

Ekran

Revija o filmu in televiziji

1610

Letnik I / februar - marec 2013 / 5€

BLIŽNJI POSNETEK

Carlos Reygadas, Maja Miloš

POSVEČENO

Matteo Garrone

ESEJ

Peter Jackson

FOKUS

Madžarski film

V SREDIŠČU

Najboljši filmi 2012

GLASBA

Richard Wagner





Marley

Kevin Macdonald

Ultimativni dokumentarec o legendi reggaeja.

Ned. 10. ob 11. uri, čet. 14. ob 21:30 in sob. 16. ob 21. uri.

februarja
na sporedu

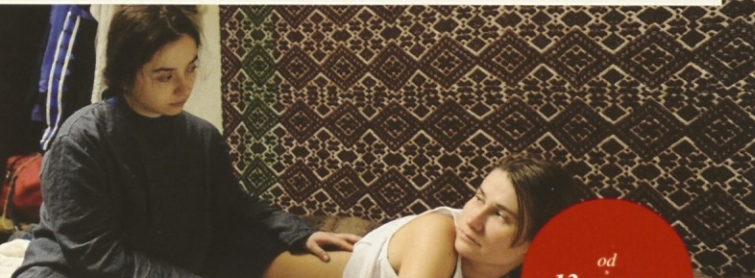


Resničnost

Matteo Garrone

Film režiserja Gomore. Nagrada žirije, Cannes 2012.

od
20. februarja

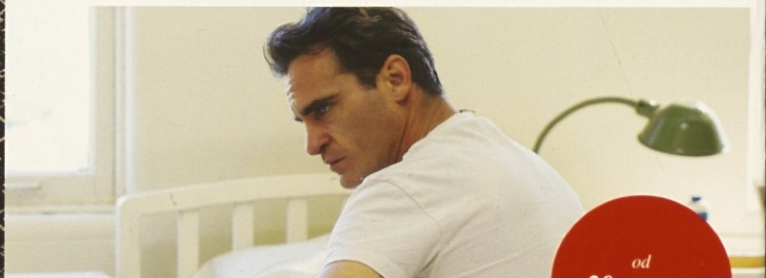


Daleč za griči

Cristian Mungiu

Zlata palma za glavni ženski vlogi, Cannes 2012.

od
13. marca



Gospodar

Paul Thomas Anderson

Tri nominacije za oskarja.

od
20. marca

Kinodvor. Mestni kino.

www.kinodvor.org

LITERATURE SVETA

FABULA

27. 2. - 9. 3. 2013

www.festival-fabula.org

**ILIJA
TROJANOW**

**IRVINE
WELSH**

**DOROTA
MASŁOWSKA**

**EDUARDO
S. RUGELES**

prihaja festival literature sveta—
Fabula 2013!

obiski vrhunskih tujih avtorjev

žepnice po

5€

FILMSKI PROGRAM

sreda, 27. februar., TVS. Prvi program, ob 20.05

Film po literarni predlogi Ilje Trojanowa:

Svet je velik in rešitev se skriva za vogalom (S. Komandarev, 2008)

nedelja, 3. marec ob 21.00, Slovenska kinoteka

Film po literarni predlogi Irvina Welsha:

TRAINSPOTTING (D. Boyle, 1996)

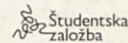
Pred projekcijo: filmski pogovor z Irvinom Welshem!

več kot trideset brezplačnih dogodkov na različni lokacijah

VABLJENI!



Mestna obč.
Ljubljana



© cankarjev dom

UVODNIK	2	Gorazd Trušnovc: Nešteto kotlov
RAZGLEDNICA	3	Maja Weiss: Dragi Emil Cerar
BLIŽNJI POSNETEK: C. Reygadas	4	Matic Majcen: Intervju s Carlosom Reygadasom
	7	Mojca Kumerdej: Odtenki teme in svetlobe
BLIŽNJI POSNETEK: M. Miloš	10	Tina Bernik: Intervju z Majo Miloš
	13	Anže Zorman: Klip in njegova medijska percepcija
FESTIVAL	16	Simon Popek: IDFA, Amsterdam
POSVEČENO: MATTEO GARRONE	18	Jože Dolmark: Vsi smo končali pri Velikem bratu
	21	Katja Čičigoj: Vse je resnično, nič ni dovoljeno
ESEJ	24	Dušan Rebolj: Premene v ustvarjanju Petra Jacksona
	30	Bojan Kavčič: Inscenacija nasilja in dotik realnosti
FOKUS: MADŽARSKI FILM	36	Tone Freljih: Intervju z Judit Elek
	39	Irena Svetek: István Szabó in moralna tesnoba
	43	Katja Čičigoj: Kinematografija Benedeka Fliegaufa
V SREDIŠČU	46	Najboljši filmi leta 2012
IN MEMORIAM	50	Jože Dolmark: Nagisa Ōshima
GLASBA	54	Mitja Reichenberg: Na začetku je bil Wagner (1. del)
GALERIJA	60	Marko Kočever: ZFS predstavlja
KNJIGARNA	62	Matic Majcen: Pogovor z Jožetom Dolmarkom
	66	Gorazd Trušnovc: Vojko Duletič – Obstranec
MALA RUBRIKA GROZE	68	Dejan Ognjanović: Krvava romanca in francoski horror (3. del)
TELEVIZIJA	73	Ivana Novak: Louie ali Kdo se zadnji smeje?
KRITIKA	75	Andrej Lutman: Barbara
	75	Matevž Jerman: Zveri južne divjine
	76	Matjaž Juren: Ana Karenina
	77	Petra Gajžler: Kraljevska afera
	78	Tina Poglajen: Daleč za griči
	79	Špela Barlič: Marley
	80	Ivana Novak: Let
	81	Tina Poglajen: To so 40
	82	Tereza Tomažič: Lov
	83	Zoran Smiljanič: Django brez okovov
NAJBOLJ BRANA STRAN	94	O (že doseženi) spravi

Nešteto kotlov

Gorazd Trušnovec

Po decembrskih apokaliptičnih napovedih in intenzivnem ukvarjanju s koledarji oziroma ob pripravi aktualnega *Ekrana* je bilo zanimivo vzeti v roke revijo izpred natanko leta dni in preveriti, kaj se je medtem na področju, s katerim se ukvarjamo, morebiti spremenilo. Kljub turbulentnemu letu – presenetljivo malo.

Pisali smo o najboljših filmih preteklega leta (torej 2011) in o predstavnikih kinematografije temeljnega bivanjskega nelagodja, ki so se tedaj uvrstili v sam vrh izbire domačih filmskih kritikov in publicistov. Letos so bili v anketi za preteko leto najpogosteje izbrani *Django brez okovov* (Django Unchained, 2012, Quentin Tarantino), *Torinski konj* (A torinói ló, 2011, Béla Tarr in Ágnes Hranitzky) in *Pogovoriti se morava o Kevinu* (We Need to Talk About Kevin, 2011, Lynne Ramsay), tesno pa jim sledijo *Sveti motorji* (Holy Motors, 2012, Leos Carax), *Ljubezzen* (Amour, 2012, Michael Haneke) in *Fant s kolesom* (Le gamin au vélo, 2011, Jean-Pierre in Luc Dardenne). Pri tako raznolikih avtorjih in izraznih pristopih je letos precej težje iskati skupni imenovalc v smislu »kinematografije izolacije«, kakor sem jih označil tedaj, in ta raznolikost izbora je zagotovo razveseljiva. Čeprav je slika univerzuma (sodobnosti), kakršnega portretirajo vsak zase, vse prej kot lagodna.

V posebnem tematskem bloku smo februarja 2012 pisali o ustvarjalcih mlade grške kinematografije, katerih filmi nastajajo sredi brezupne ekonomske situacije in družbenega kaosa, kar jim je uspelo izjemno ustvarjalno reflektirati skozi formo in vsebino svojih del, ki so postavila sodobno grško kinematografijo v središče zanimanja svetovne renje. (V tej točki si vzporednic z našo situacijo tudi po letu dni domačega krča ne bi upal povleči.)

Pred letom smo omenili tudi največji domači TV-resničnostni šov oziroma povolilno veselico, ki je največkrat spomnila prav na ta čudni val mladega grškega filma, na preigravanje patologij in perversij vsakdanjosti, na alegorično prehajanje med videzom in resničnostjo in na ponavljajoči se motiv incestuoznih manipulacij. Bizarnost domačega dvomilijonskega resničnostnega šova je preseгла tedanjo primerjavo in po natanko letu dni kulminira v novem krogu istega. Iz razmerij med zgodovino, farso in tragedijo ni več mogoče ustvariti niti dobrega slogana.

Pred letom smo na tem mestu omenili koalicijsko pogodbo, ki se je v eni od točk znotraj borno odmerjenih kulturnih tem in področij nacionalnega pomena nanašala tudi na institucionalno filmsko produkcijo. No, tudi to je, kot kaže, že passé, pač pa je ob izidu tokratnega *Ekrana* aktualen osnutek Nacionalnega programa za kulturo 2013–2016, torej ustave kulturnega področja za bližnjo prihodnost (za predloge in pripombe pa je še malo manj kot mesec dni časa). Seveda bomo aktivno spremljali, kaj se dogaja in pripravlja na tem področju.

Skratka, čeprav se zdi marsikaj presenetljivo podobno kot pred letom, vlada, kot kaže, splošen konsenz predvsem glede tega, da se morajo stvari spremeniti. (Spreminjati, da se ne bi nič /zares/ spremenilo?) Ob vseh vizijah prihodnosti in predlogih sprememb, ki se vsakodnevno (re)producirajo, se je težko izogniti vprašanju, kako bo čez leto dni. Domača družbena klima proizvaja togost na vseh straneh (in obratno), to atmosfero pa še pospešuje medijska konstrukcija realnosti. A glede na tisti čisto realen trend »razvoja«, ki nas prizadeva v vsakodnevnem delovanju in bivanju, bi si drznil sklepati, da bo na filmskem in širše kulturnem področju za vse ali vsaj večino vpletenih (zagotovo

pa za nas, prekerne delavce, ki ustvarjamo vsebine, kot je *Ekrani*) še slabše kot doslej, boj za drobtine javne pogače, ki se manifestira tudi kot kulturni boj med različnimi sferami, pa še srditejši.

No, ob tej situaciji očitno permanentne krize, v kateri smo obtičali za lep čas z večjimi in manjšimi ekscesi in odkloni in vsem, kar bo ta kriza še naplavila, ter ob ugibanju, kakšno bo življenje čez leto dni, velja vzeti v roke največjega slovenskega prozaista 20. stoletja, Lojzeta Kovačiča, ter ob tej priložnosti navesti sijajni odlomek iz *Kristalnega časa* (ki se ukvarja s podobno prevratnim vzdušjem izpred četrtega stoletja), na katerega je pred kratkim opozoril lucidni spletni kolektiv Smetnjak: »Moj odgovor bi bil: kar se mora narediti, o tem se ne govori; in obratno. R. ugane, kam merim. Njegov odgovor je: 'Ampak zdaj je lonec prekipel!' Lonec, nekoč podeljen na 100 malih loncev, je prekipeval že prej, ves čas, 40 let, vendar je ob njih imel zavezane oči. Zdaj, ko se je sto kotličkov zvarilo v en kotel, očitno prekipeva in poka: resničnost je nabreknila in se zliva v čedalje mastnejše naslove v časopise. A tako je bilo zmeraj: eni hočejo gor, drugi nočejo dol. To ni ne dobro, ne slabo, je samo običajen dolgočasen zgodovinski fenomen. Ljudje bodo ostali takšni, kot so, živeli bodo, kot živijo, in nikoli se ne bodo spremenili. Kaj imaš od tega, če v peklju razbiješ en kotel? Opečeš se ob gorečo godljo, ki se zliva, vendar v peklju stoji še nešteto kotlov.«



Emil Cerar in Lara Bohinc, *Remington*; foto: Jože Suhadolnik

Dragi Emil,

priznaj, da je bilo enkratno za tvojo petdesetletnico!

S filmskimi kolegi nam je v strogi tajnosti uspelo izpeljati načrt in te presenetiti v dvorani Kinodvora. Ko te je Petra Trampuž 12. januarja ob 21.44 pripeljala v temačno dvorano, je v njej v popolni tišini sedelo več kot sto ljudi. Sto individuumov, strastnih filmarjev, umetnikov in posebnežev velikih ego dimenzij. Kot otroci smo čakali nate in v temi ugibali, ali morda kljub strogi tajnosti, na katero smo prisegali že nekaj tednov, že veš, da smo prav mi, tvoja filmska družina in drugi prijatelji, največje Abrahamovo presenečenje. Bo uspelo?

Petra te je pripeljala s pretvezo, da si mora sposoditi ozvočenje za žur, ki naj bi se začel ob desetih pri njej doma, ker se je njena oprema pokvarila. Tako ste stopili iz stranskega hodnika mestnega kina v dvorano skozi vrata, ki vodijo na oder. Ti, Petra in Tjaša iz Kinodvora in iskali ... V temi smo vas videli tavati in molčali kot miši. Tjaša in Petra sta odlično odigrali vloge. Ko se je v dvorani magično pojavila svetloba, je sto ljudi vstalo, začelo ploskati, noret, rjoveti in peti: Vse najboljšo ... Bil si čisto zmeden in resnično presenečen. Oslepil te je reflektor televizije, Sebastian Cavazza je z mikrofonom skočil do tebe, te objel, potegnil na oder ... Bilo je kot v filmu. Orosile so se ti oči, Emil. Nam pa tudi. Šov se je začel.

Za darilo ti je Ivo Petretič poklonil režiserski stol z napisom Emil in filmsko klapo, na ka-

tero je Petra izpisala: producent Fernandel, režiser Rasim Softič, igra Emil Cerar. Vsa ta imena so tvoja, poosebljajo tvoje zapleteno, bogato življenje. Mlajši bralci morda ne vedo, da si ti, Emil, filmski kostumograf, garderober in igravec, za mojo, našo generacijo nekaj posebnega. Ti si naša ikona. Ikona Fernandel. Kult Emil. Otrok Rasim Softič.

S to mislijo sem poklicala najprej Damjana, pa Petro, pa Miho. In druge. »To je super ideja, dajmo, akcija, pripravimo Fernandlu presenečenje!« Vidiš, o tem govorim, Emil, imaš sij in žariš. Ker si tu in se ne daš! Samorastnik. Faca. Car. Fini fant. Filmarje navdihuješ s svojo podobo, z značajem, izkušnjami, občutkom za umetnost in z dobrim delom. Preživel si, pol stoletja je za tabo, stara sablja! Ti si ena filmska muza. Pred kamero in za kamero. Radi te imamo v ekipi in radi te vidimo na platnu.

Pred več kot dvajsetimi leti si mi zaupal, da je tvoj igralski vzor Max von Sydow, da ti je prizor šahiranja s Smrtjo v *Sedmem pečatu* (Det sjunde inseglet, 1957, Ingmar Bergman) še posebej pri srcu. Uf, Emil, mogoče vem, zakaj?! Ampak francoski komik Fernandel, po katerem si najverjetneje dobil ime, je krasen in zabaven, vedno se izvleče! To je tvoja vedra podoba, ki si s Fernandlom ne deli le fizične podobnosti.

Prav lep si bil, ko si v Kinodvoru s svojo novo klapo simbolno štartal film, ki sta ga zmontirala »o tebi in zate« Miha in Metod. V polurnem kolažu te gledamo na platnu v razponu 30 ustvarjalnih let: v kratkem igranem filmu AGRFT *Križci in krožci* (1992, Aleksandra Vokač), v vlogi nekakšnega »bla-

derunnerja«, tavajočega v postapokaliptičnem svetu, ki je našel nadaljevanje in nov izraz pri *Lovcu oblakov* (2010, Miha Knific) in ki postane nevaren, toda nemočen, gospodar ženske, v *Sto psov* (2012, Jan Cvitkovič). Zabavnejši, malo fernandlovski, si v filmih Damjana Kozoleta kot mlad fensi fotograf v *Remingtonu* (1988), nesojena pornozvezda v *Porno filmu* (2000), nežni moški, ki je brutalno pretepel ženo, v *Delo osvobaja* (2005). Kot panker odigraš samega sebe v Novljavnem dokumentarcu iz 80. let, posnetem v znamenitem frizerskem salonu pri Meti na Trubarjevi, v *Sex Pistols, Welcome Home* (1996, Peter Braatz) izjaviš, da imaš zdaj druge probleme, večje od koncerta Sex Pistols v Ljubljani ...

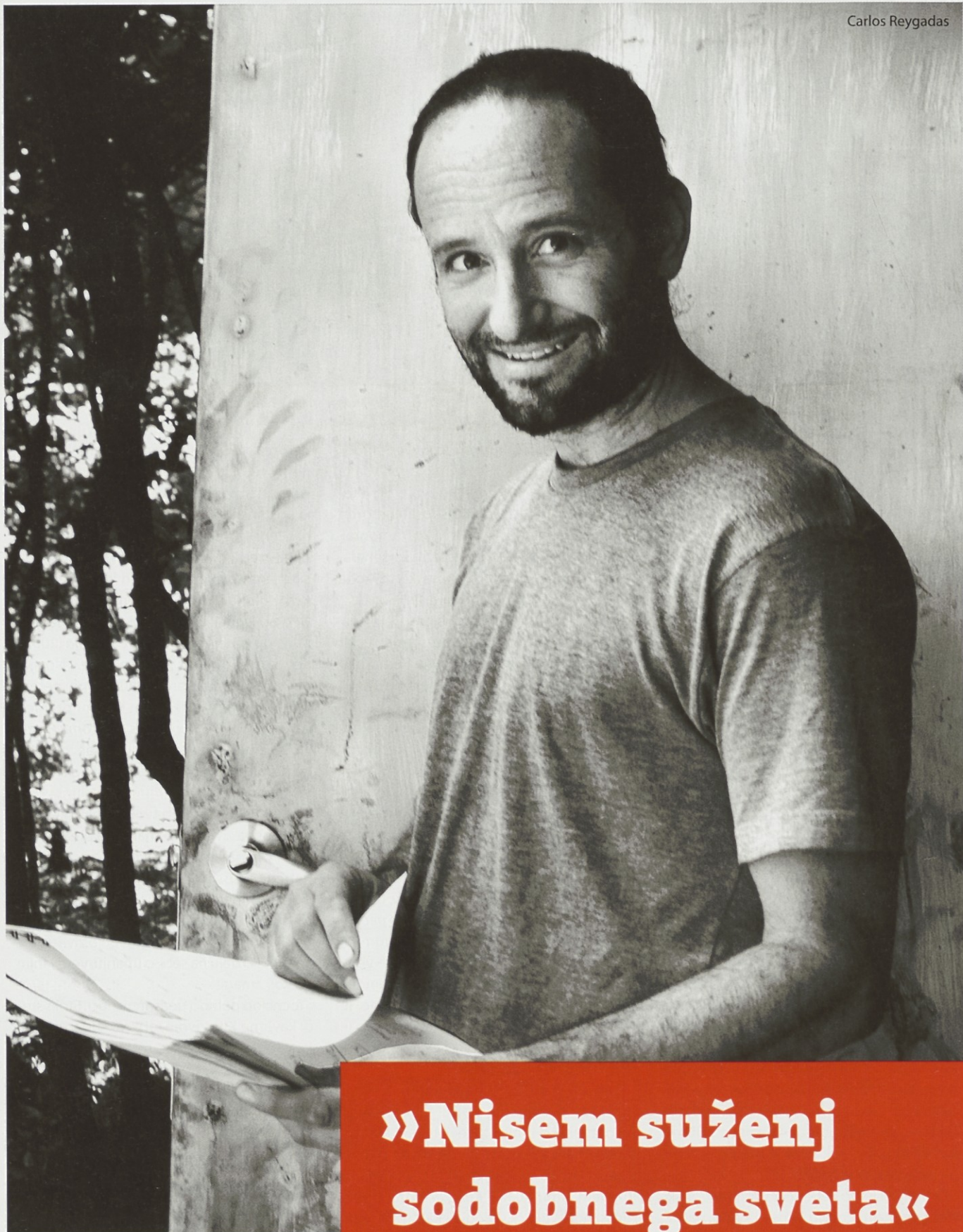
V tem kolažu podob tvojega filmskega in resničnega življenja je manjkala pretresljivo odkritosrčna izpoved narkomana v dokumentarcu *Mississippi* (1991, Mitja Novljan). Ko pomislim na ta film, mi je težko: še vedno te vidim. Manjkala je *Šola življenja* (1995, Marjana Lavrič), tvoja pripoved o življenju v komuni. O delu na sebi, o upanju, verovanju! O tvoji zmagi!

Točno ob polnoči ugasnemo luči. Stojiš sredi kavarne Kinodvora, obkrožen s prijatelji. Petra Vidmar ti prinaša torto, ki jo je spekla posebej zate. Vse najboljšo, dragi Emil.

Iz zvočnikov udarijo uvodni takti Sex Pistols: My Way. Dvigneš roke, skloniš glavo.

Plešeš. Plešemo. In vse zaradi tebe!

Maja Weiss



**»Nisem suženj
sodobnega sveta«**

Intervju s Carlosom Reygadasom

Matic Majcen

Post Tenebras Lux (2012), četrti celovečerec 41-letnega mehiškega cineasta Carlosa Reygadasa, je ponudil enega najbolj odtrganih prizorov lanskega Cannes – tistega, v katerem si človek sam izpulji glavo, njegovo telo pa se mrtvo zruši na tla z iz vratu brizgajočo krvjo. Ni naključje, da je moral režiser že na novinarski konferenci po premieri razlagati kodirano sporočilo tega prizora: »To je podoba, ki jo imajo Mehičani pogosto v mislih, ko zvečer ležejo v posteljo. Država trpi in ta prizor je močna prisposoba tega trpljenja. Naša država je v svetovnem vrhu po obglavljenjih. To nam je blizu.«

Post Tenebras Lux se je v Cannesu izkazal za črnega račka tekmovalnega programa. Ob kopici bolj komercialnih izdelkov, kot so Andersonovo *Kraljestvo vzhajajoče lune* (*Moonrise Kingdom*, 2012), Audiardov *Rja in kost* (*De rouille et d'os*, 2012), Dominikov *Ubij jih nežno* (*Killing Them Softly*, 2012), Danielsov *The Paperboy* (2012) ter Nicholsov *Mud* (2012), je bil Reygadasov film celo ob bolj artističnih poskusih, kot so Cronenbergov *Kozmopolis* (*Cosmopolis*, 2012), Caraxov *Holy Motors* (2012) in Mungiujev *Daleč za griči* (*Dupa dealuri*, 2012), videti kot *hardcore* art film. Z navidez nepovezanimi, ponavljajočimi se in nelogičnimi prizori zapolnjen film terja kar precejšen umski napor, kar je za kritike lahko dober znak, a se je *Post Tenebras Lux* na premierni novinarski projekciji kljub temu moral soočiti z žvižgi. Žirija je kasneje Reygadasovemu brezkompromisnemu filmu podelila nagrado za najboljšo režijo, s čimer je Mehičan zgolj dopolnil svojo kolekcijo nagrad in nominacij.

Reygadas kot sogovornik v provokativnem vprašanju namesto puščice v svoj avtorski ego prepozna intelektualni izziv. In to vedno z nasmehom na obrazu. V značilno neposrednem slogu pred začetkom intervjuja pove zanimivo anekdoto. »Ali veste, da je Mehika edina država na svetu, v kateri ljudje listje z drevesa imenujejo smeti? Nekega dne sem hodil po lepo urejeni ulici blizu hiše svojega prijatelja in ob njej je bilo veliko dreves, vendar so bile vse veje porezane. Ko sem vprašal, zakaj, so mi rekli, da zato, ker so želeli odgnati ptice, saj so njihovo petje imeli za hrup. Mehika je hecna država.«

Več motivov se ponavlja v vašem avtorskem opusu, motiv svetlobe pa se vseeno zdi osrednji. Po Tihi svetlobi (*Stellet Licht*, 2007) se je že drugič zapored znašel celo v naslovu.

Če ne bi bilo svetlobe, ne bi mogli snemati filmov! (*smeh*) Pravzaprav me je res nekoliko skrbelo, ker ima *Post Tenebras Lux* spet svetlobo v naslovu, a je bil najboljši, kar sem jih našel.

V prvem prizoru smo postavljeni v kožo otroka, grozeče obkroženega s kravami in psi. Ali lahko izgubo otroške nedolžnosti in prehod v odraslost, v kateri metaforično sami sebi trgamo glavo z ramen, označimo za osrednjo premiso filma?

Zagotovo. To je bistvo tega filma. O frustracijah, ki jih imamo s tem, da ne zmoremo živeti v celovitosti, brez kakršnih koli dvojnosti. Ko sem bil otrok, sem si lahko samo rekel, kako čudovito je sploh obstajati. Kot odrasli pa poskušamo živeti preprosto in biti enotni, kolikor se le da, poskušamo doseči soglasje med voljo in dejanji. To je boj, a potrebno je premostiti vse te ovire, kolikor smo pač sposobni. Verjamem pa, da je večina odraslih v zahodnem svetu zafrustrirana. Mislimo, da smo vse bolj svobodni, a verjamem, da to sploh ni res. Že samo če pogledam naokoli ... Ko sem prihajal na festival, sem kupil letalsko karto za Nico, a sem hotel izstopiti med prestopanjem v Parizu. »Ne morete.« »Plačal sem karto za Nico, ne potrebujem povračila, samo rad bi izstopil v Parizu!« »Ne, ne morete!« Vseskozi je tako, vsi nas nekaj nadlegujejo. V bistvu živimo bedno življenje. Nekaj časa sem živel v Vietnamu in enkrat sem potoval z vlakom, ko je ta povozil nekega moškega, ki je umrl na mestu. Bilo je grozno. Vsi so začeli sestopati z vlaka, začeli so prižigati kadila, potem pa smo šli naprej. Kot da bi povozili jelena ali kaj takega. To se mi zdi čudovito. Življenje teče dalje. Zakaj bi za 12 ur ustavil vlak, kot to počnejo v Franciji ali celo v Mehiki? Ni potrebe klicati policije, bila je nesreča. Nadaljujmo z življenjem. To mi je zelo všeč. Tudi tematika filma se v precejšnji meri vrti okrog tega.

Kaj vam predstavlja podoba hudiča, kot ga vidimo v tem filmu?

To je samo element iz sanj, ki sem jih imel, ko sem bil otrok. In to velikokrat. Vedno eno in isto. To so sanje, za katere sem mislil, da bi jih lahko imel tudi Juan, glavni lik v filmu. Hudič predstavlja strah pred zlim. Ne nujno zlo samo, temveč strah pred njim. Zlo, ki nas vedno lovi.

V art filmu smo v zadnjih dveh letih pričali povratku celozaslonskega formata slike, z Viharnim vrhom (2011) Andree Arnold, Faustom (2011) Alexandra Sokurova in celo Umetnikom (2011) Michel Hazanavicius, ki je dobil oskarja za najboljši film. Kaj mislite, zakaj smo pričali temu pojavu in kaj konkretno je pri *Post Tenebras Lux* to prineslo vam kot ustvarjalcu?

Hotel sem posnemati *Umetnika!* (*smeh*) Ne, resno. Vsak film ima svoj format. V mojem primeru so gore, ki jih vidite skozi film, kot nekatere stavbe. Tako vertikalne in stisnjene. To je bil edini način, da sem jih lahko kadriral, in to je bil glavni razlog. Pa tudi to, da sem se takoj po začetku snemanja začel zavedati, da je to zares čudovit način kadriranja ljudi in predmetov, tako da sem potem celo razmišljal, da bi film posnel v popolnoma kvadratnem formatu, torej s stranicama 1:1 namesto 1:33, kot sem ga uporabil tukaj. Ta format mi je pri tem projektu predstavljal čudovito odkritje.

Tudi z objektivni ste malce eksperimentalni.

Uporabil sem poseben objektiv, ki smo ga namestili na glavnega, ker smo hoteli imeti podvojeno podobo okrog likov. Téma filma se v veliki meri vrti okrog identitete, njenega prevpraševanja, kaj smo, ali je vse to naša zavest, naše fantazme, naše sanje, naša preteklost, naš spomin ali celo prihodnost. Poskušal sem se oddaljiti ob objektivističnega pristopa. Nisem hotel prikazati stvari na enak način, kot jih vidim s svojimi očmi. Zakaj ne bi film tistega, kar vidimo s svojimi očmi, prikazal nekoliko drugače? Predvidevam, da so zato impresionistični slikarji začeli uporabljati barve, ki ne ustrezajo realnosti.



Post Tenebras Lux

Verjetno ste opazili, da precejšnjemu delu občinstva film ni bil najbolj všeč. Na tiskovni konferenci ste tudi dejali, da se zdi takšno mnenje legitimno, a da si še zdaleč ne belite glave s tem. Pa vseeno – imate kot umetnik pravico, da se tako povlečete vase, saj je film tudi dejanje komuniciranja z občinstvom?

Vprašanje je provokativno, zato bom tako tudi odgovoril. Kot prvo – sem svoboden človek. Ne gre za to, do česa imam pravico; moja pravica biti svoboden je absolutna, kot bi morala biti vsakega drugega človeka na svetu. Nisem suženj sodobnega sveta. Ni-



Carlos Reygadas, foto: Matic Majcen

sem suženj denarja ali novinarjev ali kodov. Sem svoboden človek in takšen bom vedno poskušal biti. Kot drugo – prebivalce sveta imam za svoje brate in sestre. Podobni smo si. Zato mislim, da če bo nekaj všeč meni, bo zagotovo všeč tudi vsaj nekaterim drugim. Imam tudi dokaze. Vem za nekaj ljudi, ki mislijo, da je to najboljši film, kar so ga videli od kdo ve kdaj, in ga bodo hranili v srcu in v duši. To je zame veliko večja vrednota, kot pa da bi želel dve uri zabavati občinstvo. In tretje – potrebno je razumeti kontekst festivala, kakršen je Cannes. Poln ponosnih ljudi, ki se čutijo poklicane, da sodijo. To je zelo neresničen svet, v katerem se stvari presoja prehitro. Ljudje so utrujeni, hočejo na naslednji dogodek in zato je tudi zelo malo prostora za čistost v gledalcih. Zato je čas tisti pravi razsodnik. Ta bo povedal, kam stvari spadajo. Je pa nenavadno, da se tega ne naučimo. Nekateri najboljši filmarji ali pisatelji, ki so kdajkoli živeli, niso nikoli dobili nobene nagrade in so jih v svojem času prav tako kritizirali. Pravzaprav že od Seneke pred 3.000 leti pravijo, da večje, kot je umetniško delo, večji je odpor, ki ga je deležno v svojem času. To ni več toliko stvar umetnosti kot družbenih ved. Pravzaprav bi umetnik vedno moral biti srečen, da je deležen zavračanja, ker to povečuje verjetnost, da je delo dobro. Pa ne pravim, da je moj film dober, ampak da bo čas povedal, ali je dober, ali da vsaj obstaja možnost, da je dober, ker je bil zavrnjen s strani mnogih ljudi v svojem času.

Zakaj potem pošiljate svoje filme v Cannes?

Ne pravim, da ni dobro, da jih pošiljam sem – to je čudovit kraj za predstavljanje filmov. Pravim, da so sodbe, ki jih dobiš s strani novinarjev, nerelevantne. Čeprav je tudi veliko novinarjev, ki so jim moji filmi všeč. Ne najdemo pa tu nečesa, kar bi lahko imenovali skupno občinstvo. Je samo množstvo posameznikov, ki so med sabo ločeni, in vsak film gleda s svojimi očmi, sliši s svojimi ušesi, čuti s svojo dušo in analizira s svojimi možgani. Ne, festival je zelo pomemben, še posebej za filme, ki nimajo zvezd in ki nimajo velikega proračuna za oglaševanje. V tem primeru hvala bogu za festivale, kakršen je Cannes, kjer bodo tak film predvajali.

Razvpiti ste tudi zaradi izjav, da ne marate Godardovih filmov, ker so elitistični.

(smeh) Res je, ampak ne iz tega razloga, kot pravite.

Zagotovo pa ste rekli, da ne marate, kadar ustvarjanje filmov vodi neka teorija ali abstraktni princip.

Včasih to rečem, kadar mi je dolgčas, da malce provociram. Vseeno mi je nekaj njegovih filmov všeč, kot je na primer *Karabinjerji* (Les carabiniers, 1963), ki je zame najljubši med njegovimi. Na splošno pa mi pri njem ni všeč, da poskuša preko filma dokazati neko teorijo. Sam preferiram – seveda zelo splošno rečeno – bolj intuitivno filmsko ustvarjanje. Režiserje, ki na film privlečejo svojo dušo in ne možgane. Prej ste omenili Sokurova. On je zame velik umetnik. Obožujem njegove filme. Seveda je tudi zelo inteligenten, ampak kar vidim v njegovih filmih, je njegova duša. Ko gledam Godarda, pa vidim njegove možgane. A vseeno ne bi rekel, da je to elitistično. V naših mislih in dušah smo vsi enaki. Ljudje, ki imajo radi Sokurova, prihajajo z vseh koncev sveta in iz različnih družbenih razredov. To je tako kot pri meni. Pogosto me vprašajo, kako so moji filmi sprejeti v Mehiki, jaz pa jim rečem, da povsem enako kot v Cannesu in na Kitajskem. Nekaterim so zelo všeč, drugim ne. Prvi imajo nekaj skupnega in bi radi šli skupaj na pivo. Drugi pa imajo prav tako nekaj skupnega, a na drugačen način. Mislim, da je povsem populistično, če nekdo reče, da je umetnost za elite.



ODTENKI TEME IN SVETLOBE

Mojca Kumerdej

»Edino, česar ne zmoremo, je življenje zavrteti nazaj,« položi mehiški režiser Carlos Reygadas na koncu *Tihe svetlobe* (Stellet licht, 2007) v usta Marianne, preden se ta odpravi v hišo ljubimca Johana, kjer na parah leži njegova žena Esther. Ko Marianne Johanu, v katerem je srečala »najboljšega moškega svojega življenja«, to mirno in sprjaznjeno s stanjem stvari – morda z usodo? – izreče, predse sproži dlan, da zakrije vroče sonce, in se po njenem osenčenem obrazu razprši mehka poletna svetloba. Nasprotno bi Johan, ki občuti krivdo za ženino smrt, ki ji je od bolečine dobesedno počilo srce, dal vse, da bi se vrnil v preteklost in zaprl oči pred svetlobo, ki je v njem osvetlila spečo naravo ter ga bolj kot karkoli dotlej, močnejše od Ester in njenih šestih otrok, prebudila v

življenje, ga potisnila na ostrino bivanjskega roba in vanj zarezala z ljubeznijo, bolečino in s strastjo. Bi zaprl oči ali bi vsaj kasneje odmaknil pogled ter se s tem upognil pravilom anabaptistične menonitske skupnosti na severu Mehike, če bi zmož, pa ni, kajti tiha svetloba je njega in Marianne oslepila tako zelo in povsem, da jima je spodletel vsak poskus, da bi svoje razmerje prekinila.

Morda Reygadas v *Tihi svetlobi*, najboljšem med njegovimi štirimi celovečerci in nesporno kinematografski mojstrovini, eno od anabaptističnih verskih ločin, ki so se v 17. stoletju iz versko napete Evrope umaknile onstran Atlantika, miroljubno menonitsko skupnost prikaže idealizirano. A še verjetneje film, v katerem so vsi igralci menoniti – Reygadas tudi sicer najpogosteje

sodeluje z naturščiki – pokaže razcep znotraj skupnosti; kot mi je povedal leta 2008 v intervjuju za Delo, se je njen zaprti del odzval povsem odklonilno, bolj odprti pa ga je sprejel z navdušenjem in verjetno s katarzo. *Tiha svetloba* je neznan in predvsem nestereotipen obraz Mehike. Ko Johan pred delavnico prijatelja Zachario nagovori *po moško* in Zacharia *Juanitu* odgovori z benigno kletvico, oba hudomušno oponašata prevladujočo podobo mehiškega moškega. Menoniti v *Tihi svetlobi* ne uporabljajo ostrih in žaljivih besed, z izjemo »preklete cipe«, namenjene Marianne, kar v avtu iz nevdružne bolečine uide Esther, ki pa je hip zatem do tekmice empatično razumevajoča.

V skupnosti, ki temelji na zapleteni dialektiki med predestinacijo in svobodno voljo,



Tiha svetloba

je ključno vprašanje, kako se prepoznati v Božjem načrtu in pravočasno razpoznati posege sovražnika – satana. Medtem ko Johanov oče in pastor, ki se je nekoč znašel v podobni dilemi kot on, a se je strastnemu razmerju odpovedal v prid družine in notranjega mira, sinu razumevajoče namigne, da je strast do Marianne sovražnikovo delo, Johan verjame, da mu je »njegovo naravno žensko«, kot Marianne označi Zacharia, na pot pripeljal Bog, s tem pa tudi spoznanje, da je zakon z Esther napaka. In četudi Johan v nekem trenutku izreče, da pogumen človek naredi usodo iz tistega, kar ima, ga na svobodno voljo – dejansko edino svobodo, ki jo lahko človek živi – opomnita tako Zacharia z nasvetom, naj ne izda samega sebe, kot oče, ki mu na srce položi, naj se čim prej odloči, da ne izgubi obeh žensk, in doda, da sicer ne bi želel biti v njegovi koži, a mu obenem zavida – zavida strast, ki se ji je sam v preteklosti previdno odpovedal.

Tiha svetloba je film o različnih oblikah ljubezni, o ljubezni srednje mere, ki partnerjema in njuni skupnosti ponuja varnost, gotovost in notranji mir, in potem je tu druga, ekscitna ljubezen, močnejša od pravil in osebnih dobrih namer, ki zaljubljenca ne oziraje se na njuno dobro in dobro okolice premetava od nebes do pekla. Ljubezen, ki v dvostranskem zanosu obljublja brezmejno svobodo, iztrganost iz minljivosti in vpetost v neskončnost univerzuma, in ki hkrati pomeni ujetost v dvojino, kajti v hipu, ko partner partnerja zapusti, brezmej-

nost univerzuma izpuhti in se svet sesuje in zdrobi. Zato tudi solze v Estherinih očeh, ko ji Johan med kopanjem otrok polaska, da zna od nekdanj pripravljati dobra mila, saj takšne dobrohotne hvaležnosti in pozorni pokloni ostajajo v slabi neskončnosti zunaj ultimativne ljubezni, ki jo Johan čuti do Marianne in ji jo tudi izkazuje. In zato se Ester nekaj trenutkov zatem, ko Johanu pove, da se srečen človek počuti del sveta, nesrečen pa od sveta ločen, oklepajoča se drevesa ob cesti tudi dokončno loči od sveta in bolečine.

Carlos Reygadas ima izreden občutek za kompozicijo in filmsko podobo in je mojster filmskih začetkov in koncev. *Tiha svetloba* se izvije iz utripajočih zvezd na črnem nebu in oblije naravo, iz katere se oglašajo divje živali, se nato iz zore prelije v dan in se zvečer zgosti v temo do jutra naslednjega dne. Ljubezen med Johanom in Marianne žene tisti del človeške narave, ki je ni mogoče zajeziti s pravili in je imuna na dobronamerne nasvete in pretnje ter je celo odstran etike zaljubljenca, ki si ne želi prizadeti prevaranega partnerja. Morda bi njuna ljubezen sčasoma zbledela, če bi izginile prepreke in ovire, ki so zelo verjetno, a ne povsem, njeno gorivo. Morda, morda tudi ne, kajti Reygadas pusti konec poetično razprt. Ko se Marianne približa na parah ležeči Esther, se skloni in jo poljubi na usta tako, kot si je Esther želela, da bi jo poljubil Johan. In tisto, kar je življenje iz nje izsesalo, ji Marianne vrne s poljubom in Esther oživi. Odgovor, ali oživi dejansko ali »zgolj« v otroških očeh

Estherinih najmlajših hčera, ki so jima odrasli pojasnili, da umreti pomeni potoniti v sen, iz katerega se več ne zbudiš, bi bilo mogoče razbrati z Johanovega obraza ob vstopu v sobo, a se kamera po njegovem hrbtu odplazi iz hiše v večerno nebo. Mehkoba in prefinjenost pripovedi *Tihe svetlobe* Reygadas ustvari s počasnim, a niti za trenutek prepočasnim ritmom, z natančno dinamiko različnih planov, od velikih podob narave do pretanjenih obraznih detajlov, s katerimi redkobesedni protagonisti povedo tisto, česar ne zmorejo izreči, in s pastelnimi barvami ter transparentnostjo, skozi katero so stanja in čustvovanja razprta in na dlani.

Bistveno temnejši toni prelivajo Reygadasov drugi film, *Bitko v nebesih* (Batalla en el cielo, 2005), in to od prvega prizora, v katerem mlado privlačno dekle kleče izvaja felucijo obilnemu moškemu srednjih let mrkega pogleda; Reygadas v filmu brez zadržkov mestoma vključi tudi kak eksplicitno seksualen prizor. Zakaj Ani, generalovi hčeri, med felucijo svojemu šoferju Marcosu, s katerim se poznata od njenega otroštva, po licu zdrsi solza, lahko sklepamo ali vsaj zaslutimo šele v zaključnem prizoru, ki je nadaljevanje uvodnega in v katerem se Marcos med felucijo Ani nasmehne, ji izreče ljubezen in mu ona z nasmeškom ljubezensko izjavo vrne. Toda med uvodom in zaključkom se odvijajo katastrofe, vključno z Anino in Marcosovo smrtjo.

V nasprotju z liki *Tihe svetlobe* so obrazi »nebeških bojevnikov«, zlasti Marcosov, zaprti in neprosojni. Zgolj kot sence so v Marcosovem izrazu razpoznavne prizadetost ob žalitvah, ki jih kot eden iz množice megalopolisa dnevno mimogrede izkuša, pa tesnoba in obžalovanje, da sta z ženo z namenom finančnega izsiljevanja ugrabila dojenčka svoje prijateljice, ki je nato nenadne smrti umrl.



Post Tenebras Lux

Najbolj nejasen pa je njegov odnos do Ane. Ta ga na trenutke z elegantnim nasiljem ponižuje, ko po telefonu na primer govori s svojim fantom, in v Butiku, kjer se bolj kot za denar prostituira iz užitka in morda tudi uporništvu do višjega srednjega razreda, ki mu pripada, in kjer ga kot svojo lastnino napoti k eni od kolegic, ki pa jo Marcos nemočen tako in drugače zavrne, ker si zaželi Ano. Ne toliko zaradi seksa kot zaradi zaupnosti, saj ji prizna ugrabitev in dojenčkovo smrt, Ana, obremenjena z izpovedjo, pa mu svetuje, naj se preda policiji. Šele skozi zaključni prizor, v katerem Marcos z nasmeškom izpove Ani ljubezen, postane razumljivo, zakaj se tik zatem, ko ji naznani odločitev, da se preda policiji, vrne v njeno stanovanje in jo ubije ter si njeno glavo ljubeče položi v naročje. Marcos z Aninim umorom stori nepovratno dejanje – samomor, ki je najprej simbolen, saj se nima namena skrivati pred policijo, ko pa se na koncu mučeniškega romanja v baziliko Marije iz Guadalupe kleče zruši, umre tudi telesno in se s smrtjo dokončno odreši spleta bivanjskih nevdržnosti in bolečin – krivde zaradi ugrabitve dojenčka in njegove smrti – životarjenja na eksistenčnem robu, na katerem se v Mexico Cityju drenja večina prebivalstva in posledica česa je tudi njihova medsebojna grobost, in se predvsem odreši nevdržnega čustvovanja do Ane, ki je njemu, družinskemu možu in očetu, kot mlada lepota iz zgornjega srednjega razreda – pa naj bo zaključni prizor resničen ali zgolj Marcosov umislek – povsem nedosegljiva.

Medtem ko je v *Tihi svetlobi* dogajanje strukturno povnanjeno in transparentno in je v *Bitki v nebesih* ponotranjeno vstavljeno v zaprto Marcosovo intimo, se Reygadasov najnovejši film *Post Tenebras Lux* (2012), sicer lani v Cannesu nerazumljivo nagrajen z zlato palmo za režijo, sproti seseda sam vase. Reygadasu, ki eksperimentira, da se ne bi posnemal in ponavljal, se ta poskus ni posrečil, saj je na plemenite substance nalepil raznorazna, zgolj njemu razumljiva mašila, kot je ponavljajoč se prizor najstnikov med igro rugbyja, ki ga je vpletel tudi v predhodne filme, pa tudi kaka dodatno prilepljena zgodba.

A kljub nerodni strukturi si iz Reygadasovega brikolaža lahko gledalec sam zmontira svoj film, ki je predvsem krajši od izvornih dveh ur. Tudi *Post Tenebras Lux* je namreč prežet z osupljivo vizualno zvočno lepoto, a obenem z naelektreno napetostjo, in to začeni z uvodom, v katerem dveletna de-




Bitka v nebesih

klica (dejansko Reygadasova hčerka) stoji sama na pašniku sredi črede oglašajočih se krav, ki jih zganja krdelo dresiranih psov deklince družine. Med temnjem neba in treskanjem pred nevihti je deklica očarana z vsem, kar opazuje, z živalmi, barvami in zvoki, pri čemer režiser ustvari napetost med njeno ranljivo, drobceno pojavnostjo ter pobezljanim govedom in psi, ki se med krožnim zganjanjem govedi vsakič znova vrnejo do punčke in jo varujejo, krožeč okoli nje. »Divja narava« se zatem v hišo pritaji v animirani podobi nekakšnega rdečega hudiča, ki spominja na vitko, tankonogo rdečo kravo, a zlo je bilo v hiši naseljeno še pred prihodom rogatega demona. Oče Juan, uspešen arhitekt, ki se je iz urbanega okolja z družino preselil na podeželje, se, četudi ljubeč do žene Natalie in dveh otrok, bori s svojo agresivno naravo, ki jo sprošča s surovim trpinčenjem ene od psic; četudi se režiser izogne vizualni, ne pa tudi zvočni eksplicitnosti, je slednji prizor tesnobno neznosen.

Seksualno podhlajeno razmerje skušata zakonca otopliti z obiskom swingerskega kluba, v katerem so sobane poimenovane po umetnikih in filozofih, obenem pa se skuša Juan nasilnih nagnjenj otresti skozi stike z domačini. Tako se tudi odloči, da bo El Sietu, v katerem prepozna svojo surovost, inkognito pomagal poiskati njegovo družino, ki ga je zaradi alkoholizma in nasilja zapustila. Med naborom najrazličnejših pripetljajev, ki so strukturno in pomensko

neumestljivi in odvečni, pa v nelinearno pripoved vdirajo podobe nekakšnega časa potem – med seboj nepovezani prizori, v katerih se Juanova družina z malo starejšima in tudi že odraslima otrokoma, vendar pa vsakič brez Juana, udeležuje družinskih praznovanj ali pa sproščeno poseda nekje na obali. Čas potem je čas po smrti Juana, ki umre za posledicami El Sietejevega napada ob vlom v Juanovo hišo, ki pa zaradi žrtvine amnezije po napadu ostaja neidentificiran in nekaznovan. Ko El Siete spozna, da mu je Juan, čigar družino je nepopravljivo ranil, vzpostavil stik z njegovo družino, resignirano obišče pokojnikovo posestvo, ki je že na prvi pogled drugačno – na vrtu ni več pasjega cviljenja, saj ni več gospodarja, ki bi uril svojo moč na krdelu psov in se na njih občasno surovo izživljal, namesto psov pa se med igranjem otrok ležerno pretegujejo mački, ki gospodarja ne potrebujejo. Najbolj razvpit prizor, ko na travniku, sredi katerega je na začetku filma stala deklica, El Siete samemu sebi odtrga glavo, je tako konsistenten, saj Reygadas podobno kot v *Tihi svetlobi* nasekljano zgodbo spodvije v fikcijo oziroma v prisposobo neznosnosti sobivanja s krivdo v lastnem telesu.

A tako, kot se v *Tihi svetlobi* še ena noč odpre v nov dan, ki se nato zvečer skozi temo spodvije v novo, še eno jutro, v *Post Tenebras Lux* po temi, ki so jo v družino zanesli rdeči rogati demoni, nekje v prihodnosti, ki se skozi film utrinja brez reda, ponovno vzide svetloba.



