drugačne, individualizirane interpretacije vedno drugačna tudi predstavitev, tako z oblikovnega vidika, kjer izhajamo iz poparta in gestalt teorije, kot tudi s pomenskega in semantičnega vidika.

**CLIMAX: STIGMA** se bo v Kinu Šiška odvil 23. novembra 2011 ob 21. uri. Povezava: <http://bit.ly/vOPcXG>



Bertolt Brecht



# Film kot konec umetnosti?

Bertolt Brecht: O filmu

Katja Čičigoj

»Dokler ne bomo kritiki podvrgli družbene funkcije filma, je sleherna filmska kritika zgolj kritika simptoma in ima tudi sama naravo simptoma. Izčrpava se v stvareh okusa in pri tem ostaja ujeta v razredno dane predsodke. Okusa ne prepozna kot blaga oz. kot bojnega orožja določenega razreda, temveč ga postavlja kot nekaj absolutnega.«<sup>1</sup> zapiše Bertolt Brecht v svojem besedilu *Proces za tri groše* (objavljenim skupaj z drugimi besedili in s spremno študijo Cirila Oberstarja v knjigi *O filmu*). V njem prek analize medijskega in pravnega diskurza ob svojem procesu zaradi neupoštevanja pogodbe s strani producentov pri filmski adaptaciji njegove *Opere za tri groše* lucidno analizira družbeni in ekonomski status porajajoče se filmske industrije in njenega vpliva na splošno pojmovanje umetnosti.

Uvodoma omenjeni citat že prinaša ključ, ki odklepa tako Brechtovo metodo kot njegovo razumevanje filma, pa tudi nekatere pomanjkljivosti, ki se mu zapišejo. Naj najprej opravimo s slednjimi in se nato posvetimo lucidnim uvidom Brechtovega dela. Ključna pomanjkljivost njegove analize nastane takrat, ko sam ne upošteva zgoraj omenjene kritike klasične filmske kritike in se spusti v normativno presojanje forme in vsebine filmov, ki jo krojijo, če že ne razredni, pa vsaj morda njegovi lastni ideološki ali estetski predsodki kakor npr.: »V resnici film potrebuje zunanje dogajanje, ne pa introspektivno psihološkega.«<sup>2</sup> Ali tudi: »Za film so brez nadaljnega sprejemljiva načela nearistotelovske dramatik.«<sup>3</sup> A on stran teh formalno-vsebinskih normativnih predsodkov je revolucionarnost njegovega pristopa moč najti ne le v siceršnjemu klicu k celostni obravnavi filma kot formalno-vsebinskega sklopa (»Dejansko namreč ni nikakršne razlike med formo in vsebino, tudi tu pač velja tisto, kar je o formi rekel Marx: dobra je toliko, kolikor je forma svoje vsebine. Montaža in kadriranje, ki pred vsem drugim želita ugajati, ustrežata dramaturgiji, ki ima taisto željo.«<sup>4</sup>) ampak še bolj v že omenjenem družbenem pristopu k obravnavi kulturnih fenomenov.

Brechtov historični pogled na kulturne forme v splošnem, iz prizme katerega se film izkaže kot pretvorba umetnosti v bla-

1 Brecht, Bertolt: *O filmu*. Društvo za širjenje filmske kulture Kino!. Ljubljana, 2010, str. 38.

2 Ibid., str. 40.

3 Ibid., str. 40.

4 Ibid., str. 40.

govno formo, ki vzvratno vpliva na celotno pojmovanje umetnosti, pa ni rezultat kake apriorne (npr. heglovske) teorije o razvoju umetnosti in duhovnih form ali apriornih normativnih predpostavk. Če po eni strani Brecht kot levo angažirani intelektualec seveda obžaluje komodifikacijo filma s strani industrije kapitala, pa po drugi prepoznava potencialno revolucionarni značaj tega procesa. Zaradi svoje mnogo večje vpetosti v splošno soc-ekonomsko strukturo umetniške produkcije kot druge umetniške forme, zaradi kolektivne narave dela vseh vpletenih in zaradi svojega masovnega dosega, Brecht filmu priznava potencialno revolucionarni značaj, ki ga je vselej iskal v drugih oblikah umetnosti (najbolj notorično v gledališču). Film kot ekonomska institucija in poglobljena zabavna industrija tistega časa namreč izpostavlja inherentne paradokse buržoazne ideologije in kapitalističnega sistema produkcije. Do teh uvidov pa kot rečeno Brecht ne pride sledeč kaki apriorni teoriji družbe, temveč takorekoč »eksperimentalno«: z aktivno vključitvijo (ali vsaj poskusom vključitve) v filmsko industrijo in s tem, ko jo sili soočati se s (še vedno buržoaznim) pravnim redom, ki temelji na ideološki veri v pravičnost in svetost pogodb. Kot sam nenehno poudarja v zapiskih ob Procesu, je v ta proces vstopil zavoljo sociološkega eksperimenta, katerega namen je prav razkritje paradoksov obstoječega družbenega reda. Z zagovarjanjem avtorske pravice do zadnje besede v filmski adaptaciji svoje *Opere* je zagovarjal meščanski ideološki predso-

dek, v katerega sam ni verjel (saj je bil že poprej sam večkrat tožena stranka zaradi plagiatov, torej zaradi neupoštevanja avtorske pravice, za katero se je tukaj boril). S sodnim neuspehom pa je obelodanil tako neskladje med gospodarskimi interesi kapitala in buržoazno ideologijo avtorskega prava kot podreditev slednje prvemu: v dobro filmske produkcije in ekonomskega vložka je sodišče razsodilo, da producenti filma niso primorani upoštevati Brechtovih politično preveč radikalnih predlog. Kot zapiše Ciril Oberstar v obsežni spremni študiji: »Brecht naj bi s spremembami ogrozil projekt ne le zaradi politične radikalnosti, ki je stroga državna cenzura ne bi spustila skozi svoje sito, temveč preprosto že zaradi tega, ker filmsko občinstvo ne mara političnih filmov, ne-maranje pa se kapitalu ne obrestuje: »Režijo 'Filma za tri groše' je tako zaradi dostojnosti zavrnila, da bi na tak način ne ogrozila 'zaupani' ji kapital.«<sup>5</sup>

A povsem bi zgrešili Brechtovo poanto, če bi mu pripisali kako nostalgичno kritiko plemen v sodobni družbi, katerih simptom je filmska industrija. Kakor je Marx priznaval revolucionarno naravo kapitalističnih procesov pri razgradnji okostenelih družbenih ideoloških predsodkov in kakor je Walter Benjamin v izgubi avratičnosti umetnosti in rojstvu množične kulture videl potencial za novo vlogo kulturne produkcije v družbenem procesu (kot opozarja Susan Buck-Morss), tako tudi Brechtova analiza družbeno-ekonomskih plemen, ki jih signalizira industrijska kulturna produkcija – film – zajema svoj fenomen v vsej ambivalentni polnosti, ki vključuje kritiko trenutne vloge v produkciji in potrošnji in obenem razpiranje potenciala revolucionarnega delovanja: »Dejansko lahko kolektiv ustvarja samo dela, ki bi 'občinstvo' lahko oblikovala v kolektive.«<sup>6</sup> Ta enostaven uvid v kolektivno naravo filmske produkcije in potrošnje je v kontekstu ostalega Brechtovega pisanja o filmu zanimiv, v kolikor anticipira določene sodobne kritične teorije filma, ki v slednjem razpoznajo aparat za kapitalizacijo pozornosti občinstva, za afektivno učinkovanje na gledalce in proizvajanje presežne vrednosti, npr. Bellerjevo teorijo kinematičnega načina produkcije: »Tudi ameriške burleske človeka podajajo kot objekt in bi lahko imele publiko samih refleksologov. Behaviorizem je psihologija, ki izhaja iz po-

treb blagovne produkcije da bi v roke dobila metode, s katerimi bi lahko vplivali na kupce, gre torej za aktivno psihologijo, napredno in revolucionarno katesochen.«<sup>7</sup>