»Film morajo videti tako mladi kot njihovi starši«

Pogovor z Majo Miloš, avtorico Klipa

Tina Bernik, foto: Anže Petkovšek

Srbska scenaristka in režiserka Maja Miloš (rojena 1983) pravi o svojem celovečernem igranem prvencu *Klip* (2012), ki deluje skoraj dokumentarno, da gre predvsem za film o ljubezni mladih, ki so odrasli v družbi, v kateri se tabuirajo čustva, zdaj pa jih ne znajo pokazati. Film je pred letom dni zmagal v Rotterdamu, na lanskem Liffu prejel nagrado žirije za najboljši film sekcije Perspektiv in bil v Motovunu proglašen za film leta na področju bivše Jugoslavije.

Vaš celovečerni prvenec zbuja zelo različne odzive ...

Kritike so večinoma odlične, le včasih se obregnejo ob to, ali film res mora biti tako ekspliciten. Negativne pripombe so bolj odvisne od tega, kakšne gledalske izkušnje imajo ljudje in česa so navajeni. V 60. in 70. letih je bilo to v kinematografskem smislu nekaj vsakdanjega, zdaj pa v filmu ni toliko realističnega seksa in eksplicitnosti.

Glede na opozorila, da ogled ni priporočljiv za mlajše od 16 let, bi lahko pomislili, da je to film o mladih, ki ni za mlade.

Seveda je to film za mlade. V Srbiji ni teh starostnih omejitev in mislim, da mladi morajo videti ta film, ker se zelo odprto in neposredno ukvarja s to generacijo in z nečim, kar mladi morajo vedeti o svojem okolju. Najstniki imajo v kinematografih redkokdaj priložnost videti film, ki tako iskreno in brez obsojanja govori o njih. Videti ga morajo tako oni kot njihovi starši, ker slednji pogosto ne vidijo, kaj se dogaja z njihovimi otroki, niti tega nečjo videti.

Kakšne pa so reakcije staršev?

Pogosto so prestrašeni, kar je prav, ker moramo poskušati razumeti, kakšne potrebe ima mlajša generacija, kako komunicira in kako ji lahko pomagamo. Mladi nas ne bodo vleкли za rokav, ampak moramo mi vleči njihov jim prisluhniti in jih poskušati razumeti.

Je po vašem stanju med mladimi podobno v vseh državah nekdanje Jugoslavije?

Ob razmišljanju o filmu je bilo zame zelo pomembno, da naredim tako realističen film, da bo deloval skoraj dokumentarno, ter da je lokalni in avtentičen in da prav zato postane univerzalen. Modeli vedenja, ki so prikazani v *Klipu*, niso značilni samo za Srbijo, najdemo jih v vseh večjih mestih po svetu. A želela sem, da je film zelo avtentičen in da ima lastnosti, ki so značilne za to socialno in kulturno okolje, ter da je blizu vsem državam v regiji. Kljub temu pa lahko s filmom komunicira publika po vsem svetu, saj se razlikujejo le nekatere specifikke, ki v filmu potencirajo vtis realnosti in smo jih zelo natančno raziskovali.

Kako ste sploh raziskali to témo?

Idejo sem dobila, ko sem na spletu videla cel kup posnetkov mladih, ki so se snemali, medtem ko so maltretirali drug drugega, posnetke seksa mladenk, posnetke učencev, ki so bili nasilni do učiteljev in sošolcev, opijanje, drogiranje na zabavah in tako dalje. Ko sem gledala posnetke, sem začela opazovati, kaj se dogaja z odnosi med mladimi in z ljubeznijo ter kako si jo izkazujejo. Iz posnetkov sem nato začela izločevati nenadzorovane energije, od besa do samouničevanja, potem pa so sledili pogovori. Potrebovala sem dve leti, da sem napisala prvo različico scenarija, ker sem zbirala informacije in želela čim boljše spoznati mlade, saj gre za povsem drugačno generacijo od moje, tako kot so

drugačne tudi njihove dileme odraščanja. Dve leti sem si vzela tudi za izbor igralcev in v tem času govorila z ogromno mladimi ter obiskala tudi kraje, na katere so zahajali oni.

Kako ste izbrali igralce?

Obstaja velik razpon scen, ki so tudi igralsko zelo kompleksne, zato moja prioriteta niso bili mladi, ki prihajajo iz okolja, kot ga raziskujem v filmu, ampak predvsem dobri igralci. Med iskanjem igralcev sem bila navdušena nad tem, kako so nadarjeni in kako zlahka delam z njimi, ker so bili izobraženi in radovedni. Ko sem, potem ko so s starši prebrali scenarij, govorila z njimi, so dobro vedeli, o čem govori film, in se obenem zavedali tudi pomembnosti teme. Mislim, da je bil zanje velik izziv, da se ukvarjajo z nečim, kar zelo realistično govori o njihovi generaciji, ter da brez obsojanja vidijo in spoznajo okolje, ki je socialno in kulturno drugačno od njihovega. Na tem smo delali zelo dolgo in imeli štiri mesece vaj, na katerih smo se najprej dobro spoznali, nato pa veliko improvizirali in poskušali najti vse, kar like lahko naredi zanimive.

Koliko so bili stari igralci?

Vsi so zelo mladi. Nisem se želela podrediti konvencijam mainstream filma, da 25-letniki igrajo najstnike. Isidora Simijonović, ki je odigrala glavno vlogo, je imela na začetku snemanje 14 let in pol, drugi pa so malo starejši, a so ista generacija. Za scene eksplicitnega seksa in golote so igralci imeli

dvojnike, v postprodukciji pa smo dodali tudi nekaj posebnih učinkov.

Kako močno je vloga vplivala na glavno igralko glede na to, da gre za tako zahtevne teme?

Za vse sodelavce je bilo dobro, da so začeli spoznavati stvari, ki so jih prej sprejemali s predsodki, jih etiketirali ali se od njih distancirali, ker jih razen površno niso poznali ali pa jih enostavno niso zanimale.

Ste že na akademiji dobili željo oziroma idejo posneti film o mladih?

Med študijem sem delala več kratkih igranih in dokumentarnih filmov, najbolj pa so me zanimali moško-ženski odnosi, seksualnost in družbeno osveščene teme. Navdihuje me realnost, čeprav nisem imela v mislih, da se bom ukvarjala z mladimi. Všeč mi je, da smo do vsakega segmenta pristopili zelo temeljito, od scenarija in izbora igralcev do scenografije in izbora kostumov, kjer smo recimo imeli 20.000 fotografij samo za kostume deklet.

Koliko »turboglasba« danes vpliva na mlade?

To je dominantna oblika kulture v Srbiji, ker neposredno komunicira s prvinskimi čustvi in ima katarzične vplive, zaradi katerih je tudi zelo popularna. Mislim, da ne gre samo za glasbo, ampak celotno turbokulturo, ki je v smislu kulture vsenavzoča.

Verjetno ste se tako skrbno kot z izbiro kostumov ukvarjali tudi z glasbo?

Da, pri čemer se mi je zdelo zelo pomembno, da glasba ni komentar scen, ampak naj bi okrepila čustva ljudi, ki jo poslušajo. Da ima torej katarzično vlogo. Želela sem, da bi vplivala na junake tako, da bi dobili potrebo po kazanju čustev. Glasbo smo veliko raziskovali in poslušali vse mogoče, poleg tega pa je bilo pomembno, da igralci do nje nimajo ironičnega odnosa, odpora. Da se sprostijo in v njej uživajo oziroma da se jih dotakne.

Film je posnet v skoraj dokumentarnem stilu – poznavanje tega žanra ste izpolnjevali tudi v Parizu?

Ljubezen do dokumentarnega filma se je pojavila že med študijem in je pomembna tudi za moje igrane filme. Ko opazujemo okolico pri snemanju dokumentarca, je koncentracija veliko večja, kot če jo gledamo v

vsakdanjem življenju. Pri snemanju dokumentarcev moraš dopustiti tej realnosti, da živi, saj je velikokrat zanimivejša od vsega, kar si lahko zamislimo. Pustiti življenju, da diha, je nekaj, kar sem si želela doseči tudi pri *Klipu*. Filmi, ki so všeč meni, so pogosto igrani filmi, ki imajo dokumentarni pristop, in dokumentarci, ki imajo igrani pristop.

Torej dela režiserjev, kot je Michael Glawogger?

Da, kar nekajkrat sem gledala njegov zadnji film *Glorija kurb* (Whore's Glory, 2011) in sem bila čisto navdušena. Mislim, da je tako globok in resen pristop do tém, kot je njegov, v filmih redkost.

Če ima Amerika film *Mularija* (Kids, 1995, Larry Clark), ima nekdanja Juga Klip – se strinjate?

Mularija je kulturni film moje mladosti, odrasli smo ob njem. Spomnim se, kakšna osvežitev je bil za našo generacijo, v čast mi je, če kdo izreče *Mularija* in *Klip* v istem stavku. Seveda so na neracionalni ravni vsi filmi in režiserji, ki so mi všeč in so oblikovali moj okus, nekako vplivali na ustvarjanje, a kar je name vplivalo neposredno, so v resnici filmi jugoslovskega črnega vala oziroma režiserjev, kot so Petrović, Makavejev in Pavlović. Name so vplivali s tem, da niso imeli enotnega pristopa, in z načinom problematiziranja za družbo pomembnih tém. Njihov način je odprt in neposreden, do svojih junakov, ki so bili najpogosteje na robu, so pristopali z veliko mero ljubezni in globine. Bili so prav tako pod vplivom dokumentarnega filma, mešali so igrano in dokumentarno strukturo in delali z neprofesionalnimi igralci. Na vse to sem se želela le opreti, ne pa kopirati, ker sem vseeno hotela, da bi bili v središču posnetki z mobilnimi telefoni in da bi v film prenesla tudi dramaturgijo, kakršna vlada na spletu. Ko gledamo te posnetke, najpogosteje pridemo v središče dogajanja, sčasoma pa odkrivamo kontekst in želela sem, da je takšen tudi film, ne pa da gre samo za scene, iztrgane iz življenja mladih.

Klip je film o mladih, sodobnih oblikah komunikacije, pa tudi drogah, seksu in ljubezni. Katero temo bi izpostavili sami?

Ko sem začela razmišljati o filmu, se mi je zdelo najzanimivejše to, kaj se v določenem družbenem okolju dogaja zemocijami, predvsem z ljubeznijo. Način, kako kažejo čustva mladi, ki so odrasli v družbi, v kateri

se tabuirajo čustva, in kako se ta oglašajo, pa tudi to, kako grobi znajo biti med sabo, ker ne racionalizirajo čustev, ker niso zgradili svoje identitete in ker so prestrašeni. Mislim, da je v tem trenutku najpomembnejši odnos do intime ter pogostost distanciranja mladih od tega in skrivanje za nečim, kar je telesno, da bi se zaščitili pred izražanjem čustev.

Kakšna je samopodoba glavne junakinje Jasne?

Ujeta je v vrtiljaku čustev, od evforije do apatije, značilnem za vse najstnike. Mladi niso prepričani, kaj naj si mislijo sami in kaj mislijo drugi. Lahko so prestrašeni, drugim pa dajejo vtis, da poskušajo najti sami sebe.

Srbija v zadnjem času vsako leto šokira s kakšnim filmom: Življenje in smrt porno bande, Srbski film, Klip ...

Moj namen ni bil šokirati, ampak iskreno govoriti o nečem, ustvariti sliko današnjega trenutka. V Srbiji trenutno veliko mladih avtorjev snema svoje prvence, in to brez-kompromisno, z veliko mero strasti in nuje po tem, da povejo zgodbo. V avtorskem smislu smo si sicer različni, mislim pa, da se v vseh teh filmih vidi iskrena potreba.

Potreba po čem?

Posredovati odnos do naše realnosti. Različni pristopi imajo oporo v družbenih okoliščinah ter psiholoških in socioloških turbulencah. Dobro je, da se pojavljajo mladi avtorji, je pa to še vedno stvar ekscesa, ne pa kulturne politike nacionalne kinematografije. Ob takih valovih in ob režiserjih srednje generacije, ki delajo svoje najboljše filme, je to lahko pravo izhodišče, da dober film v Srbiji ne bo le naključje, ampak nekaj pričakovanega.



Maja Miloš



Zagovor brezciljne mularije

Klip in njegova medijska recepcija

Anže Zorman

Sprejem nagrajevanega filma *Klip* (2012) je bil pravzaprav spisan že vnaprej. Vzporedno z odločitvijo režiserke Maje Miloš, da posname film o čustvenem in intimnem svetu skupine mladostnikov, ki zaradi svoje kulturne robnosti niso standardni objekt reprezentacije, je bil diskurzivni aparat medijske obdelave in širšega gledalskega odziva že pripravljen. *Klip* je bil vnaprej kategoriziran pod označevalce »kontroverznost«, »provokativnost« in »seksualna eksplicitnost«, in čeprav te označbe kontekstualno sicer zdržijo, so bile v sozvočju z moralistično noto najpogosteje tudi skrajni domet razumevanja filma. Simptomatično in razumljivo, pa vseeno vredno analize latentnih izhodišč in koordinat te recepcije.

Menim, da je osnovni problem prezrtje antropološke poante filma in njena zamenjava z moralistično. Razlog, da *Klip* ni bil bran kot še ena filmska ljubizenska zgodba, postavljena v določen prostor, čas in pojavno obliko (kar je sicer deklariran in tudi udejanjen namen avtorice filma), marveč kot »portret generacije« in upodobitev »avtodestruktivnosti« »čustveno otopelih« najstnikov, ki se »spopadajo s širšim socialnim brezupom«, bi

lahko bil skoraj neprehten generacijski, kulturni in razredni razmik med protagonisti filma ter srenjo, ki je film medijsko obravnavala. Na podlagi teh odzivov nameravam prikazati bistvene topose napačnega branja filma ter nekatere implikacije, ki jih to nosi. Manifestiranje teh osi bom prikazal na nizu fragmentov iz slovenskih medijskih objav, ki pa imajo svoje ekvivalente tudi na tujem.

Brezciljna generacija?

Vrednote in prakse vsakdanjega življenja mladih so prvo polje, na katerem se vrši redukcija njihovih motivacijskih shem, čustvovanja ter metod transgresije na površne floskule in posplošitve. V funkciji slednje je pogosta teza o čustveno ali kako drugače disfunkcionalni generaciji, ki jo film bojda predstavlja: »generacija s takim oklepom, da je kazanje kakršnihkoli čustev skorajda tabu«; »generacija, ki ne zna več funkcionirati na osebni ravni«; »portret generacije, ki ji je bil odvzet glas, s tem pa je bila usodno prizadeta njena sposobnost komuniciranja in izražanja lastnih emocij«; »portret izgubljene generacije, ki ne vidi prihodnosti in išče užitek, čeprav krat-

kotrajen, samo v sedanjem trenutku«. Portret skupine najstnikov, ki je v svojem kulturnem in psihološkem profilu sicer predstavnica za določen segment mladih, se torej razume kot »portret generacije«, kulturno in siceršnje raznolikost mladine pa se oskubi v amorfnu kategorijo generacije.

Pri kategorizaciji praks mladine je pogosto uporabljena tudi koordinatna oziroma gibalna metafora: »brezciljna mladina«; »glavni liki, ki so izgubljeni v več svetovih«; »najstniška družba, ki brezciljno tava po urbanem Beogradu«; »beži pred dolgčasom in turobnostjo vsakdanjega življenja«; »od okolice bežijo skozi droge, alkohol in spolnost«; »način pobega iz grenke resničnosti«. Iz tega metaforičnega polja vznikajo naslednja vprašanja. Če bi se ta izgubljena mladina sprehajala ali s kolesom preganjala po gozdu, potem ne bi brezciljno tavala? Kaj definira to tavanje? Morda urbanost? Uporaba alkohola, drog? Kakšen način življenja in družbeni razred pa daje tem opredelitvam mero? Ali bivalni model *kuća-posao* ni brezciljno početje? Brezciljno tavanje v omenjeni metaforiki je očitno definirano z mladostjo. A namesto obsojajoče frazeologije bi lahko manj pompozno vzeli v zakup, da so vrednostne sheme in vedenjski formati raznoteri in se za povrh tako skozi menjavo generacij kot posamezna življenja navadno tudi spreminjajo.

Floskula o begu je sorodno nereflektirana označba, ki določene forme zabave in čutnega zadovoljstva brez posebej jasnega ključa kvalificira za beg. Da te forme subjektivno

navadno niso tako doživljane je za moralistični diskurz nepomembna malenkost. Vseeno naj dodam, da divje zabave, alkohol in mamila niso nujno kar beg in tudi ne način pozabe. Pogosto so sredstvo – kdo bi si mislil – užitka. Standardni normativi užitka »odraslim« nemara res predpisujejo brezko-feinske formate, a vsaj mladi te normative pogosteje tretirajo v njihovi bistveni resnici, kot arbitrarne. Res je le malokateri užitek brez svoje cene in tehnologije zabave, ki se jih poslužujejo protagonisti filma, so lahko tudi precej samouničevalne, a publicistično opletanje s floskularnimi obvozi razmisleka in razumevanja tudi ni posebej plodno.

Zanimiv, čeravno nejasen, je tudi ta fragment: »*odtujenost in hladnost sta na trenutke tako potencirani, da se križata s psihologizacijo, kar likom odvzema ključni element – človeškost v povezavi z verjetnostjo – in jih spreminja v ploske enodimenzionalne abstrakcije grozljivega gosta nihilizma oz. v golo metaforo nekega družbenega stanja med mladežjo*«. Če razumem, naj bi ciljalo na to, da je energična mladina, ki cel film pleše, seksa, joče, zapeljuje, se smeji, prereka in pretepa, skratka goji raznovrstne medčloveške odnose, pravzaprav hladna, nihilistična in odtujena od svojega resničnega jaza, ki je v svojih globočinah vseeno grajen po zdravih meščanskih normativih. Nekoliko bolj prostodušni vzporednici temu fragmen-

tu sta še sledeči: »*film [...] deluje pa povsem realistično, kot da ga ni nihče niti poskušal cenzurirati*«; »*to motečo sliko (inscenacijo realnosti patriarhalne, mačistične družbe)*«.

Brezčutna seksualnost?

Spolnost je naslednje področje, kjer obravnavani teksti vsiljujejo zelo določno razumevanje njenih izrazov, njene estetike, psihologije in razdelitve vlog. Prvenstveno se določi kulturno mesto reprezentacij spolnosti, katere javna pojavnost je lahko le pornografska: »*[Klip] hodi po tanki črti med eksploatacijskim filmom, v katerem nazorni prizori seksa nadomeščajo pomanjkanje zgodbe*«; »*najbolj kontroverzen film festivala, ki to kontroverznost dosega bolj prek pornografskih prizorov kot prek skrajnosti dekadence*«. Seks, elementarno osebno in družbeno početje, je domnevno nelegitimen narativni faktor. Dolgi kadri, počasne sekvence, banalni dialogi, z ničemer od tega se ne oponaša funkcije nadomeščanja nečesa drugega, namreč zgodbe. Po drugi strani je seks nujno goljufija in celo pornografija. Da slednje ne določata prisotnost ter estetika spolnosti, marveč predvsem njena funkcija, je pač drugotnega pomena.

Poleg samega insceniranja seksa pa je še bolj problematična njegova nestiliziranost: »*surovo, grafično eksplicitno, skoraj eksplo-*

atacijsko podobo najstniškega seksa«; »*a v dejanju, ki simbolično označuje začetek njune veze, ne vidim prav nič romantičnega. Oralno zadovoljevanje moškega, na usranem šolskem stranišču je točka, na kateri bo marsikakšen gledalec odnehal in ugasnil televizor*«; »*poceni seks*«; »*brutalnost in avtodestruktivnost njihovih seksualnih srečanj*«. Kaj pravzaprav je poceni seks in kaj ga določa? Minutaža? Število orgazmov? Higijenski pogoji? Je problem, da se koitus in felacija v filmu pogosto dogajata v zapuščenih prostorih in sanitarijah? Ali zdrav srednjerezadni posameznik, ki partnerja ali partnerko za eno noč odpelje v lastno stanovanje, seksa kaj manj poceni? So raznolike spolne prakse tudi brutalne in avtodestruktivne, ko in če se odvijajo med belimi rjuhami in lepo pobeljenimi stenami? Je prikaz takšnega seksa tudi surov ali pa je že dovolj malomeščansko prekuhan?

Verjetno. Na taistem Liffu je bil predvajan še en film o najstniški ljubezni, francoski *Zbogom, prva ljubezen* (Un amour de jeunesse, 2011), prav tako ženske avtorice, Mie Hansen-Løve. Zaradi socialnih in kulturnih vzorcev višjega srednjega razreda, s seksom med sveže oprano posteljino in sentimentalno ter nostalgično stilizacijo kadrov, ni filmu nihče odrekal statusa ljubezenske zgodbe. Ljubezen premožnejših razredov, očiščena mladostniške transgresije, je ljubezen. Ljubezen mularije brez keša in z duhom

Klip



Ljubezen premožnejših razredov, očiščena mladostniške transgresije, je ljubezen. Ljubezen mularije brez keša in z duhom upornišтва pa ni ljubezen. Je »depresiven portret generacije«.

upornišтва pa ni ljubezen. Je »depresiven portret generacije«.

V obravnavanih fragmentih ne manjka latentne mizoginije, ki se sicer očita filmu: »fantu, ki ji je všeč, se skuša prikupiti s tem, da mu ne odreče nobene spolne usluge, on pa to grdo izkorišča»; »čeprav ji ta tu in tam izkaže nekaj nežnosti, gre večino časa za najrazličnejše spolne igrice, v katerih se Jasna včasih morda počuti kot erotična kraljica, gledalcu pa kaj kmalu postane jasno, da gre za obup, odvisnost in pomanjkanje samospoštovanja«; »ko režiserka prvič eksplicitno pokaže seksualni akt (ki je poniževalen za dekle), s tem podčrta že tako očitno neenakopravnost med spoloma«; »a čustva skriva, namesto tega pa jih zamenja z zgolj golim seksom«; »če fantje ves čas dokazujejo svojo 'moškost', dekleta brez zadržkov sprejemajo svoj podrejeni položaj«.

Mlada ženska pač ne more uživati v seksu in drugih spolnih dejavnostih. Sledeč nanizanim odlomkom vanj vstopa le na videz prostovoljno, v resnici je prisiljena v to ponižujočo dejavnost. V najboljšem primeru ga uporablja, da z njim nadomešča izražanje pristinih čustev. Če bi bila primerno osveščena in bi imela več dimenzij, seveda tudi tega ne bi počela: »film je videti bolj kot depresiven portret zelo ozkega sloja mladih, ki še niso slišali za enakopravnost spolov ali enake možnosti. Problem je tako predvsem v tem, da režiserka likom ne dovoli večdimenzionalnosti, saj ne glede na vse informacije, ki so jim na dosegu roke, ne podvomijo o vzorcih, ki jih ponavljajo, in na ta način zgolj perpetuirajo nazadnjaško družbeno strukturo«.

Nasploh je filmanje praks, ki niso del blazirane ideologije vsakdana, že po definiciji krivo: »Film, ki ima potencial, režiserka tako pokoplje s preveč očitnim zanašanjem na kontroverznost, za katero je vedela, da bo zbudila pozornost. To še podčrta z zadnjim prizorom, v katerem fant dekle najprej surovo pretepe, nato pa se, kot da se ni zgodilo nič, strastno poljubita«. Pogostost sadomazohistične dinamike razmerij je dovoljeno obelodaniti le v črni kroniki in pri Oprah, pri čemer pa fizično nasilje seveda ni edino nasilje v zvezi. Sadomazohistična partnerstva so povsod

okoli nas. Ni kontroverzna upodobitev tega, temveč je, z ozirom na statistično pogostost padanja po stopnicah, sporna kvečjemu filmska samocenzura in odsotnost te dinamike v širši filmski produkciji.

Neresnično življenje mladih

Tretja os je vprašanje tehnološkega posredovanja izkustva, socialne konstrukcije sebstva prek spleta in virtualne resničnosti nasploh. Tu je na delu interpretacija, močno nastanjena v 20. stoletju, ki kleno opazuje pojav interneta in hipersveta kot deviacijo, nevarnost in nepristnost: »Generacija, za katero ni nič resnično, če ni naloženo, shranjeno in deljeno na spletu«; »na povojno generacijo prežijo še pasti socialnih omrežij in uporabne tehnologije«; »Jasnini generaciji zdaj preti še nevarnost te virtualne resničnosti, kar zelo zgovorno pokaže Klip«; »Jasna dogajanje stalno snema z mobilcem: dolgčas v razredu, samo sebe v sobi med plesom, tudi seks se zdi nemogoč brez tega. Realnost postaja ujeta v posrednike«. So stare trotel kamere in manično iskanje fotoaparata ob lepih sončnih zahodih in krajinskih čudesih povsem druge kategorije posredovane resničnosti? Takšne, ki ne terjajo apokaliptičnih tarnanj o ujetosti realnosti? Dvomim. Vraščenost tehnologije v naše sebstvo in vsakdan je dejstvo, ki ga mladi danes živijo neprimerno manj obremenjeno. Takšno početje se že zdi eksczesno, a to je antropološka in celo ontološka resnica celotne zahodne družbe. O njenih nevarnostih je verjetno moč povedati marsikaj, seveda pa pavšalno obsojanje kulturne manifestacije te tehnološke situacije ni posebej plodno.

Lahko bi šel še dlje in dejal, da mobilni telefoni, socialni omrežja, videoposnetki in kar je še teh orodij mladini, »ki ji je bil odvzet glas, s tem pa je bila usodno prizadeta njena sposobnost komuniciranja in izražanja lastnih emocij«, artikulacijski horizont kvečjemu razširja. Semantično in leksično opustošenje je namreč žalostna resničnost večinskega dela sodobne komunikacijske kulture in omenjena orodja nemara celo pomenijo

dopolnilo oziroma razširitev te razdejane komunikacijske opreme sodobnosti.

Za kaj torej gre?

»Če ste občutljivi, senzibilni [...] to ni film za vas«; »Zavrgla je namreč vse stereotipe o senzibilnosti ženskega pogleda«. Če je senzibilnost stvar tega, da reagiraš le na izumetničene inscenacije življenja, no, fej za takšno semantično posilstvo pojma. A to seveda ni senzibilnost. Četudi se ta film nekje sopostavlja s t. i. »črnim srbskim valom«, bi si ga drznil, če že kategoriziramo, označiti za romantično dramo z jasnim pečatom ženskosti avtorice v smislu natančnega opazovanja in beleženja vedenja in pretanjenosti čustvovanja. Njegova kontroverznost je v empatični moči filma, oziroma kot se v enem redkih umestnih popisov filma lepo zapiše: »film ni radikalen zaradi neinhibirane slikovitosti prizorov, pač pa ravno zaradi subtilnega pogleda v najbolj občutljivejše obdobje odraščanja«.

Uporabljeni citati oz. spletni viri:

Anonimni avtor: *Klip*; Revijamentor.si
Anonimni avtor: *Klip*; Filmski-koticek.blogspot.com
Valič, Denis: *Od najstniške spolnosti do zablod sodobne družbe*; na: *Pogledi.si*
Sežun, Jelka: *Liffe: Klip*; *Jana.si*
Sajovic, Kaja: *Klip*; MMC RTV
Sajovic, Kaja: *Maja Miloš: Da lažje gledamo nasilje kot nazorni seks, pove veliko o družbi*; MMC RTV
Šuštar, Lucija: *Liffe: Klip*; Planet Siol.net
Standeker, Špela: *Kontroverznost, ki je sebi namen*; *Dnevnik.si*
Lešničar, Tina: *Sekcija Perspektive – ko se tuče, taj se voli**; *Delo.si*
Lešničar, Tina: *Zmagovalka Liffa Maja Miloš: Kje je ljubezen v surovem okolju*; *Delo.si*
Einspieler, Vili: *Sporni srbski film: minister za kulturo financiral erotični film z mladoletniki*; *Delo.si*

IDFA 2012:

hudournik dobrih dokumentarcev

Simon Popek

Na svoj prvi obisk Mednarodnega festivala dokumentarcev (International Documentary Festival Amsterdam) sem se koncem novembra (14.–25. november 2012) odpravil z mešanimi občutki; gre za največji festival dokumentarnega filma v Evropi, a sem v preteklosti iz zanesljivih kritiških in prijateljskih virov spoznaval, da gre za festival, ki ne goji pretiranega razumevanja do t. i. obrobne dokumentarce, radikalnejših formalnih eksperimentov ali minimalističnega pristopa. Na kratko, IDFA je od nekdaj veljal za čisto nasprotje FID Marseilla, za razstavo mainstreamovske, visokopračunske in spolirane dokumentarne produkcije, tiste vrste dokumentaristike, katere najvidnejša predstavnik sta BBC ali HBO, kjer informativni ali didaktični vidik prepogosto zasenči avtorski in kreativni pečat. Z informativno vrsto dokumentarca ni praviloma nič narobe, toda če festivalski kuratorski princip v celoti podleže temu dispozitivu, se lahko znajdemo v nepregledni množici enolične ponudbe, ki hitro odvrne vsakega minimalno avanturističnega obiskovalca.

IDFA 2012 se je – vsaj zame – končal v pozitivnih tonih. Najprej sem menil, da sem imel srečo z izbiro filmov, nato so mi dolgoletni obiskovalci festivala zaupali, da se je vzporedno z uradno selekcijo, ki ne odstopa od toga začrtanih smernic, vzpostavila sekcija ParaDocs (s povsem ločeno programsko ekipo), izbor drznejših vsebin, kjer avtorji iščejo nove smernice, preigravajo dispozitiva dokumentarca in fikcije ali operirajo v eksperimentalni formi.

V prvi meri sta navdušila dva filma; prvi je v škotski produkciji posnet prvenec mladega španskega režiserja Chica Pereire, ki se je podpisal pod čudovit, v črno-beli tehniki posnet film *Pablo's Winter* (2012), intimen portret naslovnega junaka, stare sablje v »najboljšem« pomenu besede, veteranskega nergača, verižnega kadilca, cinika in nihilista Pabla, ki z ženo živi v malem podeželskem

mestecu v Španiji. Tam je bil nekoč rudarski center, medtem ko danes okoliš odмира. V vasi živijo predvsem stari ljudje ... in Pablo, ki naniza toliko sarkastičnih komentarjev, da je film skoraj komedija, čeprav je prežet z melanholijo redkih preživelih rudarjev, ki jim je Pereira film tudi posvetil.

Drugi vrhunec festivala, *The Young Man Was, Part 1: United Red Army* (2011) bangladeškega režiserja Naeema Mohaiemena, je briljantna rekonstrukcija dogodkov septembra 1977, ko so pripadniki japonske Združene rdeče armade ugrabili letalo japonske letalske družbe in prisilno pristali v bangladeški Daki, kjer so zahtevali odstop japonske vlade. Sledil je večdnevni pogajalski proces, ki je bil skoraj v celoti dokumentiran v zvočnem zapisu in ki ga je režiser, leta 1977 star osem let, našel pri glavnem pogajalcu, polkovniku vojaške hunte, ki je dve leti poprej zrušila levičarsko vlado. Tu se pričnejo številni nesporazumi in absurdi neverjetne zgodbe. Japonski ugrabitelji so Bangladeš kot pogajalsko ozemlje izbrali v zmotnem prepričanju, da tam še vedno vlada popularna fronta. Opravka pa niso imeli le z desničarsko hunto, temveč so ji nevede celo pomagali pri zatrtju terorističnega napada! V tem času so okrog prestolnice Dake že potekale kontrarevolucionarne aktivnosti in ena takšnih se je v istem času odvijala na letališču, kar je hunta izkoristila, saj je Japoncem naročila, naj sumljive, oborožene tolpe okrog letala »kar ustrelji, če je treba«, češ da skušajo ogrožati njih! Film ima izjemno močno zvočno komponento, izriše namreč pogajalski kaos in amaterizem tako ugrabiteljev kot pogajalcev, zato ni abstraktna razsežnost filma niti najmanj moteča; večino vizualne podobe konstituirajo izpisani dialogi obeh strani na črni podlagi, medtem ko se vizualna plat konfrontacije (tudi zaradi pomanjkanja arhivskega gradiva) pojavlja občasno. To je lep primer inovativne, drzne dokumentaristike, predvsem pa ilustracija

samozavesti avtorja, ki se zaveda silovitosti zvočnega gradiva. *United Red Army* je prvi film iz načrtovane serije, v kateri namerava režiser obdelati radikalni levičarski terorizem 70. let.

Aktualno ekonomsko krizo bi z vidika malega slehernika težko izrisali prepričljiveje, kot je to uspelo nizozemskemu režiserju Leo De Boeru s filmom *I Want My Money Back* (Ik wil mijn geld terug, 2012). Številne zgodbe o propadlih bankah od leta 2008 naprej poznamo vsi – kaj pa zgodbe o malih, vsakdanjih ljudeh, ki so se s svojimi prihranki zakalkulirali in ostali brez vsega ali vsaj brez dobršnega dela svojih prihrankov? O tem v svojem družinskem dokumentarcu zelo duhovito spregovori De Boer, ki je zajetno dediščino svojega mladoletnega sina, ki mu jo je zapustila babica, z napačnimi vlaganji razpolovil. Kako naj Leo sinu sporoči tragično novico? Namesto neposredne konfrontacije je raje posnel film, v katerem ne razpre le svojega srca, temveč tudi usode nekaterih enako nesrečnih ter naivnih »vlagateljev« in *entrepreneurjev*, ki so zadnja leta ostali brez prihrankov, npr. znanca, ki je naivno verjel islandski banki in obljubam o šestodstotnih letnih obrestih, nazadnje pa ostal brez vsega. Leo med svojo raziskovalno nalogo spozna marsikaj, med drugim trpko ugotovitev, da posameznik zaradi slabe kalkulacije in špekuliranja vedno ostane brez vsega, enako neodgovorno banko pa vedno reši država ...



Pablo's Winter



The Queen Of Versailles

Navdušila sta tudi dva filma o dveh hišah, ki sta nastajala v dveh različnih kulturnih okoljih in v okviru dveh razrednih zavesti. V **The Queen Of Versailles** (2012, Lauren Greenfield) smo priča eklatantnemu primeru kiča in slabega okusa Američanov, razkošja brez primere, ki ga utelešata floridska zakonca David in Jackie Siegel. David je obogatel z nepremičninami in s počitniškimi kompleksi, Jackie, nekdanja mis Floride, mu je rodila sedem otrok. Leta 2005 sta se odločila zgraditi največji samostanski objekt v ZDA, grandiozno vilo, za katero sta inspiracijo našla ... v Versaillesu. Toda potem je nastopila finančna kriza, kreditni krč in Siegelov imperij se je znašel v težavah. Družina še zdaleč ni bila obubožana, toda David je želel vzpostaviti varčevalni družinski proračun, ki se mu ni znala prilagoditi ne Jackie ne otroci; zasebno letalo so nadomestili komercialni leti, gradnja »Versaillesa« se je ustavila, David je pričel nadzirati, koliko luči v stari graščini je prižganih ... Gre za zelo ilustrativen primer nenadzorovane ameriške potrošnje, ko se posamezniki, navajeni določenega udobja, preprosto ne znajo prilagoditi novim razme-

ram. In največji talec teh razmer je družinski patriarh, zgarani in znervirani David, ki skuša sredi družinske potrošniške blaznosti ladjo obdržati nad vodo.

Na drugi strani sveta, v osrčju angleškega Yorka, stoji dvesto let stari dvorec Gray Gardens. Zgodbo o tej »norosti v dvoje« pripoveduje **Folie a deux – Madness Made Of Two** (2012) režiserke Kim Hopkins. To je še ena tragikomična zgodba o počenem nepremičninskem balonu, ki se je ljudem zgodil po letu 2008, konkretno zakoncema iz višjega srednjega razreda, ki sta leta 2005 kupila Gray Gardens z namenom, da polovico preuredita v luksuzen hotel, drugo polovico pa zasedeta s svojo številčno družino. Ko naj bi jima banka jeseni 2008 odobrila milijon in pol funtov kredita za dokončanje obnove, so se zgodili Lehman Brothers in posojilo je šlo v franže, kar je zakonca pustilo brez možnosti dokončanja, a s kreditnimi terjatvami ... Film ne ponuja le natančnega vpogleda v destruktivne mehanizme bančnih posojil, temveč je zgovorna ilustracija družinskega razkroja in osebne stiske.

Za konec še par besed o nominirancu za oskarja v kategoriji dokumentarcev: **The Gatekeepers** (2012) izraelskega režiserja Drora Moreha je elokventen, natančen in presenetljivo »strpen« dokumentarec o znameniti in zloglasni izraelski varnostni službi Shin Bet (ali Shabak), ki je nastala leta 1967 po šestdnevni vojni in ki za Izrael predstavlja glavno informacijsko orodje za boj proti terorizmu na zasedenih ozemljih. Pred kamero spregovori šesterica nekdanjih direktorjev Shin Beta, ki povečini ne ovinkarijo: njihova naloga je ščititi Izraelce pred Palestinci ter preprečevati konflikte. Obenem so kritični tako do izraelske vlade kot do metod represije, ki se jim največkrat zdijo kontraproduktivne, sploh kadar Shin Bet aktivno in produktivno sodeluje s palestinsko stranjo. Film razkrije odločne može odločanja, ki bodo v kritični situaciji brez oklevanja eliminirali sovražnika, ne glede na kolateralno škodo. Za te ljudi »v boju proti terorizmu ni morale«, čeprav upajo na dialog in politično resolucijo. Močan film.

Uboga Evropa. Vsi smo končali pri Velikem bratu.

Portret Mattea Garroneja¹

Jože Dolmark, foto: Nicola Filardi



¹ Gre za razširjeno in predelano spremno besedilo ob retrospektivi filmov Mattea Garroneja na 23. Liffu, v skrajšani verziji objavljeno v *Kinotečniku*, november-december 2012.

V dobrem desetletju se je Matteo Garrone (1968), ki spada v sam vrh skupine novih in briljantnih italijanskih režiserjev, uveljavil z nekaj začetnimi filmi, ki spretno prepletajo dokumentarno formo s fikcijo, kot so *Vmesna zemlja* (Terra di mezzo, 1996), *Gosta* (Ospiti, 1998) ter *Rimsko poletje* (Estate romana, 2000), kjer se ganljivo kaže režiserjevo zanimanje za obrobni svet rimske »borghate« in njenih pozabljenih ljudi, za prostitutke in ekonomske priseljence, za preslišane umetnike in sploh za kruti svet vsakdanjega preživetja, medtem ko ne tako daleč proč bučno odmeva večno mesto. Kritiki so te filme pogosto označevali za nekakšno moderno obnovo neorealistične poetike že zaradi njihove izrazite socialne drže in režiserjevega namena spregovoriti o mukah preprostih ljudi ter njihovega vsakdana neposredno in veristično, kar je krasilo povojne filme italijanskega neorealizma. Garronejevi oblikovni postopki so temu blizu, ko velikokrat izbira naturščike in njihovo preprosto govorico v slikanju bivanjskih težav, duhovne bede in kulturološkega neskladja sodobne italijanske družbe. A takoj velja poudariti, da je nekdanji slikar Garrone tudi izreden vizualni stilist, ki z neusmiljeno močjo pogleda ter hkrati njegovega dovršenega slikovnega potenciala bogato razkriva pomembnost detajlov in skromnost ljudskih gest njegovih junakov in okolja, ki ga ti ljudje poosebljajo.

S tovrstno stilistično nadgradnjo filmarja z občutljivo raziskovalnim očesom, ki neutrudno bedi nad ljudmi ter njihovimi intimnimi in javnimi prostori, se Garrone s svojimi novjšimi filmi, nekakšno trilogijo, poda v odslikavanje ekstremnih in družbeno odrijenih skupnosti, njihovih obsesivnih posebnosti in uničujočih strasti. *Nagačevalec* (L'imbalsamatore, 2002), *Prva ljubezen* (Primo amore, 2004) ter mednarodna uspešnica *Gomorra* (2008) so filmi enkratne vizualne lepote, ki povsem označujejo te nevarne obsedenosti. Podrobno soočenje z njimi pa sublimno nakazuje simbolno kritiško branje današnje Italije, družbe, ki jo Garrone vidi skrivljeno od sebičnosti, pahnjeno v osamo ter obup, znotraj teh obubožanih prostorov pa so patološka občutja zapolnila mesta pristinih ljubezenskih odnosov.

Kot druga dva filma je tudi *Nagačevalec* zgodba, prevzeta iz sodobne črne kronike, preoblikovana v prefinjeno humano študijo o tem, kako se ljudje borijo v vzpostavljanju čustvenih odnosov v zapostavljenih in pozabljenih pokrajinah izropane človečnosti,

kjer so medsebojne meje sporazumevanja enako krhke, kakor so krhke črte, ki ljubezen ločijo od patološke obsedenosti. Nesrečna zgodba mojstra in učenca in bolj slučajne ženske posredi je boleča pripoved o tistem majhnem še preostalem ljudskem poželenju in pohotni razprostranosti socialnega zla, ki to plemenito voljo dokončno izniči.

Prva ljubezen je skorajda morbidna zgodba o čudaškem zlatarju, ki si je prek oglasa izbral dekle in jo zatem zasužnjil v svojem boleznem početju, da jo telesno hira, ker so mu ljube anoreksične ženske. Ponovno nas Garrone v zastrašujoči zgodbi vodi skozi enkratne slike krajine in domovanj in usodnost prepovedanih prostorov, ki so tokrat nagačena telesa nadomestila s prisilo nad zdravim telesom in umom v želji, da se s kontrolo in posegom v drugo telo, um in čute zgrešeno vodi ljubezen.

Podvig ekranizacije romana Roberta Saviana *Gomorra* (izdanega leta 2006) je bil videti kot nemogoče početje, saj gre za kompleksen literarni tekst, kjer so premešani različni pripovedni prijemi raziskovalnega novinarstva s fikcijskimi nastavki. Epski elementi pripovedi, množstvo novinarskih informacij, magma dogodkov in oseb, folklorno-etnografski okvir in ekonomsko-politična razmišljanja o pojavu in funkcioniranju kriminalne združbe tvorijo občutljiv nukleus pisateljevega družbenega angažmaja in njegovega javnega pričevanja skozi književnost kot obliko civilnega boja. Spreten prenos na istoimenski film se poslužuje Garroneju že znanih neorealističnih kánonov neposredne socialno dovtetne pripovedi. Govori se v nepeljskem dialektu, prizorišča so avtentična, igralci iz taistega miljeja in često pobrani s ceste. Garrone je izbral nekaj pripovednih celot in se do njih obnaša kakor večč kronist v opisu Gomorre kot prostora, mesta, države v državi, njenega ustroja in delovanja, kakor da gre za entomološki dokumentarec. Vizualna plat filma ga ponovno vzdigne na raven simbolnega v prikazovanju tega sodobnega barbarstva preko eksemplaričnih sekvenc zaprisege v jami, pokolov v naravnost abstraktnih konfiguracijah v nekaj, kar se tiče slehernega; in nihče do tega divjanja ne more ostati neprizadet.

Zatem je tu *Resničnost* (Reality, 2012), sijajna epsko fellinijevska farsa o kaznjencu in njegovem snu televizijskega zabavljaja. Pravljica o norem kolektivnem teku za četrte ure slave, o krhkosti medsebojnih človeških odnosov, o spektaklu kot materialni rekon-



Gomorra

strukciji neke religijske iluzije. Povera Italia. Siamo finiti tutti in un Grande Fratello.¹

Luciano (Aniello Arena), sijajna neapeljska zguba v bogati tradiciji junakov Pasolinija, Risija, Monicellija ali Scole, se po prepričevanjih sorodnikov prijavi na avdicijo za televizijski resničnostni šov. Je izbran, nastopi in zatem izgubi še tisto malo razsodnosti,

¹ V prevodu: »Uboga Italija. Vsi smo končali pri Velikem bratu.«

ki jo je premogel. V svojem majhnem in od boga pozabljenem predmestju si prične domišljati do neverjetnosti halucinantne reči, med drugim, da ga televizijski producenti oddaje nadzirajo in usmerjajo za dosego kdo bi vedel kakšnih nakan. Počuti se na trnjih znotraj svojih paranoičnih pretresov in se med drugim prelevi v nekakšnega dobrohotnika svojega revnega kvarta, da bi se nekako znašel in izplaval iz godlje.

V tej smeri se Garronejev film kaže za

metaforo televizije kot socialnega nadzorika in snovalca človekovega obnašanja in javnega mnenja nasploh, za generatorja tiste praznine vedno odprtega očesa, ki na koncu ne gleda več, da bi radovedno kaj razkrivalo, temveč bulji, da nadzira apatijo in en velik nič. V pričevanju te in vsesplošne izpraznjene resničnosti, se Garrone naslanja na nažlahtnejšo genealogijo italijanske komedije (commedia all'italiana) v slikanju neke poti, ki na koncu vseeno verjame in kliče po odrešitvi v nekakšnem čudežu, ki bi se vseeno moral pripetiti. Vsa Fellinijeva umetnost je bila zgrajena v tem zarisu lovljenja imaginarnega, ki se mora razliti po resničnosti, v »barokiziranju« začaranega univerzuma, ki se povzdiguje nad boleščjo in banalnostjo vsakdana. V zadnji sekvenci njegovega lepega filma lahko dobrohotno opazimo to namero. Ki kakor da bi prihajala zelo od daleč v zelo bližnji svet, morebiti še pravočasno.

Morda Matteo Garrone navkljub domovinski samokritiki ne misli samo na lepo deželo tam doli ... ampak ...

POSNEMI V GIBANJU!

Sklop izobraževalnih predavanj
s praktično delavnico
v Španskih borcih.
26. marec - 26. maj 2013

Zaključna prireditev s projekcijo nastalih filmov:
26. maj 2013, velika dvorana Španskih borcev

Vabljeni šole, skupine in posamezniki!
Prijave in informacije: goran.pakozdi@en-knap.com

izobraževalna predavanja:

MATIC MAJCEN:

Inovativni pristopi k ustvarjanju plesnega videa

GORAZD TRUŠNOVEC:

Plesni prizori v pripovednem filmu

MATEVŽ JERMAN IN JUŠ PREMROV:

Neodvisna produkcija: kako z iznajdljivostjo, drznostjo in inovativnostjo nadomestiti proračun?

IZTOK KOVAČ:

Ples na platnu

Praktično delavnico snemanja filmov bo vodil
režiser **SAŠO PODGORŠEK**.



»Vse je resnično, nič ni dovoljeno.«

Katja Čičigoj

»Danes nismo več misleča bitja, temveč bitja, ki kupujejo. Nismo več zadovoljni s slavo, pripravljani smo se odpovedati lastnemu življenju, da bi dobili mesto v Raju, ki je vselej televizijski raj. Živimo v Deželi igrač, moj lik je neke vrste Ostržek. Camorra in televizija, če ju postavimo v potrebna razmerja, sta enako nevarni. /.../ Kot pravi podjetnik je Berlusconi spodbudil potrošniško družbo in ta model smo ponotranjili.« – Matteo Garrone¹

»Tisti, ki mislijo, da je Italija zaostala dežela – korumpirana stran dobre neoliberalne postmodernosti (kot to misli italijanska levica) – se povsem motijo. Ne razumejo, da realnost semiokapitalizma temelji na optični iluziji in prevari, na hipertrofiji podobe in inflacijski proliferaciji jezika, na plenilski manipulaciji izmenjave (jezikovna izmenjava in ekonomska izmenjava, pomešani in zamenjani). Italijanska raztresenost, mafajska kultura, politična korupcija niso nikakršna izjema. /.../ Berlusconi, ki predstavlja ekonomske interese in kulturo sicilijansko-milanske mafije, je nadaljevanje

baročnega sloga Mussolinija, ki v TV-ekranih najdeva svoj popolni okvir. V 20. stoletju je Italija postala laboratorij semiokapitalizma – intimno baročna, intimno fašistična.« – Franco Berardi²

Otvoritvena sekvenca: iz ptičje perspektive opazujemo premikanje bohotne pozlačene bele kočije, ki mladoporočenca pelje na po-

¹ Catena, Antonella:
»Intervista a Matteo Garrone, regista di Reality: 'Le nostre vite vendute alla TV'« 17. 10. 2012, dostopno na: <http://bit.ly/RGvbx>.

² Berardi, Franco:
»Nightmares and Screens. Notes on Two Movies,« v: e-flux journal #40, 12/2012. Dostopno na: <http://bit.ly/WcAnZA>.



ročno zabavo v spremljavi čarobne pravljicne glasbe (podpisuje jo Alexandre Desplat). Poročni sprejem je kakor prvi predprostor Ostržkove Dežele igrač: živopisne bleščeče ekstravagantne obleke, hrane in pijače po želji, smeh, pesem – in Ostržek (lokalni nepeljski zabavljak Luciano), preoblečen v žensko, ki se prvič sreča z Mačkom ali Lisico (z bivšim udeležencem resničnostnega šova Veliki brat, ki svojo slavo unovči s plačanim pojavljanjem na družabnih dogodkih, kakršna je ta poroka).