Kakor prepoznava tudi Brecht, je torej kolektiv, ki ga ustvari film, lahko tako revolucionaren kot reakcionaren. Ni težko uganiti, za katerega pretežno gre v sodobni in njegovi sočasni filmski produkciji: »Ostro nasprotje med delom in sprostitvijo, ki je lastno predvsem kapitalističnemu proizvodnemu načinu, vso duševno dejavnost ločuje na tisto, ki služi delu in tisto, ki služi sprostitvi, iz slednje pa naredi sistem za reprodukcijo delovne sile. /.../ Sprostitvev je v interesu produkcije posvečena neprodukciji. /.../ Napaka ni v tem, da je umetnost tako potegnili v krog produkcije, temveč v tem, da se to ni zgodilo v popolnosti in da mora zato ustvarjati otok 'neprodukcije'. Kdor je kupil vstopnico, ta se pred platnom spremeni v brezdelneža in izkoriščevalca. Ker pa se tu uplen vanj vlaga, je žrtev poplajenja.«<sup>8</sup> Zanimivo je prav to, da četudi Brecht izhaja iz (zanj problematične) delitve življenja na delovni in prosti čas v kapitalizmu, v zaključku nakaže, da je prav potrošnja filmov tista dejavnost, ki navidezno prostočasno pasivno sprostitvev gledalcev preobrne v polje produkcije vrednosti prek tega, kar Beller imenuje »ekonomija pozornosti« in »kapitalizacija afektov.«

Čemu je torej Brechtova analiza družbeno-ekonomskega konteksta filmske produkcije, ki napoveduje sodobne kritične teorije filma, danes ključnega pomena? Čemu brati uvide v to, kar na videz že vsi dobro vemo (da je film, tako kot danes vsaka umetniška forma, del kapitalističnega tržnega sistema), ki so porojeni v času začetka procesov, ki jih navidez vsi dobro poznamo? Poglejmo, kaj bi dogovoril Brecht: »Toda ali ni bilo tudi zanimivo izvedeti, kam to, kar vsi vedo, te vedoče vodi? Resnica je ta: ni dovolj vedeti, da je kapitalizem vse manj zmožen urejati svoje lastne zadeve /.../ prav tako ni dovolj, da to izrečemo, ker mu prav to, da vemo, da odpoveduje, prej prinaša mir kot pa nemir, saj mu moramo v neskončnost dopuščati, da odpoveduje. Kapitalizem ne more umreti, treba ga je ubiti /.../ kapitalizem pa je samo snov, in to slaba snov, postane lanski sneg.«<sup>9</sup> Težava je v tem, da »nič ni tako zaščitenega, kot je lanski sneg.«<sup>10</sup>

7 Ibid., str. 42.

8 Ibid., str. 38–39.

9 Ibid., str. 50–51.

10 Ibid., str. 50–51.

BERTOLT BRECHT



5 Ibid., str. 113.

6 Ibid., str. 42.

slovenska zgodba



# Film kot emancipatorna izjavna pozicija

O omnibusu *Neke druge zgodbe*

Nina Cvar

**P**et avtoric, pet zgodb, pet različnih osebnih izkustev, izpovedanih s pozicije ženskega gledišča, izraslega iz lokalnih družbeno-političnih okolij držav, ki so (razen Črne gore in Kosova, ki sta se osamosvojila, ko je projekt že zaživel) nekoč sestavljale Jugoslavijo. *Neke druge zgodbe* (Neke druge priče, 2010) je naslov omnibusa petih kratkih filmov, ki so jih na povabilo filmskega kritika Nenada Dukića posnele Ivona Juka (Hrvaška), Ines Tanović (Bosna in Hercegovina), Ana Maria Rossi (Srbija), Marija Džidževa (Makedonija) in Hanna Slak (Slovenija).

Projekt, katerega začetki segajo v leto 2005, s prepletom natančne mere sociološke bližine in fikcije, aplikacije t. i. realnega fikcije, kot bi dejal Jacques Rancière, tematizira aktualno družbeno realnost novona-

stalih držav nekoč skupnega državnega okvira, pri čemer polifonijo specifičnih avtorskih izrazov različnih pomenskih konotacij in stilističnih prijemov sicer enakovrednega produkcijskega vložka povezuje evokacija figure ženskega lika. Ta je vzpostavljena skozi motiv materinstva, nosečnosti in rojstva, prav tako pa je podčrtana z jasnim sporočilom o neodtujljivi pravici po avtonomnem odločanju in ravnanju z usodo lastnega telesa.

Fokus omnibusa na žensko perspektivo v navezavi na središčni motiv prevpraševanja stanja v novonastalih državah nekdanje Jugoslavije nikakor ne more biti naključen, sploh če vzamemo v obzir tiste teoretske perspektive, ki opozarjajo, da diskurzi o narodu o ženski pogosto govorijo kot o Drugem naroda, kjer pa ni bistvena zgolj

spolna določenost, temveč je v zvezi s tovrstnimi diskurzi pomembno predvsem dejstvo, da te (nujno mitološke) naracije delujejo tako, da ženske izključujejo iz javnopolitične sfere oziroma jim predpisujejo natančno določeno mesto. Prav to mesto pa skuša vseh pet kratkih filmov problematizirati, med drugim prav s strukturami zgodb, ki so zasnovane tako, da vseskozi prehajajo med intimno osebnim in javno družbenim prostorom.

Četudi film razumemo kot nematerialni diskurz, je še kako materialen v svojem diskurzivno-ideološkem delovanju, zaradi česar ga ne moremo umeščati izven zgodovine, saj restrukturira arhitektoniko družbene realnosti, a na način sebi lastne strukturne karakteristike, to je temeljne arbitrarnosti, ki se kaže bodisi v emanci-

patornem impulzu bodisi v impulzu vpisovanja oblasti v individuume. V kontekstu omnibusa *Neke druge zgodbe* gre film razumeti v registru emancipacije. Prav vse avtorice ga namreč koncipirajo kot sredstvo za reprezentacijo tistih pozicij, ki jih prevladujoči diskurzi odrivajo na robove vidnosti, pri čemer pa se ne osredotočajo toliko na modernistično preiskovanje filmske forme oziroma na načine, kako filmske konvencije klasičnega narativnega kina strukturirajo žensko identiteto kot objekt pogleda, temveč ga a priori jemljejo kot sredstvo opolnomočenja.

Na tej vsebinski sledi je tako morda še najradikalnejša srbska zgodba Ane Marie Rossi, ki jo lahko razumemo kot manifestno izjavo – kot brezizhoden izbruh osebnega, ki se izlije v gesto upora zoper sistemsko nasilje. Ta se med drugim kaže v zatekanju h kriminalu, ki za seboj pušča le žalost in smrt. Zgodba, postavljena v Beograd, na križišče življenjskih poti mafijškega podzemlja in življenja slehernice in slehernika, namreč oriše dramatične posledice tranzicije, ki so globoko zarezale v družbene vezi.

Zanimiva premestitev se zgodi v sicer konvencionalno posneti zgodbi Ines Tanovič, ki na primeru intimnega razmerja mladeniča iz Sarajeva in angleške delavke, zaposlene v nevladnem sektorju, problematizira skrajno paternalistični odnos Zahoda do Bosne, obenem pa prevprašuje tudi pozicijo spola v specifični družbeni matrici. Sledeč režiserkini izjavi na spol tako ne gre gledati kot na edino analitično os, marveč je za njegovo kontekstualizacijo potrebno upoštevati tudi druge družbene dejavnike, kot so razred, etničnost, spolna usmerjenost, rasa itd.

Tematika meščanskih norm, v njihovi spregi s konstrukcijo nacionalne države in diskurzov o narodu, je v ospredju hrvaškega kratkega filma Ivone Juke. Prikaz mladega para umetnice in njenega v korporativnem svetu uspešnega partnerja preigrava znamenito izjavo Johna Bergerja iz monografije *Načini gledanja*, v kateri ta med drugim zapiše, da »moški delujejo, ženske pa se kažejo.«<sup>1</sup> Berger ima tu v mislih kulturno strukturirano paradigmo objektiviziranja žensk v pogledu, ki ima implikacije tako na ravni vsakdanjega življenja kot na rav-



hrvaška zgodba

ni uprizarjanja reprezentacij spolov. Če slednje apliciramo na omenjeno zgodbo, smo priča postopni transgresiji ženskega lika zoper patriarhalno naložene družbene pomene, kar režiserka poudari z rabo flashbackov in specifičnih simbolnih podob, ki izpričujejo asimetrijo med spoloma, predvsem pa falogocentrično razumevanje subjektivnosti kot tisto, ki po Luce Irigaray združuje dve težnji: logocentričnost in falocentrižem.<sup>2</sup>

Jasna asimetričnost se pokaže tudi v makedonski fabuli Marije Džidzeve klasične televizijske forme, v kateri spremljamo biopolitično upravljanje države s telesom od vseh zapuščene, zlorabljenega in noseče odvisnice. Poleg namere avtorice, da reprezentira popolno brezizhodnost, na katero gre gledati kot na posledico absolutne administracije ženskega telesa s strani dominantne patriarhalne matrice, režiserka opozori tudi na prepletanje pozicije spola z družbenim razredom, zgodbi pa ne uide niti kritika tistih, ki so se v t. i. tranziciji okoristili z družbenim premoženjem. A kako se temu zoperstaviti? Ustvarjalka na pričujoče vprašanje odgovori s tragično gesto, za katero se zdi, da z njo želi ponoviti, s tem pa kritično demonstrirati logiko vizualiziranega družbenega sistema.

Če uvod v omnibus vpelje zgodba o mla-

dem paru, ki je soočen s težko odločitvijo, pri čemer režiserko Ivono Juko med drugim zanima dinamika vzpostavitve nepremostljive zevi v mikrosvetu para kot posledice diskurzivnih praks meščanske družbe, se zgodba Hanne Slak osredotoča na tako rekoč hrbtno plat meščanske družbene formacije. Lucidna, mestoma celo satirična alegorija korporacijskega postmodernega fašizma, stilizirana z zloščeni posnetki zapomnljive barvne kodifikacije, s popolno odsotnostjo govora osrednjega ženskega lika funkcionira kot močna izjava o »stanju stvari« sodobnega (slovenskega) vsakdana, kjer gre molk osrednjega ženskega lika razumeti na vsaj dvoje načinov: kot odraz popolnoma sterilizirane javne sfere in kot odraz perpetuiranja patriarhalnih, heteronomnih kulturnih vzorcev, kar navsezadnje izpričuje sinergijo med cirkulacijo kapitala, potrošništvom in diskurzi t. i. heteronormativne reprodukcije.

Če sklenemo. Omnibus *Neke druge zgodbe* skuša prek različnih avtorskih izjav izrisati družbeno-politično kartografijo aktualnega prostora. Pri tem pa v ospredju ni toliko odkrivanje novih kombinacij in form filmskega jezika, temveč prej razumevanje filmskega medija kot orodja emancipacije – navsezadnje je poudarek prav na ženski izkušnji intenzivnega, pogosto izrazito nasilnega in tragičnega spreminjanja koordinat družbene realnosti nekoč skupnega državnega okvira.

2 Braidotti Rosi. *Koncept spolne razlike*. Delta: Revija za ženske študije in feministično teorijo. 1998: 59–71.

1 Berger John. *Ways of Seeing*. London in Harmondsworth: British Broadcasting Corporation in Penguin Books. 1972 Str. 46.



# Kužna nevarnost

Matic Majcen

**Z**apisati, da Steven Soderbergh ustvarja dve vrsti filmov, ene bolj osebno in cinefilsko avtorske, druge pa v svoji komercialnosti odkrito holivudske, je v resnici sila poenostavljeno opisovanje tega samosvojega filmskega avtorja. Čeprav je Soderbergha možno opisati iz obeh vidikov – iz avtorskega je Soderbergh postmodernist, ekstremno bister in vedno dovolj sposoben, da se dobro odreže v najrazličnejših filmskih žanrih in slogih, iz industrijskega pa sila spreten oportunist, založen z dovolj veščinami, da se umešča med tehnično zelo prepričljive režiserje – pa se njegov najnovejši film *Kužna nevarnost* (Contagion, 2011) kaže kot primeren za preseganje te dihotomije, ko nam nazorno pokaže, kako 48-letnik v resnici uteleša različne plati ene in druge skrajnosti znotraj vsakega posameznega filma.

Glede na multiplexovsko naravo *Kužne nevarnosti* se tokratna uganka njegove

dvoumne avtorske pojave vrtil predvsem okrog vprašanja, kako mu kljub poseganju na področje bolj komercialnih izmed njegovih filmov, kot sta *Daleč od oči* (Out of Sight, 1998) in *Oceanovih enajst* (Ocean's Eleven, 2001), gledalcem še vedno uspe vcepiti idejo, da se tudi v teh dostopnejših izdelkih nekje v ozadju še vedno skriva kanček tistega *auteurja*, ki je leta 1989 presenetil filmski festival v Cannesu s *Seksom, lažmi in videotrakovi* (Sex, Lies, and Videotape). Alibi za angažiranje bahave igralske zasedbe z Mattom Damonom, Gwyneth Paltrow, Lawrenceom Fishburneom, s Kate Winslet, z Judeom Lawom in Marion Cotillard na čelu je tokrat ta, da gre pri *Kužni nevarnosti* za poklon režiserju in producentu Irwinu Allenu, pionirju filma katastrofe v dobi politične paranoje v 70. letih minulega stoletja. *Kužna nevarnost* je dejansko v marsičem podobna filmom, kot so *Pozejdonova avantura* (The Poseidon

Adventure, 1972, Ronald Neame in Irwin Allen), *Peklenski stolp* (The Tearing Inferno, 1974, John Guillermin in Irwin Allen), *Flood!* (1976, Earl Bellamy), *Fire!* (1977, Earl Bellamy) in *Morilski roj* (The Swarm, 1978, Irwin Allen), ki so jih krasile mozaične pripovedne strukture, v katerih zbor filmskih zvezdnikov rešuje svet pred kremplji preteče katastrofe, čeravno gre pri Soderberghu za komaj kaj več kot tehnološko posodobljeno in realizmu zvestejšo različico malce bolj nedavne *Izbruha* (Outbreak, 1995, Wolfgang Petersen).

Kot je na premieri v Benetkah poudaril Soderbergh, metafore pri tematiziranju vsega tega pandemijskega kaosa morda res ni, je pa zato lekcija toliko bolj očitna. Parabole o nebrzdanem civilizacijskem napredku in naravi, ki vedno znova vrača udarec, so še vedno brezčasno učinkovite, saj nam mediji tudi v realnosti vedno znova strežejo s primerljivimi, čeprav malce manj fatalnimi dogodki, ki tudi insceniranemu dogajanju v *Kužni nevarnosti* pripišejo status povsem verjetnega scenarija. Seveda, s tisto tipično fiktivno razdaljo, ki resnično travmatično izkušnjo nadomesti z začasno dozo eskapistično zaznamovanega užitka. Suspenz, ki gledalca zadrži napetega v sedežu, je zaradi tega simbiotičnega odnosa med

realno možnostjo in fiktivno domišljijo še kako učinkovit, kar Soderbergh smelo podkrepi še s skrbnim izpostavljanjem časovnega sosledja dogodkov, da bo naša virtualna izkušnja globalnega kaosa še bolj primerljiva realnosti.