Nemalo tistih, ki so v Garronejevem verodostojnem slikanju lokalnega okolja³ radi videli ponovni vznik neorealizma, je vizualni slog njegovega najnovejšega filma *Resničnost* (Reality, 2012) nemara presenetil. Bizarni, skorajda tipizirani liki, šegavo veseljaško ozračje, eksplozija barv in zvončkljane glasbe se vlečejo od uvodne sekvence poroke, prek avdicije za Velikega brata v veleblagovnici (drugi predprostor Dežele igrač), do drugega kroga avdicij za resničnostni šov v legendarnih filmskih studiih Cinecittà (tretji predprostor Dežele igrač;

zdi se, da so predprostor pravzaprav vse, kar Dežela igrač sploh obsega). Vse to bolj spominja na Fellinijeve najbolj fantastične sekvence kot na (zgodnji) neorealizem.

A bolj kot vprašanje o najprimernejšem stilnem označevalcu za Garronejev opus in o mestu, ki ga v njem zaseda *Resničnost*, nas na tem mestu zanima vprašanje odnosa med tem filmom in etiko-estetiko (neo)realizma, torej vprašanje, ki ga film priključuje s svojim naslovom. Redukcionistično bi bilo, v kolikor bi baročno estetiko tega filma pripisali zgolj njegovemu tematskemu ukvarjanju s televizijo, ki je naposled spektakelski dispozitiv. Konec koncev baročni fantazijski slog ni zgolj domena treh omenjenih predprostorov (nedosegljive?) Dežele igrač (ki se nahaja v televizijskem svetu), temveč pronica tudi v vsakdanjo »realnost«⁴ Luciana, ki bi naredil vse, da bi mu bil dan vstop v to deželo (v hišo Velikega brata). Je brisanje estetskih meja med sanjami in realnostjo moč pripisati zgolj Lucianovim paranoidnim manijam, ki mu vcepijo prepričanje, da ga snovalci oddaje vseskozi opazujejo in preverjajo, ali je primeren karakter za oddajo?

Nasprotno želim predlagati razumevanje, po katerem *Resničnost* ni zgolj film o resnič-

nostnih šovih in potencialnih psihopatologijah, ki jih spodbujajo, temveč je to predvsem film o resničnosti sami; ali drugače, film, ki na luciden način odkriva, da resničnostni šovi so sodobna resničnost sama. Predlagati želim razumevanje, po katerem Luciano, medtem ko poklanja ribe v svoji prodajalni, da bi napravil vtis na presojevalce, ne laže; da se tedaj, ko razdaja svoje pohištvo revežem, ne pretvarja. Luciano *simulira* tako dobro, da vse, predvsem pa sebe, prepriča o iskrenosti, s čimer dejansko počne točno to, kar od udeležencev sicer zahteva dispozitiv resničnostnih šovov na televiziji. Steven Shaviro je v 90. letih pisal o iskrenosti kot o ultimativnem produktu postmoderne simulacijske logike, ki se v sicer najčistejši obliki kaže na primeru zabavišnih parkov, TV-spektaklov in veleblagovnic (variacije na temo Dežele igrač), vendar je – to je pomemben poudarek – prav tako na delu tudi v vsakdanjem življenju. »Če verjameš svojim lastnim lažem, ne boš pošiljal subliminalnih znakov zavajanja in boš lahko uspešnejši v manipulaciji drugih. Zgolj žival, ki laže sama sebi, je lahko iskrena.«⁴ Ali drugače: realnost

3 Romantične Verone v filmu *Prva ljubezen* (Primo amore, 2004); piktoresknega Neaplja v filmu *Nagačevalec* (L'imbalsamatore, 2002); mafjskega okolja v *Gomorri* (2008) ...

4 Shaviro, Steven: »Walt Disney«. V: *Doom Patrols*, 1995. Dostopno na: <http://bit.ly/X4Rtbl>.

sama in njen subjektivni korelat – iskrenost – sta produkt simulacijske logike, ne pa njeno nasprotje: »Tako igralci kot transvestiti postanejo 'tako veliki kot življenje in dvakrat tako naravni' (Lewis Carroll), izkazujoč 'hladno, nespremenljivo popolnost', ki je sicer realizirana zgolj pri mimikriji metuljev. /.../ Samomanipulacija prek pozitivnega ojačanja je zgolj najnovejša, izboljšana vseameriška verzija tega, čemur evropski metafiziki pravijo 'zakon čistega skrivanja' (Caillois) ali vrtoglava ekstaza simulacije (Baudrillard). Vseameriška vera, da če v nekaj verjameš dovolj zavzeto, potem to mora biti resnično.«⁵

Specifični verizem Garronejevega filma gre tako iskati prav v njegovem baročnem slogu, ki abstrahira in potencira najznačilnejše fantazmagorijske aspekte sodobnosti. Če parafraziramo uvodoma citiranega Berardija – resničnostni šovi niso nikakršna izjema, temveč sama realnost sodobnosti oz. tega, kar on imenuje »semiokapitalizem« (kapitalizem, v katerem proizvodnja presežne vrednosti poteka pretežno na ravni semiomateriala: jezika, podobe, kognicije, afektov, emocij); realnost, ki je »intimno baročna, intimno fašistična«.

Sliši se kot reciklaža znane Baudrillardove teze, po kateri smo vstopili v dobo simulacije, ko ni več mogoče ločiti med originalom in kopijo, ko je vse zgolj videz, površina, prosto lebdeči označevalci, ki se vselej pripenjajo na povsem poljubne označence. Berardijev izraz za »resničnost semiokapitalizma« nemara sicer še ostaja zaznamovan s to Baudrillardovo modernistično nostalgijo, ki simulacijsko sodobnost denuncira v imenu izgubljene pretekle dobe reprezentacije, ko je bila kopija še vezana na original, označevalec pa na označenca: »optična iluzija in prevara«. Možno je seveda Garronejevo *Resničnost* razumeti tudi kot tovrstno denunciranje sodobne spektakelske logike: Luciano izgubi luč razuma, fikcijo meša z realnostjo, fantazije dobijo samolastno bit in usmerjajo njegovo življenje na škodo njegovih najbližjih (žene in otrok). Sprijazni se z »resničnostjo« svojih psiholoških težav in se po depresivni fazi odloči poiskati pomoč s prijateljem na religioznem romanju v Rimu (z zamenjavo stare fantazmagorije/simulacije z novo, kot bi rekli marksistično navdahnjeni kritični teoretiki). A že sklepna sekvenca filma napeljuje na nasprotno – Luciano ne zapusti filma kot (samo)ogoljufani poraženec, ki je spoznal resnico; film zapusti njega v trenutku, ko Luciano vstopi v Deže-

Steven Shaviro je v 90. letih pisal o iskrenosti kot o ultimativnem produktu postmoderne simulacijske logike, ki se v sicer najčistejši obliki kaže na primeru zabavišnih parkov, TV-spektaklov in veleblagovnic (variacije na temo Dežele igrač), vendar je - to je pomemben poudarek - prav tako na delu tudi v vsakdanjem življenju.

lo igrač. Gre za »resnični« vdor? Za sanje? Blodnje? Upanje?

Pomembnejše kot odločitev o statusu »realnosti« zadnje sekvence je nemara prav dejstvo njene domala načelne nedoločljivosti. Prav to, da dejansko ni mogoče ločiti, ali je dogajanje v hiši realno ali ne, ali gre za fantazije ali resničnost, pritrjuje Shaviru, ki pravi, da simulaker ni nekakšna lažniva kopija, ki bi prikivala resničnost v ozadju, kot je menil Baudrillard glede Disneylanda ali kot bi utegnili pripisati resničnostnim šovom. »Nikoli nismo verjeli, da 'je vse ostalo resnično'; samo pojdite v katerokoli veleblagovnico. Ta absolutna zveznost in podobnost med Disneylandom in vsem ostalim je nekaj, kar jemljemo za povsem samoumevno. Disneyland – ali Amerika – sta sedaj tako intenzivno realna, da pridobita lastnost, ki jo Burroughs pripisuje zgolj zlovesčemu mestu Yass-Waddah: kraj, kjer je vse resnično in nič ni dovoljeno.«⁶

V tem smislu lahko *Resničnost* razumemo ne nujno kot film o konfliktu med psihotškimi blodnjami nekega oseba in zunanjo »trdo realnostjo«, temveč kot film o realnosti sami, ki ima značaj tovrstnih blodenj. Po eni strani je torej razpotegnjenost baročnega sloga filma prek celotnega življenja Luciana moč razumeti kot detekcijo simulacijske narave sodobnosti – simulacije, ki ni več kopija, temveč princip, ki proizvede realno, na osnovi realnega in obenem pokaže na simulacijsko naravo domnevno trdnih identitet in teritorijev, ki se zgolj pretvarjajo, da so originali ali kopije (da torej skrivajo neko resničnost ali iskrenost v ozadju). Vendar pa je moč Garronejev film imeti za ustreznega svojemu naslovu še v nekem drugem pomenu. Specifični modus simulacije, ki je tu v ospredju – dispozitiv televizije oz. predvsem resničnostnih šovov – je namreč »realen« še v nekem drugem pomenu. Četudi je namreč možno vse simulirati, ni vseeno, kaj in predvsem kako simuliramo. Če reprezentacijska logika originala in kopije eksplodira, smo

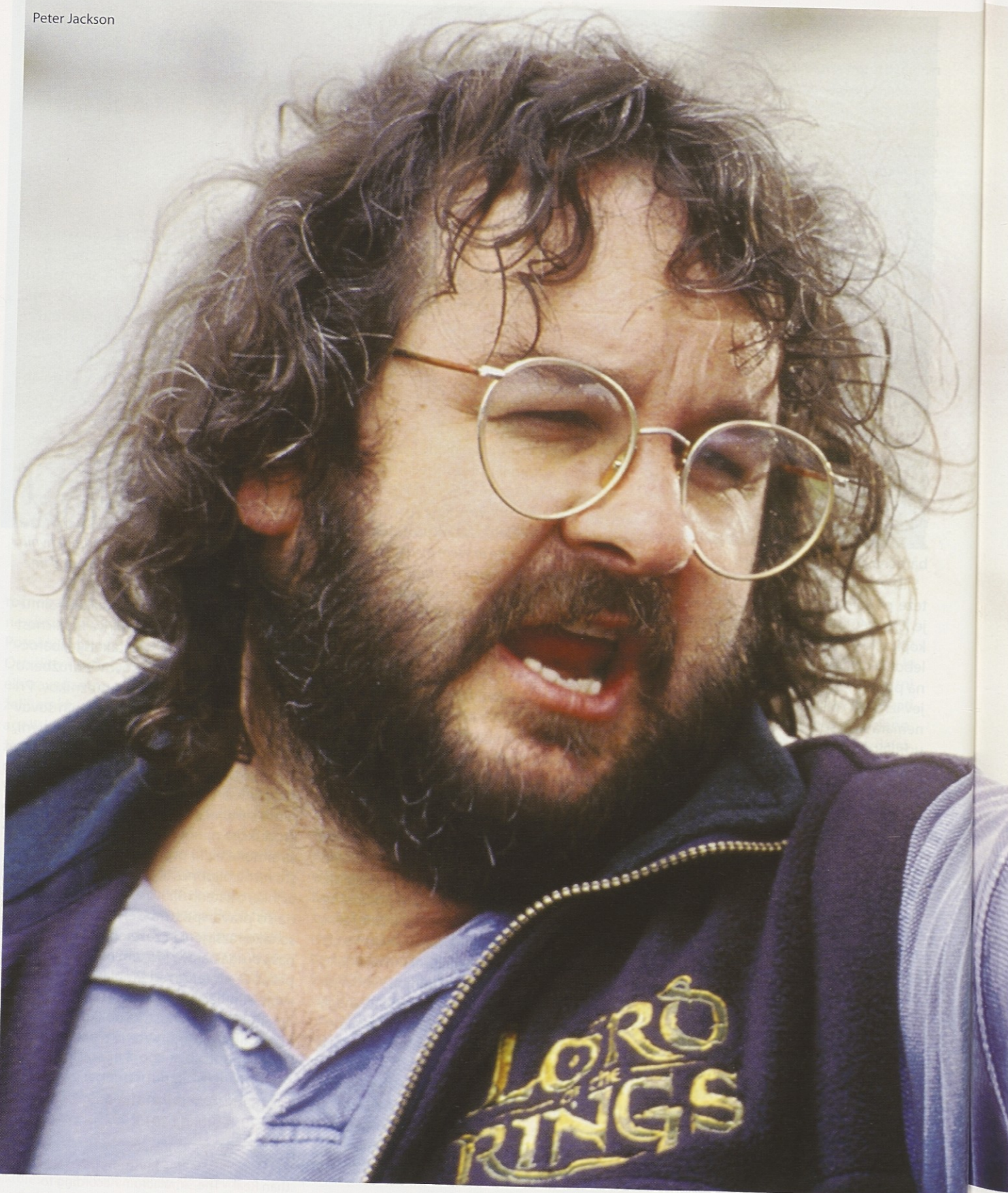
postavljeni pred novo dvojnost, ki pa ni več tista med resnico in iluzijo, temveč med dvema vrstama simulacije. Gre za dvojnost med »pozitivno simulacijo«, ki jo Brian Massumi imenuje »umetnost« in ki s svojo eksplicitno artifično naravo razgrajuje samo logiko originala in kopije in razpira pot kreativnemu eksperimentiranju s produkcijo novih vrst simulakrov, ter tista, ki je »normativna, regulativna in reproduktivna. Ustvarja mrežo površinskih podobnosti, ki sploh niso podobnosti, ampak standardizirana dejanja: kaj te entitete naredijo, ko so interpelirane – to pa je odvisno od tega, kje pristanejo glede na abstraktno mrežo identitet, ki so v praksi zgolj svežnji normaliziranih in reproduktivnih funkcij. Ta način simulacije je znan pod imenom 'realnost'.«⁷

Prav to je »realnost« oz. simulaker – simulaker kot realnost – ki ga odkriva *Resničnost* z vivisekcijo razpona spektakelske, baročne logike resničnostnih šovov v družbeno in vsakdanje življenje posameznikov. Pri ekspanziji dispozitivna resničnostnih šovov v vsakdanje življenje gre za »normativni, regulativni, reproduktivni« simulaker, ki z reprodukcijo standardiziranih dejanj ustvarja vtis podobnosti in identitete ter prikrija samo simulacijsko delo, ki je potrebno za produkcijo njihove realnosti. Drugače: gre za simulaker, ki proizvaja vtis avtentičnosti, resnicoljubnosti, iskrenosti, ki ustvarja učinke, o katerih Shaviro v istem spisu pravi, da so prava »postmoderna bolezen«, da so tako razširjeni in zaželeni, da postanejo naša druga narava in s tem nevidni oz. neopazni. Gre torej za red simulacije, ki prikrija svojo simulacijsko naravo in se »izdaja« za avtentično resničnost; za obliko simulacije, ki vztrajno zatrjuje: »Vse je resnično, nič ni dovoljeno.«

Film *Resničnost* prihaja na program Kinodvora 20. februarja 2013.

7 Massumi, Brian: *Realer than Real – The Simulacrum According to Deleuze and Guattari*. V: *Copyright* no. 1, 1987. Dostopno na: <http://bit.ly/1Dn3HX>.

Peter Jackson



Od Pozabljenega srebra k Hobitu

Premene v ustvarjanju Petra Jacksona

Dušan Rebolj

V psevdodokumentarcu *Pozabljeno srebro* (Forgotten Silver, 1995) je Peter Jackson zelo prepričljivo – vsaj dokler se v zgodbo ne vpletejo italijanski mafijci in Stalinovi propagandisti – napletel življenjepis novozelandskega filmskega inovatorja Colina McKenzieja. Šlo naj bi, tako trdijo intervjuvane govoreče glave od Jacksona in njegovih stalnih sodelavcev do filmskega kritika Leonarda Maltina in samega Harveyja Weinstaina, za neznanega velikana filmske umetnosti, ki je v prvih letih 20. stoletja neznan in nerazumljen eksperimentalist z gonilnimi mehanizmi za kamere, s filmskim zvokom in celo z barvo. Spotoma naj bi posnel prvi filmski dialog, ustvaril prvi posnetek z vožnjo kamere, iznašel zumiranje in podobno. Predvsem pa naj bi s pomočjo vrste financerjev ustvaril dotlej nevideni spektakel *Saloma*, katerega odkritje med preraščenimi ruševinami snemalnega prizorišča je sploh sprožilo nastanek »dokumentarca«. McKenzie naj bi po koncu snemanja skrival negative ter pred razjarjenimi producenti, predvsem pa pred omenjenimi mafijci in propagandisti, pobegnil v tujino ter med bitko za Malago padel v španski državljanski vojni.



Peter Jackson na snemanju filma *Hobit*

Nova Zelandija

Pozabljeno srebro lahko štejeemo za reprezentativno Jacksonovo delo iz več razlogov. Najprej, ker je po vsebinski zasnovi izrazito lokalno. Jackson si je tako s temami svojih filmov kakor z dejstvom, da po lastni izbiri ostaja produkcijsko vezan na Novo Zelandijo – odkupil je celo National Film Unit, novozelandski državni zavod, ki je od 2. svetovne vojne ustvarjal propagandne filme, in ga spremenil v postproduksijsko podjetje Park Road Post –, vzpostavil podobo ne holivudskega, temveč novozelandskega režiserja. Njegova kariera je v veliki meri proizvod novozelandskih kulturnih ustanov, pa tudi šolski primer najboljšega, kar se lahko izcimi iz mešanja zasebne pobude z državno pomočjo. Potem ko je tri leta iz lastnega žepa financiral in vsak vikend snemal prvenec *Slab okus* (*Bad Taste*, 1987), si je z vztrajnim pisarjenjem na novozelandsko nacionalno filmsko komisijo – organ, ki se je ukvarjal s sofinanciranjem komercialnih filmov – izprosil sredstva za hitro dokončanje filma, povečavo na 35-mm filmski trak ter predstavitev v Cannesu. Komisija je sofinancirala tudi njegovi naslednji deli, lutkovni pornografski splatter *Meet the Feebles* (1989) in legendarno zombijado *Živi*

mrtveci (*Braindead*, 1992); k temu sofinanciranju je precej pripomogel Jim Booth, ki je z vodilnega položaja v komisiji predsedal v zasebni sektor, na mesto producenta vseh Jacksonovih filmov, do vključno *Nebeških bitij* (*Heavenly Creatures*, 1994). Le-tega mu je Jackson posvetil, saj je še pred njegovo premiero umrl za rakom.

Do *Nebeških bitij* je Jackson filme vsebinsko postavljaj na Novo Zelandijo, še danes pa jih tam, ne glede na vsebino, tudi snema. Orjaške krajine Srednjega sveta v trilogiji *Gospodar prstanov* – v *Bratovščini prstana* (*The Fellowship of the Ring*, 2001), *Stolpih* (*The Two Towers*, 2002) in *Kraljevi vrnitvi* (*The Return of the King*, 2003) – so digitalno polepšani kraji z obeh glavnih novozelandskih otokov, med drugimi neka soteska v kamniti formaciji Putangirua Pinnacles. V njej je Jackson najprej posnel prizor iz filma *Živi mrtveci*, v katerem domorodci razkosajo uslužbenca živalskega vrta, ker ga ugrizne kužna podganja opica, desetletje kasneje pa vstop Aragorna, Gimlija in Legolasa na Steze mrtvih v *Kraljevi vrnitvi*.

Vojna

Zemljepisna umeščenost *Pozabljenega srebra* je za Jacksonov opus bistvena še v

nečem. Kot rečeno, se film konča s smrtjo protagonista na republikanski strani v Španiji. Čas svetovnih vojn in obdobja med njima je za Jacksona po njegovem pripovedovanju bistven, ker izhaja iz dvojne tradicije slavljenja vojnih podvigov ter žalovanja za padlimi. Oba starša sta med 2. svetovno vojno služila v britanskih vojaških silah, on sam pa je, ker je bil edinec, zgodnja leta namesto med vrstniki preživel med predstavniki njune generacije. Po drugi strani se je »spominov« na 1. svetovno vojno nalezl tako rekoč po inerciji, saj Nova Zelandija svojih padlih na Galipoliju ne opeva nič manj kakor Avstralija. Tudi zato je bil Jacksonu blizu *Gospodar prstanov*. Ta je bil v prvi vrsti sad Tolkienovih lingvističnih eksperimentov (jezike svojih domišljjskih ljudstev je začel snovati pred samo pripovedjo), skoraj v enaki meri pa so v besedilu odmevale njegove bojne izkušnje na Sommi ter smrti številnih univerzitetnih kolegov na raznih bojiščih 1. svetovne vojne.

Jacksonova starša, oba Angleža, je na Novo Zelandijo privabil njen povojni ekonomski razcvet. In če že govorimo o vplivih, verjetno ni naključje, da je Jackson kar v dveh filmih obravnaval njuno okolje, družbeni položaj in čas. Filma *Nebeška bitja* in *Živi mrtveci* sta namreč poleg vseh razsežnosti prereza novozelandskega srednjega razreda v 50. letih. Kratko obravnava si zaslužita, ker sta v nekem smislu idejni kontrast Jacksonovim novejšim filmom, tudi tistim, ki so posneti po Tolkienovih knjižnih predlogah.

Spodobnost in idila

Film *Živi mrtveci* je v necenzurirani različici že od začetka zastavljen kot groteskna kritika malomeščanske spodobnosti in fascinacij. Brez kakršne koli razlage – in zato toliko učinkoviteje – se začne z dokumentarnimi kadri mlade kraljice Elizabete na konju, ki se nenadoma umaknejo dejanskemu uvodu v pripoved, v že omenjeni kamniti soteski.



Slab okus

Motiv Elizabete v nekoliko drugačni preobleki spet nastopi v zadnji tretjini filma: ko Lionel Cosgrove v razdejani hiši svoje oblastne matere s kosilnico poblaznelo fašira množico zombijev, se ustavi toliko, da Elizabetino sliko obrne proti steni in ji vso to neokusnost obzirno prihrani. Lionel je žalostna figura obsedenosti z »ohranjanjem videza«. Njegovo odločitev, da zombificirane matere ne ubije, temveč jo vso hlastávo in krvoločno zaklene v klet, se sicer da pojasniti z bolešno sinovsko privrženostjo. Nič manj odločitev, da stori enako z vse večjim številom živih trupel, okuženih z materinim zombijevskim virusom. Toda kaj natanko botruje temu početu? Najverjetneje pomislek, kako strašno bi se hohštaplrska mati vsega naštetega sramovala. To načelo krasno ponazori tudi Lionelov odziv, ko materi z lica odstopi zaplata kože – ker jo v pritličju čakata gosta, ji obraz urno zalepi s sekundnim lepilom. Krasote buržujske represije se nadaljujejo med kosilom. Gospod Matheson brez jasnega povoda udari po mizi in zatuli: »Potrebujemo še eno vojno!« Kmalu zatem odločno zahteva jajčno kremo, med žretjem katere je vsaj tako ogaben kakor Lionelova mati, ko ji v taisto kremo pade nagniti uhelj.

Tudi prvo srečanje Juliet Hulme s starši Pauline Parker v *Nebeških bitijh* je polno zadrege za jedilno mizo. Podivjano prijateljstvo šestnajstletnic je onkraj nakazane lezbičnosti in domišljijškega sveta, ki ga ustvarita, vsajeno v vrzel med višjim in nižjim srednjim slojem. Umor, zaradi katerega sta zasloveli – film temelji na resničnih dogodkih –, je vsaj znotraj Jacksonovega filma mogoče delno pripisati Paulinini utvari, da ji bo Juliet s svojo (tako jo doživlja) pravljlično družino omogočila izhod iz banalnega vsakdana, na katerega jo priklepajo manj premožni in glamurozni starši. Zadrega in sram zaradi klavrnih roditeljev sta v omenjenem prizoru orjaška protiutež razpoloženjem drugih navzočih. Ti vsak na svoj, nič manj afektiran način kažejo, da gledamo upodobitev vdora Juliet v okolje, kamor se dejansko ne prilega. Idejno ost *Nebeških bitij* – podobno kakor v *Živih mrtvecih* – nakazuje arhivski dokumentarni uvod, tokrat promocijski film o idiličnem življenju v mestu Christchurch, kjer se godi film. In tudi ta uvod se prelomi v svojo antitezo, v histerično, krvavo sekvenco, ki nas pahne v pripoved.

Glede na povedano pomeni veliki obrat v Jacksonovem pripovedništvu trilogija Go-



Živi mrtveci

*spodar prstanov*¹ – s pripombo, da obrat ni docela »avtorski«, saj ga je porodila zvestoba Tolkienovi predlogi. Tako *Hobit: Nepričakovano potovanje* (The Hobbit: An Unexpected Journey, 2012) kakor *Gospodar prstanov* sta ob vsem ostalem namreč hvalnici neokrnjenemu angleškemu podeželju oziroma žalostinki, ker je tega podeželja vse manj, ter kremenitemu angleškemu sleherniku, ki mora zapustiti domačnost, udobje in varnost svojega doma ter se spopasti z nekakšnim zlom.² Čeprav je Tolkien trdovratno zavračal vse namige, da je njegovo delo alegorično, se ni branil vzporejanja njegovega domišljijškega sveta z realnostjo, v kateri je živel. Poleg tega je bil njegov izrecni cilj ustvariti pristno angleško oziroma anglosaško mitologijo, saj je menil, da je obstoječa, pred-

1 »Jacksonovo« pripovedništvo že od filma *Meet the Feebles* dejansko pomeni pripovedništvo Jacksona in njegove partnerke Fran Walsh, pogosto še s tretjim scenaristom ali scenaristko (največkrat s Stephenom Sinclairom ali Philippo Boyens). Po koncu snemanja *Meet the Feebles* so se Jackson, Walsh in Sinclair udeležili »seminarja o zgodbi« teoretika narativnega filma Roberta McKeeja. Jackson priznava, da se odtlej pri pisanju scenarijev (točneje, pri oblikovanju pripovedi) vsi trije zvesto ravnajo po vodilih, ki jih je McKee kasneje zbral v priročniku *Zgodba: substanca, struktura, stil in načela scenarističnega pisanja* (Ljubljana: UMco, 2008).

2 Perečnost tega zla in resnost slehernikovega poslanstva sta dve izmed bistvenih ločnic med *Hobitom*, ki je mladinsko delo, ter *Gospodarjem prstanov*, ki ni. Vojna za prstan je z vidika hobitov, ki so navsezadnje njeni glavni protagonisti, vojna za preživetje domovine, medtem ko je Bilbova pustolovščina s škrati in zmajem, čeprav se na koncu sprevrže v vojaški spopad, le zgodba o osebnotnem zorenju.

vsem arturijanske legende, onesnažena s francoskimi oziroma normanskimi prvina. (Dejstvo, da je svoje izmišljije sam dodobra onesnažil z nordijskimi prvina – iztočnice za vilinski jezik quenya si je, denimo, sposodil iz finščine –, mu ni šlo tako na živce.) Tako hobiti, osrednji liki *Gospodarja prstanov* in kajpak *Hobita*, slonijo na Tolkienovi predstavi o angleški samobitnosti in navezanosti na rodno grudo. Tolkien v tem duhu Šajerske seveda ni predstavil kot umazano leglo malomeščanstva ter malenkostnih ribarij, dovolil si je zgolj rahlo zbadanje v obliki karikiranih postranskih likov ter hobitske nezaupljivosti do tujcev in vsega novega. In ker je Jackson ostal zvest njegovi predpostavki o izvorni klenosti hobitskega življa, je doslej proizvedel že štiri filme, ki so glede odnosa do malomeščanske oziroma podeželjske idile idejno nasprotje njegovih zgodnejših stvaritev. Arhivski posnetki Christchurcha, ki jih Jackson dodobra ironizira z vso drugo vsebino *Nebeških bitij*, so videti natanko tako kot tista Šajerska, ki ji, zvest Tolkienu, na vse scenaristične in tehnične pretege poje hvalo v *Gospodarju prstanov* in *Hobitu*.

Zlo znotraj in zlo zunaj

Medtem ko sta *Živi mrtveci* in *Nebeška bitja* zgodbi o zlu, zarejenem v tisto, kar se navzven kaže kot svetlo in dobro, so povesti o hobitih, onstran že omenjenega blagega zbadanja, ponazoritve teze, da je treba tisto, kar je svetlo in dobro, tudi za ceno osebnih žrtvev in odrekanja braniti pred zlom, ki preži



Gospodar prstanov: Stolpa

od zunaj.³ Znak, da morebiti le ne gre zgolj za zvestobo Tolkienu, temveč za Jacksonovo idejno preferenco, je njegov edini predolg in dolgočasni film, *V mojih nebesih* (Lovely Bones, 2009). Tu so v družini sicer navzoča trenja, bojzani in tesnoba, toda preživetja družine ne ogroža vse to, pač pa predvsem čudaški sprevrženec, ki stanuje čez cesto.

Z doslednim prevzemom motiva zla, sovražnika, ki nad vse lepo in dobro ne prihaja izmed nas, temveč od zunaj, je Jackson prevzel (za naše čase) najspornejši Tolkienov zorni kot. Ne glede na Tolkienovo zagotavljanje, da njegova dela niso alegorična, je s svojo mitopoetiko obudil večstoletni motiv severozahodne Evrope, ki se mora budno paziti napadov z Vzhoda. Poznavalci Tolkiena se še vedno niso zedinili o stopnji in obliki njegovega morebitnega rasizma. Ta pojav je za življenja vsekakor večkrat obsodil in tudi v njegovih delih ni zares zanesljivih znakov, da bi pri »vzhodnih« ljudstvih zaznaval naravno višjo stopnjo dojemljivosti za zlo. Jackson je posebej zaradi tega v filmsko predelavo *Stolpov* vključil in okrepil prizor iz knjige, v katerem se Sam ob pogledu na mrtvega vojščaka iz Harada vpraša, ali ga je kdo prisilil ali prestrašil, da je šel v vojno, in ali si ni nemara dosti bolj želel ostati doma. Nikakor pa ne moremo mimo dejstva, da

3 To sicer ne velja za tisti vidik *Gospodarja prstanov*, ki zadeva prstan, v katerem je zgoščena Sauronova moč. Prstan na nosilce sicer vpliva kvarno, toda tega ne bi mogel, če si ga nosilci iz želje po moči, pa naj ta izvira iz še tako plemenitih vzgibov, ne bi nadedli. V tem smislu zlo tudi v Tolkienovem ter posredno v Jacksonovem *Gospodarju prstanov* preži znotraj.

je *Gospodar prstanov* zgodba o totalnem, eksistenčnem spopadu dveh civilizacij⁴ – oziroma civilizacije z njej sovražnimi demonskimi silami. Podoba ne bi zdržala niti, če bi Tolkien dejansko napisal, Jackson pa posnel, pripoved o turških vpadih. Še manj verodostojna pa je v literarnem ali filmskem delu, ki skuša s pripovedjo o vsesplošnem uporju proti zavojevalcu z vzhoda slaviti nacionalno identiteto, ki nikoli ni bila »avtohtona«, temveč so jo vseskozi sooblikovali raznorazni zavojevalci, najbolj odločilno prav tisti z vzhoda (dasiravno nekoliko bližjega vzhoda), ter kasnejša vzajemna asimilacija.

Eskapizem, inovativnost in *Hobit*

Idejni obrat se Jacksonu torej ni najbolje posrečil, nikakor pa tega ne moremo reči o tistih platih filmskega ustvarjanja, ki ga že od otroštva najbolj zanimata. Tu se spet srečamo z reprezentativnostjo *Pozabljenega srebra*, ki zadeva celotni Jacksonov opus, ker je film o filmih ter film o tehničnih filmskih inovacijah. Jackson je večkrat pojasnil, da so bili njegovi formativni vplivi, osnovni

4 Pri upodobitvi teh civilizacij se Jackson ni sprenevedal. Barvno lestvico protagonistov in antagonistov je po Tolkienovem zgledu strogo prilagodil njihovim značajem. *Hobiti*, *Gondorci*, *rohanski jezdeci* in drugi njihovi zavezniki, sploh pa vilinci, naravnost tekmujejo v germanski belopoltosti, medtem ko so temnejši odtenki ter azijske oziroma indijske prvine noše in bojne oprave prihranjeni izključno za Sauronove privrženice. Da gre morda za subverzijo, kaže nekaj, kar so opazili bolj pikolovski komentatorji: namreč da je Jackson glede na Tolkienove opise nekatere protagoniste še bolj »pobelil«; da je torej izvorni tekst namenoma sprevrigel s *prehudo* doslednostjo. O tem lahko seveda zgolj ugibamo.

navdihni za poklic filmarja, natanko štirje – izvorna različica *King Konga* (*King Kong*, 1933, Merian C. Cooper in Ernest B. Schoedsack), lutkovna serija *Thunderbirds* (1965–1966), serija *Leteči cirkus Montyja Pythona* (Monty Python's Flying Circus, 1969–1974) ter filmi o Jamesu Bondu s Seanom Conneryjem in Rogerjem Moorom. *King Konga* je sam poustvaril leta 2005, lutke so nastopale v že omenjenem *Meet the Feebles*, krvavi skeč Montyja Pythona *Sam Peckinpah's »Salad Days«* je navdihnili vse Jacksonovo mesarjenje, začeni s *Slabim okusom*, na možeh akcije, kakršen je James Bond – ali nekoliko drugačnih –, pa sloni večina njegovih pripovedi. Skratka, celotna Jacksonova kariera je zavestna in izrecna refleksija vidnih filmov – tudi *Gospodarja prstanov* je prebral šele, ko je videl animirano različico Ralpa Bakshija (*The Lord of the Rings*, 1978). Poleg tega priznava, da ga je v kino vedno najbolj vlekel eskapizem in da si zanj v prvi vrsti prizadeva tudi v svojih filmih: »*King Kong je bil pomemben, ker mi je pokazal, da ti lahko dajo filmi doživeti reči, ki jih v vsakdanjem življenju ne bi mogli. Dejstvo, da film to zmore, sem vzljubil, in to je na nek način zaznamovalo vse filme, ki sem jih posnel.*«

Jackson si za čim urnejši in čim globlji filmski beg v nevsakdanjost prizadeva v zadnji domeni, zajeti v filmu *Pozabljeno srebro*, ki jo bomo omenili – v domeni tehničnih filmskih inovacij, zlasti posebnih učinkov. Filme s posebnimi učinki snema od najzgodnejših otroških let, in v času, ko je zlagoma ustvarjal *Slab okus*, je bil že prekaljen risar, oblikovalec plastike in gume, kipar, modelar, električar in tako naprej. V sklepnih fazah snemanja *Slabega okusa* je spoznal Richarda Taylorja in Tanio Rodger, ustanovitelja podjetja Weta Workshop. Z njim sta oblikovala vse kasnejše celovečerce, Weta pa je z izdelavo večine digitalnih in mehanskih učinkov za *Gospodarja prstanov* prehitela vso panogo (med drugim so njeni uslužbenci osvojili štiri oskarje).

Želja po inovacijah je Jacksona privedla tudi do odločitve, da trilogije *Hobit* ne bo posnel le v tridimenzionalni tehniki, temveč tudi s hitrostjo 48 sličic na sekundo. Pojasnil je, da zdaj, ko se filmi snemajo digitalno, ni več nobenega razloga, da bi se držali stare konvencije (24 sličic na sekundo), sprejete le zato, ker je bila to zlata sredina med zahtevama po čim manjši porabi dragega filmskega traku ter čim boljši kakovosti slike in zvoka. »Hitrejša« različica *Hobita: Nepričakovanega*

potovanja zna nekoliko begati, saj se videz filma ne ujema s pričakovanim. Ostrina se zdi sprva pretirana, a se sčasoma zlije s pripovedjo in ni več moteča. Opazimo jo le še ob najbolj vratolomnih prizorih in gibih kamere, zlasti kadar le-ta zre v globino, in sicer zato, ker se niti malo ne zmanjša. Enako je s plastičnostjo tridimenzionalnih likov, ki se na začetku zdijo pretirano izbokli in izpuljeni iz ozadja, po petnajstih, dvajsetih minutah pa se jim naša zaznava prilagodi in jih začne v pripoved umeščati brez težav. Namen, izboljšanje ostrine slike in odpravo artefaktov po premikih kamere, je Jackson s pospešitvijo dosegel; ali bo tujost videnega vztrajala, pa je najbrž odvisno od tega, koliko drugih filmarjev se bo odločilo za ta prijem.

Nepričakovano potovanje ni toliko posneto po Tolkienovi knjigi oziroma po njeni prvi tretjini, kolikor je Tolkienova knjiga del gradiva, iz katerega so Jackson, Fran Walsh, Philippa Boyens in Guillermo del Toro – ta je sodeloval pri snovanju scenarija, ko je film(e) še nameraval režirati – zamesili hibridno pripoved, ki bo skupaj z naslednjima dvema celosten in menda brezšiven uvod



Nebeška bitja

v *Gospodarja prstanov*. Kljub dodatnim informacijam, napaberkovanim iz Tolkienovih dodatkov h *Gospodarju*, vsebine ni za dve uri in tri četrt. Film je na to dolžino raztegnjen s pomočjo gigantskih akcijskih prizorov, ki trajajo in trajajo. Kričeča tehničnost *Nepričakovanega potovanja* je dobremu eskapi-

stičnemu doživetju v napoto, saj z glasno očitnostjo in pogosto odvečnostjo opozarja, da je scenarij prisiljena in krhka lepljenka različnih literarnih predlog. Zna biti, da se je Jackson začel spotikati ob lasten pristop.

Diagonale

2013

Festival of Austrian Film
Austria, Graz, March 12 – 17



GRAND DIAGONALE PRIZE FEATURE 2012:
STILLENBYN BY SEBASTIAN MEISE



GRAND DIAGONALE PRIZE DOCUMENTARY 2012:
RICHTUNG NOWA HUTA BY DARIUSZ KOWALSKI



DIAGONALE PRIZE FOR INNOVATIVE CINEMA 2012:
HYPERCRISIS BY JOSEF DABERNIG

Inscenacija nasilja in dotik realnosti

Bojan Kavčič

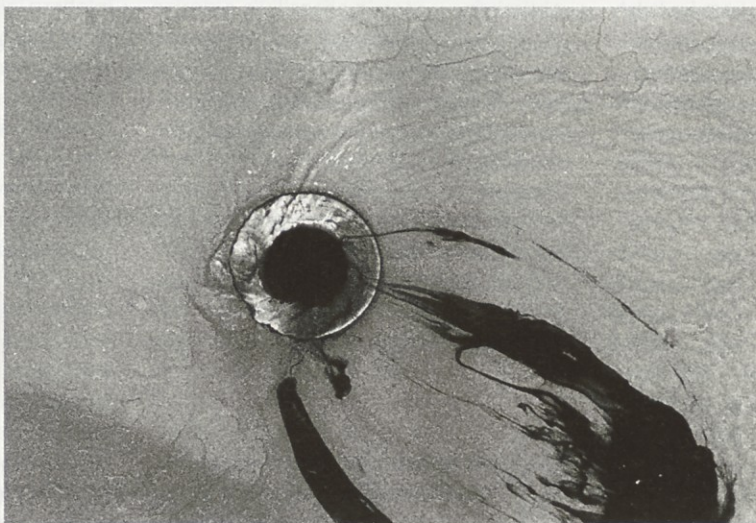
Filmsko uprizorjanje nasilja je že od nekdaj predmet ostrih polemik, izbruhov zgražanja, ogorčenja in zavračanja, a tudi vir prikritega ali odkritega uživanja. V vsem skupaj je nemalo hipokrizije, kajti zadrti nasprotniki nasilja v filmih očitno precej manj motijo najrazličnejše oblike realnega nasilja. Njihova pravičniška ogorčenost deluje groteskno spričo dejstva, da je nasilje v igranem filmu pač zmeraj inscenirano v skladu z estetskim konceptom avtorja, kar je nemara najbolj duhovito povzel Sergio Leone v parodičnih sekvencah svojega filma *Dober, grd, hudoben* (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966). Njegova junaka namreč znotraj pripovedi uprizarjata svoj »skeč«, v katerem lopovski Tuco nastopa kot zločinec, za katerim je razpisana nagrada, »dobri« Blondie pa kot lovec na glave, ki Tuca preda oblastem in pobere nagrado. A v trenutku, ko naj bi nepridiprava obesili, Blondie z natančnim strelom od daleč preseka vrv in mu omogoči pobeg. Sledi kajpada ironičen happy end, ko si partnerja razdelita nagrado. Ta humorna, a dovolj napeta uprizoritev znotraj uprizoritve nosi tudi po igral-

ski plati vse značilnosti komedije, žanra, ki goji prav poseben odnos do te tematike, saj zlahka zajame skrajnosti v dojetju nasilja.

V nekoliko prezrti Bogdanovičevi komediji *Gledališka predstava* (Noises Off..., 1992), zgodbi o igralski skupini, ki pod vodstvom arogantnega, ciničnega in samoljubnega režiserja (Michael Caine) pripravlja uprizoritev neke bulvarke, imamo tako med drugim opraviti z zanimivo redukcijo pojmovanja nasilja. Eden od nastopajočih (ironično, igra ga prav »supermanski« Christopher Reeve) namreč že ob omembi možnega nasilja prebledi, ob povzdignjenem režiserjevem glasu preprosto otrpne, če pa kdo pokaže stisnjeno pest ali po nesreči kam zadene z

glavo, se mu iz nosu kratko malo ulije kri. Na še tako nedolžen povod reagira krvavo zares, torej patološko pretirano, s splošnejšega vidika (ali v splošnejšem kontekstu) filmskega upodabljanja nasilja pa gre za skrajni minimalizem, za tako rekoč ničelno stopnjo nasilja.

Zadeva postane še očitnejša, če vzamemo nasproten primer, podobno spregledano komedijo *Radijski umori* (Radioland Murders, 1994, Mel Smith), zgodbo o radijski oddaji, med katero se dogajajo brutalni umori lastnikov in vodij radijske postaje, vendar



Psiho

to nikogar – nastopajočih, tehničnega osebja, policije – ne gane toliko, da bi zadevo prekinil. Nasilje je tu očitno, oprijemljivo, smrtonosno, vendar ima kljub vsej zmedii, paniki in hysteriji nemotena produkcija oddaje absolutno prednost. V prvem primeru imamo potemtakem opraviti z nasiljem brez nasilja, v drugem pa z groteskno radikalizirano podobo nasilja, a reakcija vpletenih je obakrat »napačna«. V prvem primeru se filmski lik pretirano dramatično odzove na nedolžno početje, ki si ga v svoji boleštni preobčutljivosti sam tolmači kot nasilno, v drugem pa vpletene osebe pravo dramo krutega nasilja sprejemajo domala ravnodušno. Komedija kajpak brez težav prenese

obe skrajnosti, za gledalca pa je nasilje del zabavnega spektakla.

Navedena primera iz komedij se zdita pravišnja izbira za ponazoritev razpona filmskega obravnavanja nasilja, saj gre za filma brez kakšnega »motečega« avtorskega presežka, hkrati pa pripadata najbolj razširjenemu žanru, ki v veliki meri vključuje prav elemente nasilja, čeravno z zabavnim predznakom – ali prav zato. Pri komediji je še najbolj očitno, da dojetje filma ne temelji zgolj na pasivni percepciji, ampak vključuje tudi aktivno udeležbo, na kar opozarjajo dovolj glasne

reakcije občinstva (smeh), pri čemer deluje podoben mehanizem, kot ga je definirala teorija iger. Kot lahko v igri zares uživamo šele tedaj, ko poznamo in sprejemamo njena pravila, hkrati pa se zavedamo, da gre za igro in ne za kakšno drugo dejavnost, tako lahko komedijo ustrezno dojemamo in sprejemamo le v primeru, da poznamo in priznavamo njene zakonitosti, obenem pa nam je povsem jasno, da gre ravno za komedijo in ne za kakšen drug žanrski ali nežanrski model. Šele v tem okviru lahko sprejmemo tudi takšno

ali drugačno nasilje kot nekaj, kar sicer ni mišljeno čisto zares, a obenem tudi ni docela nezavezujoče, saj sodi med legitimna sredstva za doseganje komičnih učinkov. To velja tudi tedaj, ko imamo opraviti s spodletelo, ponesrečeno komedijo, filmom, ki sicer dovolj jasno nakazuje svojo žanrsko usmeritev, vendar nas ne zabava in ne sili v smeh, ker ne obvlada ali ne upošteva v zadostni meri prav te usmeritve oziroma žanrskih zakonitosti.

Nasilje je skratka pomembna sestavina komičnega filma, a to ne velja le za akcijske, pustolovske, kriminalne in podobne komedije, za črne komedije in parodije, marveč celo za romantične in družinske

komedije, kjer se pogostokrat dogaja, da si akterji grobo skočijo v lase ali pa so žrtve krutih nespornostov. Precej radikalen, a še zmeraj žanrsko povsem razpoznaven primer romantične komedije ponuja film *Zmenek na slepo* (Blind Date, 1987, Blake Edwards), kjer se na videz nedolžno začetno razmerje med junakom in junakinjo kmalu sprevrže v divji stampedo uničevalnih strasti pod vplivom alkohola, avtomobilskih pregonov, pretefov, divjaškega ljubosumja in slepe maščevalnosti. Na področju družinske komedije pa sta enako zgovorni znameniti uspešnici *Najbolj nori božič* (Christmas Vacation, 1989, Jeremiah S. Chechik), kjer se načrtovana družinska praznična idila konča dobesedno v ruševinah, in *Sam doma* (Home Alone, 1990, Chris Columbus), ki prav tako temelji na nasilnih gagih.

Sicer pa je komedija tako ali tako matični žanr filmskega nasilja. Eden prvih Lumièrovih filmov je namreč kratka »komedija« *Politi vrtnar* (L'arroseur arrosé, 1895), ki že vključuje nekatere prvine, pomembne za obravnavano temo: nasilni gag, motiv pregonov in akt maščevanja oziroma kaznovanja. V poznejšem razvoju se je iz teh prvin razvil veličasten panoptikum nesramnih, grobih in nemalokrat prav nevarnih komičnih domislic, divjih zasledovanj z avtomobili in množičnih pretefov. Svet neme burleske je izrazito fizičen, telesen, predmeten, nasilje pa je v takšnem svetu nekaj samoumevnega. Vsekakor za komika nemega filma nasilje ni nič naključnega ali postranskega, izjemnega ali celo ekscesnega, marveč prej način sprejema z okoljem, ki ga skuša odriniti nazaj na obrobje, od koder je prišel. In kot stvari, naprave, pripomočke najraje uporablja v nasprotju z njihovo namembnostjo, tudi na izzive okolja odgovarja presenetljivo, predvsem pa se ne ozira na vladajoči red, hierarhijo in družbene konvencije. Od tod znamenita destruktivnost klovnov slapsticka, ki so jo prek bratov Marx in screwball komedij podedovali tudi današnji filmski liki, vendar ne toliko akterji komedij kot junaki akcijskih pustolovščin, denimo filmov o Jamesu Bondu ali Indiani Jonesu, pa tudi filmskih serij *Umri pokončno* (Die Hard, 1988–), *Smrtonosno orožje* (Lethal Weapon 1987–) ali *Pirati s Karibov* (Pirates of the Caribbean, 2003–).

Prav omenjeni filmi lepo kažejo, kako zabisana je ločnica med komedijo in drugimi žanri, vsaj ko gre za uprizarjanje nasilja. Ugovor, češ da nasilje v komedijah pač že

zaradi žanrskega predznaka ne more biti »verodostojno«, marveč je zgolj stilizirana in koreografrana imitacija ali simulacija nasilja, zaradi česar ni najboljši primer za obravnavo te tematike, tu udari v prazno. Mar ni tudi v omenjenih srhljivkah in pustolovskih sagah nasilje zgolj simulirano, koreografrano? A ne le zato, ker gre za filme, ki hočejo predvsem zabavati in se temu primerno ponašajo s prviniami komedije, parodije in samoironije, s humorno lahkotnostjo in spektakelskim nastopaštvom. Pomembnejše je, da omenjeni ugovor hočeš nočeš zadeva tudi resnejše žanre in film nasploh. Seveda to ne pomeni, da ne utegne biti uprizorjeno nasilje v posameznih primerih celo prepričljivejše od dejanskega, realnega nasilja. Na velikem platnu, v montažnem nizu spretno zlepljenih kadrov in različnih izrezov lahko deluje tako sugestivno, da zbudi odpor, zgroženost, ogorčenje, občutke odvratnosti in gnusa, vendar pa ga hkrati prav ta sugestivnost podob ločuje od realnega nasilja, ki seveda ni toliko »sugestivno«, kot ima uničujoče neposredne učinke. Meja med (filmsko) fikcijo in realnostjo je vsaj na videz pač precej jasnejša, kot so lahko ločnice med filmskimi zvrstmi.

Ne le pri posameznih žanrih, tudi pri filmu kot mediju in specifični spektakelski praksi je mogoče uporabiti temeljna načela teorije iger. Šele ustrezna vednost, da imamo opraviti s filmom in z njegovimi pravili, torej s produkcijo gibljivih slik, ki konstruira svojo iluzijo realnosti, nam omogoča, da to iluzijo jemljemo dovolj resno, se ji prepustimo in obenem v njej estetsko uživamo, ne da bi ji do kraja nasledili. To pojasnjuje burne reakcije občinstva ob prvih projekcijah filma *Prihod vlaka na postajo* (L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat, 1895) bratov Lumière. Tedanji gledalci niso imeli predhodnih izkušenj z novim medijem, nikoli dotlej še niso imeli priložnosti vstopiti v svet filmske iluzije, zato so podobe prihajajočega vlaka zlahka zamenjali z realnostjo. Njihov strah (da bo vlak zapeljal v dvorano in jih povozil) je torej na nek način predfilmski ali zunafilmski, saj je »nasilnost« tega filma plod banalnega nespornostov, zamenjave fikcije in realnosti, ne pa prostovoljne in zavestne prepuščenosti filmski magiji.

Podobna občutja (strah, groza, osuplost ipd.) pri grozljivkah, srhljivkah in drugih filmih, ki uprizarjajo nasilje, izvirajo iz režiserjeve spretno manipulacije s filmskimi sredstvi, na katero gledalec že vnaprej pristane, se ji

pusti zapeljati in voditi. Hitchcock je denimo v *Psihu* (Psycho, 1960) znameniti umor junakinje pod tušem prikazal v bliskovitem montažnem nizu bližnjih posnetkov, ki se ujema z divjim ritmom mesarjenja, hkrati pa je šokiral s tem, da smo tako iznenada in brutalno ostali brez vodilne osebe, s katero smo se dotlej identificirali. Prav ta dramaturška poteza in slogovno učinkovit prikaz umora opozarjata, da imamo pravzaprav opraviti z estetskim postopkom, saj v resnici sploh ne vidimo umora, marveč le specifično simulacijo, hitro izmenjavo detajlov (nedoločljiva silhueta napadalca, zamahi noža po zraku, deli golega ženskega telesa itn.), ki v montažnem spoju figurirajo kot umor. Prav zato deluje bolj šokantno, grozljivo in navsezadnje spektakularno kot katerikoli resnični umor, nekako kot »vsota vseh umorov«, kot veličastna metafora umora, hkrati pa filmsko nasilje – na videz paradoksalno – prav v tej »posplošenosti« ujame stik z realnim nasiljem. Učinek spleta teh podob in zvokov je dvojen, natančneje rečeno protisloven: po eni strani šokira, navda z grozo in odporom, saj sugerira nepričakovan vdor surove realnosti v fikcijsko dogajanje, po drugi strani pa z vtisom skrivnostnosti in z virtuoznostjo vizualne izvedbe, ki naznanja, da gre pač »le« za film, očara in zapelje v uživanje. Rezultat je ambivalentna zmes nekakšnega prepovedanega ugodja ali užitka z občutkom krivde, kajti gledalec se hočeš nočeš znajde v vlogi sokrivca.

Vsekakor se zdi, da gledalec pri vsem skupaj niti nima veliko izbire. Kot ga lahko film zapelje, da se identificira s še tako krutim morilcem, ga lahko tudi pripravi do tega, da občuti ugodje ob še tako ekstremnih prizorih nasilja. Kdo bi si sicer želel ponovno gledati denimo pošastno uvodno klavnico Spielbergovega *Reševanja vojaka Ryana* (Saving Private Ryan, 1998). Že res, da gre za vojni film, kjer je nasilje – cinično rečeno – enako samoumevno kot v nemi burleski, meje dopustnega in sprejemljivega pa so postavljene precej više, vendar pa obseg in veristična brutalnost tega pokola ob izkrcanju zaveznikov v Normandiji daleč presega običajne žanrske okvire. Vsa navidezna brezosebna srhljivih prizorov vsesplošnega cefranja nezaščitenih teles, odtrganih udov in glav, razparanih trebuškov, paničnega iskanja kakršnegakoli kritja, oglušujočih eksplozij in ubijalskih rafalov, vse te podobe človeške nemoči, obupa in zmede, ki na tehnološko izpopolnjen, bolj krvav,

surovejši in sugestiven način pripovedujejo staro resnico, da je vojna pekel – vse skupaj je inscenirano tako, kot da hoče doseči ali celo preseči verodostojnost resničnega dogajanja. A dejansko se realnosti približa tako zelo, da jo zgreši.

Ne gre le za to, da je neizprosni realizem te fascinantne 25-minutne sekvence dosežen z najbolj prefinjenimi sredstvi moderne filmske tehnike, pirotehnike, posebnih vizualnih in zvočnih učinkov, ampak ga izda ravno trud, da bi čim bolj zabrisal sledi te veličastne produkcije in do podrobnosti natančno ustvaril vtis avtentičnosti, kar je spričo neizogibne fikcijske narave »projekta« dokaj naivno prizadevanje. Če ne prej, se to izkaže v nadaljevanju pripovedi, kjer dozdevno optiko »neutrnega verzima« zamenja »subjektivni realizem« vodilnega lika, ki skupaj s tovariši v sovražnikovem zaledju išče fantomskega vojaka Ryana. Ko pa ga najdejo, ko se torej izkaže, da gre za bitje iz mesa in krvi, se film – paradokсно – dvigne v patetične višave epopeje, kar za nazaj ustrezno obarva pripoved; zadnja bitka za Ryanovo življenje, spopad s premočno sovražno enoto v napol porušeni francoski vasi, pa že spominja na znane mite iz zakladnice Divjega zahoda. Tistim, ki so še zmeraj pod vtisom klanja z začetka filma in ne razumejo pravega sporočila, pa je namenjen solzavi epilog.

Drugeče povedano, Spielbergov trdi realizem, ki naj bi dogajanje kolikor mogoče približal realnosti, zdrži samo dobrih dvajset minut, preden zdrsne v čisto fikcijo. Nasprotno pa fikcijski realizem Kubrickovega filma *Full Metal Jacket* (1987), ki se ne trudi preveč z verističnimi detajli inscenacije niti ne skuša prikriti svoje produkcijske narave ter za nameček čisto dobro shaja s tako rekoč minimalnim, deloma reduciranim, deloma abstrahiranim akcijskim nasiljem, izvrstno ujame avtentično ozračje vojaškega drila in vojnega dogajanja. Nobenega epskega patosa ali sentimentalnih zasukov, le gola krutost vojne, ki ji ni mogoče ubežati v zaočroženo pripoved s srečnim koncem. Kljub redukcijam, stilizaciji in posplošitvam tu lahko začutimo povezavo z realnostjo vojnega nasilja toliko bolj, ker nasilje pri Kubricku

ni toliko zajeto v podobah kot v odnosih.

Na splošno bi lahko rekli, da realistična deskripcija konkretnega akta ali procesa nasilja običajno ne prinese zaželenega presežka, namreč stika z realnim, saj ostaja ujeta v mejah svoje konkretnosti in suhe singularnosti. To ne velja le za pretežni del akcijskega žanra, denimo za filme o Bondu, kjer so najrazličnejša fizična obračunavanja, avtomobilski pregoni, strelski spopadi, borilna akrobatika in eksplozivni podvigi tako ali tako v funkciji spektakla užitka, marveč tudi za domnevno resnejše in bolj ambiciozne drame. Tu kaže opozoriti na fenomen Mela Gibsona, čigar opus, tako igralski kot režijski, je skoraj v celoti povezan z uprizarjanjem nasilja, vendar pa prav v razmerju do te tematike hkrati vključuje zanimivo ločnico, ki razmejuje njegov igralski angažma od režijskega.



Sam doma

Kot igralec se je Gibson najbolj prikupil občinstvu z vlogami neizprosni, trdih bojevnikov in nekoliko bolj lahkotno zasnovanih, a v bistvu enako udarnih komičnih akcijskih likov. Če odmislimo njegove redke izlete na področje tako imenovane karakterne igre, se je torej pretežno prilagajal modelu žanrske tipizacije, ki že po naravi stvari generira distanco tako do dogajanja kot do nastopajočega lika. Naj bo dogajanje še tako divje in krvavo, prepričljivo v svoji nasilnosti in neprizanesljivo do neposredno vpletenih, je za gledalca vse skupaj vendarle zgolj zabava, saj dobro ve, da ne gre zares, marveč za fikcijski ritual, kjer je vse podrejeno končnemu zmagoslavju osrednjega junaka. Kot režiser deluje precej bolj (za)resno, kakor da ne bi imel nobenega smisla za fikcijsko distanco, dvoumnost in latentno ironijo filmske inscenacije, kaj šele za humor. Za nameček se najraje loteva velikih mitoloških oziroma

psevdomitoloških tem, torej epske snovi, ki pa jo zvečine obravnava s pravo veristično pedantnostjo, kar hočeš nočeš učinkuje nekam paradokсно. Od štirih filmov, kolikor jih je doslej režiral, to na videz najbolj očitno potrjuje *Kristusov pasijon* (*The Passion of the Christ*, 2004), kar je spričo Gibsonove osebne verske usmeritve navsezadnje razumljivo, vendar tudi »poganski« *Apokalipto* (*Apocalypse*, 2006) v resnici ni dosti drugačen. Če odmislimo religiozni predznak, imamo v obeh primerih opraviti s pretežno linearno naracijo, ki veristično uprizarja fizično trpljenje junakov ter bolj ali manj ostaja v plitvinah površinskega spektakla nasilja in torture. Pri vsem skupaj bode v oči zlasti neskladje med radikalnostjo in detajlnostjo brutalnih podob, ki obvladujejo celoten film, saj mučitelji svoje žrtve neusmiljeno obdelujejo tako rekoč od začetka do konca

pripovedi – in filmsko šibko utemeljeno motivacijo tega početja. Hkrati nastopi zadrega, kajti vse skupaj deluje pretirano, groteskno, absurdno v svoji ploskosti, enosmernosti in omejenosti, v vse preveč očitnem, naivnem, a neznansko vztrajnem prizadevanju, kako gledalca čim bolj direktno navdati z grozo.

Kot nakazuje že Kubrickov primer, je praviloma učinkovitejša določena stopnja

stilizacije in posplošitve nasilnega dogajanja, kar je najbrž najbolj radikalno izpeljal Lars von Trier v filmu *Dogville* (2003). V oči bode že prizorišče pripovedi, malo ameriško naselje brez ulic, hiš, plotov in dreves, predstavljeno le z belimi črtami, ki označujejo tlorise poslopij, ter tu in tam s kakšnim scenskim rekvizitom, ki povezuje to fiktivno okolje z realnostjo. Von Trier, ki se vselej drzno zoperstavlja utečenim pravilom igranega filma, se tu filmske iluzije ne loteva s sredstvi nefiltriranega realizma kakšne *Dogme 95*, marveč jo – ravno narobe – ruši s pomočjo izumetničene gledališke abstrakcije. A pri tem odrskem minimalizmu in scenskem simbolizmu ne gre za običajen potujitveni učinek, marveč za precej temeljitejši spoprijem s privajenimi pričakovanji gledalca, namreč za preizkus, ali je mogoče v nasprotju s temi pričakovanji, zunaj varnega zavetja navidezne realnosti, brez iluzionizma posebnih

učinkov in zgolj ob pomoči artificialne gledališke stilizacije razviti pripoved, ki bo kljub vsemu delovala dovolj filmsko prepričljivo. Čeprav si avtor naloge res ni prav nič olajšal, saj je zadevo začinil še z literarnimi prvini, najbolj opaznimi v organizaciji pripovedi po poglavjih in v izčrpnih komentarjih nevidnega pripovedovalca, je vtis osupljiv. Von Trier, ki vse omejitve in izključitve izkoristi zgolj za to, da se lahko bolj neobremenjeno posveti likom in naraciji, nas namreč s svojo izjemno pripovedno tehniko preprosto prisili, da že po nekaj minutah pozabimo na golo, reducirano, stilizirano odrsko okolje in potonemo v dogajanje. Še več, film črpa svojo moč prav iz nasprotja med neprikrito ponarejenostjo okolja in krutostjo, resnostjo dogajanja. Sicer očitno uprizorjeno, igralsko simulirano in bolj psihično kot fizično nasilje deluje ravno v tem lažnem scenem okolju mučno realistično.

Vzorec se v obrnjeni obliki ponovi znotraj pripovedi, v razvoju odnosov med liki. Glavna junakinja, ki se na begu pred gangsterji zateče v zakotni Dogville, kjer mora prebivalcem v zameno za gostoljubje pomagati pri vsakdanjih opravilih, je nekakšna protislovna, po svoje idealizirana in hkrati demonizirana različica nekaterih drugih avtorjevih ženskih likov, še zlasti mučeniških junakinj iz *Loma valov* (Breaking the Waves, 1996) in *Plesalke v temi* (Dancer in the Dark, 2000). S svojo očarljivo milino, prijaznostjo, ponižno vdanostjo v usodo in pripravljenostjo na vsakršno žrtev je sprva videti predobra za ta svet – nič čudnega, da v sicer poštenjaških, dobronamernih, s protestantsko delovno etiko in z moralnimi zakoni dobro oboroženih prebivalcih Dogville hitro zbudi najnižje strasti in najpodlejša nagnjenja. Ne le da jo začno na vse mogoče načine izkoriščati in zlorabljeni, marveč pričnejo pri tem tudi licemersko, a zato nič manj sadistično uživati. Bolj ko dekle nastavlja še drugo lice, bolj ko se jim podreja in postaja njihova ujetnica, manj prizanesljivosti je deležna. Ko pa se njena nesebičnost dokončno razkroji v sadističnem mučenju, se iznenada tudi absolutna dobrota sprevrne v svoje nasprotje. Skratka, v primerjavi z omenjenima mučenicama zna biti ta junakinja neusmiljeno maščevalna, kar tudi nazorno dokaže, ko Dogvilo in njegovim prebivalcem pripravi apokaliptični konec. Še huje, njeno navidezno mučeništvo se razkrije kot nekakšno ekstravagantno počitnikovanje zdolgočasene hčerke gangsterskega šefa,

kar ne more miniti brez dramatičnih posledic. Drugače rečeno – tudi dozdevno najboljši in tako rekoč brezmadežni so lahko konec koncev zli.

Tu se seveda ni mogoče izogniti *Antikristu* (Antichrist, 2009), tej filmski alegoriji zla, kjer pa je dogajanje – v nasprotju z *Dogvillom* – postavljeno kar v naravno okolje. Zato se zdi skorajda samoumevno, da tudi nasilje nastopa v konkretnjših, eksplicitnejših podobah, ki so na trenutke tako neposredno nazorne, da gledalca domala silijo v to, da odvrne pogled. A tem neposrednim učinkom pri Larsu von Trieru ne kaže nikoli povsem nasesti, kajti te podobe je treba dojeti v kontekstu kompleksne, smiselno in estetsko dognane pripovedi. Kot ima narava tu v resnici dvojno »naravo«, tudi omenjeni prizori vsej srhljivi nazornosti navkljub hkrati pripadajo redu simbolnega. Že na videz nepomembno dejstvo, da sta nastopajoča zakonca tako rekoč brezimna, saj preprosto nastopata kot On in Ona, kaže na določeno posplošitev v smeri moškega in ženskega principa. Povod za zaplet sicer odpira brezno tragične izgube, vendar ne more pojasniti brutalnosti konflikta in končne katastrofe. Razlogi za takšen razvoj dogajanja so vsekakor globlji, ker pa nas tu bolj zanimajo posledice, se lahko zadovoljimo z nekoliko bolj površno interpretacijo.

Recimo torej, da On, samovšečni, v svoje sposobnosti in moč svoje metode vse preveč prepričani psihoterapevt, ki hoče za vsako ceno »ozdraviti« lastno ženo, travmatizirano zaradi nesrečne smrti njunega triletnega sina, vidi le Njeno »bolezen«, ne pa tudi svojih težav; tako jo dobesedno požene čez rob, da bi se znebil lastnih strahov. In recimo, da tisti mučni prizor, ko si Ona odreže klitoris, ni preprosto zgolj mazohistična gesta ali demonstrativni akt samopohabe zaradi nemoči spriči Njegovega psihičnega nasilja, marveč sodi še v nek drug register. Že to, da je zajet v velikem planu, ga razosebi in mu da bolj univerzalen pomen, denimo metaforične kastracije ženske senzibilnosti za dramo odnosov, utemeljeno prav na spolni razliki. Podobna večplastnost znanuje tudi druge podobe eksplicitnega nasilja, s katerimi avtor skrbno odmerjeno in kirurško natančno osmisli posamezne segmente pripovedi. Ironično je, da se ta »kognitivni eksorcizem« z grozljivo neposrednimi, fizično oprijemljivimi stranskimi učinki odvija v rajskem okolju, v koči sredi gozda, ki nosi zgovorno ime Eden. Ta raj se

namreč hitro sprevrže v pekel, kajti narava je Satanova cerkev (torej inkarnacija zla), kot pravi Ona. Če ponesrečena terapija po eni strani zaplodi divjo spiralo seksa, nasilja, spopada za prevlado, zblíževanja in zavračanja, krivde in greha, je po drugi strani sprožil ec spoprijema s krščansko demonologijo. A v celoti vzeto gre za skrajno estetizirano pripoved. Von Trier virtuozno kombinira poetične pejsaže, skrajno upočasnjene in zamrznjene posnetke melanholične odmaknjenosti ter bizarne alegorične podobe s prizori ekstatične, včasih kar animalične spolnosti in z izbruhi ekstremnega, tudi avtodestruktivnega nasilja, ki deluje, kot že rečeno, naravnost boleče sugestivno. Marsikaj se zdi kar naturalistično pretirano in celo morbidno, vendar še zmeraj v skladu s temeljnim konceptom avtorske poetike.

Podobno, kot je pri von Trieru konkretno, nazorno nasilje podvojeno s simbolnimi pomeni, je pri Michaelu Hanekeju podloženo s potlačenim družbenim nasiljem. V njegovem *Belem traku* (Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte, 2009) smo resda priča surovim prizorom fizičnega in psihičnega trpinčenja, insceniranih nesreč, sumljivih smrti in sadističnih vzgojnih prijemov, vendar je resnično grozljivo tisto, kar je skrito pod površjem in vse to ekscenčno početje dejansko generira. Strukturno se pripoved na videz ujema s kriminalnimi zgodbami o krvavih umorih na angleškem podeželju, ki navadno s precejšnjo mero ironije razkrivajo, da se lahko tudi v na videz idiličnem okolju, poseljenem s samimi prijaznimi, zvečine dobrohotnimi in nemalokrat prav simpatičnimi ljudmi, skriva pošast gnusnega nasilja. A Hanekejeva ironija je čisto drugačne, bolj jedke vrste, njegova severnonemška vasica je prej depresivna kakor idilična, njeni prebivalci pa v glavnem niti ne trudijo, da bi delovali simpatično. V asketski črno-beli tehniki posneto okolje potemtakem ni videti posebno privlačno, očarljivo, Hanekejeva precizna pripovedna tehnika, ki z arheološko zbranstvo plast za plastjo odkriva mračne plati in učinke njihovih medsebojnih odnosov in razmerij, pa tudi ne pušča prostora za kakšne drastično srhljive, dramaturško vsečne zasuke, preobrate ali šokantna razkritja.

Pravzaprav vse skupaj še najbolj spominja na koncept banalizacije zla, s kakršnim smo se srečali v Hirschbieglvem filmu *Propad* (Der Untergang, 2004), le da gre tu za obrnjen postopek. Hirschbiegel je namreč prikazal »poznega« Hitlerja kot precej

vsakdanjega človeka z drobnimi slabostmi, muhami, bojznimi, izjalovljenimi upanji in celo s kakšno nepomembno odliko kot rahlo puščobno osebo brez smisla za humor, ki niti z občasnimi napadi besa ne more nikogar več fascinirati. S tem si je hočeš nočeš nakopal precejšnje zamere, kajti počlovečenje pošasti, se pravi, firerjev človeški obraz, je tisto najgrozljivejše, domala neznosno, kar nas lahko doleti spričo njegovih monstrooznih zločinov, ki ga konstituirajo kot nečloveško bitje, kot poosebljeno zlo, kot inkarnacijo peklenške brezčutnosti. Kar naenkrat pa nam je sumljivo podoben, deli z nami zadrege in probleme, kot da ne bi šlo za pošastno kreaturo, marveč za povprečnega slehernika. To nas kajpak spravlja zadrego in spodbuja zle slutnje o obrnjenem procesu, namreč o tem, kako se lahko vsakdanji človek sprevrže v pošast. Prav temu pa se posveča Heneka

v svoji mojstrski analizi nemške protestantske vaške skupnosti tik pred izbruhom 1. svetovne vojne, skorajda še fevdalno organizirane patriarhalne družbe, ujete v precep avtoritarnega odločanja in represivne vzgoje, kar je seveda plodno gojišče za najrazličnejše predsodke in zamere, sovraštvo, zločinske nagibe, nasilje in sadizem. Avtor potrpežljivo zлага mozaik oseb, odnosov in dogodkov, o katerih pripoveduje vaški učitelj, hkrati pa skrbno spremlja kolektivno rojevanje pošasti totalitarizma, ki zadrto, a vsaj na videz benigno okolje preobrazi v laboratorij srhljivega nasilja, uperjenega zoper drugačne, odrinjene in nemočne. Vse v imenu dostojnosti – in ravno to je najgrozljivejše.

Vse to so seveda zgodbe brez srečnega konca. Kaj pa filmi, ki se kljub resnemu obravnavanju nasilja iztečejo v happy end? Vzemimo na primer *Slamnat pse* (Straw Dogs, 1971, Sam Peckinpah), tako rekoč klasično dramo nasilja, pripoved o liberalnem ameriškem intelektualcu, ki se iz napetih družbenih razmer v domovini skupaj s svojo mlado ženo umakne na »mirno« angleško podeželje, da bi se lahko neovirano posvetil znanstvenemu delu, tam pa doživi korenito preobrazbo. Že od vsega začetka je jasno, da mala, zaplankana vasica, sicer domači

kraj znanstvenikove žene, v resnici ni tako prijazna, kot bi smeli pričakovati, saj v nji kar mrgoli patološko nasilnih tipov s skrajno konservativnimi nazori. V zadrto vaški skupnosti seveda zbudi prihod mladega para nemalo pozornosti, zlasti junakova žena, z dolgočasna, spogledljiva blondinka privlačnega videza, ki se precej izzivalno oblači in vrh vsega v vasi naleti še na svojega nekdanjega fanta, pa je dobrodošel razlog za nenehne provokacije in drobne konflikte. Odnosi se resno zaostrijo, ko člani krajevne bratovščine zvabijo ameriškega »gosta« na lov in ga samega pustijo na preži, medtem pa posilijo njegovo ženo. A vse skupaj se le še stopnjuje, ko se zaničevani vaški retardiranec, ki je nehote ubil trinajstletno hčer enega od domačih veljakov, zateče v zavetje Američanovega domovanja, tolpa sorodnikov in njihovih prijateljev pa obkoli hišo in



Beli trak

zahteva njegovo izročitev. Dotlej povsem pasiven, kultivirano zadržan znanstvenik se tej zahtevi ne le upre, ampak se odloči, da bo z vsemi sredstvi (u)brnil nedotakljivost svojega doma. To je točka preobrata, ko se dozdevno anemični miroljubnež dobesedno čez noč prelevi v neizprosnega akcijskega junaka, ki krvavo obračuna z napadalci, pri čemer mu v ključnem trenutku priskoči na pomoč tudi žena. Happy end?

Tu kaže pač upoštevati dejanski položaj osrednjega lika. Njegov vsakdanji, varni in nekoliko dolgočasni svet neustavljivo razpada, njegov zakon je ogrožen, domnevno idilično okolje pokaže ostre zobe, vse skupaj se spreminja v nekakšen mōrast sen. In res je sklepn del filma posnet in montiran tako, da še najbolj spominja na dolgo sanjsko sekvenco, v junakovem vedenju in ravnanju pa je zaznati skorajda fanatično

zbranost, kot da je izgubil stik z realnostjo in preklopil v nek drug register obnašanja oziroma dožemanja sveta. Ko sprejme igro nasilja in svojo intelektualno superiornost »konvertira« v taktično premoč, se mu na obrazu zariše komaj zaznaven, a dovolj pomenljiv izraz zadovoljstva, ki daje slutiti, da v tej igri ne le uživa, ampak jo posvoji, ker je v njej kratko malo prepoznal *pravo stvar*. Načeloma bi lahko njegovo ravnanje veljalo za etično, saj ne varuje le nedotakljivosti svojega doma, marveč ščiti tudi vaškega bebčka, ki bi ga tolpa zagotovo linčala, a v resnici je to le pretveza za presežno uživanje. Njegov drobn, samozadovoljni nasmešek na koncu filma, ko je krvavo delo uspešno opravljeno in so nasprotniki pobiti, je najbrž dovolj zgovoren. Precej srhljiva različica srečnega konca, potemtakem.

Nasilje v igranem filmu je resda zmeraj uprizorjeno, toda filmi, ki jemljejo igro nasilja resno, torej ne zgolj kot spektakel, koreografsko predstavo ali komično sestavino dogajanja, si le težko privoščijo konvencionalen happy end, ne da bi ga hkrati relativizirali, kajti nasilje junaka očitno tako zaznamuje, da mu ne more več zares ubežati. Nekaj podobnega velja konec koncev tudi za gledalca, ki se z junakom identificira, kar je eden od pomembnejših razlogov, zakaj se lahko zdi uprizarjanje nasilja v filmih tudi kočljivo. Čeprav je namreč nasilje vselej tako ali drugače estetizirano (v temeljnem pomenu že zaradi neizogibne uporabe filmskih sredstev in formalnih postopkov), ni nujno, da je tudi estetsko ali da nudi estetski užitek.

Zanimiv primer je razvpiti *Srbski film* (Srpski film, 2010). Zdi se, da je Srđan Spasojević skušal za vsako ceno narediti čim bolj nenavaden, samosvoj, šokanten film, nekaj na meji sprejemljivega, kar bo občinstvo do kraja zmedlo, ga pritegnilo in v isti sapi odvrnilo, ga fasciniralo in namučilo, očaralo in navdalo z gnusom, ga osupnilo in zamorilo. Ekstremno seksualno nasilje, brizganje sperme in krvi, skrajna perversija, pedofilija, sodomija, nekrofilija in druge prakse, ki sodijo na strogo cenzurirano področje ali kar območje kriminala, so po tej plati pač

nadvse hvaležna tematika. A film noče biti le niz provokativnih, šokantnih, fascinantno brutalnih in hkrati boleče odvratnih podob, marveč predvsem alegorična pripoved o družbenih razmerah, kjer vladata razsulo in kriminal, nemorala in cinizem, oblast pa perverzno izrablja stisko ljudi in jih ponižuje. Drugače povedano, divji labirint mór, kjer postane nabrekli penis mesarsko orodje, pornografski užitek pa se sprevrže v skrajni, divjaški sadizem zaradi sadizma, meri prav na pornografijo oblasti, pri čemer pa izdatno izkorišča ljudsko metaforiko (zloglasni prizor posilstva novorojenčka tako zgolj označja: »Jebejo nas že od rojstva«). Prav zaradi takšnega direktnega prevajanja verbalnih klišejev v filmske podobe, ki v pretirani želji po »realističnem« učinku pogostokrat delujejo prav absurdno, izzveneni vse skupaj nekam naivno patetično.

Precej bolj »vsakdanje«, čeprav nič manj brutalno, krvavo in srljivo, deluje nasilje v filmu *Božje mesto* (Cidade de Deus, 2002, Fernando Meirelles in Kátia Lund). Na prvi pogled se zdi, da imamo opraviti z nekakšno srljivo parodijo gangsterskega filma, kjer asfaltirane ulice betonskih velemest nadomeščajo prašne, blatne ceste le za silo urbaniziranega barakarskega naselja, namesto možatih, trdih gangsterskih likov poudarjeno urejenega videza pa nastopajo razcapani najstniki in napol goli otroci. In vendar gre povsem zares, kajti ti otroci so do zob oboroženi in znajo streljati veliko bolje, kot znajo brati in pisati, nasilje in nevarnost vdihavajo kot vsakdanji zrak, človeško življenje pa jim ne pomeni nič. V umetno ustvarjenem getu na obrobju Ria de Janeira, kamor je oblast odložila dobršen del svojega socialnega bremena, v kaotičnem okolju brezpravja in neusmiljenega boja za preživetje je nasilna smrt pač nekaj običajnega, stopnja umrljivosti med že tako mladoletnimi kriminalci pa tako visoka, da na izpraznjena mesta stopajo vedno mlajši, dokler ne prevzamejo vajeti dvanajstletniki, desetletniki, osemletniki ...

Dogajanje, ki ga spremljamo skozi spominski objektiv pripovedovalca, resda ni urejeno po strogem kronološkem redu, vendar pripoved v grobem le sledi zanimivemu razvoju kriminalne dejavnosti v Božjem mestu. Najprej se posveti 60. letom prejšnjega stoletja, ko je bilo oboroženo nasilje še v povojih in je naselje – po besedah pripovedovalca – bolj spominjalo na vice kot na pekel, nato pa podrobneje prikaže razvoj lokalnega

gangsterstva v naslednjem desetletju, ki se konča s pravo vojno med tolpama. Osrednji lik tega obdobja »razcveta«, objestni, diktatorski, brutalni povzpetnik, ki je že pri osmih letih kazal psihotično nagnjenje do nasilja, pri desetih postal množični morilec in pri osemnajstih vodja najmočnejše organizirane tolpe, s katero obvladuje celotno življenje v getu, je kajpada mračna karikatura velikega gangsterskega šefa. Toda hkrati poseblja temeljno potezo klasičnega gangsterskega mita, namreč podobo odrešitelja deprivilegiranih, ki zna s trdo roko vpeljati red v podivjanem okolju, kjer je skorumpirana policija brez moči ali pa se noče neposredno vpletati. Razlika je le v tem, da njegov oblastniški pohlep, podprt z zaletavo krvoločnostjo, v brezupno revnih razmerah socialnega geta kaj hitro naleti na kritično mejo, pri čemer ne njegove žrtve ne tekmeči in nasprotniki tako ali tako nimajo česa izgubiti. Pomembno je, da je avtorjema uspelo ustvariti skorajda dokumentaristično prepričljivo pripoved o grozljivem spoju revščine in nasilja, ki niti za trenutek ne podleže lažnemu sočutju ali licemerskemu moraliziranju, zato pa se odlikuje s pravo mero socialnokritične ostrine.

Oba filma lepo ilustrirata dva različna koncepta filmske inscenacije nasilja. V filmih, kot je *Božje mesto*, je nasilje obravnavano kot tema oziroma kot neogibna sestavina dogajanja s primerno avtorsko distanco, vendar tudi s pretanjenim občutkom za odnose in razmerja. *Srbski film* pa pomeni zgolj radikalizacijo postopka, ki ga uporabljajo neštete srljivke in grozljivke, kjer je nasilje predvsem sredstvo za šokiranje gledalca. Kadar je pretirano zgoščeno, predstavljeno preveč direktno, eksplicitno, surovo realistično ali kar hiperrealistično, kadar skuša do podrobnosti veristično posnemati domnevno realnost, se hitro zgodi, da postane sama filmska pripoved zgolj privesek ali pretveza – in najdemo se na spolzkih tleh »pornografije nasilja«. To pa nas vrača k vprašanju (žanrske) dramaturgije nasilja.

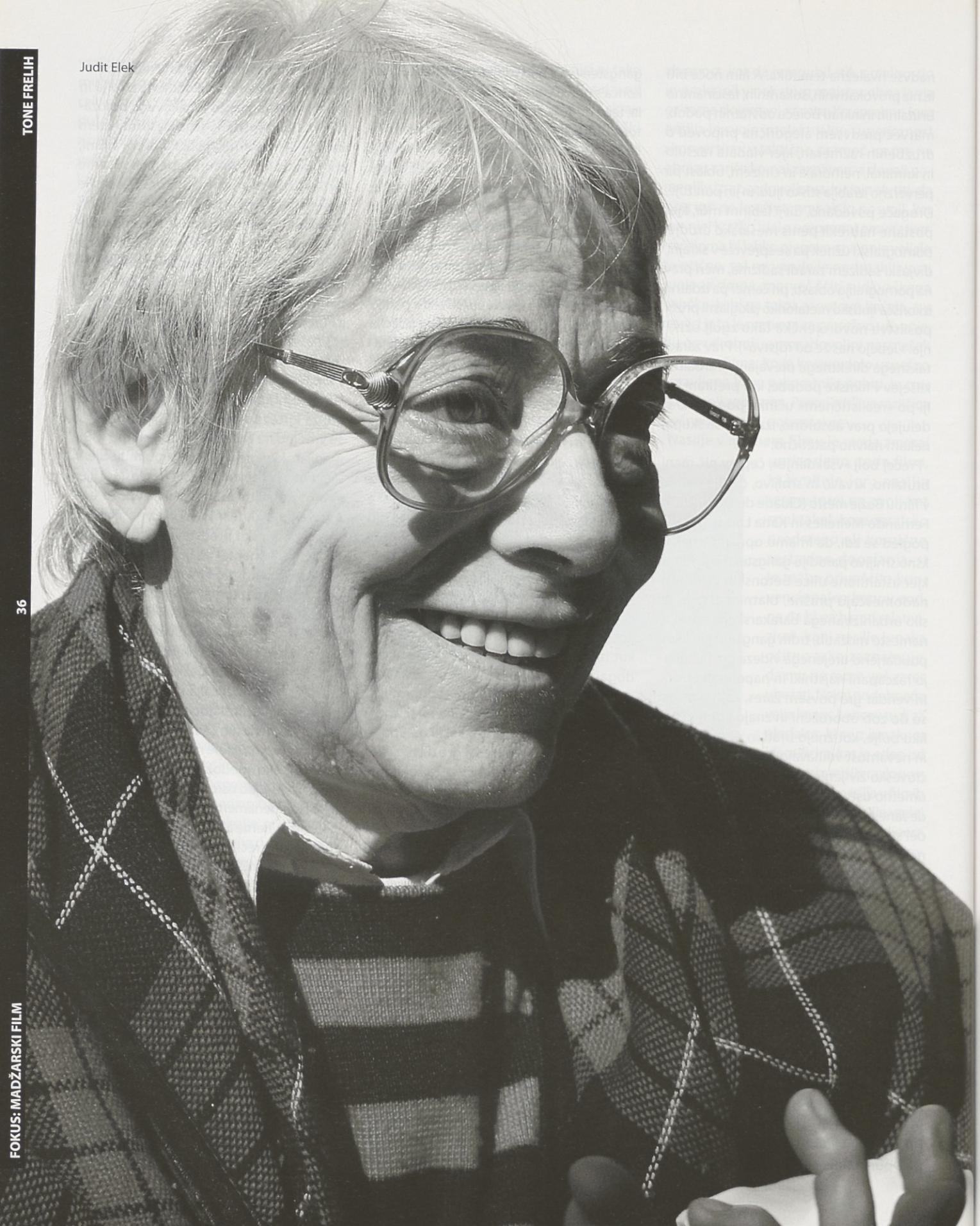
Najsi bo nasilje v igranem filmu premišljena, natančna in prepričljiva odslikava oziroma preslikava nasilja v realnosti ali alegorična uprizoritev nasilnosti življenja v ekstremnih, mejnih razmerah, je učinek precej jalov, če se gledalec ne ujame v značilno dramaturško »past«, ki ga prisili, da nasilje odobrava. Hitchcockovi filmi denimo gledalca brez distance potegnejo vase, ga naredijo za udeleženca, sokrivca in obenem za žrtev dogajanja, da tako rekoč na lastni

koži občuti nasprotje med navidezno neproblematičnostjo vsakdanjega okolja in grozljivo nevarnostjo junakovega položaja. Čim bolj zaostreno je to nasprotje, tem večji je učinek srljivosti. Po drugi strani, kot ugotavlja Truffaut, zapeljivost same romantično-avanturistične dramaturgije pustolovskih, gangsterskih, kriminalnih in podobnih zgodb kar vabi k uživanju v nasilju. Prav zato, kot pravi, tudi ni pravega protivojnega filma, kajti gledalca prej ali slej zapeljejo omenjena narava zgodbe, fascinantna vojaška tehnika, akcijska spretnost ali taktične zvižgane akterjev.

Teško si je seveda zamisliti, da bi nekdo, razen v patoloških primerih, »zares« užival v krvavi grobosti, surovosti ali okrutnosti. Užitek omogoča šele hkratna vednost, da gre za igro, za simulacijo nasilja, kar je, če se vrnemo na začetek, najbolj očitno v komedijah, kjer gre za simulacijo simulacije. V uvodoma omenjeni *Gledališki predstavi*, kjer imamo opraviti s pripravami na uprizoritev odrske igre, ki ne minejo brez nasilja, in s samo gledališko predstavo, ki ravno tako vključuje elemente nasilja, vse skupaj pa je zapakirano v formo filmske komedije, gre celo za trojno oziroma triplastno simulacijo. A paradoks komedije je v tem, da je hkrati tu nasilje tudi najbolj definitivno. Kajpada ne toliko, ker so veliki klovni akcijske komedije – ob Busterja Keatona do npr. Jackieja Chana – pri simuliranju nasilja marsikdaj staknili povsem realne poškodbe, ampak predvsem zaradi razmerja filmskih junakov do okolja, ki jih praviloma izrine na rob. To občuti celo tako otroško »nedolžen lik«, kot je Tatijev Hulot, ki je kljub osrednji vlogi v vseh filmih (kjer sicer nenamerno, po nerodnosti, zaradi prevelike vneme ali nepremišljenosti počne tudi nasilne reči, pač v prizadevanju, da bi se vključil v družbo) navsezadnje družbeno marginaliziran, odrinjen ali kar pregnan: v *Gospodu Hulotu na počitnicah* (Les vacances de monsieur Hulot, 1953) je preziran, v *Mojem stricu* (Mon oncle, 1958) izgnan, v *Playtime* (1967) sam in osamljen, v *Prometni zmedi* (Trafic, 1971) pa odpuščen.

Prav komedija, kjer nasilje že zaradi lahkotne narave žanra na videz ne deluje najbolj legitimno, nas torej (v nasprotju z grozljivko, kjer je bolj legitimno, kot je sploh mogoče, a pogostokrat deluje karikirano komično) pogostokrat najodločneje opozarja na najresnejšo, najbolj univerzalno in najnevarnejšo obliko nasilja, na institucionalno ali družbeno nasilje nad posameznikom.

Judit Elek



»Čas nas je zaznamoval«

Judit Elek, veteranka madžarske kinematografije

Tekst in foto: Tone Frelj

Pred meseci je bila gostja Foruma slovanskih kultur, ki je v Mariboru pripravil evropsko konferenco o dediščini socializma v filmu, tudi svetovno znana madžarska filmska avtorica Judit Elek (r. 1937). Kljub težavam na Madžarskem so bili njeni filmi pogosto mednarodno nagrajevani, od tod tudi najvišje francosko odlikovanje *chevalier de l'ordre*, ki ga je pred leti dobila za svoje umetniško ustvarjanje. Za svoje filme vedno sama piše scenarije, nemara najbolj znana pa je po dokumentarnih filmih *Madžarska vas* (Istenmezején 1972–1973-ban, 1975) in *Preprosta zgodba* (Egyszerű történet, 1976), ki beležita nezavidljive situacije žensk v omejenem podeželskem okolju.

Začniva z za Madžarsko precej usodnimi časi, ko ste začeli študirati filmsko režijo ...

S kolegi sem se na budimpeška filmsko šolo vpisala septembra 1956. Celo poletje sem opravljala sprejemne izpite. Čudovito, fantastično obdobje na Madžarskem. Moja generacija, ki so jo imenovali generacija 56, je imela izjemno prednost, kajti poslej najmanj desetletje ni bilo generacije, ki bi lahko študirala na filmski šoli, če ni imela ideološke podpore. Za nas začetek študija ni bil samo začetek, temveč dokončna življenjska opredelitev. Tudi po koncu revolucije se odnosi med študenti niso spremenili. Ni skrivnost, da smo ostali skupaj, povezani z revolucijo. Potlej je bilo vzdušje na šoli in v družbi moreče, povsod je bil prisoten teror.

Lahko to glede terorja podrobneje razložite?

V razredu so bili štirje fantje in jaz. Že novembra 1956, po ruski okupaciji, je policija aretirala fante in jih kruto zasliševala. Zakaj? Na šoli smo dobili nalogo, da gremo na ulice in jih fotografiramo. Mesto je bilo v ruševinah, na ulicah pa tanki in vojska. Policija je pozorno opazovala, kaj počnemo. Šli smo tudi na deželo in fotografirali tam. Naj poudarim, šlo je za študijsko nalogo. Fante je prijel policija. Po zaslišanju so morali podpisati dokument, da bodo sodelovali z oblastjo kot ovaduhi. Imena mojih študijskih kolegov so István Szabó, Zsolt Kézdi-Kovács, Ferenc Kardos in Pál Gábor. Štirje fantastično talentirani, svetovno znani režiserji. Žal sta samo dva od njih, Szabó in Kézdi-Kovács, še živa. In še vedno ustvarjata ... Vsa štiri leta študija jim nihče ni očital, da so pristali na sodelovanje. Trdno sem prepričana, da zaradi njihovega pristanka v sodelovanje s policijo nihče od študentov ali profesorjev z aka-

demije ni bil maltretiran ali izključen. Posledica za fante je bila zelo huda, ta skrivnost jih je kot môra spremljala vse življenje. To môro in tesnobo lepo kažejo tudi njihovi odlični filmi, v vseh so obravnavali teme medčloveškega zaupanja, odnos med posameznikom in oblastjo in diskriminacijo posameznika. Taka so dela Istvána Szabá ali pa mojega moža Kézdi-Kovácsa. Priznam, da celo jaz, ki sem poročena z njim več kot 44 let, ves čas nisem vedela, kako se je njihova aretacija končala. Šele po velikem škandalu ob razkritju Szabóvega pristopnega dokumenta pred dobrim desetletjem sem objavila znano izjavo. Ne v obrambo svojih kolegov, ampak kot razlago okoliščin. Fantje so bili takrat stari devetnajst, dvajset let in bili so pred dilemo, ali nadaljevati s študijem ali oditi v zapor. In vsi so se opredelili za film.

In to dediščino nam pušča komunistično-socialistično obdobje?

Če govorimo, kaj je dediščina socializma, potem naj poudarim, da je generacija 56 še danes obremenjena s takratnimi dogodki. Sama sem bila v tisti družbi označena kot ideološka črna ovca. Ker se nisem posebej uklanjala, več kot deset let po študiju nisem smela snemati celovečernih igranih filmov, le dokumentarce. Socializem je preživel tako dolgo, ker ni bil zelo dosleden, bil je neumen in nesposoben, a to nam je tudi dajalo možnost, da smo snemali filme. Pot seveda ni bila lahka. Številni smo na svoji koži zelo usodno občutili sovjetsko okupacijo in njene posledice, režim in moč socializma. Bili smo prestrašeni in nemočni. Evropa je varovala ideološke oporečnike med intelektualci in umetniki, naša oblast jih je pa izolirala. Med ustvarjalci je bilo veliko žrtev, oblast jih je utišala ali celo odstranila.



Gospa iz Carigrada



Po sledih

Toda v tistem ideološko zaostrenem obdobju je prišlo do ustanovitve progresivnega Béla Balázs studia, ki je mnogim mladim omogočil prodor v svet filma.

Ideja o ustanovitvi Béla Balázs studia se je porodila v glavah oblastnikov. Moja generacija, ki je bila leta 1956 premlada za orožje, je bila vseeno zelo aktivna. Béla Balázs studio naj bi pomiril naše ustvarjalne želje, snemali naj bi samo kratke in eksperimentalne filme, ki pa naj ne bi bili nujno tudi predvajani. Oblast, ki je financirala studio, je od nas, mladih in ideološko neoskrunjenih režiserjev, pričakovala, da bomo snemali čiste, ideološko korektnne filme. Neverjetna neumnost oblasti. Omogočila nam je, da smo, večinoma ljudje iz prestolnice, potovali po deželi in snemali tamkajšnje življenjske razmere. Oblast ni imela nobenega stika z realnostjo države. Videli in snemali smo, kako so kmetje pobijali konje in krave, zažigali pridelke na poljih, samo da bi nasprotovali kolektivizaciji. To nam je omogočalo, da smo prikazovali, kaj se na Madžarskem resnično dogaja. Je pa bilo to seveda čisto nasprotje tistemu, kar so od nas pričakovali.

Od kod izraz *cinéma direct* v madžarski kinematografiji tistega časa?

Čutili smo dolžnost, da so filmi prikazovali dejansko resnico, zato tudi oznaka *cinéma direct*. Idejo smo prevzeli od Francozov, posebno od Jeana Roucha. Ponavljam, naša odločitev je bila, da smo prikazovali neposredno realnost dežele. Za ta princip sem se odločila tudi v svojih celovečernih filmih in dokumentarcih iz 70. let.

Kje ste se konkretnije zgledovali? Ste imeli svoje vzornike?

Naš ideal je bil francoski novi val. Tudi francoski filmski kritiki so nam odpirali oči. Naši filmi so prve tuje predstavitve doživljali v Franciji, kjer sta Szabó in Kézdi-Kovács s kratkimi filmi doživela velik uspeh.

Dejali ste, da vaši filmi niso avtobiografski, da pa so zasnovani na vaših zgodovinskih izkušnjah ...

Moji filmi res niso avtobiografski glede dejstev. Prikazana družbena situacija pa je taka, kot sem jo doživljala. Moj oče je bil intelektu-

alec, pred vojno vnet član tajne komunistične stranke, zato je bil tudi zaprt. Leta 1949, ko je videl, kako Madžari bežijo na Zahod, je na to opozarjal partijo, ki ga je kaznovala z izključitvijo. Postal je navaden delavec v veliki metalurški tovarni. Sama sem takrat hodila v osnovno šolo, kjer ni bila pomembna vera, ampak socialni položaj družine. Tako sem pripadla delavskemu razredu.

Kakšne konkretne težave ste imeli s svojimi filmi?

Začelo se je že z mojim prvim kratkim igranim filmom *Oglasni-srečanja* (Találkozás-Apróhirdetés, 1963). Zgodba govori o dveh ljudeh, negovalki v bolnišnici in pisatelju, ki si skušata prek oglasa urediti poroko. Film so prepovedali, ker je bil žalosten. V resnici je bil žalosten samo konec, ker do poroke ni prišlo. Oblast je takrat odločno zahtevala optimistične konce.

Isto se je zgodilo z mojim prvim igranim celovečernim filmom *Gospa iz Carigrada* (Sziget a százszázöldön, 1969). Tudi za *Gospo* sem v scenariju predvidela srečen konec, hkrati pa sem direktorju studia na štiri oči obljubila, da takega konca ne bom posnela, da bo konec filma žalosten. Direktor se je strinjal. Ko je bil film posnet, oblast ni bila posebej zadovoljna. Film je obredel festivale in po svetu dobil lepa priznanja, a na Madžarskem niso napisali ene pozitivne kritike. Zame je bilo to žalostno, toda film obstaja in to je pomembno – brez samohvale menim, da je moj najboljši. Da sem nekatere filme sploh lahko posnela, so morali posredovati francoski koproducenti, v enem od primerov celo francoski minister za kulturo. Ali pa sem morala snemati na Poljskem in v Ukrajini.

Zdaj verjetno težav kot nekoč s srečnimi konci nimate več. Vaš novi film *Po sledih* (*Visszatérés*, 2011) je tudi v vaši domovini doživel precejšen uspeh ...

V madžarski kinematografiji je zdaj res drugače, težav pa je prav toliko. Resnega, kakovostnega filma na Madžarskem ni več. Naša kinematografija je namreč v razsulu.

Še po šestnajstih filmih ne vem, ali sem v domovini zaželen kot resda precej samosvoja filmska ustvarjalka. A to usodo delim s številnimi drugimi avtorji starejše generacije.