Velikopotezno razkazovanje produkcijskih mišic pa nas vodi tudi do drugega vidika tega filma. Vprašanje namreč ni to, ali igralci v *Kužni nevarnosti* dobro opravijo svoje delo (in po pričakovanjih so vsi zares vrhunski), pač pa to, ali so vsi ti obrazi z naslovnim tabloidov res potrebni za konstitucijo dobrega filma. To, da v stransko vlogo znanstvenice Erin Mears postavi igralsko ikono tipa Kate Winslet in ji v vzporednem prehajanju med pripovednimi linijami komajda uspe nameniti nekaj brezizraznih minut na velikem platnu, je gesta, ki jo lahko prepoznamo kot potenciranje Soderberghove avtorske blagovne znamke. Še večja težava tovrstnega zvestega preslikavanja nekega preteklega žanrskega vzorca, kakršni so Allenovi filmi izpred 40 let, pa je v tem, da to s sabo prinese tudi vrsto zastarelih nastavkov pri orisovanju splošne družbene ureditve.

Že večkrat smo ugotavljali (npr. pri Christopherju Nolanu in Matthewu Vaughnu), da lahko na najvišjem nivoju »s sofisticiranega Holivuda« govornimo o novemu valu konservativizma, kar pravzaprav v času takšnih ali drugačnih kriz niti ni tako zelo presenetljivo. Danes nezamisljivi nazor iz *Peklenskega stolpa*, kjer ženske služijo kot seksapilne statistke na mondeni zabavi, medtem ko Steve McQueen in Paul Newman mišičasto rešujeta svet pred ognjenimi zublji, se je v obliki povsem samoumevne patriarhalnosti prikradel tudi v Soderberghovo domnevno posodobitev. V tem smislu sta prikrita nauka tako *Peklenskega stolpa* in *Kužne nevarnosti* povsem ista: predstavnice ženskega spola je potrebno čim prej pospraviti s kriznega žarišča, da bodo lahko moški še naprej neovirano opravljali svoje delo.

Aktualna Soderberghova izjava o nadaljevanju kariere pravi, da bo do svoje napovedane upokojitve posnel le še 3 filme. S kritiškega stališča bi bilo težko reči, da se je kot režiser izpel, čeravno dobrih 20 let njegove kariere sestavlja razvejan opus, v katerem kakovost dobršnega dela filmov pravza-



prav nikoli ni bila vprašljiva. Glede na to, da *Kužna nevarnost* stoji na zabavnejši strani njegovih projektov in da je izpeljan na primerljivo visokem nivoju kot vsak popej, bi razmeroma mlademu režiserju utegnilo biti žal za svojim prezgodnjim odhodom s scene. Jasno, v kolikor besede o njegovi poklicni upokojitvi sploh jemljemo kot popolnoma resne. V dobi raznovrstnih citiranj in poklonov, da ne omenjamo pandemičnih naftalinskih povratkov na popularno sceno, je avtorjeva smrt, tako v biološkem kot v strukturalističnem smislu besede, dandanes očitno res edina gotova stvar.

# ANIMATEKA '11

8. MEDNARODNI FESTIVAL ANIMIRANEGA FILMA  
8TH INTERNATIONAL ANIMATED FILM FESTIVAL

5-11 DECEMBER LJUBLJANA  
KINODVOR  
SLOVENSKA KINOTEKA

12-18 DECEMBER MARIBOR  
KINO UDARNIK

Tekmovalni program • Otroški in mladinski program Slon  
Evropski študentski tekmovalni program • Svetovni jagodni izbor  
Retrospektiva Animirani film, glasba, zvok • Fokus na Španijo  
Družinski program Slon • Devet celovečernih animiranih filmov  
Dve likovni razstavi • Avdio-vizualni koncert Animirana ŠKM banda



## Paranormalno - spektakel nevidnega

Matevž Jerman

**V**as je že kdaj presenetil čuden zvok v hiši? Spreletel srh ob nenadni hladni sapi? Se vam je zazdelo, da ste slišali čuden šepet v bližini, čeprav ni bilo nikogar tam? No, če tudi vi ob podobnem izkustvu zgolj zamahnete z roko, češ običajne reči, a pri sebi debelo pogoltnete slino, saj dobro veste, da so to klasični simptomi začetne faze poltergeista (nadnaravnega fenomena, sestavljenega iz serije dogodkov, skozi katere se manifestira neznana entiteta,

pogosto šegavi duh človeškega izvora ali demon), potem ste verjetno del publike, na katero cilja horror franšiza *Paranormalno*.

Spomnimo, *Paranormalno* (Paranormal Activity, 2007, Oren Peli), film o nadnaravnih fenomenih in film-fenomen, najuspešnejši med derivati realističnega pristopa in viralne promocije, ki ju je utemeljila *Čarovnica iz Blaira*, je postal eden najbolj dobičkonosnih filmov vseh časov. V produkcijo je bilo vloženih petnajst tisoč do-



larjev, končni izkupiček iz kino blagajn pa jih je navrgel skoraj dvesto milijonov. Nič čudnega, da je v zadnjih dveh letih doživel že dve nadaljevanji, pravzaprav *prequela*, ki razložita izvore demona, s katerim imamo opravka tekom celotne sage. Režiser in scenarist prvega dela, Oren Peli, ki ga strah pred duhovi muči že vse življenje, se je pač zavedal zlatega pravila, ki ga veliko visokoproračunskih grozljivk pozablja. Manj je več. Najbolj grozljivo je zmeraj tisto, česar ne vidimo. In s tem nam postreže v izobilju.

Da bi mu uspelo, mora biti zgodba sila preprosta, a hkrati nabita s pomenom. Dovolj je le informacija o tem, da so se v hiši začele dogajati čudne, nerazložljive stvari nadnaravnega značaja, in že si protagonisti omislijo kamere ter jih postavijo po hiši, da bi dogajanje dokumentirali. Nadzirali že, a ne nadzorovali. Pristop omogoča filmu vzdrževanje suspenza, saj že vnaprej vemo, da se bo vsak hip zgodilo nekaj strahotnega (vsak film iz serije se odpre s predhodno informacijo, z zahvalnim tekstom, namenjenim »svojcem umrlih, ki so dovolili objavo posnetkov«), vprašnji sta le kako in kdaj. Tako nam *Paranormalno* vseskozi po malem sugerira, vseskozi zapeljuje in napeljuje na neizbežno, počasno in mučno vzdušje pa samo tu ali tam začini s sekundnim šok tretmajem. A tudi ti trenutki so po drugi strani komajda obstoječi. Denimo, na posnetku kamere, ki snema spalnico, medtem ko par spi, vidimo, kako se vrata sobe premikajo, spet drugje le slišimo stopinje, ki s hodnika stopijo v sobo, tam se punčka pogovarja z namišljenim prijateljem, ki, kljub temu da je neviden, stoji izven kadra ... Tako smo po Hitchcockovi paradigmi avtomatično voajerji, aktivni gledalci, neprostoVOLJNI udeleženci, ki se poistovetijo s protagonisti. Še toliko bolj

intenzivno, ko zaradi statične kamere, ki dogajanje le anemično beleži, dobimo občutek, da gledamo arhivske posnetke ali bolje resničnostni šov, in kot pri slednjih obenem pozabljamo, da ni v resnici videti ničesar.

Vseskozi prisotna nevidna grožnja, ki lahko v vsakem trenutku udari tudi v varno zavetje doma, je najboljši recept za gradnjo suspenza in preganjavnice, kar je tudi lekcija, ki nam jo je odčitalo zadnje desetletje, s celotno drugo polovico dvajsetega stoletja vred. Grožnje, ki ne vidimo, ne moremo obvladati, zato se protagonisti v filmih *Paranormalno*, *Paranormalno 2* (Paranormal Activity 2, Tod Williams, 2010) in *Paranormalno 3* (Paranormal Activity 3, 2011, Henry Joost & Ariel Schulman) vsi po vrsti obnašajo, kakor da doživetje samo na sebi ni relevantno, v kolikor ni dokumentirano, saj se šele s tem materializira. Po vzoru ponarodele kraljice iz internetnih logov »youtube ali pa se ni zgodilo« so tudi tu vsi obsedeni s tem, da demona ujamejo skozi objektiv. Kamero vihtijo kot orožje in svojim čutom zaupajo šele ko kamera kot objektivni aparat zabeleži dogajanje. Tu pa nismo več daleč od Bazinove *Ontologije fotografske podobe* in Baudrillardovega postmodernega simulakrma.

Najbolj ironično pa je brzkone dejstvo, da je v trilogiji, v kateri se našeto skorajda ciklično ponavlja, šele prisotnost kamere tisto, kar demona stimulira in definira. Kot povod za eskalacijo težav in besnenje se namreč večkrat izkaže ravno snemanje samo. Morda si pa tudi demon, kakor udeleženci resničnostnih šovov, želi zgolj biti opažen. Kamera namreč vselej ostane nedotaknjena in vedno posname vse do konca.





# Poslednja postaja in slepi potniki

Bojana Bregar

Čeprav film *Poslednja postaja* (The Last Station, 2009, Michael Hoffman), ki konec novembra prihaja na spored Kinodvora, ni ravno nov, se zdi, da se je pojavil ravno ob pravem času, da se skozi njegovo prizmo ozremo na dogodke pred našim pragom oziroma pred vrati ljubljanske borzne hiše in si s tem osvežimo spomin na duhovnega očeta ideje nenasilnega protesta, Leva Nikolajeviča Tolstoja. Film se namreč ukvarja s poslednjimi meseci življenja literarnega velikana, ki je poleg monumentalnih romanov *Vojna in mir* (1869) ter *Ana Karenina* (1877) spisal množico tekstov, v katerih se posveča lastni viziji pravičnega sveta.

Travmatične izkušnje z vojnih bojišč, ki jim je bil priča kot mlad vojak, anarhistična misel Mikhaila Bakunina in sodobnika Piera-Josepha Proudhona ter Schopenhauerjeva pesimistična filozofija se v njih združujejo v svojevrstno anarho-krščansko, asketsko-pacifistično moralno pozicijo, na podlagi katere je že v času pisateljevega življenja vzniknilo reformatorsko družbeno

gibanje. Svoboda in ljubezen sta bili gesli tolstojanec, ki so se združevali v podeželskih komunah, se tam predajali svežemu zraku in užitkom dobrega starega fizičnega dela, slavili enakost vseh družbenih razredov ter spodbujali k sočutju, mirovništvu in vegetarijanstvu. Gibanje, ki je bilo radikalno nenaklonjeno institucijam oblasti države ter Pravoslavne cerkve, se je seveda soočalo z močno opozicijo omenjenih varuhov statusa quo, a tolstojanci so vsemu navkljub svojo filozofijo uspeli širiti tudi zunaj meja ruskega imperija. Nenazadnje je Mahatma Gandhi prav prek branja Tolstoja izvedel za idejo nenasilnega protesta in vsi vemo, kakšen vpliv je imela ta ideja na zgodovino civilnih gibanj.

*Poslednja postaja* se v pestro osebno zgodovino pisatelja vključi, ko ostareli Tolstoj (Christopher Plummer) svojo vlogo družbenega reformatorja vedno manj uspešno uskljuje z dejstvom, da je tudi mož, oče in grof z velikim posestvom. Film se, pričakovano, ne meni posebej za raziskovanje globokih filozofskih implikacij pisateljeve-

ga položaja, niti se ne trudi osvetliti idej za gibanjem tolstojanec, ki se pojavlja na vsakem koraku zgodbe. Zajadra naravnost v plitke, a razburkane vode romantične tragikomedije in tako ostane v varnih mejah žanrskega razpona režiserja Michaela Hoffmana (*Some Girls* [1988], *Tistega čarobnega dne* [One Fine Day, 1996]). Tako tudi Tolstoj sam ostaja skorajda obrobna figura, reduciran na dobrodušnega in malce senilnega »dedjuško«, medtem ko pripoved vztrajno gravitira k dvema drugima, manj »problematičnima« likoma; Valentinu Bulgakovu (James McAvoy), nedolžnemu mlademu idealistu in novemu tajniku pisatelja, ter Sofiji Andrejevni (Helen Mirren), Tolstojevi ženi, materi njenih trinajstih otrok in neuklonljivi aristokratini.

Valentin se na posestvu Jasna znajde sredi vojne zakoncev Tolstoj, ki jo podpihuje manipulantski Čertkov (Paul Giamatti). Slednji se skuša znebiti »ideološko sporne« grofice, ki reakcionarsko preprečuje, da bi Tolstoj avtorske pravice za svoje romane podaril ljudstvu. Izkaže se, da je Valentinova prava naloga pisanje dnevnika o dogajanju na posestvu, kar je zgolj evfemizem za vohunjenje, ki ga Čertkov spodbuja iz prej omenjenih razlogov. Ideološki prepad med Tolstojem, ki prezira svoj plemiški naslov in zasebno lastnino, ter grofico, ki se oklepa družbenih konvencij, se v filmu precej problematično zreducira na vprašanje naklonjenosti in ljubezni. »Ali me še ljubiš, Levček?« se tako prevede naravnost v »Prosím, nikar ne razprodaj družinskega premoženja!«

Ko znižamo pričakovanja in odmaknemo kritični pogled, se nam film hvaležno razgali kot prisrčna, intimna in topla zgodba o ljubezni v vseh življenjskih obdobjih. Lahko se muzamo ob malodane najstniški razigranosti ostarelega para, ki se še vedno rad stiska pod odejami. Nasmejemo se nerodnemu Valentinu, ki ga neke noči nepričakovano oropa devištva dekleta, ki se je pred tem norčevalo iz njega. Čeprav namesto vodke v potokih tečeta čaj in črnilo, je vzdušje v *Poslednji postaji* (zloveščemu naslovu navkljub) vseskozi prepojeno z nalezljivim veseljem do življenja, in ko se s Tolstojem sprehajamo po obsijanih brezovih gozdovih, si v varni temi dvorane ni težko zamišljati sveta, ki bi se uklanjal eni in edini zapovedi univerzalne ljubezni. Škoda, da moramo po koncu filma dvorano zapustiti.



## Lahko noč, gospodična

Zoran Smiljanić

Priznam, film *Lahko noč, gospodična* (2011, Metod Pevec) sem si ogledal bolj po naključju. Ker velja za »babji film« in ker sem prebral nekaj bolj ali manj nenaklonjenih kritik, sem pred ogledom sprejel vlogo žrtve, pravnomočno obsojene na dve uri duševnih muk. Pa sem se uštel. Gre za presenetljivo gledljiv, suveren in zabaven izdelek, ki si zasluži tudi drugi pogled. Zapis ne želi polemizirati z nikomer, gre za drugo mnenje, saj si kvalitete tega filma zaslužijo, da se nanje opozori z dodatno zabeležko.

Kot pove že naslov, je film umeščen v tisti magični čas in prostor med dnevom in nočjo, med pravljico in spancem, med odhajajočo zavestjo in prihajajočimi sanjami, ko se realnost dneva in iracionalnost noči zgotosta v eno. Karkoli se v filmu zgodi, se skozi pravljico za lahko noč prelomi v vzporedno realnost, ki ni vedno jasna in čitljiva, a sega dlje in globlje kot racionalni um. Odtod tudi nenavadno veliko »posteljnih« prizorov, v katerih junaki zaspijo, spijo, sanjajo, se delajo, da spijo, prebujajo ali hibernirajo v globokem snu brez sanj (Jan Cvitkovič po prevari s Pio Zemljič). Tudi zato se junakinji Hani, ki je v popolnem sozvočju s tovrstno pripovedno poetiko, izraz *zasanjana* tako lepo poda. In ravno ta drugačen pogled, ki se ga Pevec disciplinirano drži skozi ves film, predstavlja tisti presežek, ki loči kinofilm od TV-drame. Na tem mestu bom tvegala za slovenski film naravnost nezaslišano trditev – gre za tako kompleksen film, da si ga je treba ogledati večkrat.