»Nujno je, da je umetnost politična«

István Szabó in moralna tesnoba

Irena Svetek



The Door

Totalitarni politični sistemi so pustili močan odtis na evropski kulturi 20. stoletja, ki je, s tradicijo avstro-ogrske monarhije, vpetostjo v fašistično nacistični in nato še stalinistično komunistični zgodovinski okvir, postala tematsko področje, ki Istvánu Szabu služi kot platno, na katerega vedno znova slika zgodbe protagonistov, predvsem njihove notranje konflikte ob osebni etični ter moralni udeleženi sobivanja in participiranja v uničujočem režimu. Szabó verjame v nezmožnost ločevanja politike in umetnosti, in zdi se, da večina njegovih filmov odkrito zastavlja vprašanja osebne odgovornosti, moralnih dilem in egoističnih vzgibov nagnonskega zadovoljevanja. Zanima ga morala kot del kulturnega vrednostnega sistema posameznika, moč subjektivega nadjaza, ki predstavlja ponotranjeni vrednostni sistem družbe, moralno instanco osebnosti oziroma človeške vesti. Moč krivde oziroma sokrivde ljudi, ki so živeli v totalitarnem političnem sistemu in se odločili za etiko udeleženi, še posebej vloga vrhunskega umetnika med nacističnim režimom in povojno spraševanje o junakovih vzgibih in mejah, ki jih je prekoračil. Trilogija *Mefisto* (Méphisto, 1981),

Polkovnik Redl (Oberst Redl, 1985), *Hanussen* (1988) in kasnejši *Sunshine* (1999) ter *Opredelejanja* (Taking Sides, 2001) so miselno provokativni filmi, ki protagoniste postavljajo v situacijo analize lastne udeleženi v represivnem političnem sistemu, ter obračunavajo s krivdo in priznanjem.

Prodati dušo hudiču za luč žarometov

Szabó ne pristaja na črno-belo interpretacijo subjekta, ki se odloči za sodelovanje s sistemom, vendar izpostavi pomen vloge umetnika z dano možnostjo, da zadovolji šibko točko lastne nečimrnosti in sprejme kolaboracijo, torej prekorači mejo moralno etične drže in tako zdrse v past zapeljevanja, ki obljublja veličino in ugodja, ki pridejo z njo. Na koncu Szabóvih filmov je morala edini veliki zmagovalec. V filmu *Opredelejanja* je amerškemu majorju Stevu Arnoldu (Harvey Keitel) naročeno, naj na denacifikacijskem zaslišanju dr. Wilhelma Furtwänglerja (Stellan Skarsgård), največjega dirigenta tistega časa, obsodi kot krivega, saj »predstavlja vse, kar je gnilega v Nemčiji«. Film se začne z velikim koncertom, na katerem Furtwängler

dirigira Beethovno 5. simfonijo, medtem ko na Berlin že padajo zavezniške bombe. Kasneje v garderobi k njemu pristopi minister Hitlerjeve vlade in mu predlaga, naj zapusti Nemčijo in odide v ZDA, dokler je še čas. Na zaslišanju izvedemo, da je Furtwängler dirigiral na Hitlerjevem rojstnem dnevu ter nacističnih shodih in da so po Hitlerjevem samomoru na radiu predvajali njegovo izvedbo Brucknerjeve 7. simfonije. Majorja zanima, zakaj ni zapustil Nemčije, kot so to pred vojno naredili njegovi judovski kolegi, zakaj je privolil, da postane režimski dirigent in osebni ljubljenec samega vrha tretjega rajha. Furtwängler pojasnjuje, da ni imel izbire. Glasbeniki iz orkestra povedo, da Furtwängler nikoli ni želel pozdravljati z nacističnim pozdravom. Izkaže se, kar major Arnold izve od drugega violinista, da je bila v ozadju Furtwänglerjeva izjemna želja po potrditvi in poklicno ljubosumje na mladega in nadarjenega dirigenta Herberta von Karajana, ki po vojni tudi nasledi mesto vodje berlinske filharmonije. Film se konča s prizorom resničnega Furtwänglerja, kateremu po koncertu sam nemški minister za propagando Joseph Goebbels čestita s

stiskom roke. Nato vidimo bližnji posnetek dirigentovih dlani, med katerimi drži krpico, s katero diskretno podrgne po koži. Szabó s tem pokaže, da ni vse črno-belo in da je najbrž umetnik resnično naivno verjel, da ni sodeloval in podpiral režima. Dopustiti pa je potrebno tudi možnost, da je imel dirigent samo potne dlani, ki si jih je preprosto čim manj opazno obrisal.

Kje je meja, ki si jo mora posameznik postaviti in skupaj z njo verificirati vest? Vprašanje, ki se zdi še posebej relevantno za osebo, kot je István Szabó, najbrž tudi zaradi lastne participacije v zgodovinskem kontekstu med komunističnim režimom v povojni Madžarski, kjer je kot študent informiral oblast o dejanjih nekaterih svojih filmskih kolegov. Ta nedolgo nazaj razkrita informacija, o kateri Szabó ne želi dajati komentarjev, je tako prisposoda za lasten črni madež, ki režiserja postavlja v pozicijo opazovalca zgodovine z močnim pečatom osebneg odgovornosti.

Izguba identitete, svoboda imena

Star madžarski dovtip govori o človeku, ki ga sprašujejo o življenju. »*Rodil sem se na Madžarskem, torej sem bil Madžar. Nato sem postal Avstrijec, kasneje Nемец in nazadnje še Rus.*« »*Imate pa srečo, da ste toliko potovali.*« »*Nikoli nisem zapustil Madžarske,*« odvrne vprašani.

Etnična identiteta kot primarna temeljna skupinska identiteta, kot nosilka kulture, na katero ljudje oprejo svojo samoidentifikacijo ter pripadnost, je lahko zaradi zgodovinsko politične determiniranosti subjekta podvr-



Ralph Fiennes in István Szabó na snemanju filma *Sunshine*

žena zanikanju predvsem zaradi ohranitve osebne identitete, ki prepoznava posameznika kot enkratno bitje. Szabó se vprašanja judovske identitete in njenega zanikanja loti v zgodovinskem filmu *Sunshine*, kjer v ospredje postavi tri generacije judovsko madžarske družine in njihovega življenja v različnih političnih ureditvah; od monarhije s konca 19. do sredine 20. stoletja, ko smo priča padcu stalinističnega režima. Lastnik uspešne gostilne in izumitelj recepta za liker, ki naslednji generaciji prinese finančni uspeh in s tem lagodno življenje ter vso potrebno izobrazbo, je oče dveh sinov: Ignatza in Gustava. Prvi se izšola za sodnika, drugi postane zdravnik. Ker želi Ignatz opraviti pravosodne izpite in se povzpeti po družbeni lestvici, njegov nadrejeni od njega zahteva, naj si spremeni priimek Sonnenschein,

da se ne bo videlo, da je Jud. Oba brata in Valerie, Ignatzeva žena, navdušeno spreminijo priimek v Sors (v madžarščini *usoda*). V nekem intervjuju Szabó pove, da se tukaj začne njihov propad, kajti zanikanje lastne zgodovinske pripadnosti zaradi družbenega statusa (in ne nuje preživetja) lahko pomeni samo tavanje proti osebnemu koncu, ki smo mu priča, ko se začne 1. svetovna vojna in nova oblast prisili Ignatza, da se prisilno upokoji. Po njegovi smrti sledimo zgodbi sina Adama, ki življenje posveti sabljanju in na olimpijskih igrah v nacistični Nemčiji leta 1936 osvoji zlato medaljo. Uspeh in zavestno zanikanje judovskega porekla ohranjata njegovo samozavest v misli, da se družini ob nemški okupaciji Madžarske ne bo zgodilo nič hudega. Ko imajo še možnost oditi iz države, se temu uprejo, tako da so nekateri člani družine ustreljeni, Adam pa je skupaj s sinom Ivanom odpeljan v koncentracijsko taborišče. Tu se deklarira za zmagovalca olimpijskih iger in noče reči, da je Jud, kar pripelje do njegove brutalne usmrtitve pred očmi mladega Ivana. Ivan se vrne v povojno Madžarsko, kjer mu babičin brat očita neaktivnost pri preprečitvi očetove usmrtitve. Vpraša ga, koliko zapornikov je bilo prisotnih ob mučenju očeta in njegovi usmrtitvi. Ivan mu odgovori, da vsaj dva tisoč, ko ga starec vpraša: »*In koliko je bilo njih?*« »*Trije,*« odgovori Ivan. Szabó na tem mestu ponovno odpira temo skrivde, zanikanje v vpletenost režima z nedejavnostjo in moralno dilemo o čisti vesti subjekta, ki je bil podvržen ohranitvenim vzgibom množice z načelom »*bodi tiho in nič se ti ne bo zgodilo.*« Bi lahko kaj storil, pa nisem, sem



Opredelevanja



Očarljiva Julija

pripomogel k smrti očeta itn. so vprašanja, ki v zadnjem delu družinske sage o Sonnenscheinovih oziroma Sorsovih mučijo Ivana, ki se tako fanatično pridruži novi stalinistično-komunistični oblasti v povojni Budimpešti in na ta način poskuša opravičiti lastno (ne) participacijo pri usmrtni očeta. Kot zasliševalec oseb, ki so sodelovale oziroma opravljale poklic v nacistični Madžarski, se ostro odzove na izjave fotografa vojnega režima in mu očita kolaboriranje z nacisti. Fotograf mu prav tako kot Furtwängler majorju Arnoldu odvrne, saj sem samo fotografiral/dirigiral. Zaradi lastne krivde se poistoveti s komunističnim režimom in sodelavca Knorra, prav tako Juda, ki je bil zvest partiji, obsodi izdaje. Szabó gledalcu sporoča, da je občutek po preživetju močnejši od zavedanja početega, vendar Ivan dobro ve, da bo naslednji, če ne bo žrtvoval Knorra. Afera s poročeno sodelavko, ženo visokega komunističnega funkcionarja, in pritiski režima, ki govori o zionistični zaroti, katere del bi lahko hitro postal. Na pogrebu Knorra se zave popolne negacije judovske identitete ter lastnega imena. Glasno izreče stavek: »We are afraid to see clearly and of being seen clearly.« Po smrti Stalina Ivan postane vodja upornikov in leta 1956, ko ruski tanki okupirajo Budimpešto, pristane v zaporu. Leta kasneje, ko se politična situacija umiri, spremeni priimek Sors nazaj v Sonnenschein.

Režiser-film-režiser

Szaba so v mnogih intervjujih spraševali, kako gleda na velika igralska imena ameriške in angleške kinematografije, s katerimi je imel možnost sodelovati. Odvrnil je, da izjemno spoštuje igralce, da ga privlačijo zaradi svoje senzibilnosti, da pa imajo ameriški igralci predvsem zelo drugačen način dela od evropskega in da se od njih z veseljem uči. Film *Očarljiva Julija* (Being Julia, 2004) z Annette Bening in Jeremyjem Ironsom v glavnih vlogah pokaže, da je Szabó tudi velik ljubitelj gledališča, da ga zanima odnos igralca do odrske resničnosti in tiste zunanje. Gre za lahkotno filmsko priredbo romana Theatre W. Somerset Maughama iz leta 1937, v katerem se zgodba odvija okoli angleške gledališke zvezde 40. let prejšnjega stoletja Julie Lambert (ta se spusti v afero z veliko mlajšim občudovalcem, ki jo zapusti zaradi mlade igralkke, ki ima kasneje afero z Julininim možem). (Pre)lahkotna zgodba brez večjih zasukov dokazuje, da je Szabó pripravljen zapluti tudi v nekoliko bolj »plitve« vode. Pri pripravah za film naj bi se zgledoval po Billyju Wilderju in Ernstu Lubitschu, vendar težko govorimo o podobnostih. Zdi se, da ves film stoji le na odlični igri Annette Bening (ki je prejela tudi nagrado zlati globus za najboljšo igralko leta), kar so nekateri kritiki Szabu tudi očitali.

Njegov najnovejši film *The Door* (2012) s Helen Mirren v glavni vlogi se zdi precej dovršena zgodba, ponovno se pokaže Szabóv odličen občutek za ritem, kjer se kot v kakšni simfoniji prepletajo trenutki tišine z močnimi eksplozijami emocionalnih izbruhov glavnih junakinj. Vseeno pa Szabó kot da pozablja na dogodek, ki bi lahko dal težo Emerencini zgodbi – sestrici dvojčici, ki ju je pustila pod drevesom, v katerega je udarila strela – saj ga skoraj ne izpostavi, pusti, da zdrsi mimo in nekako upa, da ga bo gledalec centraliziral. Če poskušamo avtorja postaviti ob bok njegovim najljubšim režiserjem (Wajda, Fellini in Bergman), je potrebno zapisati, da je dedščina omenjenih režiserjev vsekakor prisotna v Szabóvih filmih, vendar pa se zdi, kot da bi mu ves čas nekaj manjkalo. Verodostojnost zgodb v odnosu do gledalca je nekoliko zamegljena, na trenutke izpraznjena. Čeprav Szabó za svoje filme pravi, da si želi, da bi pomagali ljudem in se jim zdeli uporabni, saj poskušajo pokazati, da se ljudje lahko osvobodijo maske, ki jim jo daje družba, enega največjih režiserjev madžarskega filma nekoliko oddaljuje od poti, ki si jo je začrtal s trilogijo *Mefisto*, *Polkovnik Redl* in *Hanussen*, ter bolj zgodnjimi, kot so *Oče* (Apa, 1966), *Budapeštanske zgodbe* (Budapesti mesék, 1977), *Zaupanje* (Bizalom, 1980), *Ljubezenski film* (Szerelmesfilm, 1970) in *Gasilska ulica 25.* (Tüzoltó utca 25., 1973), kjer je še eksperimentiral s tehnikami francoskega novega vala in nekonvencionalnimi pripovednimi strukturami. Pogosti bližnji posnetki, ki detajlno prikazujejo čustva glavnega junaka, in neverjetna osredotočenost na njegovo psihološko kompleksnost so tehnike, ki jih danes mojstrsko uporabljajo, vendar pa se zdi, da kljub naštetemu izgublja tisto mogočno komponento, ki mu je leta 1981 z *Mefistom* prinesla oskarja za najboljši tujejezični film. Szabó je všečen režiser, z natančnim občutkom za izjemno dodelano filmsko poetiko (in estetiko), za dovršene psihološke profile protagonistov, režiser, ki veliko stavi na igralca, vendar pa se predvsem gledalci zadnjih Szabóvih filmov (*Očarljiva Julija*, *Stregel sem angleškemu kralju* [Obsluhoval sem angleškega kralja, 2006, Jiří Menzel], *The Door*) lahko vprašajo, kje so presežki, ki v nas udarijo kot gola izkušnja realnosti, tisti presežki, ki nam jih je v 80. letih tako mefistovsko prodajal ...



Samo veter nikakor ni samo veter

Kinematografija Benedeka Fliegaufa

Katja Čičigoj

»V tistem času sem delal v Nemčiji, kot tujec prebral časopis in bil iskreno pretresem nad tem, kar se je dogajalo v moji deželi. Imel sem nočne more, zbudal sem se sreči noči, videval svetlobo strela v temi in slišal krike. To se mi je nekajkrat zgodilo; zame so nočne more vedno znak za nov projekt.«¹

1

»Interview: LUX prize 2012«. Dostopno na spletni strani Cineuropa.org, <http://bit.ly/14p1NQp>.



Samo veter

Ni prav veliko filmov, ki bi brez uporabe posebnih učinkov ter brez klišejskih avdivizualnih sredstev in motivov gledalca tako prepričljivo potegnili v dejansko móro vsakdanosti neke populacije (v tem primeru romske družine na Madžarskem, ki trepeta pred rasističnimi pokoli), kot to uspe filmu *Samo veter* (Csak a szél, 2012) madžarskega režiserja nove generacije Benedeka Fliegaufa. Mojstrsko obvladovanje kamere »iz roke«, ki z »dihanjem za vratom« tesno sledi osrednjim akterjem in proizvaja negotove, tresoče se podobe, skrbno oblikovan zvok, ki šume vsakdana natančno, a nevpadljivo oblikuje v srh zbujujočo zvočno krajino, spretnost in večina dela z neprofesionalnimi akterji so samo nekatere od lastnosti, ki Fliegaufovemu najnovejšemu filmu omogočajo, da gledalcu dobesedno ne pusti dihati.

Obvladovanje filmskega medija, ki ga izkazuje vsak Fliegaufov film¹ – pronicljivo razumevanje odnosa med podobo in zvokom, vztrajno ukvarjanje z dramaturško konstrukcijo filmskega časa in pripravljenost na vsakokratno raziskovanje novih smeri filmskega izražanja – je nemara še prese- netljivejše, ko pomislimo na dejstvo, da do pred kratkim Fliegauf sploh ni razmišljal, da bi bil režiser – filmske šole ni obiskoval, hotel je biti pisatelj; v filmski svet je vstopil skorajda po naključju, sprva kot scenograf na televiziji in naposled kot asistent režije v filmu. A nemara prav ta »ljubiteljski« (ne v smislu pomanjkanja profesionalizma, temveč v smislu ukvarjanja s filmom iz strasti

in ne zavoljo poklica) avtonomni pristop podeljuje njegovim filmom nekakšen no-vovalovski pečat vztrajnega ukvarjanja s podobo, z zvokom in vsemi prvinami filmskega izraza – vsakokrat na novo, saj se, kot sam pravi, vsakokrat znova uči. Če je tako njegov filmski prvenec *Gozd* (Rengeteg, 2003) s svojim véritéjevskim pristopom nekoliko dišal po načelih Dogme 95 (snemanje ne-profesionalnih igralcev, ki tvorijo nekakšen kolaž na videz nepovezanih zgodb, ki se stkejo zgolj v uvodni in zaključni sekvenci nakupovanja v veleblagovnici), je že njegov film *Dealer* (2004) zaplul v nekoliko drugo smer: ohranil je Fliegaufovo privilegiranje epizodičnega narativa (v nasprotju z linear- no, vzročno-posledično dramaturško logi- ko), vendar je bil stilno mnogo bliže velikim stilistom evropske kinematografije, kot je Tarkovski, predvsem pa sonarodnjak Béla Tarr. Dolge sekvence z minimalno gostoto dogajanja, počasno, a vztrajno ciklično gi-

banje kamere, ki nenehno opozarja nase, temačna mizanscena in tankočutno obli- kovan zvok utegnejo v spomin pripeljati nekaj nepozabnih trenutkov iz Tarrovega opusa – celotno mrakobno vzdušje ga družijo zlasti s Tarrovim predzadnjim filmom *Mož iz Londona* (A londoni férfi, 2007).

In vendar predstavlja Fliegauf povsem samosvoj glas sodobne madžarske kine- matografije. Medtem ko so zadnje Tarrove stvaritve s svojim tehničnim perfekcioniz- mom blizu beckettovskemu eksistencialno absurdnemu minimalizmu, je Fliegauf vselej zelo konkretno pri stvarih in pri ljudeh – tudi ko je s kamero dobesedno na distanci, kakor npr. v svojem najbolj samosvojem filmu *Rimska cesta* (Tejút, 2007), ki ponov- no pomeni stilistično ekspedicijo stran od predhodno uhojenih poti. Ta je sestavljen iz nekaj statičnih kadrov, ki z distance pre- tvarjajo na videz vsakdanje dogajanje v dolge sekvence, v človeške, prečloveške epizode, s čimer se približa podobnim stilnim postopkom, na katerih sta svojo prepoznavnost gradila npr. Ulrich Seidl in Roy Andersson. *Rimska cesta* je – skupaj z *Dealerjem* – obenem v nekem smislu najbli- že številnim odmevnim madžarskim filmom mlajše generacije režiserjev, ki s spretnim oblikovanjem zvoka in z odločnim vizualnim pristopom ustvarjajo mračnijaško ozračje, plodno za vznik absurdno humornih podto- nov – npr. razvpiti *Taksidermija* (Taxidermia, 2006, György Pálfi) s svojo pripovedjo o treh generacijah zahojenih in absurdno zaključ- nih življenj (zadnji dve se seveda končata s taksidermijo in avtotaksidermijo) ali *Adrien Pal* (Pál Adrienn, 2010, Ágnes Kocsis), ki sledi v hladno sterilne prostore bolnišnice na kroničnem oddelku depresivni in nemara



Rimska cesta

1 Pri teh pogosto nastopa tudi kot scenarist, oblikovalec zvoka, scenograf



Dealer

tudi osebnostno razcepljeni sestri, ali pa *Control* (Kontroll, 2003, Nimród Antal), absurдни triler o morilcu na podzemni železnici. Humorni poudarki v Fliegaufovih filmih pa so vselej zgolj drobna začimba v sicer širšem dispozitivu rigoroznega ubadanja s pogosto perečo problematiko – s samomorom, z drogami (kot obliko pobega iz sodobne družbe) ali recimo reproduktivnimi tehnologijami (*Womb*, 2010).

Humorne note razumljivo povsem izpadejo iz njegove najnovejše stvaritve. Ta se vseskozi izogiba nizanju etnografskih kuriozitet romske skupnosti – v Fliegaufovem filmu namerno ni nikakršnega plesa, petja, igre, smeha, ki smo jih vajeni v razširjenih reprezentacijah o Romih. Romi v Fliegaufovem filmu so ljudje, ki delajo, se ukvarjajo z lastnim preživetjem, so utrujeni, pogosto sami (in osamljeni) ter prestrašeni. Pri tem ne gre za nikakršno viktimizacijo, temveč po eni strani za željo pokukati v spregledani aspekt romskega življenja, po drugi pa tudi pokazati, kako nekaj takega, kot je permanentno stanje strahu zaradi ponavljajočega se nasilja, pravzaprav onemogoča normalno življenje.

Samo veter je film, nastal kot odgovor na val rasističnega nasilja, ki je doletel romsko skupnost na Madžarskem v letih 2008 in 2009. Nekaj osnovnih podatkov o teh dogodkih dobimo že v najavni špiči. Če bi se to komu utegnila zdeti »odvečna poan-

ta«, ki že vnaprej razkrinka smer in ozadje sicer precej lakonične filmske naracije, je nasprotno ravno to poanta, ki šele omogoča delovanje klavstrofobičnega dispozitiva, ki ga ustvari film. Ravno dejstvo, da vnaprej vemo, čemu bomo priča, nas kot gledalce postavi na isto raven s filmskimi liki (glede pridobljenih informacij o dogajanju) – na mesto žrtve ali krvnika – odvzeta pa nam je pozicija distanciranega pogleda, bodisi vsevednega (božjega) bodisi zgolj parcialnega neprizadetega opazovalca (muha na steni). Šele seznanjenost s kontekstom celotnega dogajanja vnaprej omogoča delovanje afektivne politike strahu, negotovosti, terorja – gledalcem omogoča vsaj delček njenega izkustva. Obenem pa tudi pomete z vsakršnimi vsebinskimi spekulacijami o zgodbi – četudi je pripoved lakonična, nikakor ne želi biti skrivnostna; gledalec je razbremenjen ugibanja o »resničnem pomenu« dogajanja, saj je vse pred njim ali natančneje domala okoli njega (zaradi specifične pozicije kamere in zvočnega oblikovanja). Gledalec je prav toliko v dogajanju kot žrtve zločinov – ali njihovi krvniki.

Fliegauf sicer svoj tematski navdih jemlje iz tekoče kronike, vendar pa njegov film ni niti novinarska reportaža niti dokumentarni film o romski skupnosti niti sociološka študija, strogo vzeto pa tudi ne politična denunciacija v klasičnem pomenu besede, ki bi se ubadala z resničnim ozadjem doga-

janja, vzroki in s posledicami. Bolj kot sklep filma, bolj kot dejanska konzumacija nasilja je sredstvo afektivnega delovanja filma na gledalca prav stanje nenehne ustrahovanosti, negotovosti, trepetanje; strah za lastno življenje in življenje drugih, ki prežema vsakdan romske skupnosti. Drugače: rasistično nasilje ne deluje zgolj na ravni dejanskih nasilnih dejanj, temveč predvsem z učinkom, ki ga ta imajo na tiste, ki preživijo. Delujejo kot (sadistična) »lekcija«, ki določeno populacijo ohranja v permanentnem stanju strahu in tako v prostovoljnem privzetju podložne pozicije (nekako tako, kot deluje »afektivna politika« vojne proti terorju – s perpetuiranjem terorja samega, proizvajanjem permanentnega »izrednega stanja«, nenehnega stanja ustrahovanosti tako na domačem terenu kot v državah, v katere naj bi bila usmerjena).

Samo veter je nemara najpopolnejši izraz za sodobno obliko nasilnega delovanja oblasti: ta je nevidna kakor veter; njeno nasilje je vselej prisotna, a oddaljena obljava, ki svoje žrtve zavezuje k stanju permanentne pokornosti. Ravno zato, ker vemo, da veter nikoli ni samo veter, temveč vselej odmev nekega rušilnega orkana, nas ob vsakem najmanjšem prepihu srhljivo zmrazi. Kdo bi še upal pogledati na plano?

Film *Samo veter* prihaja na redni spored Kinodvora predvidoma 8. aprila 2013.



Nat t bolj f 2012

Zemira Alajbegović

Something in the Air (Après mai, 2012, Olivier Assayas)

Delno avtobiografski, avtentičen, ravno prav nostalgičen in kritičen, spomin na uporniška francoska leta, na odraščanje in dozorevanje v času po maju 1968, ko je v zraku še bila revolucija.

Marina Abramović: The Artist Is Present (2012, Matthew Akers, Jeff Dupre)

Dokumentarec – spomenik karizmatični, vzdržljivi, vztrajni performerki, ki je ure in ure sedela iz oči v oči z obiskovalci v newyorški MOMI.

Tabu (2012, Miguel Gomes)

Črnobeli *Tabu* duhovito kroži v labirintih časa in žanrov – je ljubezenska zgodba, kriminalka, film o portugalskem kolonializmu v Afriki, komentar filmske zgodovine ...

Lov (Jagten, 2012, Thomas Vinterberg)
Vinterberg se po nekaj dolgočasnih filmih loteva teme, ki mu leži – preganjanega, pokončnega posameznika v zaprti skrupnosti.

Misija Argo (Argo, 2012, Ben Affleck)

Z dobro režijo in dodatnimi informacijami o globalni politiki preseže ameriški patriotski triler.

Špela Barlič

Brez posebnega vrstnega reda.

Ljubezen (Amour, 2012, Michael Haneke)

00:30 – Tajna operacija (Zero Dark Thirty, 2012, Kathryn Bigelow)

Lov (Jagten, 2012, Thomas Vinterberg)

Django brez okovov (Django Unchained, 2012, Quentin Tarantino)

Fant s kolesom (Le gamin au vélo, 2011, Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne)



Pogovoriti se morava o Kevinu

Tina Bernik

Misija Argo (Argo, 2012, Ben Affleck)

Ljubezen (Amour, 2012, Michael Haneke)

Django brez okovov (Django Unchained, 2012, Quentin Tarantino)

Fant s kolesom (Le gamin au vélo, 2011, Jean-Pierre in Luc Dardenne)

00:30 – Tajna operacija (Zero Dark Thirty, 2012, Kathryn Bigelow)

+

Posebna omemba: *American Horror Story: Asylum* (2011–) ter *Searching for Sugar Man* (2012, Malik Bendjelloul)

Aleš Blatnik

Fant s kolesom (Le gamin au vélo, 2011, Jean-Pierre in Luc Dardenne)

Ločitev (Jodaeiye Nader az Simin, 2011, Asghar Farhadi)

Pogovoriti se morava o Kevinu (We Need to Talk About Kevin, 2011, Lynne Ramsay)

Searching for Sugar Man (2012, Malik Bendjelloul)

Torinski konj (A torinói ló, 2011, Béla Tarr in Ágnes Hranitzky)

Častna omemba:

The Grey (2011, Joe Carnahan)

Nina Cvar

1. *Kraljestvo vzhajajoče lune* (Moonrise Kingdom, 2012, Wes Anderson)

2. *Paradiž: Ljubezen* (Paradies: Liebe, 2012, Ulrich Seidl)

3. *Razmerja. 25 let lezbične sekcije Škuc LL* (Relations. 25 years of the lesbian group ŠKUC-LL, Ljubljana, 2012, Marina Gržinić, Aina Šmid, Zvonka T. Simič)

4. *Mlada noč* (Příliš mladá noc, 2012, Olmo Omerzu)

5. *Fragmenti razpustitve* (Fragments of Dissolution, 2012, Travis Wilkerson) – del omnibusa *Daleč od Afganistana* (Far From Afghanistan, 2012)

+

Oglaševalci (Mad Men, 2007–), epizoda *506: Far Away Places* (2012, Scott Hornbacher)

Katja Čičigoj

Fragmenti razpustitve (Fragments of Dissolution, 2012, Travis Wilkerson) – del omnibusa *Daleč od Afganistana* (Far From Afghanistan, 2012)

Autrement, la Moloussie (2012, Nicolas Rey)

Post Tenebras Lux (2012, Carlos Reygadas)
Veleposlanik (The Ambassador, 2012, Mads Brügger)

Samo veter (Csak a szél, 2012, Benedek Fliegauf)

Andrej Gustinčič

Izbor najboljših filmov v redni distribuciji slovenskih kinematografov leta 2012, po abecedi.

Fant s kolesom (Le gamin au vélo, 2011, Jean-Pierre in Luc Dardenne)

Hobit (The Hobbit – An Unexpected Journey, 2012, Peter Jackson)

Morilec Joe (Killer Joe, 2011, William Friedkin)

Pogovoriti se morava o Kevinu (We Need to Talk About Kevin, 2011, Lynne Ramsay)

Torinski konj (A torinói ló, 2011, Béla Tarr in Ágnes Hranitzky)

Bojan Kavčič

Filmi v redni domači distribuciji, vrstni red ni pomemben.

Kotlar, krojač, vojak, vohun (Tinker Tailor Soldier Spy, 2011, Tomas Alfredson)

Ločitev (Jodaeiye Nader az Simin, 2011, Asghar Farhadi)

Misija Argo (Argo, 2012, Ben Affleck)

Kraljevska afera (En kongelig affære, 2012, Nikolaj Arcel)

Medtem ko si spala (Mientras duermes, 2011, Jaime Balagueró)



Torinski konj

Peter Kolšek

Žal mnogih filmov, ki bi jih rad in moral, nisem videl, a med tistimi, ki sem jih, izpostavljam naslednje (po kronološkem redu).

Cezar mora umreti (Cesare deve morire, 2012, Paolo in Vittorio Taviani)

Ker je to poklon dveh ostarelih avtorjev večno mladi filmski invenciji, poklon tradiciji filmskega uprizarjanja Shakespeara in poklon humani kaznovalni politiki.

Vaje v objemu (2012, Metod Pevec)

Ker je to tudi odlično opravljena vaja iz filmske forme.

Tihožitje (Stilleben, 2012, Sebastian Meise)

Ker gre za intrigantno družinsko dramo, ki zmore v pedofiliji odkriti tudi drugačno razsežnost.

Življenje brez načel (Dyut meng gam, 2011, Johnnie Too)

Ker v maniri velemestne hektike pokaže, da svet življenja brez načel ni toliko stvar človeške narave kot strukturne logike kapitalizma.

Ljubezen (Amour, 2012, Michael Haneke)

Ker je to doslej najboljši film o ljubezni na stara leta.

Ingrid Kovač Brus

Sveti motorji (Holy Motors, 2012, Leos Carax)

Skromnost je lepa čednost (Paziraie sa-deh, 2012, Mani Haghighi)

Speča lepatica (Bella addormentata, 2012, Marco Bellocchio)

Angelski delež (Angels' Share, 2012, Ken Loach)

Izlet (2011, Nejc Gazvoda)



Sveti motorji

Matic Majcen

Dokaj skromno leto 2012 si bom zapomnil po dveh filmih:

Gospodar (The Master, 2012, Paul Thomas Anderson)

kot eksperiment P. T. Andersona, kako ameriški film preobleči v evropskega, in *Ubij jih nežno* (Killing Them Softly, 2012, Andrew Dominik):

če so *Dobri fantje* rock, potem je *Ubij jih nežno* jazz gangsterskega filma.

Sem pa v minulem letu prvič videl tudi *Blue Valentine* (2010, Derek Cianfrance) kot srčen novodobni poklon Johnu Cassavetesu ter

Torinski konj (A torinói ló, 2011, Béla Tarr in Ágnes Hranitzky)

kot komentar o izvorni, a izgubljeni slikovnosti filmske umetnosti.

Za dodatek pa še pripoved, ki me iz Južne Afrike lovi že od najstniških let:

Searching for Sugar Man (2012, Malik Bendjelloul)

Jurij Meden

Summer with Anton (Un été avec Anton, 2012, Jasna Krajnovič)

Deklica in drevo (2012, Vlado Škafar)

Django brez okovov (Django Unchained, 2012, Quentin Tarantino)

Karpopotnik (2012, Matjaž Ivanišin)

Louie + Eastbound & Down, zadnji sezoni; Louis C.K., Jody Hill, David Gordon Green, 2012



Ljubezen

Dejan Ognjanović

1. *Morilec Joe* (Killer Joe, 2011, William Friedkin)

Najzabavnejši črn humor leta in povratek Friedkinove relevantnosti.

2. *Berberian Sound Studio* (2012, Peter Strickland)

Redko inteligentno metažanrsko posvetilo italo hororju (in njegova istočasna dekonstrukcija)!

3. *Pietà* (2012, Kim Ki-duk)

Po večletnem tavanju in eksperimentiranju se Kim Ki-duk vrača z eno svojih najsilovitejših, čustveno pretresljivih melodram.

4. *Daleč za griči* (După dealuri, 2012, Cristian Mungiu)

Beda Balkana, zajeta z mojstrsko subtilnostjo in s humanostjo, ki ne blažita, ampak poglabljata črnino.

5. *Beyond the Black Rainbow* (2010, Panos Cosmatos)

Še en metafilm: pametna in vizualno fascinantna oda širokozaslonskim tehnikolor ZF-grozljivkam s konca 70. in začetka 80. let, kakršnih danes absolutno ne delajo več.

Tina Poglajen

Paradiž: Ljubezen (Paradies: Liebe, 2012, Ulrich Seidl)

Cezar mora umreti (Cesare deve morire, 2012, Paolo in Vittorio Taviani)

Damsels in Distress (2011, Whit Stillman)

Zveri južne divjine (Beasts of the Southern Wild, 2012, Benh Zeitlin)

Lola Versus (2012, Daryl Wein)

Simon Popcek

Prvih pet leta 2012, po vrstnem redu.

1. *Hugo 3-D* (2011, Martin Scorsese)

2. *Barbara* (2012, Christian Petzold)

3. *Ubij jih nežno* (Killing Them Softly, 2012, Andrew Dominik)

4. *Harry Dean Stanton: Partly Fiction* (2012, Sophie Huber)

5. *Racija* (The Raid: Redemption, 2011, Gareth Huw Evans)

Komentarjev k filmom nimam; rekel bi samo, da se mi zdi Scorsese prvi sodobni režiser, ki sploh ve, kaj je 3D in kaj z njim početi v kreativnem smislu.

Dušan Rebolj

Razvrščeni po abecedi, izbrani glede na letnico.

Citadel (2012, Ciaran Foy)

Kozmopolis (Cosmopolis, 2012, David Cronenberg)

Django brez okovov (Django Unchained, 2012, Quentin Tarantino)

Ljudožerec vegetarijanec (Ljudožder vegetarijanec, 2012, Branko Schmidt)

On Death Row (2012, Werner Herzog)

Samo Rugelj

Navedeni so samo filmi z rednega kino-sporeda.

Pijevno življenje (Life of Pi, 2012, Ang Lee)

Vizualna pustolovska ekstravaganca po Bookerjevem nagrajencu, ki se je ni upal posneti nihče prej.

Pogovoriti se morava o Kevinu (We Need to Talk About Kevin, 2011, Lynne Ramsay) Vivisekcija psihopatologije sodobne mladine po istoimenski knjižni uspešnici.

Potomci (The Descendants, 2011, Alexander Payne)

Payne je po *Stranpoteh* (2004) z novo komično dramo po literarni predlogi spet v svojem elementu.

Prijatelja (Intouchables, 2011, Oliver Nakache in Eric Toledano)

Nasprotja se privlačijo; francoski film že dolgo ni zadiral tako globalno.

Sneg na Kilimandžaru (Les neiges du Kilimandjaro, 2011, Robert Guédiguian)

Francoski film že dolgo ni bil tako prefinjeno družbeno angažiran.

Zoran Smiljanić

1. *Ubij jih nežno* (Killing Them Softly, 2012, Andrew Dominik)

2. *Sramota* (Shame, 2011, Steve McQueen)

3. *Pogovoriti se morava o Kevinu* (We Need to Talk About Kevin, 2011, Lynne Ramsay)

4. *Django brez okovov* (Django Unchained, 2012, Quentin Tarantino)

5. Ga še nisem videl.

Irena Štaudohar

Skyfall (2012, Sam Mendes)

Najboljši akcijski film.

Ljubezen (Amour, 2012, Michael Haneke)

Najboljši film o ljubezni in starosti.

Sramota (Shame, 2011, Steve McQueen)

Najboljši film o osamljenosti.

Silver Linings Playbook (2012, David O. Russell)

Najboljša romantična komedija.

Diana Vreeland: The Eye Has To Travel

(2011, Lisa Immordino Vreeland, Bent-Jorgen Perlmutt, Frédéric Tcheng)

Najboljši dokumentarec in najboljša urednica.

Marcel Štefančič, jr.

Kotlar, krojač, vojak, vohun (Tinker Tailor Soldier Spy, 2011, Tomas Alfredson)

Torinski konj (A torinói ló, 2011, Béla Tarr in Ágnes Hranitzky)

Pogovoriti se morava o Kevinu (We Need to Talk About Kevin, 2011, Lynne Ramsay)

Umetnik (The Artist, 2011, Michel Hazanavicius)

Prometej (Prometheus, 2012, Ridley Scott)

Gorazd Trušnovc

Sveti motorji (Holy Motors, 2012, Leos Carax)

Osebna izkaznica filma – in našega časa!

Igra (Play, 2011, Ruben Östlund)

Haneke ima naslednika.

Alois Nebel (2011, Tomáš Luňák)

Animirane sence preteklosti.

V megli (V tumane, 2012, Sergej Loznica)

Partizanarica z moralnim twistom.

Searching for Sugar Man (2012, Malik Bendjelloul)

Za ponovno vstajenje ni treba umreti.

Mateja Valentincič

Daleč za griči (După dealuri, 2012, Cristian Mungiu)

Bog je mrtev, ljudje pa odveč.

Paradiž: Ljubezen (Paradies: Liebe, 2012, Ulrich Seidl)

Življenje je drago, ljubezen poceni, če si reven v Afriki ali na Zahodu.

Torinski konj (A torinói ló, 2011, Béla Tarr in Ágnes Hranitzky)

Metafizični martirij človeka in živali brez upanja v odrešenje.

Zaklonišče (Take Shelter, 2011, Jeff Nichols)

Metafizični martirij človeka, ki upa na odrešenje.

Sveti motorji (Holy Motors, 2012, Leos Carax)

Edino upanje je film.

+

Materialistični bonus izpod ženske taktirke:

Otrok iz zgornjega nadstropja (L'Enfant d'en haut, 2012, Ursula Meier) & *Pobalinka* (Tomboy, 2011, Céline Sciamma)

Otroci so najvzdržljivejša bitja.

Nina Zagoričnik

Filmi, o katerih še vedno razmišljam ...

Melanholija (Melancholia, 2011, Lars von Trier)

Sveti motorji (Holy Motors, 2012, Leos Carax)

Lov (Jagten, 2012, Thomas Vinterberg)

Zveri južne divjine (Beasts of the Southern Wild, 2012, Benh Zeitlin)

Blokada (2012, Igor Bezinović)



Fant s kolesom



In memoriam: Nagisa Ôshima (1932-2013)

Jože Dolmark

»Jaz sem podeželski kmet, Nagisa Ôshima pa je samuraj.« - Shôhei Imamura

Ôshima je zadnjih štirideset let predstavljal enega največjih filmski imen, briljantnega modernista na elektrenih filmov, ki so si bili vsak posebej različni po svoji radikalni obliki in stilskih prijemih. Če bi bil Francoz, bi bil vsaj tako znan kot Godard, verjetno pa še vplivnejši. Zdaj se je poslovil v svojem tihem domu v tokijskem predmestju zaradi posledic kapi izpred dobrega desetletja. Delo ostaja, čeravno kroži malo njegovih filmov in kliče, da se zbudimo iz lagodne pozabe moža z izrednim talentom.

Spominjam se tovrstnega dogodka, ko sem se kot pariški študent zaradi študijske izmenjave znašel na začetku poletja 1984 v Rimu. V dnevniku La Repubblica sem prebral, da v nekem art kinu poteka Ôshimova retrospektiva (ki jih kasneje začuda ni bilo več, če izvzamemo tisti lepi, ki sta ju pripravili James Quandt v kanadski kinoteki v Ontariju in festival v San Sebastianu) v organizaciji levičarskega kritika Lina Miccichéja. Uvodne projekcije ne bom nikoli pozabil. Vrteli so Ôshimov najbolj kompleksen in najtežavnejši film, *Noč in megla na Japonskem* (Nihon no your to kiri, 1960). Dvorana je bila polna, Gianni Amelio in Bernardo Bertolucci sta prišla pozdraviti kolega, opazil sem tudi strokovnjaka za japonski film, kritika Tonyja Raynsa, in zgodovinarja Donalda Ritchieja. Zelo malo prisotnih je film že videlo in temu primerno je bilo vzdušje velikega pričakovanja. Na platnu se je začela odvijati zgodba neke poroke, kjer so si protagonisti očitali zastarele in nujno potrebne levičarske

angažmaje ob nasilnih demonstracijah ob podpisu podaljšanega sporazuma o ameriško-japonskem varnostnem paktu. Letele so opazke o stalinističnih čistkah, osebnih herojstvih in izdajah ter mučeništvih levičarskih aktivistov. Sledila so intimna prerekanja zaradi osebnih zamer in zavisti, kar naj ne bi sodilo v držo militantnih političnih bojev. Oblikovni postopki filma so sledili viharosti strastne pripovedi, vsega 43 barvnih kadrov sekvenc v gibanju, sporadično prekinjenih s flashbacki retrospektivnih vložkov. Vse skupaj je bilo videti kot zelo premišljena odrska stilizacija, ki jo je Godard podobno uporabil veliko kasneje v *Veseli znanosti* (Le gai savoir, 1969). Film je navdajala turobna atmosfera, ki je lepo sovpadala s težkimi

političnimi žongliranji o levičarstvu, in nad vsem je spočetka in na koncu lebdela megla. Po približno pol ure projekcije se je v dvorani pripetilo, da je Ôshima vstal in protestiral, češ da so koluti pomešani, in uspel ustaviti projekcijo. Ker je kinooperater kolute pripravil na način, ki bi zahteval precej časa za preureditev, je padla odločitev, da se stvar preloži na naslednji dan. Ljudje za čuda niso godrnjali, ker jih je očitno tisto, kar so videli, tako zmedlo in presenetilo, da so ostali brez besed. Ko so se obiskovalci porazgubili, je Ôshima z gosti odšel preko ceste v bife, kjer so bučno razpravljali. Kasneje mi je Micciché na festivalu v Pesaru zaupal, da se Ôshima sploh ni hudoval nad operaterjem, tudi ostali takisto. Menda pa mu je Donald



Noč in megla na Japonskem

Vrnitev pijanih



Ritchie zelo elegantno prišepnil na uho, da so bili koloti v pravem razporedu in da bo ostala majhna skrivnost, zakaj se je Ōshima tistega rimskega večera odločil prekiniti slavnostno projekcijo. Morda je zasluhlil, da bodo imeli evropski gledalci težave v do-jemanju strukturnih fines njegovega dela, in si je za pogum soočenja izbral dodatni dan lepote rimskega poletnega dneva. To anekdoto sem zapisal, ker dobro označuje vsa nadaljnja težavnostna srečanja gledalcev z njegovim opusom.

Ōshima predstavlja osrednje filmsko ime, ki se je pojavilo s t. i. japonskim novim valom, vzporednim s francosko inačico v 60. letih. V njegovi burni karieri so se izmenjevala produktivna leta z dolgimi delovnimi pavzami zaradi zapletenih odnosov s produkcijskimi strukturami japonske kinematografije in kasneje zaradi osebnih bolezenskih težav. Navkljub vsemu temu in dejstvu, da so se na Zahodu njegovi filmi večinoma vrteli po festivalih, je Ōshimov ugled znotraj filmske-

ga sveta neprestano rasel, morda tudi, ker je v zadnjem, »mednarodnem obdobju« doživel nesluten javni uspeh pri širši publiki s francoskimi in angleškimi koprodukcijskimi filmi (*Cesarstvo čutil* [Ai no korida, 1976], *Cesarstvo strasti* [Ai no borei, 1978], *Srečen božič, Mr. Lawrence* [Merry Christmas Mr. Lawrence, 1983], *Max, ljubezen moja* [Max mon amour, 1986]), ki so jih zaradi drzne erotične tematike spremljali razvpiti in neljubi škandali, cenzurne prepovedi, sodne prijave in seveda velika medijska odmevnost, ki je pri publiki zbudila zanimanje tudi do precej drugačnega zgodnjega opusa in režiserja po dolgem času postavila ob bok klasičnim velikanom, kot so bili Kurosawa, Mizoguchi in Ozu, do katerih pa Ōshima ni imel preveč spoštovanja, če sodimo po njegovem dokumentarcu o stoletnici japonskega filma za BBC (1995).

Ōshima je odraščal v omikanem okolju Kyota in se zgodaj začel zanimati za spektakelske umetnosti ob hkratnem precej mi-

litantnem levičarskem angažmaju mlade generacije na začetku 60. let. V kinematografijo je zašel kot asistent režije pri znameniti produkcijski hiši Shochiku, ki je bila tedaj zaslužna za prepored japonskega filma oziroma nastanek novega vala (»Nūberu bāgu«: poleg Ōshime so tu še Yoshida Yoshishige, Shinoda Masahiro in drugi) pa tudi za prve težave, tako da mladi režiserji krenejo po poteh neodvisnega filma.

Ōshima je, kot njegov sodobnik Truffaut, najprej pisal kritike, potem pa začel snemati. Že v člankih je bilo zaznati nekdanjega študentskega aktivista spričo izrazito političnega tona, ki je bil takratnim francoskim kritikom tuj. Vsa ta naravnost se kaže v njegovih začetnih filmih, ki uporabljajo kompleksne oblikovne strukture fantazijsko-simbolnih vrinkov in flashbackov. Veliko eksperimentira z izgledom kadra, barvo, s kreativno ter velikokrat diskontinuirano montažo in z gibanji večkrat tudi prenosne kamere in pogosto za široko platno vzne-

mirljivih kompozicij. Te tehnike so sicer že bile preizkušene v prevladujočih filmih, zato je bila temeljna novost Ōshimovega kroga seveda nova svetovno nazorna miselnost v prevetrivni povojne japonske družbe z udarnimi zgodbami, temami in prepričanji v naravnost divjem napadu na družbo, njene zastarele vrednote in tabuje, travme in nezgode. Nihče poprej se ni tako ostro in pogumno spravil na premise japonskega vsakdana in razkril, da se za podobo mirnega, prijetnega življenja po vojni ukročenega ljudstva skrivajo zatiranje, konfliktnost in pereči problemi. V ikonografijo mladega japonskega filma se prikradejo prikazovanja hudodelstev, kraj, umorov, konfliktnosti in posilstev. V vsej goloti se razkrijejo vulgarlost protagonistov, začinjena politična kritika takšnih razmer. Te slike so daleč od sicer angažiranih sočasnih Kurosawovih urbanih filmov. Kakor da bi mladi režiserji, podobno kot nemški generacijski kolegi, hoteli še ostreje razkriti, da v povojnih deželah, ki sta bili v bližnji preteklosti odgovorni za toliko svetovnega gorja, še vedno vladajo avtoritarne sile, še dolgo po tem, ko naj bi prišle demokratične spremembe.

Ōshima v svojih filmih neprestano toži zoper družbo, ki v imenu navidezne harmonije neprestano in sistematično zatira posameznika in njegove pristne spodbude. V tem smislu režiser vztraja pri poetiki osebnega filma »aktivnega posameznika«. V ta projekt drzno zastavi svoje najgloblje misli, hude strasti, temačne skrbi in obsesije. Zanimivo, da se je zahodni filmski prevrat



Cesarstvo čutil

najradikalneje naselil v daljni deželi, ki so ji vladali klani in tradicija, kot bi temu v svojem navdušenju za deželo vzhajajočega sonca dejal profet Chris Marker.