Poleg domišljene »pravljične« strategije je treba omeniti še nekaj močnih in zapomnljivih replik, ki jih izgovori Polona Juh (*»Ti me ne zapeljuješ, ti se mi samo ponujaš.«*), nekaj postavljenih vprašanj, ki ostanejo brez odgovorov (ti pridejo pozneje, z drugimi sredstvi), en dober seksualni prizor (Polona Juh in Jan Cvitkovič), kot nož precizno montažo, čustveno glasbo in lepo fotografijo, subtilno uporabo letnih časov (hlad in mraz v Hani se razcvetita v pomladno razpoloženje), navdušujoče dobro Marinko Štern (ki je s patetičnim starševskim humorjem »pokradla« vse prizore, v katerih nastopa), dve šokantni moško šovinistični repliki, ki si jih delita mati in hči (mati tisto o »užitku seksa z žensko, ki ima eno joško«, hči pa ono o »deset dek uscanega mesa«) in življenjski konec, ki gledalca ne posiljuje z velikimi resnicami ali dogodki.

Pa še tale izkušnja ob projekciji: ko se je začela vrteti odjavna špica, je kakih 20 do 30 gledalcev mirno obsedelo na stolih in si ogledalo/odposlušalo film do samega konca. Čisto vsi kot na ukaz. Šele nato smo se razkropili v noč.



## Ta nora ljubezen

Matevž Jerman

*Ta nora ljubezen* (Crazy, Stupid, Love., 2011, Glenn Ficarra & John Requa) se odpre s prizorom v restavraciji, ko Steve Carell predlaga ženi, da se v isti sapi odločita, kaj bo za sladico. On krikuje: »Crème brûlée!« Ona pa: »Ločitev!« Med vožnjo domov mu ona prizna, da ga je prevarala, on pa se brezbrizno vrže iz vozečega avta. Po hitrem postopku sledi ločitev in od tu gre vse le še navzdol tako za Carellov lik kot za film, v katerem se zdi, da je ločitev le desert, ki zakon zgolj popestri in okrepi.

Znova smo soočeni s parom, ki ugotavlja to, kar je Carell ugotavljal že v *Zmenku* (Date Night, 2010, Shawn Levy); njegov zakon je z leti pač postal prostor rutine in udobja, v katerem se še zmeraj lahko obnaša kot 40-letni devičnik, ki je nedolžnost sicer že izgubil, tu pa se je njegov avanturizem tudi zaključil. To pa se hkrati z njegovo piflarsko persono radikalno spremeni, ko je po ločitvi znova primoran v soočenje s samskostjo. Tedaj ga pod okrilje vzame Ryan Gosling, ultimativni guru barskega pecanja in mojster novodobnih filozofij zapeljevanja, ki naj bi jih poznal vsak alfa samec 21. stoletja. Medtem ko Carell doživlja svoj površinski prepород in obenem prihaja do novih spoznanj, se drugje odpirajo nove in nove ljubezenske fronte: najstniški sin je zatreskan v svojo malce starejšo varuško, ta je zatrapana v očeta svojega varovanca, vzpostavlja se romantični odnos med bivšo ženo in njenim sodelavcem (Kevin Bacon), nepopoljšljivi cinični plejboj nepričakovano spozna pravo ljubezen, nepopoljšljiva romantična duša (Emma Stone, s twistom!) pa cinično plat ljubezni ...

Po vseh zapletih se zdi, kakor da si želi biti *Ta nora ljubezen* holistična, ultimativna, romantična komedija vseh romantičnih komedij, igra zmešnjav, ločitvena drama in družinski film hkrati. A zmanjka ji ravno na področju, na katerega največ stavi; ljubezen v tem filmu na žalost ni niti pretirano nora niti pretirano neumna, na koncu je predvsem konservativna in brez distance zajeta v okvire žanrskih klišejev. Kljub obetavnim premisi, v kateri je predstava ljubezni razkrinkana kot farsa, še enkrat naletimo na klasičen triumf vere v večno in preprosto ljubezen med »sorodnimi dušami«. In morda pri vsem skupaj ni niti tako tragično to, da si film, z izjemo pridiganja, ne upa do konca v nobeno smer, kot to, da se je Steve Carell očitno ujel v iste tirnice, po katerih so pred njim krenili številni komični geniji Saturday Night Live generacije, ko so iz drznih, zabavnih in subverzivnih komedij prestopili v domeno moralizirajočih dram.



## Ne boj se teme

Dare Pejić

Kanadski režiser in stripar Troy Nixey je za srhljivko *Ne boj se teme* (Don't Be Afraid of the Dark, 2010) predelal arhetipsko zgodbo o zobni miški, ki v zameno za zobke otrokom pod njihove vzglavnike podarja sladkarije oziroma kakšne vrednejše predmete. Film je obenem priredba istoimenskega TV-filma Johna Newlanda (1973), pri čemer je za scenarij poskrbel Guillermo del Toro. Obuditev mračne preteklosti posestva Blackwood je oplemenitena z razkošnimi vizualnimi učinki, igralsko zasedbo in s sesutjem tradicionalne starševske ljubezni do dentalne higijene otrok.

Na veliko posestvo Blackwood se vselita Alex (Guy Pearce) in Kim (Katie Holmes), prezaposlena arhitektka, ki obnavljata staro graščino, kamor se preseli tudi mala Sally (Bailee Madison), Alexova hčerka iz prejšnje zveze. Malce osamljena Sally se v hiši ne počuti domače, iz kamina v kleti namreč prihajajo čudni glasovi in jo vabijo k sebi. Skrivnostna tančica preteklosti se začne odstirati, ko Sally premaga radovednost in odpre zapečateni režo na kaminu. Njene noči so vedno krajše, strašljivi glasovi, ki ljubijo temo in se hranijo z zobmi malih otrok, ji ne pustijo zatisniti očesa. Njeni sprva krotki bodoči prijatelji se izkažejo za zlobne pošasti, ki posegajo v načete odnose novonastale družine. Na dan začno prihajati tudi v preteklost zakopane skrivnosti prvotnega lastnika Blackwooda in njegovega za vedno izginulega sina. Nedolžne zgodbe o zobnih miškah kmalu postanejo pravljice, ki jim ne verjamejo niti otroci.

Starša in psihiater, specialist za nenavadne pojave, krivijo dekličino burno domišljijo, rešitev najdejo v tabletah, ustvarjenih kot nalašč za starševsko slabo vest ob premajhnem posluhu za njeno različico zgodbe. Vendar se film ne more izogniti tudi pogledu z otroške perspektive, vizualno podkrepljenem s fantazijo o malih zvernicah. Pripoved vsebuje moralni poduk in manihejski pogled na materinstvo; med dobrim in zlim ni sivih odtenkov, še tako dobra mačeha ne more nadomestiti mame in jo je zato potrebno kaznovati – tudi slaba mama je vendarle mama. Pravljico o grozljivih zobnih miškah zamenja nenadomestljiv čut za materinsko ljubezen, torej še en mit, prikazan skozi filme različnih žanrov. A kar se zdi očitek, je bolj opomba k napetemu filmu, ustvarjenem za neizbirčne ljubitelje grozljivk. Vizualno dodelana zgodba o novih prebivalcih posestva Blackwood po izkušenih gledalčevih kosteh namreč ne bo pognala pretiranega strahu, je pa film svež doprinos k žanru »dentalne grozljivke«.