Ōshima je dolgo vztrajal v tej ostri kritični drži; od *Noči in megle na Japonskem* preko *Krutih zgodb mladosti* (*Naked Youth/Seishun zankoku monogatari*, 1960), *Demona ob polnem dnevu* (*Violence at Noon/Hakuchū no tōrima*, 1966), *Obešanja* (*Death by Hanging/Kōshikei*, 1968), *Vrnitve pijanih* (*Three Resurrected Drunkards/Kaette kita yopparai*, 1968), *Otroka* (*Boy/Shōnen*, 1969), torej ne-

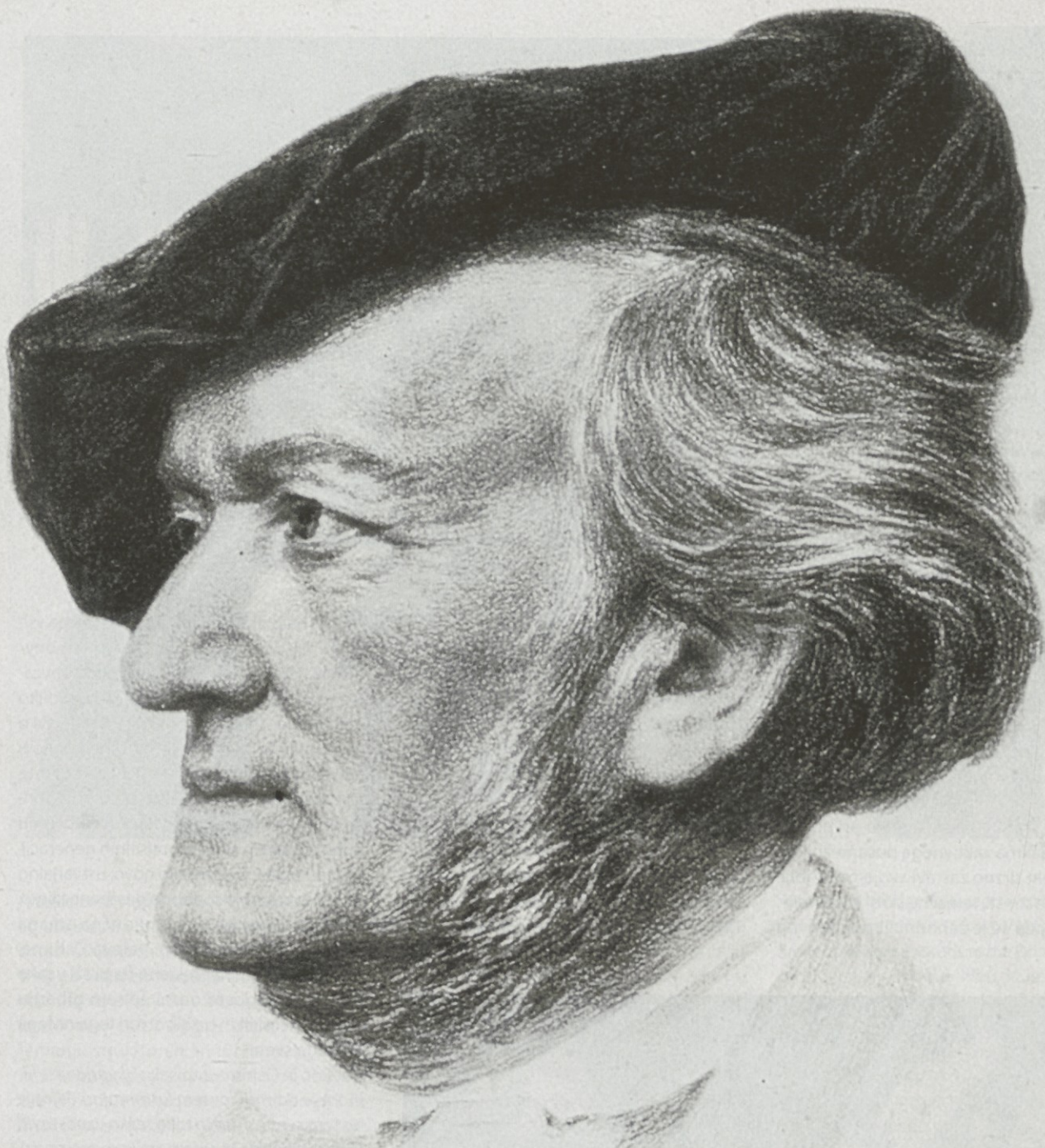
katerih najbolj znanih filmov iz 60. let, pa vse do remek dela *Ceremonija* (*The Ceremony/Gishiki*, 1971), v katerem magistralno povzame vsa vsebinska vznemirjenja v nekoliko bolj umirjeni klasično oblikovani stvaritvi o nekaj generacijah japonske družine v ponovnem soočanju stare japonske mentalitete fevdalističnih, ksenofobičnih, tiransko avtoritativnih stremeljenj, zoperstavljenih novemu duhu mladih in svobodomiselnih generacij, ki so se vrgle v boj za neko novo, ustvarjalno zavest in pravišnjo sodobno družbeno klimo. V tem boju ne obstaja dokončna zmaga tam za horizontom, nam veleva Ōshima, ker moramo biti neprestano na preži v tako hitrem in pogosto nezavednem gibanju vseh zemeljskih in božjih stvari tega našega edinega sveta.

Nekoč je Ōshima zapisal: »Ukvarjanje s filmom je naprej povsem kriminalno dejanje na tem svetu. Zato je tako težko vzpostaviti filmska gibanja. Za posameznika je enostavno, da zagreši umor, je pa to povsem težko storiti skupinsko. Ljudje, ki si to zamislijo v skupini, so sami poprej ustreljeni.«

Nagisha, ali se to drugo res ni nikoli zgodilo in zakaj si vedno raje govoril »kono kuni« (ta dežela) kot 99 % Japoncev, ki govori »waga kuni« (naša dežela)? To zagato si zaslužil tisto poletno rimsko noč in nekateri smo jo opazili. Nič zato. Iz nje so izšle ene najbolj zavzetih podob v zgodovini filma.



Krate zgodbe mladosti



NA ZAČETKU JE BIL WAGNER

Popotovanje po filmih z glasbo Richarda Wagnerja (1. del)

Mitja Reichenberg

Leto 2013 je za glasbeni svet zelo pomembno, saj obeležujemo 200-letnico rojstva velikana nemške romantične opere Richarda Wagnerja, ki je pomembno vplival tudi na razvoj filmske glasbe. Lahko bi rekli, da se je filmska umetnost rodila šele tedaj, ko je Wagner umrl – a se je z glasbo vseeno zapisal globoko v film. Filmski skladatelji zgodnjih filmov in določenih kompozicijskih šol še danes uporabljajo njegovo tehniko, pri kateri je pomembno, da ima vsaka stvar, pa naj bo oseba, emocionalno stanje ali predmet, svoj *glasbeni motiv*. Wagner je to tehniko komponiranja imenoval *leitmotiv*, ki se nekoliko manj posrečeno prevaja kot *vodilni motiv*. Mnogi filmski skladatelji se ga še danes držijo kot klop in eno zadnjih takšnih stvaritev po tem principu in načinu komponiranja je uporabil Howard Shore v svoji gigantski partituri za filmsko trilogijo *Gospodar prstanov* (Lord of the Rings, 2001–2003, Peter Jackson). A o tem v nadaljevanju.

PRVIČ

Če lahko verjamemo bazam podatkov, ki zajemajo uporabo klasične glasbe v filmu, vidimo, da se je njegova glasba od samega rojstva filma do danes pojavila v več kot 800 različnih filmih, prvič že leta 1904. Vpliv njegove glasbe na razvoj filmske glasbene kompozicije je bil izreden. Poljski izumitelj, pionir na področju snemanja s kamero, Kazimierz Prószyński, je leta 1903 posnel del operne uprizoritve Wagnerjeve glasbene drame *Valkira* (Die Walküre), in sicer z neke vrste prenosno kamero. Zvoka tedaj niso snemali, a je bilo za filmarje dovolj »ujeti« Wagnerjevega magičnega duha v oko kamere in ga prikazati na filmskem platnu kot primer enega največjih odrskih spektaklov tedanjega časa. Zagotovo jim je uspelo očarati občinstvo – vprašanje pa je, če je imela s tem karkoli opraviti Wagnerjeva glasba. Opera – natančneje glasbena drama – je imela v tistem času še velik družbeni pomen, saj je predstavljala vzvišeno obliko druženja. Film je želel kot medij brez dvoma vstopiti v ta družbeni prostor, in ker je bila fascinacija z Wagnerjevimi spektakularnimi uprizoritvami tako razvpita, so si jih ljudje želeli ogledati na lastne oči. Mnogi niso mogli potovali na različne konce, kjer so se uprizarjale njegove glasbene drame, zato je k njim prišel film in jim pričaral magijo mitskega germanskega sveta, pa četudi brez najpomembnejšega elementa – zvoka.



Andaluzijski pes

Prvi film, v katerem se omenja Wagnerjeva glasba, je dolg le 25 minut in je bil narejen za *kinetofon* (kombinacija zgodnjega filmskega projektorja/kamere in fonografa), ki ga je že leta 1894 izdelal Edison in z njim še istega leta pokazal prvi, delno zvočno sinhronizirani film *Dickson Experimental Sound Film*, s katerim se je zapisal v zgodovino zvoka in magije gibljivih sličic. Režiser Edwin Stanton Porter se je leta 1904 odločil, da bo občinstvu pokazal vizijo Wagnerjeve glasbene drame *Parsifal*, in s tem postavil prvi temelj za neposredno sodelovanje med opero in filmom. Film je sicer izgubljen, poznamo samo nekaj njegovih kratkih sekvenc in fotografij. Porter je sicer znan po kratkem, 12-minutnem »nemem« filmu z naslovom *Veliki rop vlaka* (The Great Train Robbery, 1903), s katerim je postavil tako rekoč arhetip ameriškega vesterna z razvpitim zadnjim kadrom – strelom neposredno v kamero/občinstvo. Njegov *Parsifal* je bil sestavljen prav tako, kakor je sestavljena Wagnerjeva opera (iz odlomkov, ki imajo naslove po delih partiture), in je bil dejansko mišljen kot filmski odgovor na velik uspeh, ki ga je leto poprej (1903) doživela ta opera v New Yorku. Producent filma je bil sam Edison, vendar je kmalu izgubil vse pravice predvajanja, saj je Cosima Wagner sprožila pravni spor zaradi avtorskih pravic – Wagnerjevo predlogo (scenarij) so namreč uporabili brez dovoljenja. Ob predvajanju filma so igrali uverturo h glasbeni drami *Parsifal*, a ker je bila ta dolga le okoli 12 minut, so dodali še nekaj kratkih odlomkov in najbolj znamenitih napevov. Kasneje naj bi glasbo celo posneli na valj oziroma valje in jih predvajali skupaj s filmom ter pri tem ustvarili resnični

učinek obiska Wagnerjevega gledališča ter pričarali užitek v združevanju umetnosti ali po Wagnerjevo v *Gesamtkunstwerku* – celostni umetnini. In film je to brez dvoma omogočal. Žal se te glasbene drame drži slab sloves, saj je bila (ob *Rienzi*) tudi ena najbolj priljubljenih predstav Adolfa Hitlerja.

Leta 1913 je Lucius Henderson posnel kar 40 minut filmskega materiala na temo Wagnerjeve opere *Tannhäuser* (v njegovem najbolj popularnem filmu, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [1912], v obeh naslovnih vlogah nastopi James Cruze iz *Tannhäuserja*). Sam film je bolj preglednica in nema odslikava Wagnerjevih idej in zanimivih odrskih posebnosti. Zapisi pravijo, da so ob prikazovanju filma igrali odlomke iz opere, pač glede na slikovni material. Ker je šlo za skrajšano filmsko adaptacijo opere, so lahko zaigrali marsikaj – res pa je, da je delovala Wagnerjeva glasba oskrunjeno, saj kinematografske hiše niso imele tako velikega orkestra, kot ga je zahtevala partitura, včasih pa so bili prisiljeni igrati le klavirske izvlečke, kar je pomenilo bistveno osiromašenje Wagnerjeve zvočne spektakularnosti. Film Luciusa Hendersona o



Rojstvo naroda



Tudi rablji umrejo

junaškem Tannhäuserju je prav hitro pristal na smetišču zgodovine – še posebej zato, ker so spoznali, da je skorajda nemogoče »filmsko« zajeti opero in njeno podobo (učinek) tako velikega formata, kakor je na primer oder v Bayreuthu.

IN NAPREJ

Od tedaj naprej je bila Wagnerjeva glasba skoraj obvezna prijateljica sedme umetnosti. Eden izmed legendarnih filmov iz najzgodnejšega obdobja je brez dvoma *Rojstvo naroda* (The Birth of a Nation, 1915, D. W. Griffith), kjer slišimo Ježo *Valkir* iz opere *Valkira*. Griffithu so očitali odkrito podpiranje gibanja KKK in je bila odtlej Wagnerjeva glasba kar nekaj časa v nemilosti. Mogočnost Wagnerjeve glasbe so filmski opremjelci

in režiserji uporabljali skoraj vedno tedaj, ko so želeli poudarjati mitološke, romantične, skratka izredno čustveno nabite filmske vsebine, saj so jo povezovali z idejami mitičnih razsežnosti glasbenih dram, katerih vsebine je Wagner uporabljal za svoja libreta. Prav *Ježa Valkir* je navdihnila tudi režiserja Francis Ford Coppola, ki je posnel kulturni film *Apokalipsa danes* (Apocalypse Now, 1979) in v prizoru masovnega helikopterskega napada uporabil ta Wagnerjev odlomek. Zanimivo je, da Coppola pokaže, da gre za resnični »posnetek«, saj glasbo predvajajo z magnetofonskega traku v enem od helikopterjev. Vendar se lahko vprašamo, zakaj je ta glasbeni motiv tako označil Griffithovo in Coppolovo filmsko podobo? Stopamo namreč v območje razumevanja afektov, ki so blizu tako glasbi kot filmu. Lahko celo

zapišemo, da je narava afektov najjasnejša prav v glasbi. Z vzponom romantike, romantične kompozicije, orkestracije in vsebin se je namreč zgodila še neka temeljna sprememba, ki pa jo moramo razumeti v strogem ontološkem statusu glasbe. Glasba (in z njo *opera*), povedano v Wagnerjevem duhu, ni več samo gola spremljava, ni več nekakšna všečna predstavitev ali zanimiva dama večernih dogodkov, ni več okras k besedam (kot še v času Mozarta, Beethovna ali zgodnejših mojstrov italijanske opere), temveč začne podajati lastno sporočilo. Začne torej avtonomno pot, se loči od same besede, s tem pa postane to, kar Wagner poimenuje *celostna umetnina*. Gre torej za idejo o umetnini, ki med seboj povezuje *enakovredne* umetniške izraze in ne več podrejenih ali izolirano oblikovanih vsebin.



Parsifal



Tannhäuser



Noč generalov

Film *Andaluzijski pes* (Un chien andalou, 1929, Luis Buñuel) je 16-minutni film, ki je praktično v celoti zgrajen na Wagnerjevi glasbeni temi, uverturi opere *Tristan in Izolda*. Lars von Trier je v svoji *Melanholiji* (Melancholia, 2011) prav tako uporabil to uverturo, vendar se bomo s tem filmom ukvarjali kasneje. *Andaluzijski pes* sodi med največkrat citirane filmske stvaritve, pa ne le zaradi svoje specifične nadrealistične slikovne strukture (nastale v sodelovanju z Dalijem), temveč zaradi dialoga, ki ga predstavljata slika in glasba. Prastaro keltsko legendo o Tristanu in Izoldi so prvič zapisali že v 12. stoletju, to je v obdobju razcveta trubadurske ljubezenske poezije in viteških epov, Richard Wagner pa je v tragični zgodbi o uničujoči strasti med junakom in ženo njegovega fevdalnega gospoda prepoznal svoje tedanje ljubezensko razmerje z Mathildo Wesendonck. Leta 1854, ko je začel pisati to glasbeno dramo, je bil pod vtisom filozofije Arthurja Schopenhauerja, ki je v svojem življenjskem delu *Svet kot volja in predstava* med drugim izoblikoval tudi metafiziko samozadostne, abstraktne glasbe, ki nam prav zaradi svoje nevezanosti na pojavni svet omogoča intuitivni in čustveni vpogled v skrito notranje bistvo sveta. Glasbeni koncept *Tristana in Izolde* se ujema s Schopenhauerjevo filozofijo in se razlikuje od koncepta drugih Wagnerjevih del. Skladatelj je osebe svojih junaških oper opisoval s karakterističnimi temami, imenovanimi *vodilni motivi*, v tej glasbeni drami pa vsak motiv predstavlja svoje čustvo: melodične linije simbolizirajo ljubezen, hrepenenje, čast, odpoved. Preludij k operi *Tristan in Izolda* zaznamuje enega od prelomnih trenutkov evropske glasbe, saj se prične s t. i. *Tristanovim akordom*, posebno harmonijo, ki ne najde tonalnega središča in daje vtis, da brez dokončne razrešitve lebdi v zvočnem prostoru. Ideja v filmu *Andaluzijski pes* izhaja iz Wagnerjevih konceptov videnja sveta kot prepleta mnogih abstraktnih glasbenih idej, ki pa imajo vendar nekaj skupnih imenovalcev – kakor prizori v filmu: doseči želijo določen učinek pri gledalcu/poslušalcu, publiko nagovarjajo na emotivni način, preskoki so izrazito erotično ali romantično-patetično naravnani, med spevnostjo glasbe in filmsko podobo pa nastaja večkrat disharmoničnost, kontrapunktičnost, nekakšna kontraideja, ki pa se lahko dopolni prav preko gledalčevega smisla za ironijo, komičnost, grotesknost ali ne-realnost.



Stalker

DO PARSIFALA

Zgodovina nemškega filma pa se do Wagnerjeve glasbe obnaša dokaj hladnokrvno. Sicer večkrat srečamo krajše citate ali neposredne prenose s koncertov, delno oper (kot odlomke, dele filmske pripovedi), vendar v splošnem ne pretiravajo. Med opaznejšimi filmi je zagotovo drama *Požar v operi* (Brand in der Oper, 1930, Carl Frölich), kjer filmski komponist Hanson Milde-Meissner koncipira svojo partituro tako, da kulminira prav v odlomke iz Wagnerjevega *Tannhäuserja*, ki je hkrati tudi del filmske pripovedi. V mnogih filmih (tudi nemških) se pojavlja znamenit poročni marš iz opere *Lohengrin*, ki se ga uporablja ob poročnih slovesnostih še danes. Gre za največkrat citiran glasbeno-filmski odlomek, ki po nekaterih pregledih že danes presega število 400 filmov. Mnoge priredbe tega poročnega glasbenega motiva

so zabrisale njegovo osnovno idejo – dejansko gre za poročni zbor, namenjen nevesti, vokalno-instrumentalno skladbo, ki je z leti postala sinonim velike romantične želje in zaprisege ljubezni. V znamenitem vojnem filmu po Brechtovi predlogi *Tudi rablji umrejo* (Hangmen Also Die!, 1943, Fritz Lang) so odlomki iz Wagnerjeve opere *Tannhäuser* tako odlično uporabljeni, da se popolnoma prepletejo z izvorno glasbo, ki jo je napisal Hanns Eisler – in bil leta 1943 nominiran za oskarja za filmsko glasbo. Vse Wagnerjeve glasbene drame so že doživele svoje filmske uprizoritve, zagotovo pa velja omeniti eno največjih, Wagnerjevo zadnje glasbeno-dramsko delo z naslovom *Parsifal*, ki ga je nemški režiser Hans-Jürgen Syberberg posnel leta 1982. Skoraj pet ur dolg film *Parsifal* je pravi poklon temu glasbenemu geniju, ki je bil skladatelj, libretist, režiser, pesnik, teoretik ter mislec glasbe nove dobe



Vampirjeva senca



Apokalipsa danes

in velikega obsega. Syberbergov *Parsifal* je v osnovi lahko le v film postavljena opera, vendar ob natančnejši analizi ugotovimo, da je hkrati tudi veličastna simbolna govorica vsega, kar je Wagner zapisoval v svojo partituro. Filmska scenografija je zasnovana na gigantski posmrtni maski Richarda Wagnerja, kar je pomenljivo, pa je dejstvo, da Parsifala v filmu izmenično upodabljata moški in ženski lik. Prav ta dvojnost, ki jo gre razumeti tudi v razcepljenosti glasbeno-dramske vsebine in (ne nazadnje) Wagnerja samega, nas pripelje do ugotovitve, da je bil prav Parsifal, ta junaški lik brez identitete in imena, izbran za pravega in edinega čuvarja svetega grala, naslednika velikih braniteljev skrivnosti. Erotičnost, ki veje tako iz zgodbe same kot tudi iz Wagnerjeve glasbe, je Syberberg naredil vidno in uvideno. Z odrskimi in filmskimi učinki je ustvaril veličastno filmsko epopejo, vredno prav Wagnerjeve zamisli popolnega gledališča, kjer je vse mogoče (po)ustvariti – kjer se glasba spremeni v živo in organsko tvarino, kjer se pevke in pevci, igralci in igralka potopijo v daljno mitično preteklost do te mere, da postanejo resnični.

TUDI CHAPLIN

Genialen igralec in režiser Charles Chaplin je nadvse ljubil Wagnerjevo glasbo in jo večkrat slišimo v njegovih največjih filmih. Med njimi sta pomembna *Zlata mrzlica* (*Gold Rush*, 1925), kjer zazveni odlomek iz opere Tannhäuser ter uvertura iz opere Lohengrin, ki se pojavi v filmu *Veliki diktator* (*The Great Dictator*, 1940). Lohengrin je bil vitez svetega grala, sin Parsifala, imenovan tudi labodji vitez. Nihče, niti ljubljenka Elsa, ni smel izvedeti za njegovo pravo identiteto. Snov Lohengrina se navdihuje pri srednjeveških zgodbah in se navezuje na Parsifalovo zgodbo, ki je tudi tema zadnje Wagnerjeve opere. Dogajanje je postavljeno v deviško čisto naravo, ob reke, ki tečejo skozi prvobitne gozdove, značilna je sanjava prefinjenost, ki se izraža predvsem v prihodu neznanega viteza, čigar ladjo vleče beli labod; govorimo o uverturi. Vitez reši Elso pred krivično smrtno obsodbo in se z njo poroči pod pogojem, da ga ne bo spraševala po imenu. Toda mračne spletke vodijo k razkritju – ponj pride labod in Lohengrin izgine. To pripoved pove-

mamo pravzaprav samo z enim namenom – da bi v njej prepoznali idejo in ironijo, s katero Chaplin postopa v filmu. Kot veliki diktator Hinkel se spusti z zaves na tla in ob zvokih uverturnega Lohengrina pričara svoj ples s svetom. Glasba preko mitološke naveze prikaže diktatorja kot Tistega, ki bo odrešil svet (Elso) pred krivico – njegovo poigravanje ni le igranje, temveč na trenutke prav ljubimkanje in spogledovanje. A identiteta mora ostati prikrita, prav to pa je zaplet filma: diktatorja Hinkla zamenjajo za židovskega brivca (oboje je Chaplin), prvemu svet zaradi prevelike ljubezenske vneme počti, drugi pa vidi svet skozi oči svoje ljubljene Hanne – in prav njej spregovori ob koncu filma, ponovno ob zvokih uverture – iz Lohengrina, vendar sedaj z drugačnim poudarkom: svet je mogoče rešiti samo na en način, z ljubeznijo.

DRUGJE DRUGAČE O GLASBI

Tudi legendarni italijanski režiser Federico Fellini se je oprl na Wagnerja: v filmu *8 1/2* (1963) zazveni znamenita opera *Valkira*. V

V mnogih filmih (tudi nemških) se pojavlja znamenit poročni marš iz opere Lohengrin, ki se ga uporablja ob poročnih slovesnostih še danes. Gre za največkrat citiran glasbeno-filmski odlomek, ki po nekaterih pregledih že danes presega število 400 filmov.

filmu *Noč generalov* (The Night of the Generals, 1967, Anatole Litvak) je Wagnerjeva opera Tannhäuser tako rekoč vodilna nit celotne zgodbe, vzporedno vlogo pa ima še odlična filmska partitura, ki jo je naredil Maurice Jarre. Že Rousseau je v 18. stoletju jasno artikuliral ta poseben, ekspresivni potencial same glasbe (torej glasbe kot take, glasbe *par excellence*) in trdil, da glasba ne bi smela zgolj služiti afektivnim značilnostim samega govora, temveč naj bi imela možnost in s tem pravico »govoriti« zase. Glasbena verbalnost se je vlekla še vse prek klasicizma in tako postala (in ostala) v glavah mnogih akademikov kot »govorica, ki ne potrebuje prevoda«. Prav to ji daje nekakšno paradoksalno mesto, saj je nemogoče, da »govori zase«, ker glasba sama ne reprezentira resnice, lahko pa je Resnica v njej. In če na tem mestu parafraziramo: v nasprotju z zavajajočim verbalnim govorom je v glasbi sama resnica tista, ki govori. Kot je rekel že Schopenhauer, ki ga je Wagner tako zvesto prebiral in občudoval – glasba sama neposredno udejanja voljo, medtem ko ostaja govor omejen na raven fenomenalne reprezentacije. Glasba je torej substanca, ki lahko podaja pravo srce objekta. To pa je dobro izhodišče za nadaljnje popotovanje skozi Wagnerjevo glasbo na filmu.

Herbert Spencer v svojem delu z naslovom *Eseji o vzgoji in sorodstvu subjektov* (Essays on Education and Kindred Subjects, London, 1966, str. 327) pravi, da ima glasba skupen fiziološki temelj. Vseeno je, ali mislimo na instrumentalno ali vokalno glasbo, Mozarta, Chopina, Beethovna ali Wagnerja, čeprav se je zadnji osebno nagibal bolj k vokalno-instrumentalni glasbi. Ta temelj priča o samem izvoru glasbe in o njeni funkciji, ki naj bi bila v tem, da ne zagotavlja neposrednih užitkov, temveč razvija neko obliko govorice. Ta misel je umeščena v njegov temeljni razvojni nauk ali temeljni nauk o razvoju [*general law of progress*], ki pa ga je Spencer formuliral v povezavi z drugimi stvarmi in ne toliko z glasbo. Nadaljevanje njegovega razmišljanja vodi prav v smer, kjer opozarja na razvoj umetnosti iz homogenega v heterogeno (ločitev glasbe, plesa in besede/poezije). Toda – pozor! Film nujno prinaša obratno pot in s tem se definira filmska glasba kot edina nosilka nove vloge pri oblikovanju umetniškega polja. To pomeni smer razvoja iz heterogenega v homogeno. Prav o tem pa je že pred več kot sto leti razmišljal Richard Wagner.



Veliki diktator

Za izhodišče vzemimo dva primera. Prvi bo že omenjen znameniti Tristanov akord, s katerim prične Wagner svojo glasbeno pripoved o Tristanu in Izoldi. Lahko bi rekli, da je ta akord postal *metafora* v svetu glasbe. Svojo mogočno vlogo je pred nedavnim odigral v filmu z naslovom *Vampirjeva senca* (Shadow of the Vampire, 2000, E. Elias Merhige), glasbeni fenomen pa je bil film prav zaradi uporabe Wagnerjeve uverture. Znameniti akord je namreč temeljni element filmskega suspenza vampirja, ki se nenehno preliva, pretaka, spreminja, predeluje, umira in rojeva. Godala, ki tvorijo to lovovno napetost nerazrešenega poglavja o življenju in smrti, udejanjenega nekje v mitologiji same predstave, se vijejo prek celotnega filma kot napetost brez sprostitve. Kot Izolda, ki omahne v krču smrti iz same ljubezni (Liebestod). Glavni vlogi sta predstavila dva velika igralca filmskega platna: John Malkovich in Willem Dafoe. A vendar: nasprotje, ki obstaja med ljubeznijo in sovraštvom, ki je v samem bistvu razkol med življenjem in smrtjo, krepijo tako srečna kot nesrečna doživetja. Iz tega izhajajo občutek pa je večna in nerazrešena dilema mišljenja, ki se v filmski glasbi prepíše iz napetosti stvari [loka in strune] v napetost melodije, napetost glasbene fraze. Njena razrešitev ni v potešitvi, temveč v preigravanju napetosti do skrajnih meja. Gre za strast, nestrpnost in hrepenenje.

Drugi primer pa je izrazito poetično uporabljena Wagnerjeva glasba, ki jo lahko opazujemo v filmu *Stalker* (1979, Andrej Tarkovski). V tem filmu predstavlja Wagnerjeva glasba optimalno sožitje med izvirno partituro skladatelja Eduarda Artemyeva ter dodatnimi citati Mauricea Ravela (Bolero) in Ludwiga van Beethovna (9. simfonija). Pravi pregled Wagnerjevih glasbenih dram lahko zasledimo še v filmu *Excalibur* (1981, John Boorman), saj se sprehodimo od Parsifala in Tristana in Izolde vse do Somraka bogov (Götterdämmerung), filmsko glasbeno podobo zaokroži še znamenita Carmina Burana (Carl Orff) in mogočna izvirna partitura, ki jo je podpisal Trevor Jones.

Z Wagnerjevo obliko glasbene drame se tako ali drugače končuje obdobje velike opere, obdobje prepevajočih primadon v kostumih in žlahtnosti koloraturnih arij. Z Wagnerjem se začenja nova glasbena zgodovina, ki temelji predvsem na tem, kar je sam začrtal kot skladatelj, libretist, kostumograf, režiser in dirigent. Začenja se združevanje umetnosti, obdobje njihovega sobivanja in ustvarjanja novih vsebin ter oblik. Wagnerjevo leto smrti (1883) lahko postavimo kot mejnik za obdobje, v katerem se je ideja o filmu že oblikovala – iz nje pa se je začela počasi rojevati tudi *filmska glasba*. Prav o njej pa v nadaljevanju.

(Nadaljevanje v naslednji številki.)

Združenje filmskih snemalcev predstavlja

Marko Kočevar



Dog's faith



Gone with the wind

»There are always two people in every picture: the photographer and the viewer. / V vsaki fotografiji sta vedno dve osebi: fotograf in gledalec.«
 - Ansel Adams



Lucky moment



The moment after



The wings

»Vedno sem pisal o stvareh, ki sem jih imel rad«

Jože Dolmark ob izidu knjige Tkanje pogledov

Matic Majcen



Slovenski filmsko publicistični prostor je z novim letom bogatejši za nadvse dragoceno knjigo: zbirko esejev Jožeta Dolmarka, filmskega publicista, scenarista, profesorja ter nepogrešljivega člana v *Ekranovi* petdesetletni zgodovini. *Tkanje pogledov* v izboru Nila Baskarja združuje 55 esejev s predgovorom Stojana Pelka in z založniškim podpisom Slovenske kinoteke. Glede na to, da gre za izbor besedil, natančneje dobro tretjino vseh, kar jih je Dolmark objavil, se naj tudi ta intervju, poklon našemu sodelavcu ob tej posebni priložnosti, bere zgolj kot povzetek daljšega pogovora, opravljenega na sogovornikovem domovanju v Novi Gorici.

Čeprav gre za zbirko vaših tekstov, se knjiga *Tkanje pogledov* bere kot pripoved – o ljudeh, ki ste jih srečevali, krajih, ki ste jih obiskali, ter seveda o filmih, ki ste jih oboževali. Pripoved sega od vaših prvih obiskov festivala v Cannesu do današnjih dni. Glede na to, da lahko v tej pripovedi sledimo nekemu osebnemu in poklicnemu postajanju – vidite v njej drugega človeka od tistega, s katerim se zdaj pogovarjam?

Vedno sem imel dober spomin na priložnosti, ko so ti teksti nastajali, vendar jih nikoli nisem bral, zdaj pa sem jih zaradi izdaje knjige moral. Sposodil si bom metaforo iz fotografskega sveta – glede na to, da v primerjavi s filmom učinkuje na drugačen način: občutek dobim, da sem na nekem prostoru bil, da se je nekaj zgodilo, potem pa ugotovim, da gre le za fotografijo, ki je tako globoko ostala v mojem spominu. Gre za nasprotje tistega, kar sta Bazin in Barthes govorila o fotografiji kot zamrznitvi časa. Kot da se mi tista fotografija odmrzne in da se mi v tem domišljijem in sanjskem svetu prevede v to, kar je kino. Mogoče tudi zaradi vseh teh ur, od rane mladosti preživetih v kinodvoranah. Kakšnih 22 let sem moral imeti, ko me je Radio Študent prvič poslal v Cannes – ko pogledam tisto fotografijo, se mi poraja vprašanje, ali sem to jaz. Verjetno sem. Obstaja pisno pričevanje tega, kar sem tam počel, konkretna naloga za nekega naročnika. Pri fotografiji lažje razločiš, ali si ali nisi ti. Si mlajši, bolj suh, lepši, pri pisanih zadevah pa ... Ko sem po več desetletjih prebiral določene tekste, napisane v svojih študentskih letih, sem se vprašal, če je mogoče, da je nekdo pri teh letih pisal na ta način. Kot da bi to napisal včeraj. Presunila me je zrelost mladostnika. To se mi je zdelo največje odkritje. Nikdar se mi pa ob branju ni prikradel strah, da bi bil tekst po toliko letih naiven ali malo čuden, celo nasprotno, ustrašil sem se do-

mišljenosti in strogosti teh tekstov. Ti imajo neko poetično naravnost in vidi se, da je za njimi nekdo načitan, radoveden in s sposobnostjo artikuliranja znanj iz ostalih panog v pripoved. Mene so na *Ekranu* že zgodaj zmerjali, da bi bilo bolje, če bi se od filma poslovil in raje pisal romane, saj naj bi bil rojen pripovednik. Sam pa sem to vedno grobo branil, rekoč, da bom mogoče eden redkih, ki pišejo o filmu, kot bi o njem pisali dobri pisatelji. Da zaključim: jasno, da v *teku časa*, wendersovsko rečeno, človek drugače razmišlja in seveda bi tudi sam danes marsikaj drugače napisal. Vendar sem imel občutek, da so zadeve v teh zapisih postavljene nekam, kamor človek ponavadi pride kasneje, četudi je marljiv, četudi ima dobre mentorje. In k sreči sem v življenju vedno imel zelo, zelo dobre profesorje.

V pogledu na svoja prva srečanja s filmom v knjigi pišete: »Na svoji zemlji in Dolina miru sta bila majhna filma, ki sta me kot otroka zadela, ker sta mi povedala, da obstaja film, da obstajata zlo in dobro in da ljudje tega ne pozabljajo.« Reklji ste, da bi lahko bili tudi pisatelj, pa vendar – glede na to, da je, po daneyevsko rečeno, v otroštvu film videl vas in ne vi njega, se vam danes zdi, da ste sploh imeli izbiro?

Že v osnovni šoli sem bil med učenci, ki so zelo lepo pisali. Ampak usodno je bilo to, da smo imeli tedaj zelo dobrega učitelja likovnega pouka, ki nas ni učil samo osnovnih vedenj in veščin. Nekega dne je prinesel Giottove podobe Kristusovega pasijona iz cerkvice Capella dell'Arena v Padovi. O tem sem takrat še zelo malo vedel. To je pripoved Kristusovega življenja v trakovih, od Joachima in Ane naprej do Jezusovega rojstva in seveda tistega najbolj presunljivega, prizorov iz pasijona. Ko smo to videli ... Vsaj mene je strašansko prevzelo in mislim, da je tudi na Silvana (Furlana op.a.) to zelo vplivalo.

Še posebej, ker ni šlo za eno sliko, ampak za podobe, ki so bile med sabo povezane, videl sem jih v neki časovni dimenziji, kot kino. Do prve zasvojenosti potem ni dolgo minilo in moj prvi spomin, prvi film, ki me je nekako spravil na to stran, je bil *V soboto zvečer, v nedeljo zjutraj* (Saturday Night and Sunday Morning, 1960) Karla Reiszsa. Še danes se spomnim, da je to bilo v eni mrzli dvorani, z vsem, kar je to impliciralo. Mogoče sva tudi zato, ker sva bila dva, to ljubezen lažje delila in sva se spodbujala, vse bolj sva plavala proti tem zadevam. Glede *homo vidensa*, videčega ali pišočega človeka ... Kaj vem, bila je sreča v življenju, ko ugotoviš, da je to mogoče lepo spregati in da je to nek presežek. Na koncu moramo vsako stvar in vsako podobo osmisliti in jo prevajamo, tudi kadar se pogovarjamo, ne samo ko se usedemo in pišemo.

V knjigi zapišete, da je vloga filmskega kritika braniti filme, ki jih ima rad. Zakaj je po vašem pomembno pisati za nekaj in ne proti nečemu? Gre v tem zaznati vpliv Gillesa Deleuzea ter njegove filozofije afirmacije, ki sta vas nedvomno zaznamovala med vašim študiju v Parizu?

Ko sem šel študirat na Saint-Denis, osmo univerzo v Parizu, sem že imel diplomu iz Ljubljane. Takrat sem poslušal Rohmerjeva predavanja na Sorboni. Imel sem srečo, da je v tistem času Deleuze na filozofskem oddelku Saint-Denisa začel s ciklusom predavanj s pomenljivim naslovom: *L'image-mouvement* in *L'image-temps*. Istočasno je bil s strani Mannonija povabljen tudi Žižek s svojimi prvimi psihoanalitskimi predavanji in on mi je v avli prišepnil, da ne bi bilo slabo, če bi šel pogledat tja, čeprav ima Deleuze za pariške razmere predavanja ob neverjetni 7. uri zjutraj. Pariz je spal do 11h, predavanja se začnejo kvečjemu ob 10h ali 11h, to zaradi življenja, ki traja veliko dlje v noč kot

v drugih prestolnicah. Deleuza sem poznal že od prej in me je res zanimalo, kaj bo govoril o filmu. S kolegom sva bila že pozna, in ko sva šla do filozofske predavalnice, sva videla, da sva ga krepko polomila. Ljudje so ostajali zunaj, notri je vse grmelo, sproščeno se je kadilo, vse je bilo v dimu. Mikrofona frajer ni imel, govoril je relativno glasno, tako da sva prvo predavanje poslušala od zunaj, v *offu*. Zelo lepo je govoril. Zato sva naslednjič šla za naše razmere zelo zgodaj, ob 6h. Verjetno sem imel to srečo, da sem bil edini Slovenec, ki je Deleuza *poslušal*, čeprav zame to ni bilo nujno, ker sem bil na filmskem oddelku.

Glede afirmacije pa tako: nekako sem se izogibal pisanju o stvareh, ki jih nisem maral. S tem seveda izključiš negativno pisanje. Jaz sem pisal o tistem, kar me je presunilo, o tistem, kar sem si zapomnil, o tistem, zaradi česar sem tri dni hodil sem in tja kot mesečnik. Tako sem pisal in tako so me tudi dojemali uredniki. Nikoli me niso dali na preizkušnjo, da bi moral napisati nekaj kritičnega ad negationem o nečem. Na ta način niti ne znam pisati. Popolnoma nebogljen sem pred zadevo, ki me ne presune. Verjetno so se ljudje tega navadili. Sam pa se tega nisem niti zavedal niti nisem o tem razmišljal. So mi pa vedno dajali v obdelavo zadeve, ki so bile zahtevne in je bilo nujno široko poznavanje humanističnega področja in izkušenj. Res pa nikoli nisem pisal za dnevno časopisje, kjer moraš na stvari odreagirati, temveč vedno za resnejše revije, kot sta *Ekran* in *Kinotečnik*, kjer je čas za refleksijo. Te izkušnje pač nimam. Vprašanje, kako bi ravnal v nasprotnem primeru in kako bi se to obneslo. Zanimivo, enim pa to ustreza in komaj čakajo, da lahko nekoga zdelajo. Sam bi bil nesrečen.

So pa v knjigi tudi manj afirmativni trenutki ...

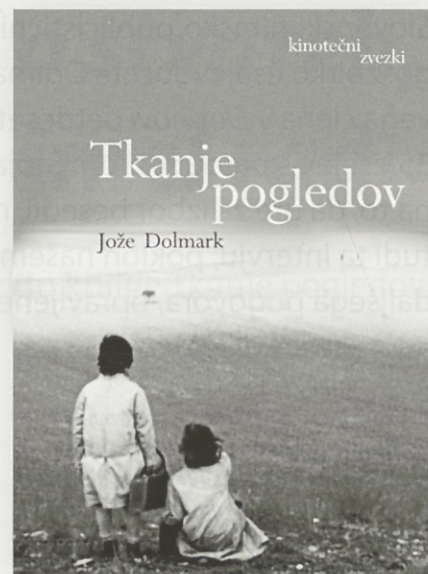
Se zgodijo. Obstaja tekst, ki se ga nekako sramujem tudi po tolikem času, čeprav je napisan zelo dobro in še vedno stoji, vendar ga ne bi več napisal na ta način. To bom pa priznal. V uredniškem tekstu sem sesul televizijski film Matjaža Klopčiča o slikarju Petkovšku. Izhajal sem iz debat, ki smo jih imeli s starejšimi kolegi, ki sem jih spoštoval – z Brejcem, Mikužem. Zdelo se nam je, da je to delo nekoga, ki ni poznal Petkovška, da je malce shematično in za lase privlečeno. Nismo si hoteli priznati, da je izrekanje umetniške resnice o nekem drugem ume-

tniku popolnoma avtonomna zadeva, ki bi jo Štiglic, Babič ali Godina zagotovo naredili drugače od Klopčiča. V tistem trenutku sem bil malce prenesramen, predrzen, kar globoko obžalujem, čeprav mi je tudi Matjaž kakšno grdo stvar naredil, a to ne spada v ta intervju (*smeh*).

Skozi leta ste priča pešanju kina kot javnega prostora. V knjigi opisujete nepozabne trenutke ogledov filmov v konkretnem času in prostoru. Danes se s privlačno možnostjo brezplačnega pretakanja filmov s spleta njihov ogled vsaj v določeni meri seli med zidove dnevnih sob. Vas takšna usoda filma žalosti?

Seveda. To razliko bi opisal z Bazinovo mislijo, v kateri opiše obisk kinodvorane. Bazin reče hud in presenetljiv stavek, če parafraziram: obisk kinodvorane je zelo intimitna zadeva, ker greš v dvorano, se usedeš, luči ugasnejo, ti veš, da je zraven tebe še nekdo, pa vendar si sam. Ti si sam v odnosu do šopa svetlobe, ki bo projicirala takšno ali drugačno zavezujočo zgodbo med protagonistimi v zgoščenem času ure in pol do dveh ur. Ljudje se bodo borili za svoj imeti prav, za svoje napake, za svoje obstanke, v svojem amalgamu, labirintu, v neki fikciji. Vendar si ti v njihovo lovljenje teh smislov, napredovanj, odpuščanj, osnovnih življenjskih radosti in nesreč vpet in s protagonistimi deliš njihovo usodo v času, ki so ga fenomenologi poistovetili s tisto uro in pol tvoje odsotnosti, priklenjene na stol. Tvoje telo in duh sta nekje v oblakih, kot v tistih računalniških, s katerih sedaj pretakamo filme. Ampak ti si notri in si na nek način soudeležen pri teh izkušnjah. Bazin zaključí, da bi ta akt, to odločitev, da se gre v kino, lahko primerjali s starejšo, a podobno prakso takega zaupanja, namreč ko gre človek k spovedi. Izkušnja, ki ima nek pogled na oni strani, vendar je pri spovedi mogoče problem s to fenomenologijo, ker sta oba pogleda odsotna: tvoj, ker mižiš, ker nekaj zelo hudega in intimnega nekomu zaupaš, in on, ki te mora razumeti in ki je pod zaprisego, da tega ne bo govoril okoli. V bistvu zelo bressonovsko, ker temelji na akuzmatičnem, na glasovnem, na tistem apertoriju, ki ga prinese bogastvo ljudskega glasu.

Star sem, skozi sem dal vse to, klasično kinodvorano, kinoteko, drobljenje kinodvoran, na koncu še multiplekse. Tehnologija je bila na pohodu. Mi smo bili od 60. let vedno bolj bombardirani s podobami, kar se je še inten-



zivneje začelo dogajati v 80. letih. Seveda je v tej poplavi tudi klasična kinopredstava začela biti problematična, ker so ljudje do teh podob začeli prihajati na druge načine. Danes vemo, kam smo prišli. Kar je v tej zgodbi žalostno, je to, da če se držimo osnovne Bazinove zgodbe o pogledih, o spovedi, o glasu, ki kliče in napeljuje na pogled, je to popolnoma polnokrvno in dojemljivo le v temi, v neki izkušnji dvorane, projektorja, mene v temi, in vedoč, da je nekdo še zraven in da jih je še veliko zraven, ki sedijo pred mano in za mano. Potem pa okrog leta 1960 Andy Warhol izjavi: »Jaz televizijo prižgem in ona gori cel dan, sploh je ne ugašam, ko crkne, kupim novo, ker ona je tam.« Kadar te teme več ni, manjka nekaj temeljnega. Ne dramaturgija, zgoščen svet, zgodba. Tudi v Warholovem času so bile nadaljevanke. V postwarholovskem magičnem očesu, ki je ves čas odprto, pa dramaturgija ni pomembna, ker temporalna dimenzija pridobi vse možne, vsestranske možnosti paralelnega sveta. Da ne govorim o računalnikih. Ljudje podobe gledajo po telefonih, po tablicah, na avtobusih, na vlakih, vsepovsod. Ampak pri vseh teh stvareh manjka ena osnovna stvar – ni več teme. Vse je razgaljeno, vse je dano pod žgočim soncem, pod veliko luminoznostjo. Ko je človeku hudo, zapre oči, je malo tema. Meni je strašno žal, ker sem 60-letna priča degradacije te zelo primordiale izkušnje človeka in filma. Drugi problem pa – o tem so razglabljali tudi teoretiki, od fenomenologov do psihoanalitikov – z vsemi tehničnimi izpopolnitvami, in ne govorim o neumnostih, kot je 3D, govorim o zvočni

strani filma, si v tistem trenutku lažje notri, kot pa če jaz vklopim monitor in pogledam film. Danes je zunaj lep sončen dan in pozornost našega očesa je usmerjena na veliko več stvari kot pri klasični filmski projekciji. Kar se tega tiče, je nek svet odšel, ne bo se več vrnil. Te zadeve bodo postale povsem muzealne, ohranili jih bomo kot avatarje, kot nekaj, kar imamo na pokopališčih, da bi osmislili tisto izgubo, ki je na nek način tragična. Temu svetu osnovne ekonomske, spektakelske in komunikološke paradigme niso naklonjene, naklonjene pa so razdrobitvi pozornosti, oddaljenosti pogleda, pogledu, ki je izgubljen, ki nepristano bega in išče. Mi smo bili filme navajeni gledati skoraj srepo – lepa slovenska beseda – kakor tèle, ki gleda v nova vrata in ga ne boš premaknil. Zdaj pa gledamo filme kot tista drobna bitja, kačji pastirji, ki nepristano begajo in imajo svoja hitro ranljiva krilca, ki helikoptersko utripajo in ki ne vedo, s katere rože bi šli na drugo, ker večina njih tako lepo diši.

Pri svojem gimnazijskem poučevanju se dnevno srečujete z generacijo, ki je produkt prav te dobe in tehnologije. Kako doživljate njihovo dožemanje filma, saj gre za trk dveh glede tega povsem različnih generacij?

Na dramski gimnaziji poskušam razložiti dijakom, kako se je stvar razvijala. Ne morem obravnavati le izbranih poglavij, moram jim razložiti zgodovinski potek, kar je lahko malo sohoparno. Ampak imajo precejšnje probleme z dožemanjem filma do leta 1945 in še zlasti do leta 1927. Naletel sem celo na ljudi, neverjetno, ki ne vedo, da film včasih ni bil zvočen. To, da je črnobel, še. »Ampak kaj je to, nekaj starinskega?« Medijska kultura, vključno s kinom, televizijo, z internetom, videom, bi morala biti zaobjeta v predmetu v šolah, vsaj v zadnjem letniku. Ne pa da vse vedenje o vizualni umetnosti v srednjih šolah ostaja v programu v sklopu klasične umetnostne zgodovine, kjer profesorji ne pridejo niti do impresionizma. Torej niti do tistih temeljnih zadev, na katerih se začne lomiti vsa izkušnja poznega 19. stoletja, ko prideta fotografija in film, do vsega tega, kar imamo danes. Potem pa pridejo mladostniki v prve letnike univerz, včasih tudi na humanistične študije ali tiste neposredno povezane z vizualno kulturo in pri njih se ta kultura konča z realizmom. Moj bog! Kako bodo povezali, kaj se je dogodilo, kako je prišlo do abstrakcije, zakaj je mimetičen

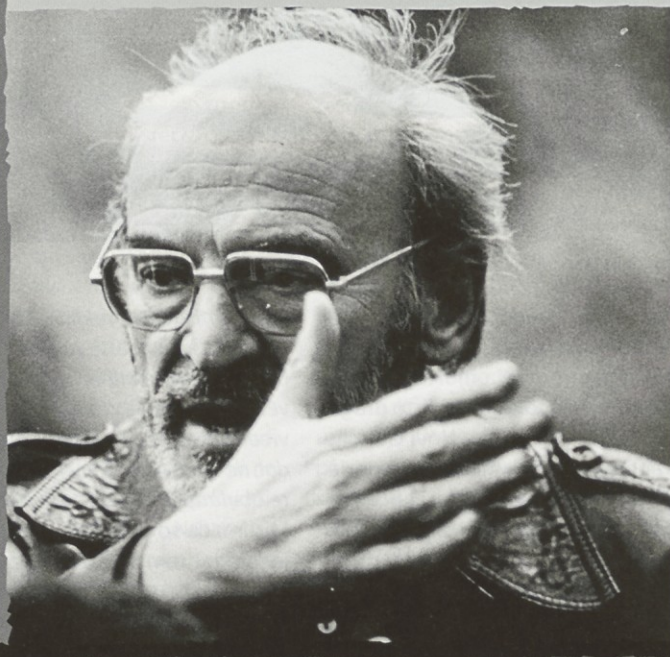


Jože Dolmark in Matic Majcen, foto: Jan Mozetič

svet takšen ali drugačen, zakaj je kino totalna umetnost, ki poskuša dati totalno iluzijo, zakaj je fotografija mortifikacijska umetnost, zakaj ima fotografija čisto drugo filozofijo? Od leta 2001 se v Novi Gorici s tem ukvarjamo in učim mladino, ki pride tja popolnoma nepripravljena. Nihče jim ni dal uvida, uvoda, ljubezni. Saj ni treba, da imajo to radi, ampak da vedo, da to obstaja. In ti ljudje se morajo dandanes, za razliko od moje generacije, strašansko boriti z omniprezentnostjo podob iz raznoraznih medijev. Bombardirani so s podobami, in kar je najbolj paradoksalnega, vse je dosegljivo. Ko sem jaz bil toliko star, si moral iti po 300 km daleč, da si videl kako zadevo. Delati si moral na bencinski postaji, da si napolnil rezervoar in se nekam odpeljal. Zdaj je pa vse pred nosom in enostavno ne znajo izbrati in ne znajo poiskati. Ne vedo, da nekaj obstaja. Normalno, da je zaradi tega, kar oni vsak dan gledajo, predvsem svet nemega filma daleč in kot z nekega drugega planeta. Tega ne povežejo s tistim, kar gledajo danes! Ker ni več pozornosti. Ker jih nihče ni naučil, da je treba oko natrenirati, da mu je potrebno dati možnost, da se na nekaj navadi, da se neguje pozornost. Gre za nevednost. Ampak te generacije niso krive. Če njihovi starši plačujejo davke, bi morali živeti v državi, kjer bi se vsaj približno v nekaj verjelo, kakor se je nekoč verjelo. Če pa ne verjameš v ničesar več, potem si apatičen, potem gre vse mimo. V 3. letniku vsakemu rečem: »Poglejte, izza tega je nek svet in zgodovina. In če ne bomo tega pogledali, ne bomo razumeli sebe danes.« Tu ne gre samo za okuse, da te ena stvar presune, druga ne. Moja naloga je, da jih za te stvari navdušim. »In če vas navdušim, potem boste hodili in boste tudi poslušali in

tudi sami kakšno rekli. In kar bi z vami rad naredil, vsaj ko boste zapustili te prostore, bi bil rad, da ne bi bili več isti. In ne boste nikoli več isti in se boste včasih spomnili na to, da je vredno včasih tudi kakšno drugo stvar pogledat, ne samo tisto, s čimer te pošiljujejo, s čimer te obvladujejo in s čimer te držijo v šahu.« Mislim, da so mladi žejni tega, pa tudi, da je šolski sistem okostenel in zamuja kakšnih 30 let zaradi vdora drugačnih tehnologij in drugega družbenega statusa. Učitelj bi se moral zavedati, da je njegovo delo poslanstvo in ne služba. Da igra vlogo drugih očetov, včasih tudi prvih. Ampak v tem noro hitrem svetu očitno nihče nima več živcev in strasti. In če v pedagogiki ni strasti, potem je bolje, da greš kopat jarke. V stvareh, ki so tako nežne in občutljive, kot so slike, podobe – slikarske, fotografske, filmske – je potreba po teh bližinah toliko večja. Hudo je, ko pomislim, kaj se zdaj dogaja v prostoru javnega izobraževanja. Tisto malo, kar si državljanji zaslužijo s plačevanjem davkov, je, da bi jim morali zagotoviti vsaj osnovne, lepe stvari, da ti ljudje o nečem občutljivem nekaj vedo in da vsaj enkrat slišijo za njih. Večina je med 15. in 18. letom kot zaprta školjka in naloga učitelja je, da poskuša to školjko odpreti. Ne da reče: ne, to je zaprto, to me ne zanima. Mene ne zanimajo samo tisti, ki so se odprli, tisti ne rabijo tvoje pomoči. Tisti bodo tako ali tako prišli do teh zadev. Tvoja stvar je, da usmeriš manjšino ljudi, ki so na dnu, in tisto peščico prenadarjenih, ki jih potem trpajo v istih razredih z vsemi drugimi in ki tam trpijo. Tako jih zaviramo v njihovem normalnem odraščanju, krademo jim bisere, ki so v sleherni školjki, zapremo jih za vse poglede, radovednosti in ljubezni. Kaj bo potem jutri z nami?

Tone Frelih



VOJKO DULETIČ – OBSTRANEC

Ustavljani čas filma

UMco

VOJKO DULETIČ - OBSTRANEC

Gorazd Trušnovec

Za zaključno ugotovitev o knjigi monografske narave *Vojko Duletič – Obstranec: Ustavljani čas filma* (UMco, 2011) se mi zdi ustrezna parafraza citata, ki ga je Oscar Wilde napisal v predgovoru k romanu *Slika Doriana Graya*: Slovenci so imeli problem z Vojkom Duletičem, ker so se prepoznali v ogledalu, ki jim ga je nastavljal v svojih filmih – in Slovenci so imeli problem z Vojkom Duletičem, ker se niso prepoznali v ogledalu, ki jim ga je nastavljal v svojih filmih. Zdaj, ko smo ustrezno ukinili suspens in predstavili (po mojem mnenju) poanto ali pa vsaj končni vtis, ki ga pusti dotična knjiga, lahko začnemo od začetka.

Kdo je Vojko Duletič? Je modernistični velikan slovenske kinematografije, pionir avtorskega izraza (rojen 4. 3. 1924), vztrajni raziskovalec vseh nians filmskega jezika, mislec montaže, scenarist in režiser, ki je podobno kot številni vrstniki francoskega in še kakšnega novega vala kariero začel kot (oster) filmski kritik in brez vsakršne formalne izobrazbe. Vse življenje je ostal samosvoj borec, iskri cinefil in luciden outsider, ki je utiral svojo pot in pogosto, kar praviloma, »oral ledino« domače kinematografije: Duletič je prvi uporabil cinemascope format (*Sila spomina/Čas življenja in smrti*, 1958/2006),

prvi se je lotil filmske upodobitve literature Ivana Cankarja (kratki igrani film *Podobe iz sanj*, 1966), prvi je posnel celovečerec po Cankarjevi literarni predlogi¹ (*Na klancu*, 1971) in s tem prvencem opozoril nase kot celovit in že povsem »izdelan« Avtor z veliko začetnico: režiser, scenarist, scenograf in montažer. Na velika platna je spravil prvi slovenski roman (*Deseti brat*, 1982) in se pri svojih 82 letih lotil izjemnega poizkusa oziroma svetovnega unikuma: po zasebni digitalizaciji svoje »vojne trilogije« celovečercer je iz nje povsem na novo montiral samostojni celovečerec (*Bolečina*, 2006), ki je bil po vrsti pravnih zapletov prvič javno predvajan šele pred kratkim – v njegovem silovitem zamahu pa je pravzaprav vse, kar je treba vedeti o 2. svetovni vojni na tem ozemlju, in je film kot tak že tudi film o spravi. Duletič je vse svoje celovečerne filme posnel po domačih (kánonskih) literarnih predlogah, a mu je uspelo, kot enemu prvih, dosledno ustvariti izrazito prepoznaven, osebni in samosvoj, torej avtorski filmski izraz. Ne nazadnje pa je tudi trnova pot Duletičevega življenja, od mladosti dalje, naravnost filmska: kot nasilno mobilizirani nemški vojak je bil poslan v Grčijo, tam obsojen na smrt, ker se ni podrejal ukazom, bil po srečnem birokratskem naključju vrnjen v Nemčijo, kjer je prišel v rusko ujetništvo, itd.

Je to tudi slika portretiranca, ki jo posreduje knjiga Toneta Freliha? Po mojem mnenju žal ne. Res gre za prvo monografsko študijo tega edinstvenega in zahtevnega avtorja, vendar bi si oznako »študija« zaslužila zgolj pogojno. V večjem delu gre za copy/paste kompilacijo arhivskega materiala (kritike filmov, beležke o projektih, osvetlitev ozadja ...), ki so mu dodane Frelihove analize ekranizacij. Te se večinoma poglobljajo v primerjave z uporabljenimi literarnimi predlogami in v dramaturško presojo, v nasprotju s Frelihovo zaključno mislijo v uvodu (*»Poskus ponovne kritične presoje Duletičevih filmov noče biti apologija avtorja kot tudi ne apriorno odklanjanje njegovih ustvarjalnih dosežkov. Želi biti samo nevtralen razmislek.«*) pa se pogosteje kot ne iz nevtralne analize² tudi

1 Ta avtor ga tako ali drugače spremlja vse ustvarjalno življenje, tako da ne bi bila odveč primerjava – tudi glede na »love/hate« odnos, ki sta ga do njega gojili kritika in publika, da je Vojko Duletič pravzaprav Ivan Cankar slovenskega filma.

2 Že pri tej menim, da je v knjigi uporabljena metodologija oziroma način pristopa sicer legitimna avtorska izbira, vendar ne nujno ustrezna celovitosti obravnavanih filmskih del in kompleksnosti opusa.

sam spušča v kritiko in ocenjevanje realiziranih del in celo neposnetih scenarijev. Ali povedano drugače: uporabljeno orodje, kljub učenim tujkam in citatnemu pojasnjevanju dramaturških pojmov, kar naj bi dajalo videz strokovnosti, v resnici ne zadostuje kartiranju kompleksnega Duletičevega sveta, ki zahteva precejšnjo mero senzibilnosti, intuicije in odprtosti čutnim zaznavam za ustrezen prenos njegovega filmskega izraza nazaj v svet besed.

Ta prostorsko omejena recenzija nima namena zmanjševati vložka dela v monografijo, ki jo je slovenska publicistika glede na format Duletičevega avtorstva že tako ali tako dobila pozno. Knjiga vsekakor prinaša kredibilen pregled »življenja in dela« in bo lahko služila kot temelj za nadaljnje raziskave opusa tega vznemirljivega avtorja. Knjigi ne bi škodil dodaten lektorski pregled (uporaba roditelja pri zanikanju ...), praznih pa ostaja tudi nekaj vsebinskih polj. Medtem ko Frelih obravnava *Samorastnike* (1963, Igor Pretnar) z vsemi razburljivimi kontroverznostmi, ki jih je tedaj zbudil Duletič kot scenarist in nesojeni montažer filma, praktično kot samostojen Duletičev film oziroma mu ustrezno nameni celo poglavje, pa skoraj ne omeni Duletičevega avtorskega prispevka k danes nadvse aktualni *Zaroti* (1965, Franci Križaj), niti se ne spušča v naravo scenarističnega sodelovanja pri provokativni *Maškaradi* (1971, Boštjan Hladnik). *Bolečino*, rojeno v konkretnem času in prostoru, odpravi na dobrih dveh straneh, nekoliko omalovažujoče pa piše tudi o vseh nerealiziranih projektih, s katerimi se je Duletič ukvarjal po svojem zadnjem celovečercu, melvilovskem *Doktorju* (1986), kar je vsaj nenavadno, če že ne sporno, saj je Frelih v delu tega obdobja služil tudi kot eden od odločevalcev o usodi taistih projektov v vlogi direktorja Filmskega sklada.

Avtorju sicer ne morem očitati, da ne obravnava nekaterih drugih poznejših Duletičevih projektov (recimo drastično skrajšano, eksperimentalno verzijo filma *Na klancu* – kar je, če se pošalim, še en svetovni unikum, da je namreč »director's cut« radikalno krajši od kinematografsko predvajanega filma ...), saj ti formalno niso bili javno predstavljeni. A propoz omenjeni copy/paste naravi knjige: tovrstno delo je danes precej nezavidljivo za vse, ki se strokovno ukvarjajo z zgodovino slovenske kinematografije; arhivov Vibe ni (kako »pripravno« za [ne]razčiščevanje sumljivih rabot ...), tiste arhivske podatke, ki jih

je Filmski sklad (in njegov pravni naslednik) le uspel zbrati in ohraniti, pa skrivajo kot kača noge. Zagatna situacija torej – k sreči je imel Vojko Duletič skrbno urejen osebni arhiv, ki je danes v precejšnji meri deponiran in na razpolago pri Arhivu RS. Tako da je lahko avtor za pripravo knjige le pretipkal to gradivo, ki sicer prinaša tudi vrsto kredibilnih podatkov o poniglih filistrih, ki so Duletiča ustvarjali na ustvarjalni poti. Dragocena lekcija torej o vrednosti zasebnih arhivov za celovito osvetlitev (domače filmske) zgodovine.

Pohvaliti je treba, da knjiga obravnava tudi kratke filme in nerealizirane projekte, ter resda skop izbor Duletičevih filmskih kritik; menim namreč, da bi bila za celovito in ustrezno dojetje njegovega opusa nujno potrebna poznavanje in poglobljanje v prav vse vidike njegovega delovanja. Pa tudi življenja. Kar pripelje k naslednji točki; Vojko Duletič je namreč deloval pogumno in emancipatorno še na nekem področju. Za razliko od nekaterih svojih – danes veliko bolj slavjenih – generacijskih kolegov nikoli ni skrival istospolne usmerjenosti, vendar je tudi ni obešal na veliki zvon, neposredno obravnaval ali izpostavljaval v svojih delih. Morda je razumljiva Frelihova zadrega glede ustreznosti pristopa do te komponente Duletičevih filmov³, a to ni izgovor, da se tematiki povsem izogne. Težko si je predstavljati, da monografija o Terenceu Daviesu, Dereku Jarmanu, Toddu Haynesu in drugih ne bi homoerotičnosti niti omenila – je pa tudi res, da Frelihova knjiga vsebuje dodatno poglavje na pobudo samega portretiranca, Duletičevo avtopoetično Samoizpoved, kjer obravnava ta del lastnega intimnega življenja. S tega vidika bi si avtor lahko za nazaj natančneje ogledal *Desetega brata* in *Doktorja* ali reinterpretiral *Ljubezen na odoru* (kot zgodbo o osebni strasti, ki se ne ozira na družbene norme) in bolj premislil njegov prvi kratki film *Tovariši* (leta 1964 naročen propagandni film o rudarskih vajencih, ki ga je kritika intuitivno dojela kot provokacijo, saj vzame socialistični kult delavskega moškega »telesa« več kot dobesedno, kar deluje kot naravnost postmodernistični postopek) itn. Snovi za interpretacije pri Duletiču ob ustreznih meri dojemljivosti pač ne bo nikdar zmanjkalo.

3

Vojko Duletič se je o tem razgovoril v katalogu za 25. Festival gejevskega in lezbičnega filma (2009), torej precej pred izidom knjige.



Med strahom in dolžnostjo, foto: osebni arhiv Vojka Duletiča

Če zaključim, knjiga Toneta Freliha ob vsem analitičnem naporu, ki ga mestoma vleče dobesedno iz petnih žil, ni brez trenutkov jasnega uvida, vendar so ti prereditko posejani po njej in tako deluje bolj kot napaberkovana kompilacija na temo opusa, ki je bil precej konkretno povezan tudi z avtorjevim življenjem, umanjka pa širša kontekstualizacija njegove ustvarjalnosti, ki bi bila s sodobnega vidika nujna. Ali drugače: evidenten napor ob pisanju namesto elokventnega razmisleka, kakršnega bi navsezadnje pričakovali od veterana slovenske (filmske) publicistike in navsezadnje tudi filmskega praktika, je precejšnja ovira bralskemu užitku. Še več – in to menim brez omalovaževanja, saj tudi v publicistiki neskončno bolj cenim individualno avtorsko obravnavo kot razne kolektivistične podvige – pri vsem skupaj je bila storjena začetniška, dasiravno neredka kritiška napaka, da je namreč avtor ob vsem naprezanju v smeri dramaturških analiz prepogosto zašel v pisanje (in ilustrativno citiranje) o tem, česa v Duletičevih filmih ni, kaj v primerjavi z literaturo ni uspelo, kaj je morda »bilo pričakovati«, itn., ne da bi zares dojel oziroma uspel bralcu monografije posredovati, kaj je bila intenca avtorjevega ustvarjalnega zamaha in kakšen je širši kontekst posameznih del ter opusa nasploh. Pa čeprav ponudi portretiranec v Samoizpovedi dovolj konkreten namig: »Vidim, da sem moral vložiti toliko volje, da bi lahko gore prestavljal, in vendar nisem nikoli dobil filma kot Vojko Duletič. /.../ Bil sem pravzaprav popolnoma izven družbe, pa še član partije nisem bil.« Filmski izraz Vojka Duletiča tako še naprej stoji znotraj slovenske kinematografije kot veličasten monolit, v katerega je dano prodreti le redkim, čeprav se čutijo poklicane za to.



KRVAVA ROMANCA IN NJEN POMEN ZA AFIRMACIJO FRANCOSKEGA HORROR ŽANRA

Novi frankofonski horror, 3. del

Dejan Ognjanović, prevod: Renata Zamida

Že v prejšnjem, drugem delu eseja, smo načeli bistveno vlogo, ki jo ima ženska v novem francoskem ekstremizmu, in nima opraviti ne s feminizmom ne z ženskimi režiserkami. Odličen primer redefinicije prirojenih in pridobljenih družbenih vlog in na njih temelječe seksualnosti je prav film, ki je bil odskočna deska za novi francoski horror – njegov prototip in vzor. Gre za film *Krvava romanca* (*Haute tension*, 2003, Alexandre Aja), ki pravzaprav na novo definira podžanr slasher filmov, kot bomo pokazali v zadnjem, sklepnem delu našega eseja o fenomenu novega frankofonskega horrorja.

Celo pri žanru grozljivke, ki je že v osnovi prežet s seksualno ikonografijo in simboliko, obstaja podžanr, v katerem je seksualnost še potencirana in potisnjena v središče pozornosti – govorimo o *slasher filmih*, ki jih Carol Clover¹ definira tako: »Na dnu lestvice horror filmov je slasher (ali splatter ali stalker ali shocker) film, v katerem spremljamo zaplet s psihotičnim morilcem, ki pokonča celo vrsto pretežno ženskih žrtev, eno za drugo, dokler ga nekdo ne obvlada ali ubije – najpogosteje ena od preživelih žrtev.«² Ti filmi gledalca »soočajo s svetom, v katerem so si moški in ženske neposredno zoperstavljeni, in hkrati s svetom, v katerem sta moškost in ženskost bolj stanji duha kot telesa.«² Iz tega sledi, da prav v grozljivki vojna med spoloma dobiva svojo najbolj neposredno in eksplicitno podobo v kontekstu popularne kulture in da spola v tej vojni nista tako trdno fiksirana in nespremenljiva, kot se morda zdi.

Z Normanom Batesom, morilcem iz *Psiha* (*Psycho*, 1960, Alfred Hitchcock), postane zgodovina slasher filmov nerazdružljiva s spolno ambivalentnimi morilci: transseksualci, biseksualci, prikritimi ali odkritimi homoseksualci, nedolžnimi in sramežljivimi maminimi sinčki, fanti, ki so jih vzgajali kot dekleta, itd. Njihova spolna zmedenost ni le psihološki alibi, temveč ključni vidik njihove pošastnosti. Slasher je posvečen kodificiranju prirojenih vlog, saj je utemeljen na *status quo* definicijah (patriarhalne, heteroseksualne, monogamne) normalnosti z jasnima skrajnima poloma moškega in ženske. Pošast je v tem kontekstu lik, ki kljubuje družbeno predpisanim vlogam in spolnim delitvam. A v slasher filmih obstaja naslednji paradoks: čeprav je morilec izven družbenih norm, postane v zapletu prav njihov (nenamerani?) branilec, ko prevzame vlogo tistega, ki kaznuje kršitelje norm. To nas pripelje do *Krvave romanca*, ki se pretvarja, da večji del poteka filma zvesto sledi žanrskim pravilom, vse do radikalnega preobrata v zadnjih dvajsetih minutah, kjer redefinira ne le dotlej videno v filmu, temveč ves podžanr, ki mu pripada.

Številni kritiki so narobe dojel preobrat, a v bistvu se ključ za njegovo razumevanje skriva v dvojem: v dejstvu, da vso filmsko dogajanje podaja *nezanesljiv pripovedovalec*, in v alternativnem oz. prevodnem naslovu –

Krvava romanca. Revolucionarni preobrat, ki ga ta film prinaša v horror žanr, ni v tem, da se za morilca, ki smo ga imeli za moškega, izkaže, da je ženska. Šok proizvede spoznanje, da se lik, ki je ob začetku z jasnimi filmskim jezikom predstavljen kot *preživela žrtev*, na koncu izkaže za *pošast*. Slasher je v bistvu zasnovan prav na konfliktu med preživelim dekletom in pošastjo. In zanimiva je prav njuna podobnost: v marsičem je preživelo dekle dvojček ali zrcalna slika pošasti. Njuna podobnost se kaže skozi to, da sta oba odpadnika, osamljenca, drugačna od drugih. Dekle v sebi združuje nekatere značilnosti, ki so tipično moške, in nekatere, ki si jih deli z morilcem, in ravno te ji omogočajo, da ga uniči.

Da bi *Krvavo romanca* bolje razumeli, je potrebno odgovoriti na naslednja vprašanja: kaj je namen netipične pripovedne forme (nezanesljivi pripovedovalec), za kakšne vrste romanca tu pravzaprav gre, na kakšen način tako zgrajena zgodba osvetljuje vprašanje seksualnosti, prirojenega in polarnosti spolov v novem frankofonskem horrorju in na kak način *Krvava romanca* bogati koncept pošastnega v tem žanru. Še natančneje bi lahko definirali tri ključna vprašanja: zakaj ima lik Marie dvojnika, ki ga igra drug igralec; zakaj je njen alter ego moški in zakaj njen dvojnik ne ustreza njenemu videzu, torej zakaj ga igra starejši, neprivilčni igralec.

1) Vsa poanta pošastnosti Marie je ravno v tem, da je preživelo dekle žrtev in pošast *hkrati*. Ključno v filmu je prikazati shizofrenost njenega stanja in razklanost, ki jo lahko poenostavimo na binarna para dobrega in zlega, Jekylla in Hyda. Marie je postmoderna pošast, na katero ne moremo več aplicirati starih dihotomij in moralnosti, o čemer Judith Halberstam zapiše: »Trdim, da preživelo dekle, posebej tako, kot ga pooseblja Stretch (junakinja filma *Teksaški pokol z motorko 2* [*The Texas Chainsaw Massacre 2*, 1986, Tobe Hooper], op.a.), ne predstavlja deklitstva ali fantovstva, temveč pošastni spol, ki poka po šivih in se znova sestavlja v nekaj veliko bolj kompleksnega in zmedenega, kot je moški ali ženska.«³ Marie je popolno poosebljenje tovrstne pošasti, ki je ne moremo umestiti v nobeno od kategorij oz. kalupov (moški, ženska, homoseksualec ...). To je spol, ki negira vse običajne meje.

1 Clover, Carol J.: *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton University Press, 1992, stran 21.

2 Ibid., stran 22.

3 Halberstam, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press, 1995, stran 143.



Krvava romanca

Za film je ključnega pomena, da gledalci zmorejo empatijo do junakinje – in prav zato je vanj uvedena kot prepoznavni *tip* »preživelega dekleta«. Gledalec šele na koncu dojam, da je svoje simpatije delil s pošastjo v koži dekleta. Ta film uporabi motiv preživelega dekleta, da gledalca skrivoma približa gledišču pošasti in ustvari objektivno korelacijo med razklanim svetom in njegovo zmedeno percepcijo. *Krvava romanca* tako ni film o zmešani lezbijki na morilskem pohodu, temveč pretresljivi film o nesojejni, nemogoči ljubezni in razlogih za njeno neuresničljivost, ki pripeljejo do tragičnih posledic.

2) Drugi jaz Marie je moškega spola zato, ker v svetu jasno začrtanih binarnih izbir spada poželenje po ženski k moškim značilnostim. Še vseeno pa ostaja vprašanje, ali je Marie res lezbijka. Na prvi pogled je po nekaterih značilnostih blizu temu stereotipu: kratka frizura, androgine obrazne poteze, jeans, verižno kajenje. A prav te poteze so značilne za lik »preživelega dekleta« na splošno. Čeprav se težko izognemo označevanju Marie za (prikrito) lezbijko, bi lahko trdili tudi, da je Marie prav toliko lezbijka, kot je Norman Bates transvestit. Morda si želi Marie le postati Alexina najboljša pri-

jateljica. Morda si želi postati takšna, kot je Alex. Kar nas vrača h konceptu »pošastnega pola« Judith Halberstam, ki prehaja običajne polarnosti. V svetu, ki deluje le na osnovi binarnih parov, mora tudi njen spol predstavljati prepoznavno, racionalno vrsto, pa čeprav se v tem procesu popolnoma izkrivi.

3) Spol, ki ga na silo stlačimo v vnaprej določen kalup, bo neizbežno deformiran. Alterego tega mladega, privlačnega dekleta zato ne more biti mlad, vitek in privlačen mladenič. Gre namreč za izkrivljeno podobo v ogledalu. In zrcalna slika je groteskna parodija tihega, brezosebnega morilca iz kakega od podžanrov slasherja, posebljenje ideologije, da je seks greh. Ta lik se materializira v pojavi zavaljene, starejše očetovske figure, ki poseblja represijo in prisilo.

»Morilec« (ki je v resnici Mariejin alterego) materializira ključne značilnosti klasičnih slasher filmov in njihovih reakcionarnih ideologij. A tudi tu obstaja preobrat: *Krvava romanca* te ideologije proti pričakovanjem ne podpre, temveč jo kritizira in prikaže prav shizofren učinek, ki ga ima takšna ideologija na vse, ki se ne vklopijo v kliše, a jo vseeno ponotranjijo kot del svoje psihe. Film nas napelje k temu, da zasovražimo morilca, ne pa tudi Marie, saj jasno prikaže vzroke, zaradi

katerih se je pretvorila v pošast. Diskurz, ki je v tem filmu posvečen čistosti in nedolžnosti, se izkaže za sprožitelja shizofrenije: v resnici so prav puritanski fanatiki, zmeraj pripravljeni nekoga zmerjati s kurbo, tisti, ki ustvarjajo pošasti. Najnevarnejši med njimi pa je ravno neopazni, zagriženi puritanec v sosednji hiši, ki vsakemu izstopajočemu posamezniku zbuja mōre, podobne tisti, s katero se začne film *Krvava romanca*.

Iz te analize izhaja, da *Krvava romanca* re-konstruira ideologijo slasher filmov, ko nadomesti njihov puritanski, nazadnjaški odnos do »pošasti« kot posebljenih restriktivnih norm (kazen za grehe) z bolj kompleksnim prikazovanjem pošastnega. Tako se film distancira od enoznačne dihotomije družba=dobro, pošast=zlo in prikaže pošast kot *produkt* družbenega in kulturnega aparata, ki formira individualnost.

Tisto, zaradi česar je *Krvava romanca* pretresljiv, a hkrati spodbuden film, je tragedija pošasti, ki se ne zmore otresti vzorcev, s katerimi družba pošastnost v prvi meri ustvarja. Ali natančneje: glavna težava Marie ni njen »pošastni pol«, ki jo sili k »neprimernemu« objektu poželenja. Njena težava je v tem, da živi v družbi, v kateri je tovrstno hrepenenje dojeta kot sprevrženo, zaradi česar se njena

sla materializira prav skozi njen alterego lik šovinističnega sadista. Film homoseksualnosti ne prikazuje kot nekaj pošastnega (kot je to najpogosteje v klasičnih slasher filmih), temveč nas s svojo neobičajno strukturo postavlja v kožo osebe, ki so jo drugi pretvorili v pošast, in nas napeljuje k empatiji z njo, saj dogajanje spremljamo skozi njene oči. Vendar filma nikakor ne moremo omejiti na gejevski oziroma lezbični manifest. Namesto da pošast prikaže kot metaforo za homoseksualnost, implicira homoseksualnost kot metaforo za preobražanje v pošasti vseh tistih, ki so odpadniki, izločeni, kakorkoli nenormalni.

Krvava romanca pokaže, da sta preživelo dekletko in pošast dvojčka nasprotnih polov, da pa izhajata iz istega, »queer« spola. Oba tip-ska lika slasher filma, kot sta reinterpreterana v tem filmu, »zahtevata novo besedišče za seksualnost, ki dopušča seksualnost in njene skrajnosti kot slog, a ne kot življenjski slog, kot fikcijo, ne kot dejstvo, kot potencial, ne kot fiksno identiteto«. (Halberstam, 199 : 125)

Alexande Aja novo vrsto pošasti, zasnovano na nejasnih skrajnostih in zunaj vseh možnih opredelitev ali/ali, ki jo je v film uvedel že Hitchcock, tako na zelo pronicljiv način prilagaja filmu v 21. stoletju: namesto da bi le reciklirala žanrske klišeje, *Krvava romanca* pravzaprav vrača začetno zrelost in vzvišenost podžanru grozljivke, ki je bil po Hitchcocku dolgo odmaknjen v kot in degradiran – kot opaža postmoderni, progresivni pristop k filmski politiki hororja. *Krvava romanca* namreč z identifikacijo preživelega dekleta in pošasti do logičnega zaključka (vrhunca) privede težnjo, ki je lastna prav najnaprednejšim izdelkom in avtorjem horror filmov, in še enkrat spomni na to, kako tanka je meja med »normalnim« in »pošastnim«.

S tem v mislih lahko pomen *Krvave romanca* za polet novega frankofonskega hororja strnemo v naslednje točke:

- 1) Gre za film, ki je posrečeno prepletel tujo (ameriško) žanrsko tradicijo z lokalno in na tej osnovi proizvedel posebni, prepoznavni amalgam, ki bo tudi v prihodnje, ne glede na specifično kulturno tradicijo, črpal predvsem iz ameriškega horror žanra.
- 2) Na sposojeno ogrodje nadene originalne, svoji poetiki lastne elemente, predvsem izjemno avdiovizualno subtilnost, ki tako obrtniško kot proračunsko daleč presega današnje slasherje ameriške produkcije.
- 3) Brezkompromisna brutalnost, ki se zna-



Krvava romanca

čilno prepleta z liričnostjo in poetičnostjo – gre za poetiko brutalnosti, ki smo jo že v prvem delu tega eseja definirali za eno temeljnih odlik frankofonske grozljivke.

4) Drznejša in bolj originalna obravnava spolne tematike, pa tudi drugih idejnih komponent, ki v sodobni ameriški grozljivki sploh niso prisotne.

5) Avtentični strah, ki ga izzove lokalno okolje, je kanaliziran skozi globalni žanrski jezik, kar filmom omogoča univerzalno komunikativnost (in komercialno uspešnost po vsem svetu), s čimer se je novi frankofonski horror tudi povzdignil od lokalne opombe do globalnega fenomena.

6) Tematska in slogovna sorodnost s *cinéma du corps* najboljšim predstavnikom podeljuje odlične reference (za uvrstitev na vse tuje festivale, ne le na žanrske) in močan crossover potencial.

7) Z drznim odklikom od konvencionalnega in bistveno mračnejšimi odtenki na robu nihilizma so ti filmi veliko temačnejši od večine izdelkov razvodenele ameriške grozljivke.

Kar nekaj opaznih frankofonskih grozljivk je sicer nastalo že bistveno pred *Krvalo romanco*, a večinoma je šlo le za adaptacije in približke tujih formul, s premalo avtorskega, avtentičnega pečata, npr. *Deep in the Woods* (Promenons-nous dans les bois, 2000, Lionel Delplanque) ali *Bloody Mallory* (2002, Julien Magnat), tu so še dobri, a preveč idiosinkratični filmski izdelki, da bi se lahko prebili iz geta, npr. *Maléfique* (2002, Eric Valette) ali že omenjeni filmi *cinéma du corps*, kot sta

Težave vsak dan (Trouble Every Day, 2001, Claire Denis) in *In My Skin* (Dans ma peau, 2002, Marina de Van), ki pa si jih je prisvojil tako imenovani arthouse geto, da bi z njimi dosegel čim večjo odmevnost.

Kot je uspelo Gasparju Noéju premostiti nevarno vrzel med eksploatacijskim in art filmom in oživiti formo komercialnega avtorskega filma, ki je hkrati subverziven in konfrontacijski, je tudi Alexandru Aju uspelo premostiti prepad med praktično neobstoječo lokalno in izjemno bogato ameriško tradicijo horror žanra in s tem ustvariti temelj za prepoznavno znamko novega frankofonskega hororja. Nadaljnja usoda te blagovne znamke ostaja negotova, kar nakazujejo tudi usode tistih, ki jo prakticirajo. Največja nevarnost je prav vozovnica za Holivud, ki v glavnem vabi režiserje kot najeto tehnično delovno silo za štancanje različnih remakov (Aja, Valette). K sreči se nekaj pomembnih avtorjev še ni odzvalo klicu ameriških siren in nadaljujejo z delom v Evropi (Bustillo & Maury, du Welz) – ali pa koketirajo z Ameriko pod svojimi pogoji in brezkompromisno (Laugier). Kakršnakoli že bo prihodnost novega frankofonskega hororja, dejstvo je, da gre za bogat in plovovit fenomen, katerega potencial še zdaleč ni izčrpan – še več, njegovi energija, slog, lepota in groza, poetika in temačnost so več kot dobrodošla pomladitvena injekcija za omrtvičeno zombificirano filmsko tkivo, ki se danes v ZDA imenuje grozljivka.

KONEC.



Louie ali Kdo se zadnji smeje?

Ivana Novak

Satirični časopis *The Onion* je že pred časom objavil psevdorecenzijo, namenjeno duhoviti izpeljavi pogojev, ki morajo biti prisotni, da nekemu zaporedju dogodkov podelimo status zgodbe. Recenzija ni namenjena analizi filmskega teksta, temveč življenjsko pot določenega »nihčeta« (recimo mu John Smith) iz nekega malega ameriškega mesta premisli, kot da je življenje pripoved, na razpolago za javno kritiko. Recenzent časopisa denimo kritično naslovi šibko dramaturgijo življenja tega neimpresivnega posameznika. Med drugimi izpostavi problem nekonsistentnosti. Ko gre junak na zmenek z nekim dekletom, slednje kasneje izgine iz pripovedi, kot da se zmenek nikoli ne bi bil zgodil; še več, niti John niti njegovi prijatelji njunega zmenka sploh ne omenijo. Za nameček je Johnova družina kot ustvarjena za tragične peripetije, kar nato z Johnovim splošnim pomanjkanjem občutka zgolj obvisi v zraku. Življenje ubogega Johna Smitha je sila nedramatičen izdelek. Smeji se mu lahko zgolj opazovalec, medtem ko si zlahka predstavljamo, da vpletenemu nikakor ni do smeha.

Morda je poanta duhovite recenzije ta, da je realno življenje neočarljivo, namreč slabo zašito, sestavljeno iz nepovezanih drobcev

in v optiki dramaturgije prežeto s paradoksi. Najbolj dramatični dogodki imajo le redko katarzičen smisel kot v dobri tragediji in najpogosteje izzvenijo atonalno in neharmonično – so torej prej material za komedijo, ki bo življenje predstavila v tisti luči, v kateri najobičajnejše reči dobijo status bistvenega.

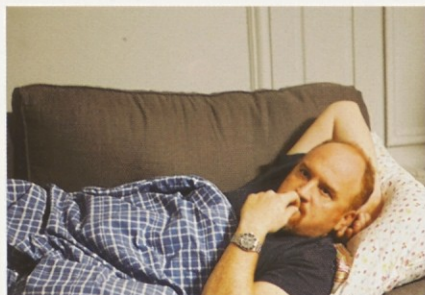
S tega vidika je mogoče pristopiti k sitcomu *Louie*, ki ga je leta 2010 v zameno za drobiž in popoln nadzor nad projektom pričel ustvarjati eden od trenutno najuspešnejših stand up komedijantov Louis C. K. Avtor je zaradi bornega proračuna nanizanko zasnova tako, da je v njej nastopil kot glavni igralec, scenarist, režiser, montažer, direktor fotografije, delni producent in tudi glasbeni urednik. To nehvaležno, za mnoge ustvarjalce nemogoče produkcijsko ozadje ima vsebinske nasledke, po zaslugi katerih lahko nanizanko, ki doslej šteje tri sezone, označimo kot resnično avtorski in umetniški izdelek. Nanizanka se po vtisu, ki ga je pustila med kritiško srenjo in zahtevnejšimi gledalci, po domiselnosti in formalni subverzivnosti verjetno ne more primerjati z nobenim izdelkom sodobne popularne komedije. Tudi zato ne, ker se ves čas poigrava z mejo med komičnim in tragičnim, tudi grotesknim ter grozljivim.

Serija *Louie* se je v izhodišču odrekla bistvenim strukturnim zakonitostim t. i. klasičnega sitcoma, kar najbolj zadeva določene ponavljajoče se elemente in enovit dramaturški lok epizode. »Klasična« epizoda namreč poda situacijo, ki se v skladu z geometrično dinamiko komedije razbohoti po logiki številnih zapletov in razpleta, v katerem vse silnice dajo nenapovedan rezultat. Epizoda *Louieja* je drugačna, bolj epizodična v pravem pomenu besede. Še najpogosteje gre za nepovezane fragmente iz njegovega vsakdanjega življenja: za Louieja kot stand up komedijanta, Louieja na zmenku, Louieja s hčerkama, Louieja v trgovini in tako dalje. Te sekvence niso sprijete skupaj v trudu, da bi ustvarile tisti zloglasni vtis realnosti, je pa rezultat prav nasproten, saj nekontinuiteto vendarle uveljavi prav zavoljo določenega realnega učinka. Kot pri Johnu Smithu namreč nanizanka življenje prikaže prav v realnejši luči, denimo skozi njegovo spodletelo vzročno konsistentnost. Komični lik nastopa kot mesto, ki ga zasedajo raznorazna naključja in želje drugih. Po tej plati *Louie* verjetno bolj kot usmeritvam sodobne komedije ustreza določenim elementom zgodnje burleske, kjer se lik nastavi kot objekt za igrice zunanjega sveta.

In to seveda pogosto pelje do absurdnih detajlov, zaradi katerih nanizanka deluje kot unikum. Sekvence povezuje značaj glavnega junaka, ki v prvih dveh sezonah velja za duhovitega, a neperspektivnega komedijanta. Obup, beda in občasna patetična refleksija prežemajo njegovo dožemanje sveta, ki ga tvorijo spodleteli poizkusi od neizpoljenih romantičnih težej in nesublimnih plati starševstva do slabo izrisanega kariernega zemljevida. Osrednji komični lik je patetična zguba sredi družbe, kjer vladata red kapitalizma in kaos družbenih razmerij. Louie obenem ni namenjen že znanemu družbenokritičnemu prikazu mesta kot sive džungle. Nahajamo se v velemestu s tisoč obrazi: v nekaterih impozantnejših prizorih gre za pravljico orisano bohemijo (New York), v drugih za grabežljivo in docela neprivačno gmoto materialne in duhovne revščine.

Tretja sezona (2012) velja za sezono velikih premikov, saj se avtor podaja v vse bolj nekonvencionalne vode. Kot muhe na zidu ali kot dejavni gospodarji lutk – v tej vlogi nastopi David Lynch – se pojavi impozantna postava zvezdnških obrazov, ki so v nasprotju s konvencijo enkratnega gostovanja oropani svoje zvezdnške avre. V tej sezoni se dodobra premeša polje referentov, tako da se *sitcom* prav z vztrajno igro nekonsistentnih detajlov sreča tudi z občutkom *unheimliche*: med istim sestankom se zamenjajo tri tajnice, ne da bi Louie to opazil, Louiejeva žena je proti vsem pričakovanjem temnopolta (v prvi sezoni vidimo zgolj njeno belo roko) in tako naprej. Pripeti se še slovensko presenečenje, ko Louiejeva najmlajša hčerka zakriči nekaj stavkov v tem jeziku, ki – postavljen na newyorško ulico in v usta sedemletnega dekletca – izzveni radikalno tuje celo za slovensko govorečega gledalca.

Kar morda najbolj preseneča in daje znake, da se še povzdiguje duh iz zadržane in reakcionarne kulture, je nemoralistična in



»ne-šokerska« obravnava perversij in nevroz. Avtorsko zastavljena nanizanka razumljivo podaja zgolj Louiejev osebni vidik, do katerega je mogoče gojiti kak dvom ali dva. Kljub temu reprezentacija spolnega oziroma ljubezenskega razmerja funkcionira zelo prepričljivo. Predzgodba je, da Louie ni preveč privlačen, tudi ne posebej šarmanten posameznik srednjih let. Zato morda ni nenavadno, da kot njegov objekt želje in neomahljivi antagonist hkrati vedno znova nastopa Ženska. Postavljena je na posebej občutljivo mesto; z njo ni mogoče normalno spolno razmerje (če kaj takega sploh obstaja), obkrožena je z avro nedostopnosti in je nosilka Louieju docela nedoumljive vednosti. Gre za subjekt, ki izreka zahteve in vleče poteze. Nemalokrat je »perversno« prav to, da ženska točno ve, kaj hoče, vendar ji Louie v tem ne more ustreči, tako da pred njenim obličjem znova in znova izgubi zadnjo nit dostojanstva. Stereotip preteče ženske prikazni (nekakšnega novodobnega *vampa*) obenem obravnava s tolikšno natančnostjo, da se tudi najbolj aristokratska posameznica vedno znova sooči z ničevostjo svoje eksistence.

Zoper vse temeljne lekcije komedije, zlasti televizijske, ki se od nekdaj hrani s preprostostjo, Louis C.K. izpeljuje nekaj zelo drznega in eksperimentalnega, namreč to, da se podaja v neraziskano vmesno cono med stereotipom in psihološko kompleksnostjo. *Louie* nazadnje pomeni tudi neko posebno hvalnico ženski, ki se v svetu najde mnogo bolje kot on (tej tezi pritrjuje tudi pogosto

pojavljanje njegovih hčera – otroci so namreč v nasprotju s tradicionalno delitvijo vlog njegovi ultimativni gospodarji).

Louis C.K. v svojo nanizanko pripusti določen delež čustvovanja. V zgodovini komedije, ki je v svoji najboljši formi odporna na sentimentalizem, je to zmes dobro uspelo izpeljati Charlesu Chaplinu, ki je imel neko edinstveno vizijo. Priznati je treba, da so določene sekvence v nanizanki tako ganljive, da jih forma komedije preprosto ne more varno zajeti, uokviriti. In nemara gre nalogo tega komedičnega projekta primerjati ravno s chaplinovskim zavzemanjem za deprivilegirani sloj v okviru komedije.

Ena takšnih je epizoda s Parker Posey. V vsakem pogledu gre za rariteto; tu je namreč ženska, ki hoče na zmenek z Louiejem in ki je »zabavna, pametna in lepa«. Louie v roku pičlih desetih minut razvije psihološko kompleksen lik – na videz najnormalnejša oseba v tej epizodi konča z resnobnim premislekom o razlogu za samomor, svoj konec pa doživi nekaj epizod kasneje, ko zbolí za smrtonosnim obolenjem in – meni nič, tebi nič – umre na bolniški postelji pred Louiejevimi očmi. Tako strnjena zgodba vsaj delno naslovi glavno mistiko celotnega projekta; ta pravzaprav preseneča, ker gre za moderen in radikalen pristop k dovolj travmatičnim predmetom obravnave, ne da pri tem izzvenel prepotentno.



BARBARA

Andrej Lutman

Za podrobnejše razumevanje dokaj enoličnega filmskega izdelka *Barbara* (2012, Christan Petzold) se je potrebno vrniti v čas 80. let, ko je bila NDR oziroma Vzhodna Nemčija najzahodnejša socialistična država oziroma nosilka železne zavese Varšavskega pakta. Barbara Wolf (Nina Hoss), kar bi se lahko razumelo tudi kot tujka in volkulja ali pa kot zgolj tista, ki pride iz vlemesta, razdeljenega Berlina, se poskuša vključevati v sebi tuje običaje podeželske bolnišnice nekje na severu. V svojih prizadevanjih naleti na običajne težave, ki spremljajo ruralno in tudi okupirano človeško združbo. Njeno vzpostavljanje vsaj osnovnih civilizacijskih norm je še posebej oteženo iz komaj prepoznanih vzrokov, ki pa so gibalno filma: obrazi so posneti s strani, tako da se dogajajo le redka soočenja oziroma neposredne izpostavitve; glasovi so pridušeni, vzkipljivosti ni, so le kriki, rotnja, jok in prošnje. In pa nadzor. Podeželska bolnišnica opravlja določeno obrt, ki poteka ob spremljavi uniformirancev.

Barbara ni popolnoma zabrisala svoje preteklosti. Še več. Vzdržuje vez, ki je ljubezensko spolnega značaja, saj jo obiskuje možki, s katerim načrtuje prebeg. Pravzaprav jo možki prepričuje v zavezujoč odnos, ko ji da vedeti, da se ji bo morda pridružil na njeni strani, ki ni njegova stran. On živi

daleč stran življenje, ki je zanjo vedno bolj obledel spomin. Ta spomin pa je preteklost, zaznamovana s protiredditveno dejavnostjo. Seveda, Barbara je poslana na prevzgojo. A to ni prevzgoja običajne vrste. To je prevzgoja, ki naj bi bila nudenje zdravstvenih storitev prevzgojenkam in prevzgojencem.

Mračneži v spremstvu uniformirancev v bolnico dovažajo primerke, ki imajo eno samo težavo: bolni so od življenja na ozemlju, ki naj bi bilo že po definiciji hudodelsko. Takšno ozemlje je seveda obdano z žico in brezkončnimi razdaljami, kjer je dvokolo že kar privilegirano vozilo, avtomobil pa skoraj le v sanjah dosegljivi stroj za lajšanje in krajšanje razdalj. In v takšnem vozilu voznik pripelje njenega možkega, da se lahko v gozdu predata hitri spolnosti. Voznik čaka, da opravita, časa je za eno pokajeno cigareto, morda dve. In hitro stran. On v obljubljeni prihodnosti, ona pa na dežurstvo, ki ga vse pogosteje deli z možkim, svojim nadrejenim v bolnišnici.

Njen predstojnik jo v postopku zblíževanja posebej opozori na sliko, na kateri je prizor žrtve med vivisekcijo. Opozorjena je na poslanstvo zdravniškega poklica, ki se mu reče tudi žrtvovanje v smislu spolne podrejenosti sotrpčim. In ti so tudi pacientke, posebej tiste, ki so noseče, a se hočejo bolj kot plodu

znebiti družbe, v kateri živijo. Pravzaprav trgujejo v smislu: otrok za osvoboditev. In pacient, ki naj bi poskušal narediti samomor, predstavlja tisto trgovino, v kateri pač nima drugega vložka za osvoboditev kot svoje življenje. Delo ne osvobaja. Morda osvobodi rojevanje novih, pridnih rok, novih pridnih ljudi, novih in nekaznovanih osebkov, ki naj zgradijo, kar niti ni bilo porušeno. To pa je medčloveško zaupanje. In prav zaupanje ji ponuja njen nadrejeni. Sprva v obliki drobnih uslug, kasneje tudi skozi svojo zgodbo, kjer je v ospredju njegova krivda, da se je znašel nekje na obrobju tako svoje dežele kot tudi svojega poklica.