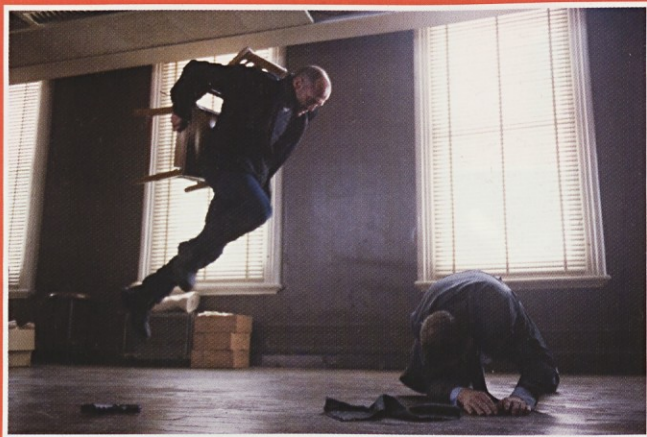
## Sanjska hiša

Tesa Drev

Uspešen urednik Will Aterton (Daniel Craig) pusti službo, da bi lahko preživel več časa z ženo (Rachel Weisz) in dvema prikupnima hčerkama ter se posvetil pisanju knjige. Ravnokar so se vselili v »sanjsko hišo« nekje v ameriškem predmestju. Ampak idila se bo vsak hip porušila ... Grozljivk, ki se dogajajo v hišah z zagonetno preteklostjo, je bilo že nešteto, praviloma so to B-produkcije z neznanimi igralci, delane za številčno skupino žanrskih ljubiteljev. V okviru grozljivk so bila prelomna oziroma danes kulturna dela avtorjev, kot so Romero, Carpenter, Hooper, da ne omenjam *Čarovnice iz Blaira*, večinoma nizkopračunski projekti, katerih poanta je bila ob vseh grozljivih elementih in arhetipskih sestavinah v njihovi subverzivnosti. Določene subverzivne komponente pa se ob prestopu v A-produkcijo oziroma z omejevanjem finančnega tveganja rade izgubijo.

Ne glede na to pa postanemo pozorni, ko za kakšno novo, drago grozljivko stoji znan režiser kot Jim Sheridan v primeru *Sanjske hiše* (Dream House, 2011) z zbirko zvezdnikov, v kateri najdemo še Naomi Watts in Eliasja Koteasa. Bo to žanru vdihnili kakšno izvirno prvino na estetsko vizualni ali idejni ravni? *Sanjska hiša* se izkaže zgolj za instantnemu konzumu namenjen izdelek. V filmu ni klišejska le tema predmestne hiše, v kateri straši, v njem je stereotipno in predvidljivo prav vse. Boleče se pozna, da je eklektična skranka iz vzorcev, ki so se v preteklosti izkazali za uspešne. Pri obratih v *Sanjski hiši* pomislimo na *Vsiljivce* (The Others, 2001, Alejandro Amenábar) ali pa na *Zloveščči otok* (Shutter Island, 2010, Martin Scorsese). Učinkovit, očitno večno srhljivi nastop deklet, ki se na hodniku držita za roke, je slaba kopija tistih iz Kubrickovega *Svetlikanja* (The Shining, 1980), če prepoznavnega finala z eksplozijo vred niti ne izpostavljam.

*Sanjska hiša* je posneta presenetljivo staromodno. Režija je toga, liki neprofilirani, dramaturgija okorna, zvočni učinki brez prave vizualne podpore, pogovorna raven je smešno plehka, kot po sistemu »izreži in prilepi« pobrana iz podobnih filmov. Kaj neki sili uspešne igralce v sprejemanje tako banalnih vlog, v katerih je kljub profesionalnosti zaznati površnost? In ne nazadnje: delitve vlog po spolu v tem žanru, in zlasti je to vidno pri *Sanjski hiši*, so dosledno konservativne. Tu imamo v poklicu uspešnega moža (ki pusti službo, da bi pridobil čas za pisanje), očarljivo ženo, ki ga čaka doma in mu s svojo prisrčnostjo ustvarja toplo gnezdo, prikupen naraščaj. Manjka samo še zlati prinašalec ...



## Morilska elita

Petra Osterc

Danny (Jason Statham) in Hunter (Robert De Niro) sta dobro izurjena plačanca, tovariša, ki operirata po vsem svetu in sta specializirana za atentate, ki so videti kot nesreče. Po spodleteli akciji v Mehiki se prvi upokoji, vendar mora znova v akcijo, ko vzame vplivni omanski šejk Hunterja za talca in od Dannyja zahteva, da dokonča dobro plačano nalogo: da maščuje šejkove sinove, ki so jih v dvomljivih britanskih operacijah na Bližnjem vzhodu pobili britanski specialci. Kar pomeni, da se mora Danny z ekipo spraviti nad vrhunske operativce britanskih posebnih enot, ki jih ščiti upokojeni agent tajne militaristične združbe Spike (Clive Owen).

Naslov filma *Morilska elita* (Killer Elite, 2011, Gary McKendry) več kot le spominja na *Elito morilcev* (The Killer Elite, 1975, Sam Peckinpah), a tu ne gre ne za priredbo ne za posvetilo, čeprav lahko najdemo med filmoma določene vzporednice. Predvsem na ravni motivov, ki so Peckinpaha tudi sicer obsedali skozi opus, to so vprašanja prijateljstva, močnatosti, časti, ponižanja, izdaje ..., in ki pridejo v *Morilski eliti* komaj še do izraza pod masko generičnega akcionerja in za vsemi klišeji, ki napolnjujejo (tokrat) precej predolgi dve uri. Oba filma premoreta nekaj izjemnih, izstopajočih prizorov, tako v smislu vizualne uporabe lokacij kot mizanscenske koreografije spopadov, le da pusti celota mlačen vtis, saj se filmu z nekaj zarotniškimi preobrti, privlečenimi za lase, zgodita vsaj dva konca, preden se dejansko konča. Škoda.

Film je vseeno vznemirljiv z dveh vidikov. Prvič, kljub scenarišči predvidljivosti zanimivo zastavi soočenje med dvema izrazito močnima osebnostma, antagonistoma, ki pa imata trdno zgrajen moralni kodeks in po njem tudi delujeta – če fabulativni suspens na splošni ravni nekako umanjka, pa se na tej točki pojavi iskrica pričakovanja v smislu, ali bodo ustvarjalci scenarišči dovolj drzni, da bodo enega od njiju le pokončali. Ker se, kot kaže, tudi sami niso mogli odločiti, so se jim zgodili prej omenjeni trije konci. Drugi, pravzaprav najbolj zanimiv vidik *Morilske elite* pa je ta, da je posnet po (domnevno) resnični zgodbi oziroma da ga je navdihnila knjiga, ki dokumentira tajne, zelo umazane britanske vojaške operacije na Bližnjem vzhodu (podobna knjiga se, kako *meta*, v filmu tudi pojavi). S tem postanejo tudi zgodnja 80. leta prejšnjega stoletja, v katerih se film dogaja – čas ekonomske in naftne krize, kaosa in revolucij, kot nam razložijo na začetku – nenavadno aktualna in lahko se le vprašamo, o čem *Morilska elita* v resnici pripoveduje ...



## En dan

Matjaž Juren

Najbolj očitna konsistentnost filma *En dan* (One Day, 2011, Lone Scherfig), posnetega po istoimenski knjižni predlogi Davida Nichollsa, je ta, da po svoji meandristi scenarišči brvi, ne glede na ostrino naklona narativnih ovinkov, ves čas stopa omedno, brez karizme in značaja.

*En dan* je klasična romantična pripoved o Dexterju (Jim Sturgess) in Emmi (Anne Hathaway), ki kot diplomanta skupaj preživita nerodno, asekualno noč, iz česar se hipoma izleže trdna skorja življenjske prijateljske vezi, pod površjem katere kakopak ves čas brbota gejzir zamujenega in neuslišanega seksa. Torej je samo vprašanje časa, kdaj se bo idilična manifestacija le-tega pregrizla na plano in »zmeden odnos« končno postavila na, z žanrskega gledišča, edino pravo mesto.

Obrat filma k sreči ni (zgolj) stoično čakanje na meseno konzumacijo omenjenega odnosa, kajti film ta osnovni žanrski imperativ celuloidnega raztegovanja umetne impotence, z zavzetjem širokega časovnega plana, uspešno preseže in ga ukroti z domiselnim trikrom obljube tistega enega dne v letu, ko se protagonist, ki ju vršaci usode tekem let poljubno razmetavajo vsaksebi, zopet sestane. Predvsem zato, da bi družno izmzgala, kje tokrat stojita drug nasproti drugemu ...

Do tu vse lepo in prav, atomistično deluje film povsem spodobno: igra je solidna, scenarij (samega romanopisca), čeprav mestoma predvidljivo sentimentalnen, celokupno ni lepljivo cukren, fotografija je izčiščena, dialogi iskreno simpatični ... Žal pa mora na tem mestu v to prikupno povest poseči njen drugi del, v katerem se prične film danske režiserke Lone Scherfig (*Šola za življenje* [An Education, 2009]) spričo pomanjkanja substančnega veziva pogrezati v mlakužasto mlačnost vsesplošne indiffernce, najbolj lastne. Namesto da bi bilo odštevanje let na hrbtu ekskluzivnega dne spretna narativna opora, postane koledar protagonist filma. Njegovi listi vztrajno odpadajo, letnice pompozno brzijo mimo, civilizacija se digitalizira, zob časa oziroma njegovo minevanje je plastično, prisotno, ozaveščeno ... Medtem pa se nominalna protagonistka zaljublja in odljublja, poročata in ločujeta, uspevata in propadata, prisostvujeta umiranju drugih in umirata, toda kaj, ko je spričo nenehnega dvigovanja kulise sveta trenutne sodobnosti, tako njun, kakor tudi komentar filma, neslavno udušen. Razen, če je ta komentar pravzaprav starčevsko-vrtčevski svarilec tipa *ura teče, nič ne reče* ... Toda tudi v tem primeru je ogled kakšnega Mrtvaškega plesa v Hrastovljah boljša in bolj vzgojna izbira. Kristus, to bi bil še film!

# Od Arhea do Zmage

Gorazd Trušnovec, foto: Željko Stevanić



V tokratni številki *Ekrana* smo se posvetili na letošnjem Festivalu slovenskega filma premierno predstavljenim celovečernim igranim filmom predvsem skozi vsebinsko, idejno in estetsko optiko. Ker pa gre za umetniško zvrst, ki zahteva za svojo realizacijo nezanemarljiva sredstva, pa menimo, da je nenazadnje pomemben tudi proračunski vidik. Pa čeprav naj bi šlo pri denarju, kot smo slišali letos ob neki priložnosti, samo za materijo v gibanju.

## Arheo

Producent: Staragara  
 Predračunska vrednost po pogodbi:  
 1.321.065 EUR  
 Evidentirana vrednost Vibe: 220.145 EUR  
 Višina sofinanciranja FS: 536.000 EUR

## Deviški ples smrti

Koproducent: Casablanca  
 Predračunska vrednost po pogodbi:  
 1.266.369 EUR  
 Evidentirana vrednost Vibe: 129.689 EUR  
 Višina sofinanciranja FS: 120.000 EUR

## Izlet

Producent: Perfo  
 Predračunska vrednost po pogodbi:  
 235.477 EUR  
 Evidentirana vrednost Vibe: 7.545 EUR  
 Višina sofinanciranja FS: 114.855 EUR

## Kruha in iger

Koproducenta: RTV Slovenija in Arkadena  
 Finančna sredstva 340.000 EUR  
 Interna sredstva TVS: 230.000 EUR  
 Delež koproducenta (Arkadena): 135.000 EUR

## Lahko noč, gospodična

Producent: Vertigo/Emotionfilm  
 Predračunska vrednost po pogodbi:  
 1.704.065 EUR  
 Evidentirana vrednost Vibe: 324.065 EUR  
 Višina sofinanciranja FS: 850.000 EUR

## Prepisani

Producenti: Vest, Filmservis in Nuframe  
 Sklad za AV medije pri MK: 50.000 EUR  
 Zasebni investitor: 70.000 EUR  
 Koproducenti vložek dela in storitev:  
 230.000 EUR

## Sfinga

Producenti: Mangart, Sfinga Pro in Vi-harnik  
 Sklad za AV medije pri MK: 100.000 EUR  
 Donacijska sredstva (finančna in v opremi): 25.000 EUR

## Stanje šoka

Producent: Vertigo/Emotionfilm  
 Predračunska vrednost po pogodbi:  
 1.891.069 EUR  
 Evidentirana vrednost Vibe: 311.069 EUR  
 Višina sofinanciranja FS: 780.000 EUR

## Zmaga ali kako je Maks Bigec zasukal kolo zgodovine

Producent: RTV Slovenija  
 Finančna sredstva: 320.000 EUR  
 Interna sredstva (delo in storitve):  
 190.000 EUR

Viri: Slovenski filmski center, javna agencija RS, RTV Slovenija ter posamezni producenti.

# EKRAN

Revija za film in televizijo

Decembra izide tudi posebna številka Ekрана, ki je napoved dogajanja ob 50-letnici revije. Jubilejno izdajo bodo vsi naročniki prejeli brezplačno.

Čas je za darilo!

## Podarite letno naročnino na revijo Ekran.

Pišite nam na [info@ekran.si](mailto:info@ekran.si) s podatki o prejemniku revije in plačniku in z veseljem bomo za vas uredili vse formalnosti. Ekran bo redno do konca leta 2012 prihajal v nabiralnik vašega obdarovanca, darilo pa vas bo stalo le 30€.

Ekran po prijazni ceni 3,5€ (5€ za dvojno številko) lahko kupite na izbranih prodajnih mestih po Sloveniji ali se na revijo prepostoj naročite! Ugodnost za celoletne naročnike (velja za fizične in pravne osebe): cena za 10 številk (dve dvojni številki) znaša le 30€ + poština (poština za 10 številk znaša 7€, za tujino 15€).

**Naročite se zdaj!** Pošljite izpolnjeno naročilnico na naslov **EKRAN**, Metelkova 6, 1000 Ljubljana. Naročila sprejemamo tudi na [info@ekran.si](mailto:info@ekran.si) ali po telefonu na **01/438 38 30**.

### NAROČILNICA



Na dom želim prejemati revijo Ekran. Cena naročnine za 10 številk 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.....

Datum in podpis(žig) .....

#### Pravne osebe

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

**ODPRODAJA STARIH LETNIKOV EKRANA:** Revije letnikov 2006-2009 vam na dom pošljemo po ceni 10 EUR / letnik s poštino vred, letnik 2010 pa za ceno 20 EUR. Naročila na [info@ekran.si](mailto:info@ekran.si).

4.11.

酔いどれ天

# PIJANI ANGEL



# MLADINA

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA  
 DS DVD  
 186 642 2011  
 920112051,10  
 COBISS

4 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je **več kot 230 različnih naslovov!**

Dodatne informacije in naročila: [trgovina.mladina.si](http://trgovina.mladina.si)

»Kurosava v podzemlju, Tarkovski v Italiji, umor v Argentini in Jason Statham v koži Charlesa Bronsona, ki izpiše tisti kultni stavek: Če to bereš, potem si mrtev!«

Marcel Štefančič, jr.

11.11.

Oleg Jankovski  
Eriqé Josephson  
Domitiana Giordano

# NOSTALGIJA



18.11.

SOLIDAD VILLAMIL  
RICARDO DARIN  
PABLO RAGO  
GUILLERMO FRANCELIA

# SKRIVNOST NJIHOVIH OČI

NERAZREŠEN ZLOČIN. LJUBEZENSKA ZGODBA. SKRIVNOST NJIHOVIH ŽIVLJENJ BO KMALU RAZKRITA.

25.11.

Jason Statham  
Ben Foster  
Donald Sutherland

# LEDENI MORILEC

od režiserja filmov Con Air in Lara Croft: Tomb Raider

»Briljantno bruta akcijski triler! Sunday Mirror

Mladina + DVD:

# 7,80 EUR



Vsi štirje DVDji v spletni trgovini [www.mladina.si](http://www.mladina.si):

# 20,00 EUR



Ponudba za naročnike Mladine in Monitorja - vsi štirje DVDji:

# 16,00 EUR

MLADINA

DEMIURG & Company

FIVIA

DEMIURG

DVD VIDEO

\*V vse navedene cene je vračunan DDV v višini 20 %.