A poleg običajnih poklicnih obveznosti poteka še eno delovanje: opazovanje, ki meji na kategorično paranojo. Ne obstajata namreč brezgrešnost oziroma nekaznovanost. V takšnem okolju ne. Obstaja zgolj in samo in le kužnost – kljub vetrovnemu ozračju bolnišnico prevevajo gniloben dah, brezslastnost, pekoča žeja in zaprtje. Diagnosticiranje, zreducirano na obsmrtne pojave in spremljanje takšnih stanj, povzroči tudi narativni zasuk oziroma Barbarino ozdravljenje. Barbara postane del okolja, ko se odloči za brezgrešno življenje, pa četudi ob manjšem blišču in realnejših obljubah. V svet, kjer naj bi bilo bolje ali vsaj drugače, odpravi pacientko, sama pa postane zdravnica v najzlahtnejšem pomenu besede: ozdravljenka od človeških zablod, pa četudi zgolj na podlagi profesionalnega delikta. Na takšni ravni pogleda je Barbara in njena rekonvalescenca osvobajajoča na način obračuna mestnega s podeželskim, civilizacijskega z ruralnim, progresije z regresijo.

Film kar kliče po moralni diagnostiki ali še bolje: po presoji na naraven način. K temu pripomore tudi dokaj polarno naravnana fotografija, ki izpostavlja lepoto narave, odprtega, širnega v nasprotju s prostori, kjer gospoduje umetna svetloba, kirurški instrumentarij, perverzno omejenega. Rezom pač ne kaže zaupati.





ZVERI JUŽNE DIVJINE

Matevž Jerman

Po zmagovaljih na festivalu Sundance, v Cannesu in po številnih drugih lovorikah ter nominacijah se *Zveri južne divjine* (Beasts of the Southern Wild, 2012, Benh Zeitlin) spogledujejo tudi z oskarji za najboljši film, režijo, glavno igralko in najboljši prirejeni scenarij. Skratka, brez dvoma gre za enega osrednjih filmskih naslovov leta, zares zanimivo pa postane šele ob dejstvu, da gre pravzaprav za nizkoprorračunski, neodvisni režijski prvenec doslej neznanega Benha Zeitlina, v katerem so bile glavne vloge v celoti zaupane naturščikom in ki je nastal pod okriljem neodvisnega produkcijskega kolektiva Court 13. Nadalje in morda najpomembneje, *Zveri južne divjine* poglavitno izstopajo zaradi svoje drže do realnosti in razumevanja sveta, in to tako v smislu vsebine kot samega pristopa k filmskemu ustvarjanju.

Smer, ki jo je Zeitlin nakazal že v svojem nagrajenem kratkometražcu *Glory at Sea* (2008), poetičnem, magično realističnem posvetilu žrtvam, ki jih je v Louisiani terjal orkan Katrina, se v *Zvereh* še dodatno izkristalizira. Zgodba je znova postavljena v Kad, izmišljen kraj na močvirnatih obronkih New Orleansa, kjer meja med kopnim in morjem postaja vse bolj fluidna in kjer prebiva barakarska komuna, ki se požvižga tako na zakone izven okvirov lastne svobode

dnjaške skupnosti kot na opozorila oblasti, da se morajo nemudoma preseliti, sicer jih bo naraslo morje ob prihajajočem neurju poplavelo. Med njimi s svojim razgrajaskim, čudaškim in vse bolj bolnim očetom živi tudi deklica Hushpuppy, ki v strahu pričakuje prihod ogromne prazgodovinske zveri, ki bo prišla iz stolpjenih ledenikov na severu ter naredila konec svetu, kot ga poznamo. Hushpuppy je s strani očeta deležna kaotičnih, rudimentarnih, a navadno dobronamernih naukov, s katerimi jo želi pripraviti na življenje v nekem novem, surovejšem svetu, ki je že na robu obzorja in s katerim se bo morala kmalu soočiti čisto sama.

V njenih tesnobnih slutnjah se manifestira soočenje otroške domišljije z realnimi strahovi pred izgubo staršev, pred razpadom ustaljene socialne realnosti in pred pretečo globalno kataklizmo. Film zrcali anksioznosti sedanosti in duh časa aplicira na subjektivne čustvene razrvanosti svoje male protagonistke, ta pa jih slednjič stoično prenese in si jih pokori, a šele ko dokončno izgubi vse, kar je lahko izgubila: »Vsi izgubijo tisto stvar, ki jih je ustvarila. Tako je v naravi. Pogumni ljudje ostanejo, da se s tem soočijo in ne bežijo.« Film *Zveri južne divjine* je realistična pravljica o soočenju z novo podobo sveta, ki ga nepovratno spreminjajo klimatske in

politično-gospodarske spremembe. Je oda newage spoznanjem o vsesplošni vesoljni povezanosti in pripravljenosti na soočenje s prihodnostjo, ki je za nekatere že realnost (denimo za dejanske prebivalce louisianskega grebena Isle de Jean Charles, po katerem je bila Kad modularna). Ni film katastrofe ali film o pričakovanju apokalipse, temveč o življenju po koncu, filmska priprava na kolektivno sprejetje prihodnosti. »Vem, da sem le majhen delček velikanskega vesolja in da je zato vse prav.«

Nikakršno naključje pa ni, da se po koncu filma spet najprej pojavi napis A film by Court 13. Kljub izrazitemu avtorskemu pečatu (Zeitlin je tudi soscenarist in soavtor filmske glasbe) so *Zveri južne divjine* predstavljane kot uspeh mladega kolektiva, ki ga vežejo tako sorodstvene kot prijateljske vezi, v sodelovanju z lokalnim prebivalstvom, saj je večina nastopajočih doma s področja, kjer se film dogaja. Je film o skupnosti, ki ga je naredila skupnost in ki s svojim načinom delovanja zavrača ustaljene metode velikih produkcij ter v spomin nemara priključuje celo nedavne beležke o značaju novega filma in predloge za ustvarjalno agitacijo, ki jih je po vzoru manifesta *K tretjemu filmu* Fernanda Solanasa in lani umrlega Octavia Getina ter eseja *Za nedovršeni film* Julia Garcíe Espinose objavil ameriški režiser Travis Wilkerson. »Novi film si bo prizadeval ljudsko kulturo vrniti ljudem samim,« med drugim pravi Wilkerson in tega se pri Court 13 za zdaj dosledno držijo, kar morda napoveduje širši vzpon tovrstnega načina filmskega ustvarjanja.

Pri *Zvereh južne divjine* gre za presenetljivo silovito zmes fantastičnosti in dokumentarizma, ki se na prvi pogled zdi kakor hibrid med deli studia Ghibli in avtorstvom Harmonyja Corinea. Zeitlinov celovečerni prvenec je izjemen predvsem v svoji drži in razumevanju sveta, a ni brez pomanjkljivosti, so pa te v primerjavi s celoto in v pogledu izkazanega odnosa do realnosti zanemarljive.





ANA KARENINA

Matjaž Juren

Ana Karenina (Anna Karenina, 2012), ki jo je režiral Joe Wright (*Pokora* [Atonement, 2007]), je najprej vaja v estetizaciji žanra (kostumografske drame) in šele potem poskus »pravoverne« adaptacije Tolstojevga romana. Režiserjeva intenca se izlušči v uvodnih taktih – uradniki kneza Oblonskega štempljajo listine v poskočnih, kasaških ritmih, Levin in Stiva v čudovitih kostumih preplavata prostor, oddelata svoj dialog, birokrati slečejo svoje talarje, oblečejo smokinge, prinesejo scenografijo in protagonista nenadoma sedeta za mizo pri Gurinu. Film se odvija znotraj te gledališko provizorične konstalacije, ki koketira in obljublja. Kaj točno, vsaj v začetku, ni jasno. Zdi se, da prva polovica Wrightove Karenine, z von Trierjevo injekcijo minimalizma (à la *Dogville* [2003]), s frivolnim tempom in prostim vstopanjem/izstopanjem carske aristokracije napeljuje k sklepu o režiserjevem namenu pleskanja freske do skrajnosti izumetničene plemiške kaste. Toda najkasneje v trenutkih prevešanja v svoj sklepni, tragični del postane jasno, da je primarni pogon adaptacije, ta krasni in izpiljeni dekor, predvsem bergla v Wrightovih spretnih rokah.

Pri predelavi tako obsežnega in kompleksnega dela, kot je *Ana Karenina*, je potrebna apriorna in groba stopnja konsenza. In

Wright je, kakor so izpostavili nekateri kritiki, z njim opravil tako, da je vnaprej priznal poraz. Obrnil se je k neargumentirani estetizaciji in jo loščil do brezhibnega bleska. Pri tem mu je v roke padel dodaten bonus – hitrostno menjavanje kulis (in s tem lokacij) se odraža v ekonomizaciji dveh osnovnih filmskih konstant, časa in prostora. Nobelega obsežnega vozarjenja protagonistov po prostrani materi Rusiji ni, čarovnik Levin si kar takole mimogrede sredi Moskve razgrne kuliso in stopi na hrustljivo snežno preprogo svojega podeželskega posestva. Mehko zgoščanje klasičnih scenskih alternacij poskrbi za dodaten scenski pritok. Wright ga izkoristi tako, da vanj vbrizga toliko gole romaneskne vsebine, kolikor se je vbrizgati da. Atmosfera, že tako preobtežena s stalnim ornamentiranjem, zdaj pada in vstaja kot opit mužik s peterburške špelunke.

Protagonisti, Tolstojeva zlata jama, so prisiljeni v bivanje bazičnih arhetipov – naivna Kitty, nerodni Levin, epikurejski Oblonski, togi Karenin, čutna Ana (v interpereraciji lutkaste Keire Knightley). Spričo narativne urnosti vse te filmske inkarnacije težko zadihajo, interakcije med njimi so kratke in performativne. V tej adaptaciji je na delu hitroprsti behaviorizem.

Torej, s čim imamo pri vsem skupaj v rešnici opravka? Pravzaprav gre za vprašanje o tem, kateri pristop/režiser je vreden več. Tisti, ki poskuša in pade, ali tisti, ki vnaprej priznava premoč literarne predloge? Če je totalni poraz samoumeven, kje se potem skriva smisel prenosa na filmsko platno? V poslu? Zaradi svoje nekonsistentnosti in konvencionalne priročnosti je scenografski »grandeur« letošnje Ane Karenine zgolj cirkuški trik. Njegov namen ni fokus, temveč distrakcija. Konsenzualiziranje postane umetno razširjanje knjižnega izvornika, ki je že tako glomazen, da z dodatnim tovorom potone v brezpredmetnost. Če bi se Wright odločil za nekakšno radikalno intepretacijo, za preizpraševanje ali za prebijanje originala, bi bilo tovrstno nalaganje morda smiselno. V našem primeru, ko film ostaja zamejen v pogojih klasične priredbe, in ob tolikšnih scenarističnih pomanjkljivostih, žal ni.

Kljub konceptu, ki ga večino časa prej zavira kot sublimira, ima film precej privlačnih prvin. Igra, predvsem Juda Lawa kot Karenina in Matthewa Macfadyena kot Oblonskega, je brezhibna. Kostumografija in scenografija pravzaprav šivata, ne trgata gatke. Estetika filma sama po sebi kar poka od teatralnega vitalizma. Pravi biseri filma pa so izkristalizirani v »skromnih« produkcijskih momentih, v trenutkih, ko se Wrightovemu brzovlaku uspe za hip zaustaviti, v dialogih med Ano in Kareninom, Oblonskim in Levinom. In to je tudi končni nauk filmske priredbe. Dokler ostaja znotraj kánonskega plota, naj se nikar ne obrača k ognjemetu in strategiji diverzije.

Glede na Wrightovo dramaturško priganjanje, se ob ogledu njegove Karenine ni moč znebiti občutka, da bi bil primernejši medij zanjo televizija, ki je v zadnjih letih z dvigom produkcijske kakovosti, možnostjo karakternega razvoja preko serialov in vedno boljše scenaristiko od filma prevzela štafeto zgodovinske/kostumske drame. Ana Karenina tjakaj spada bolj kot kadarkoli prej.





KRALJEVSKA AFERA

Petra Gajžler

Zgodba *Kraljevske afere* (En kongelig affære, 2012, Nikolaj Arcel) se dogaja v 18. stoletju na Danskem. 15-letna britanska princesa Karolina Matilda (Alicia Vikander) se poroči z danskim kraljem Kristjanom VII (Mikkel Boe Følsgaard), ne da bi vedela za njegovo duševno bolezen. Na dvor se kmalu po rojstvu prvega sina Frederika VI preseli nemški zdravnik Johann Friedrich Struensee (Mads Mikkelsen), ki do kralja vzpostavi zaščitniški in prijateljski odnos, s Karolino pa se zaplete v prepovedano ljubezensko razmerje, ki je vzklilo iz skupnega interesa po razsvetljskih idejah. Struensee s kraljevimi priporočili in željami spleza po družbeni lestvici, njegova implementacija svobodomiselnih idej pa pretrese tako danski dvor kot tudi celotno državo, kar ga na koncu stane glave.

Ponarodela romantično tragična danska zgodba, ki je vpletena v kulturno državni repertoar in se je Danci učijo že od malih nog, je po besedah producentke Louise Vesth presenetljivo čakala na filmsko realizacijo kar štiri desetletja po prvem takem predlogu. Dovolj dobro in zanimivo idejo za produkcijske hiše je očitno imel Nikolaj Arcel, ki se je v preteklosti že izkazal kot režiser odličnega političnega trilerja *King's Game* (Kongekabale, 2004), pa tudi kot ko-

scenarist filma *Dekle z zmajskim tatujem* (Män som hatar kvinnor, 2009, Niels Arden Oplev). S *Kraljevsko afero* je posnel sodobno kostumsko dramo, ki si je prislužila celo letošnjo nominacijo za oskarja za najboljši tujejezični film.

Režiser v filmu pred dvorsko rutino in bon-tonom, ki sta kot aktivni del mizanscene¹ označevalca zgodovinskega kraja in časa, postavi romantično zgodbo med zdravnikom in kraljevo ženo ter dvorske politične spletke. Za sodobno kostumsko dramo je poleg tega, da jo poganja privlačna vizualna eskapistična fantazija in niti ne gonja po avtentičnosti zgodovinskih detajlov, temeljno predvsem zlitje preteklosti s sedanostjo. V večini tovrstnih filmov se to odraža v sodobni temi ali pa celo z oblekami in s sodobno glasbo, kot je bilo to mogoče videti v filmu *Marija Antoinetta* (Marie Antoinette, 2006, Sofia Coppola). V *Kraljevski aferi* pa se sodobnost izraža v režijskih in scenarističnih prijemih, kar olajša identifikacijo širšega kroga gledalcev, ki morda niso tipični oboževalci kostumskih zgodovinskih dram. Dialogi iz

1 Pri pasivnih elementih mizanscene (meščansko jedro z arhitekturo, pokrajina) so ključno vlogo igrali posebni učinki. Te so celo uporabili pri divjem galopu s konji, kjer so zamenjali glavi dvojnikov z glavama Alicie in Madsa (glej tudi: A Royal Affair – visual effects: spletno mesto vimeo.com/53719051).

izvirnega scenarija zvenijo prej sodobno kot arhaično izumetničeno. Režiser pa kakšne prizore, predvsem emocionalne, posname tudi z ročno kamero, objektiv pa celo dvakrat usmeri proti soncu, kar neizogibno spominja na prijeme Dogme 95, čeprav jih Arcel ne uporabi s subverzivnim namenom. Na trenutke nekonvencionalno držo filmske kamere lahko razumemo kot poklon najpomembnejšemu danskemu filmskemu gibanju ali konkretno Larsu von Trierju, na katerega se je Arcel večkrat obrnil pri pisanju scenarija in v sami predprodukcijski fazi. Zentropa, ki je delno v lasti von Trierja, je tudi glavna produkcijska hiša, ki je med drugimi financirala film.

Osrednji namen režiserja, kot oboževalca velikih romantičnih zgodb tipa *V vrtincu* (Gone with the Wind, 1939, Victor Fleming), je bilo posneti grandiozno in za Dansko pomembno ljubezensko zgodbo, ki je spremenila potek zgodovine. Vendar *Kraljevska afera* še zdaleč ni samo romantičen film, ki se s kompleksnostjo likov in zgodbe izogne potencialni plehkosti, v katero utegne pasti žanr. Film namreč na prenekaterih mestih, kot je na tiskovni konferenci na berlinskem festivalu zatrdil režiser, povsem nenamerno izpostavlja še kako aktualne ideje v času, ko se zdi, da je kapitalizem dosegel svoj vrhunec. Ideje razsvetljenstva, ki jih je Struensee najprej anonimno širil s pamfleti in jih v nadaljevanju sprva kot »stric iz ozadja«, kasneje pa tudi sam s pooblastilom kralja tudi realiziral, so zelo podobne marsikateri ideji protestnih gibanj v Evropi ali idejam arabske pomladi. Enakost vseh ljudi, ločitev cerkve od države, ukinitve cenzure tiska in suženjstva, ki še zmeraj obstaja, le v spremenjeni formi, kjer delavec v sužnjelastniškem odnosu s kapitalom, ki ga fizično in duševno izčrpava s hitrejšim tekočim trakom, dela za še manj denarja. Skoraj nepredstavljivo je, da se za te iste razsvetljske ideje, za katere se je Struensee boril v času tik pred francosko revolucijo, borimo tudi danes na ulicah.





DALEČ ZA GRIČI

Tina Poglajen

Po padcu komunističnega režima so se v Romuniji množično začeli odpirati novi samostani. Ker teološko izšolanega kadra ni bilo dovolj, so bili na duhovniška mesta sprejeti tudi ljudje brez predpisanih stopenj izobrazbe, ki so morali v ubožanih, odročnih predelih države pogosto igrati več vlog: poleg dušnega pastirstva so se zaradi slabo urejenega zdravstvenega in socialnega sistema na redovnike in duhovnike ljudje obračali tudi s socialnimi, psihološkimi in celo zdravstvenimi težavami. Pri reševanju le-teh so obveljale interpretacije in metode »zdravljenja« ortodoksne krščanske cerkve, pomešane z vraževerjem. Primer nune Maricice Irine Cornici, ki naj bi slišala, kako ji šepeta hudič, so zdravili z izganjanjem: 23-letno dekle je leta 2005 prišlo v samostan Tanacu v revnem, ruralnem predelu severovzhodne Romunije, kjer je obiskala prijateljico. Čeprav se je v preteklosti zdravila za milejšo obliko shizofrenije, so jo med obredi eksorcizma v samostanu privezali na lesen križ, ji zamašili usta ter jo tri dni pustili v neogrevanih prostorih. Po končanem izganjanju so jo zaradi omedlevice končno prepeljali v bolnišnico, vendar je na poti umrla zaradi dehidracije, izčrpanosti in pomanjkanja kisika.

Novi romunski film povezuje prav ta specifična družbena realnost, soočanje s tranzicijskimi spremembami v romunski družbi v zadnjih dvajsetih letih, ter, morda še v večji

meri, (ne)svoboda in poskus odpora pod komunističnim režimom. Eden izmed ključnih akterjev je gotovo Cristian Mungiu, ki je poznan predvsem po svojem večkrat (med drugim z zlato palmo) nagrajenem celovečernem filmu *4 meseci, 3 tedni in 2 dneva* (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, 2007). Zgodba o ženski, ki svoji prijateljici pomaga pri opravljanju strogo prepovedanega splava v zadnjih letih Ceaușescujevega režima, je bila zaradi svoje ostrine velik kritični uspeh in eden izmed mejnikov širšega prepoda romunskega filma v prejšnjem desetletju. Po dolgoletnem vladnem omejevanju produkcije na ozko propagandno območje je namreč tudi to zaživel na svež in unikaten, mednarodno odmeven način, ki ga poleg tematske usmeritve, prepletene s črnim humorjem, v oblikovnem smislu zaznamujejo dolgi kadri in dokumentaristična montaža; skop, realističen in minimalističen slog in odsotnost diegetične glasbe.

Kot *4 meseci, 3 tedni in 2 dneva* tudi *Daleč za griči* (După dealuri, 2012) slogovno in vsebinsko ne odstopa bistveno od drugih romunskih novovalovcev. Ker je posnet po resničnih dogodkih (oziroma po dokumentarnih romanih Tatiane Niculescu Bran), se *Daleč za griči* ne ukvarja z morebitnim suspensom glede razpleta zgodbe, temveč raziskuje ozadje, torej razloge, zaradi katerih je lahko do takšnih dogodkov sploh

prišlo. Gre za zgodbo dveh prijateljic, katerih medsebojna navezanost in ljubezen izvirata še iz časa odraščanja v sirotišnici. Voichița (Cosmina Stratan) se je potem, ko je postala polnoletna, zatekla v odročen samostan brez elektrike in vode, med sestre redovnice, ki jih vodi avtoritativen duhovnik. Ko jo obišče Alina (Cristina Flutur), ki je do tedaj živel in delala v Nemčiji, se ta ne more sprizniti z Voichiținim zaupanjem v novo skupnost, še manj pa s tem, da Voichița, kot kaže, namesto nje zdaj ljubi Boga. Voichița je razpeta med Alininimi vse pogostejšimi izbruhi ljubosumja in besa ter pritiski samostanske skupnosti.

Raziskovanje okoliščin pred smrtjo je mogoče le s privzetjem perspektive Voichițe, ki v svojo novoodkrita redovniško družino in ortodoksne nauke goreče verjame. Spremljamo njena prizadevanja, da bi Alino vpegljala v skupnost, vidimo, kako so Alino med prvimi epileptičnim napadom v bolnišnici zvezali in kako kasneje, da bi jo umirile, tako naredijo tudi nune v samostanu. Vidimo, kako si vsaj del samostanske skupnosti prizadeva, da bi druge odvrnil od praznega vraževerja, ter kako si vsi pravzaprav želijo Alini le pomagati pa tudi kako se po prihodu policistov priznanja iz njih (sicer brez pravega razumevanja lastne napake) kar usujejo.

Vidimo tudi, kako si posameznike, ki potrebujejo oskrbo, med seboj zaradi gneče in prenavljanj podajajo vse institucije – od sirotišnice do rejnikov in bolnišnice, pri čemer je za ljudi, ki potrebujejo pomoč, edina možnost, ki še ostane, samostan v hribih. Tako ne glede na to, da je kljub svoji diagnozi, napadom besa in poskusom samopoškodovanja Alina med vraževernimi nunami in fanatičnim duhovnikom, kot kaže, edina razumna in racionalno delujoča oseba, v filmu odgovornost še zdaleč ni enoznačno pripisana le eni organizaciji, v tem primeru (pravoslavni) cerkvi. Namesto tega opazujemo zatajitev celotnega sistema, vključno s sekularnimi institucijami, ki posameznike prepustijo samim sebi.





MARLEY

Špela Barlič

Dolgo pričakovani dokumentarec *Marley* (2012), za katerega je produkcijska hiša Magnolia z velikimi težavami odkupila (časovno omejene) avtorske pravice in dobila popolno podporo družine Boba Marleyja, bi se po dveh jalovih avtorskih poskusih skoraj potopil. Potem ko sta kokpit zapustila najprej Martin Scorsese in nato še Jonathan Demme, je v tretje poskusil škotski režiser Kevin MacDonald in Marleyju končno postavil zaslužen filmski spomenik.

Kevin MacDonald kot režiser najraje ustvarja na meji med dokumentarnim in fikcijo. Ne le da snema tako fikcijo kot dokumentarce, ampak tudi snema dokumentarce, kot da bi snemal fikcijo, in fikcijo, kot da bi snemal dokumentarce. Vsi njegovi največji hiti se gibljejo v tem medprostoru. *Zadnji škotski kralj* (The Last King of Scotland, 2006), mozarst portret Ugande pod diktaturo zblaznega Idiama Amina, je denimo trdno naslonjen na zgodovinska dejstva, zgodba, ki se odvija med diktatorjem in njegovim mladim škotskim zdravnikom, pa je izmišljena. Po drugi strani sta njegova najuspešnejša dokumentarca, *One Day in September* (1999), za katerega je prejel tudi oskarja, in *Dotik smrti* (Touching the Void, 2003), bolj kot klasična dokumentarca videti kot napeta žanrska filma – slednji celo tako zelo, da se

je žirija ameriške akademije, ki je razmišljala, ali bi film uvrstila med nominirance za najboljši dokumentarni film, resno spraševala, če je film sploh še upravičen tekmovali v tej kategoriji. *Dotik smrti* je namreč skoraj v celoti dramatizacija vzpona dveh angleških plezalcev po zahodni steni gore Siula Grande, pospremljena z naracijo protagonistov resnične drame izpod vrha perujskih Andov, ki se v filmu pojavijo le kot »govoreče glave«, medtem ko je *One Day in September*, dokumentarec o atentatu na izraelsko športno ekipo na olimpijskih igrah v Münchnu leta 1972, režiran kot nekakšen politični triler.

Marley deluje v kontekstu MacDonaldovega avtorskega opusa precej nenavadno – in to prav zaradi svoje »navadnosti«. MacDonald se je reggae legende lotil s kar najenostavnejšo, preverjeno, klasično dokumentarno formo. Njegov *Marley* je standarden dokumentarni kolaž arhivskih fotografij, posnetkov koncertov in intervjujev ter pogovorov z domala vsemi, ki so imeli z Marleyjem kakšen omembe vreden stik, od otrok in sorodnikov do sodelavcev, ljubimk, hišnika nekega jamajskega snemalnega studia, ki je z Bobom nekaj mesecev delil prenočišče, in celo negovalke v bavarski holistični kliniki, kjer se je za rakom zdravil zadnje mesece pred smrtjo. Da zna Mac-

Donald pred kamero zvbati tudi največje »težkokategorornike«, je dokazal že pri filmu *One Day in September*, kjer mu je uspelo k sodelovanju pritegniti celo Jamala Al-Gasheya, pripadnika palestinske teroristične frakcije Črni september in enega od teroristov, ki so sodelovali pri masakru izraelskih olimpijcev. Tudi pri *Marleyju* je kopal zelo globoko in na široko in pred kamero pripeljal vrsto karizmatičnih likov, ki o portretirancu spregovorijo presenetljivo iskreno in ga orišejo večplastno, vključno z manj prijetnimi platmi njegove osebnosti.

MacDonald pelje pripoved o Marleyjevem življenju kronološko, od rojstva do smrti, in jo napika z injekcijami izbranih poglavij jamajške zgodovine, politike, družbe in kulture, pa tudi s šnelkurzom rastafarijanstva, duhovnega gibanja, v katerem je Marley nazadnje našel smisel svojega življenja in ustvarjanja. Šele ta družbeni kontekst do konca osmisli Marleyjevo življenjsko pot, z njegovo podporo pa dobi Marley tudi poteze, ki ga pomembno odmaknejo od drugih podobno uspešnih glasbenih megaikon. Marley ni bil lačen ne slave ne denarja; bil je človek na misiji, prerok, rastafarijanski pridigar, večni outsider, podžgan z bolečino očetove zavrnitve.

MacDonalda je najbolj zanimal prav ta, družbeni vidik Marleyjeve zgodbe, razlog za njegov daljnosežen vpliv, ki – kot v zaključni špici pokaže z montažo posnetkov njegove popkulturne dediščine s celega sveta – še danes ni izgubil moči. Toda v resnici je še precej dragocenejše to, da mu je uspelo ujeti dušo pod rdečo Adidasovo trenirko in šopom črnih dredov. Marley, patron strastnih pohačev po vsem svetu, se v pogovorih z bližnjimi izkaže za vse kaj drugega kot le pasivnega apologeta Zeli. Nasprotno, v tej biografiji se kaže kot ambiciozen, neverjetno tekmovalen, delaven, zagrizen, na cilje osredotočen in z zdravjem obseden človek. Če bi bil danes še živ, bi se čudovito zлил z duhom časa.





LET

Ivana Novak

Robert Zemeckis je, poleg Stevena Spielberga, eden od tistih osrednjih ustvarjalcev komercialne kinematografije, ki se mu z drugimi besedami reče »dober obrtnik«; kompleksne scenarije je vedno podajal v prepričljivem režijskem slogu, znal graditi dober suspenz, v filme pripustil tudi komično iskro. Ostanek dobrega *entertainment* pravzaprav; Holivuda, ki je – če ne drugega – podal domiselno in prepričljivo zgodbo, neodvisno od izbire žanra. Čeprav se z vsemi podvigi ne moremo povsem strinjati (*Forrest Gump* [1994], *Brodolom* [Cast Away, 2000] – po zaslugi patetike), je občinstvu prirasel k srcu tudi kot nekakšna legenda (*Lov na zeleni diamant* [Romancing the Stone, 1984], predvsem pa trilogija *Nazaj v prihodnost* [Back to the Future, 1985–1990]). *Let* (Flight, 2012) ni nobena izjema, nasprotno, gre za enega od režiserjevih najboljših izdelkov doslej. In to kljub temu, da naslov tako eksploatirano in rabi lahkega moraliziranja naklonjeno tematiko, kot je soočenje koncepta odgovornosti in odvisnosti od alkohola.

Naslov ji namreč tako, da se sprva izogne določenim kodom, ki zadevajo reprezentacijo oziroma način, kako sploh predstaviti odvisnost. Veliko prostora posveti razvoju lika in resni dramaturgiji, denimo gradnji zasnove, brez katere bi filmu – če se malce poigramo

z besedo – umanjkal bistveni »pospešek«, »motor«, »zalet«. Z Whipom Whitakerjem (Denzel Washington) smo sprva seznanjeni v kontekstu njegovih dveh jutranjih razvad – privlačne mladenke in kokainske črtice. Whip, očitno odvisnik od alkohola in trših drog, se le hip zatem predstavi kot pilot potniškega letala; ona kot stewardesa. Tako ustvarjen presežek suspenza lahko zdrži toliko, kolikor traja let. Manevrskega prostora ob vpeljavi tega dramaturškega mehanizma se, jasno, zaveda tudi režiser, kajti okrog njega zgradi prvi in osrednji zaplet, nadaljevanje filma pa je namenjeno raziskavi moralnih implikacij.

Zaplet je teoretično mogoč, praktično pa naj bi veljal za stvar predrzne adrenalinske fantastike. Whitaker ob odpovedi letalskega motorja prometno sredstvo obrne na glavo, s čimer upočasnji njegovo padanje in poskrbi za srečen pristanek na travniku ob neki cerkvi. Proti svoji volji postane narodni heroj, a vprašanje je, kako varnostnim organom predstaviti inkriminirajoče krvne teste. Verska skupnost pristanek interpretira kot božje dejanje; religijske inklinacije se mimogrede podvojijo z medijskimi, ki Whitakerja takisto razglasijo za nekakšnega božjega moža. In pilot tudi je, vsaj od 11. septembra dalje, privilegirana figura, za čuda precej podhranjena v sodobni fikciji, pa ven-

dar nedvomno fascinantna, saj zadeva nek liminalni status; okrog nje bi lahko napletli marsikatero fantazmo. Pilot je gospodar in uslužbenec potnikov obenem, človek med nebom in zemljo, ljudski astronaut.

In tu imamo pilota, ki rad pije. Videti je, da ekscesneža set tuzemskih moralnih omejitev ne zadeva in film črpa dramo iz premešanja dveh možnih scenarijev tega ekscesa v njunem neodpravljenem protislovju; Whip Whitaker, večji od življenja, izziva meje možnega na nebu (herojski scenarij) in na zemlji (scenarij osebnega razpada). Osebna strast hodi v zelje tudi letalski družbi, ki motečega objekta nikakor ne more odvrniti od neuglednih, (zlasti pa) nedobičkonosnih dejanj. Film je zares najmočnejši prav v premisi, da se uspe Whipovi težnji vedno znova iztrgati z verige. Meje užitka denimo lepo zabriše s komičnim prizorom, v katerem se pilot strezni šele tako, da prekorači lasten, že tako visok prag uživanja. Škoda je, da ta – strukturno pravzaprav komični – značaj pilota, ki rad nagaja, ne vztraja čisto do konca. Osrednja moralna dilema je prepričljiva posebej po zaslugi Denzela Washingtona, a sklepna katarza je prelahka, tudi patetična.

Ljubezenska zgodba z drugo odvisnico (Kelly Reilly), ki Whipa prehití v sprejemanju družbenih odgovornosti in zapovedi, že dovolj dobro pojasni, kako se film opredeljuje do »umazanih« substanc. Zemeckis si je privoščil potegavščino: dramatična zgodba se nazadnje izkaže za moralno dilemo o možnosti popravnega izpita, zaznati je celo sled popularne neoliberalne teze, da je »vsak svoje sreče kovač«. Klasično zgodbo o soočenju z odrešujočo resnico lastnega užitka držijo pokonci odlični (in vse boljši) Denzel Washington, tempo, ki ga drži Zemeckis, pa agent komičnega olajšanja (vedno impozantni John Goodman). Drama žal v zadnjem hipu popusti pod težo moraliziranja, ki bo temu filmu najbrž prislužilo kak oskar več in po katerem bo Whip Whitaker umrl zelo zdrav.





TO SO 40

Tina Pogljajen

V zadnjem desetletju se je med gledalci in gledalci komedij zgodil zanimiv premik: v primerjavi z 80. in 90. leti, ko so bile uspešne komedije gledane predvsem zaradi zvezdnitva nastopajočih igralcev in igralk, je več pozornosti namenjene ustvarjalcem na drugi strani kamere. Ustrezno se je spremenilo tudi oglaševanje filmov, v katerem so se začeli gledati na posamezna področja poleg nastopajočih pojavljati tudi režiserji, producenti in scenaristi, ki so z bolj prepoznavnimi »avtorskimi« pečati v nekaterih primerih postali večji paradni konji kot igralci. Pri komičnih, a žanrsko mešanih delih je tovrstno avtorstvo, ki mu je bilo dovoljeno premikati meje komedije na velikem platnu po lastni meri, uspevalo že prej – na primer pri bratih Coen z *Velikim Lebowskim* (The Big Lebowski, 1998) ali P. T. Andersonu s *Pijano ljubeznijo* (Punch Drunk Love, 2002) – podoben prostor za avtorje, osredotočene zgolj na komedijo, pa je vendar še nekaj časa ostal nezapolnjen.

Vstopi Judd Apatow. Kot producent, včasih pa tudi kot scenarist, se je podpisal že pod lepo število kritiško in blagajniško uspešnih del, med katerimi so tako celovečerci kot *Super hudo* (Superbad, 2007), *Pozabi Saro* (Forgetting Sarah Marshall, 2008), *Ananas Ekspres* (Pineapple Express, 2008), *Dekliščina* (Bridesmaids, 2011) in drugi ter tudi nekaj TV-serij: *The Larry Sanders Show* (1992–1998,

HBO), kultni *Freaks and Geeks* (1999–2000, NBC) in novejše *Punce* (Girls, 2012–, HBO). Medtem ko bi lahko za projekte, ki jih producira, kljub njihovi raznolikosti trdili, da jih družijo nekaj prepoznavnih in stalno prisotnih značilnosti, pa so te še bolj izkristalizirane v celovečercih, ki jih je režiral sam.

Če se je *40-letni devičnik* (The 40 Year Old Virgin, 2005) ukvarjal z nerodnostjo dejstva, da pri svoji starosti še ni imel spolnega odnosa, ter s soočanjem z lastno nezrelostjo, sta se v *Napumpani* (Knocked Up, 2007) protagonistka ukvarjala z nenačrtovano nosečnostjo, medtem ko je bilo ukvarjanje z lastno nezrelostjo rezervirano za protagonista in njegove moške prijatelje. V *To so 40* (This Is 40, 2012), »nekakšnem nadaljevanju« *Napumpane*, glavni vlogi pripadeta Leslie Mann in Paul Rudd, ki sta kot že več let poročen par, Pete in Debbie, v vlogi stranskih likov nastopila že v *Napumpani*. Četudi gre torej za neke vrste *spin-off*, bi lahko rekli tudi, da gre za nadaljevanje zgodbe o nenačrtovani nosečnosti deset do petnajst let kasneje. Tudi onadva morata skozi film (še enkrat) odrasti, pri čemer je oseba, ki mora odrasti »bolj«, spet moškega spola. Pa vendar je neprestano ukvarjanje z moškimi liki, ki se morajo otresti adolescentnega življenjskega sloga, da bi lahko imeli zvezo z (že odraslo) žensko, Apatowu težko zameriti. Morda zato, ker vsak tak osnutek odnosa zariše z dobršno

mero senzibilnosti: nikoli ne gre za naučeno ponavljanje mantre »moški so večni otroci«, temveč gre za specifične, morda delno biografske primere, v katerih niso »ujeti« moški liki, temveč so v prisilno zrelost in odgovornost ujeti tudi ženski liki.

V *To so 40* se po težavah s prvim seksom, z nepričakovano nosečnostjo in obolenju za rakom (*Komiki* [Funny People, 2009]) iz prejšnjih Apatowovih filmov najdemo v zgodbi, kjer je tisto »grozno« že inherentno protagonistoma samima – torej to, da sta stara štirideset let – pri čemer ta »zaplet« zadržuje in ne potrebuje nikakršnih dodatnih sramot ali neprijetnih presenečenj. *To so 40* je bolj kot komedija pravzaprav *dramedy*, s čimer potencira tisto, kar Apatowove filme razlikuje od konvencij komedije prejšnjih desetletij: poudarek na značajskem namesto na situacijskem postane še večji. Klasični, specifično zastavljeni *gagi* so povsem izpuščeni; zamenjajo jih ljudje, ki se znajdejo v obče poznani situaciji, ki ni ravno huronsko smešna, ampak se ob njej prej kot kaj drugega namuznemo. *To so 40* je veliko bolj osebno, veliko manj absurden in veliko bolj komično realističen film kot katerikoli izmed njegovih predhodnikov.

Vendar pa tu nastopi težava: 134-minutni *To so 40* je sicer konsistentno smešen, vendar s svojim vztrajanjem pri realizmu v nobenem trenutku ni tako smešen, kot je bil *40-letni devičnik*; je sicer pozoren portret družinskega življenja, vendar se v tem ne more meriti z mojstri karakternih študij in upodobitev medčloveških odnosov, pri čemer ga dodatno ovirajo ostanki trdovratnih holivudskih žanrskih konvencij. Ko Apatow svojih protagonistov na začetku ne »pokliče na pot« s kakšnim posebnim zapletom, ampak se poskuša ukvarjati z bolj eksistencialno problematiko, pravzaprav s tem, podobno kot pri *Komikih*, v nobeni od zastavljenih smeri ne uspe zares.





LOV

Tereza Tomažič

Režiser Thomas Vinterberg je postal razvpit s filmom *Praznovanje* (Festen, 1998), prvim posnetim po načelih Dogme 95. V *Praznovanju* se je ukvarjal z dinamiko družine, njenimi skrivnostmi, zamolčanji, krivdami, ki se začnejo razkrivati na družinskem slavlju, kjer pride resnica nazadnje na dan – oče, glava družine, je dva izmed svojih potomcev v njenem otroštvu spolno nadlegoval. Sprva očitkov nihče ne jemlje resno in se celo razhudijo nad sinom Christianom, ki trdi, da je zaradi tega njihova sestra Linda pred kratkim celo storila samomor. Toda tekom večera, potem ko sestra Helene prebere Lindino poslovilno pismo, oče prestopke končno prizna in družina ga pri zajtrku naslednjega jutra izobči. Tudi v svojem novem filmu *Lov* (Jagten, 2012) se Vinterberg ukvarja s spolnim nadlegovanjem otrok, pedofilijo in posledicami, ki jih ta s seboj prinaša v zaprto okolje, natančneje v majhno dansko vasico. Spričo nesrečnega spleta okoliščin protagonista filma Lucasa (odličen Mads Mikkelsen, v Cannesu je za to vlogo prejel nagrado za najboljšega igralca) obtožijo spolne zlorabe. Gledalcu je znana njegova nedolžnost, toda po začetnih sumničenjih, od prvih obtožb do preiskave, ko se ugotavlja njegova krivda, svet okrog njega iztiri. Okolica ga izobči in napade. Kar je seveda razumljivo – kadar gre za ljubezen staršev do svojih otrok, lahko gredo v svojem zaščitništvu prek racionalnih meja.

Problematika nastale situacije, kar je nakazano tudi v filmu, pa leži nekje drugje. Izkazalo se je, da v želji odraslih – psihologov, psihiatrov in socialnih delavcev – po odkrivanju primerov spolne zlorabe otrok, tiči nekoliko preveč zagnanosti, ki predstavlja znotraj tega problema dvorezen meč. Vprašanja, ki jih v svojih intervjujih sprašujejo psihologi, so zastavljena tako, da otroka nevede napeljujejo k določenim odgovorom. Tudi v filmu je to razločno prikazano – ko deklico Klaro sprašujejo o Lucasu, ta noče ničesar odgovoriti, temveč pove, da bi se rada šla igrat ven z drugimi otroki. Vzgojiteljica v vrtcu in svetovalec nakažeta, da se bo lahko šla igrat, če »pravilno« odgovori na zastavljeno vprašanje – in kot bi bil to test, pri katerem je možen samo en pravi odgovor, deklica pokima, odrasla pa jo za ta odgovor še posebno pohvalita. Ob neki drugi priložnosti deklica spet opozori, da se pravzaprav ni nič zgodilo, vendar jo hitro pomirijo, češ gotovo je spomin zgolj potlačila in se zato zgolj ne spominja, da se je zares zgodilo.

Režiser je o svoji fascinaciji nad problemom, ki predstavlja temo *Lova*, povedal takole: »Neke temne zimske noči leta 1999 je nekdo potkal na moja vrata. Zunaj v snegu je z dokumenti v roki stal priznan danski otroški psiholog in razgreto razlagal nekaj o otrocih in njihovih fantazijah. Govoril je o pojmih, kot je npr. potlačen spomin, in še bolj vznemirli-

vo, o svoji teoriji, da je misel virus. Nisem ga spustil v hišo. Nisem prebral dokumentov. Šel sem spat. Deset let kasneje sem potreboval psihologa. Poklical sem ga in iz nekakšne zapoznele oblike vljudnosti prebral dokumente. Bil sem šokiran. Fasciniran. In vedel sem, da je to zgodba, ki mora biti povedana. Zgodba o sodobnem lovu na čarovnice.« In tu Vinterbergov film pokaže, da za vsaditev »lažnega spomina« ne potrebujemo ne posebnih agentov in ne visoke tehnologije, kot je to prikazano v Nolanovem blockbusterju *Izvor* (Inception, 2010). Človeški spomin je veliko bolj dojemljiv za razne sugestije, želje in pričakovanja posameznika ter okolice in na preteklo resničnost, ki jo venomer retrogardno ustvarjamo v sedanosti, je veliko lažje vplivati, kot menimo.

Prav spomin si največkrat predstavljamo kot nekakšen film znotraj naše glave, kot kolut sličic, podob, na katerega je vtisjena nespremenljiva preteklost, ki si jo lahko kadarkoli spet odvrtimo pred očmi. Kakor bi sedli v temo kinodvorane, se sprostiti in zgolj opazovali projekcijo, ki se odvija pred našimi očmi.

Lov obenem pokaže, kako so v takšen »lovu na čarovnice« žrtve vsi – obtoženec, otrok, družina, prijatelji, celotna skupnost – in da je rehabilitacija takšnega madeža, če ne že nemogoča, pa vsaj vprašljiva. Skozi film se vse od njegove naslovitve naprej mojstrsko vleče tema lova; opazajoče poglede kamere, ki prikrito opazuje divjad v jesenskem gozdu, pa do ritualnega prvega lova mladcev, ki šele s svojim prvim ulovom iz dečkov zares postanejo »možje«, ter vse do zadnjega prizora, ki da naslovu šele zares pravo težo.





DJANGO BREZ OKOVOV

Zoran Smiljanić

Filmi Quentina Tarantina nimajo nobene zveze z resničnim življenjem. Realizem, verodostojnost in kredibilnost so mu deveta skrb, na napake, nedoslednosti in nesmisle se gladko poživzga. On komunicira le z drugimi filmi. Upošteva le realnost, ki je nastala v fiktivnih svetovih drugih filmov, režiserjev in žanrov. V vsakem njegovem filmu lahko prepoznamo ideje, filme in avtorje, pri katerih se napaja oziroma s katerimi tekmuje, ker noče biti le tat, kopicist ali parazit (čeprav ne skriva, da je tudi to). On hoče biti najboljši. »*The best, the biggest, the meanest motherfucker of them all!*« Že s prvencem o spodletelem ropu se je ambiciozno postavil ob bok največjim: Hustonu, Dassinu, Melvillu, Lumetu in Kubricku (zapomnite si to ime). Ko se loti filma o borilnih veščinah, hoče biti v družbi vrhunskih kung-fu in samurajskih filmov. Ko ugrizne v avtomobilsko akcijo, hoče posneti ultimativno dirko. Ko si izbere podžanr o skupini diverzantov na tajni misiji med 2. svetovno vojno, izbere najtežjo možno nalogo, atentat na Hitlerja, ki celo uspe. In ko se v *Djangu brez okovov* (Django Unchained, 2012) odpravi na Divji zahod, no ja, Divji jug, se hoče v isti sapi zavihetati na vrh špageti vesternov in *blaxploitation* podžanra.

Da, v filmu mrgoli napak, matematičnih (v prologu piše, da se zgodba dogaja leta 1858, dve leti pred državljansko vojno;

ta se je začela leta 1861, torej gre za tri leta razlike), dokumentarnih (vrste pušk, revolverjev, nabojev in dinamita, ki jih uporabljajo v filmu, tedaj še niso izumili), zgodovinskih (doprski kip Nefertiti, ki kraji južnjaško vilo, so odkrili šele leta 1912), geografskih (v državah Mississippi in Tennessee ni puščav, niti visokih gora), verbalnih (besed geni, motherfucker ali panache takrat niso uporabljali) in modnih (Djangova sončna očala niti približno ne sodijo v to obdobje). In ko smo že pri napakah: Djangova ljubezen Broomhilda (Kerry Washington) sploh ne deluje kot sužnja, ki je življenje preživela v ujetništvu, pač pa kot sodobno dekle. Tudi prizor proti koncu filma, v katerem (spet katastrofalno!) igra sam Tarantino, je tako za lase privlečen, kot bi ga sneli iz kakega cenenege italijanskega špageti vesterna, srečen konec z bebavim smehljanjem in s postavljanjem s konjem pa je nedostojen mitskega junaka, kot je Django. Pravzaprav bi bil veliko boljši konec, če bi ljubimca sicer preživela, le da bi tisti lovec na pobegle sužnje Django tudi zares kastriral. To bi bilo radikalno. Heh, tako daleč si celo Tarantino ni upal.

A kot rečeno, z vsem tem (in kupom drugih napak) se Tarantino ne obremenjuje. Ves vložek je še enkrat stavil na bombastične domislice, filmofilske akrobacije, senzacionalistične efekte, črn humor, ekscenčno nasilje, obešenjaške dialoge, učin-

kovito glasbo, absurdne situacije, nesramne provokacije – in dobil. Hitropotezni in gostobesedni režiser je še enkrat zadel v črno in dostavil še eno anarholiberalno provokacijo, sicer ne tako kompaktno kot *Neslavne barabe* (Inglourious Basterds, 2009), a še vedno izvrstno.

Vrhunec *Djanga brez okovov* je nedvomno dialoški prizor za mizo v domu lastnika plantaže Calvina Candieja (Leonardo DiCaprio). Že uvod v prizor, ko služkinje nosijo prte in sveče na mizo, za katero se bodo zbrali vsi ključni protagonisti, deluje kot priprava na veliki strelski obračun, pa čeprav bodo ljudje z manirami »le« sedeli, večerjali in debatirali. Ta uvod je Tarantino podložil z glasbo Ennia Morriconeja (*Ancora qui*, z vokalom nove mojstrove varovanke Elise Toffoli), ki jo je Morricone zložil nalašč za Tarantina, ta pa jo je uporabil v pravljici, skoraj barrylyndonovski naravni svetlobi sveč. Kar sprva deluje zgolj kot pojasnjevalni prizor tehnične narave, se razvije v vrhunsko verbalno dramo, ki se stopnjuje od enega do drugega klimaksa. Dogajanje je tako zgoščeno, napeto in intenzivno, da sploh ne opazimo, koliko časa vse skupaj traja. In ko nazadnje spregovori orožje, je to edini logični zaključek in razrešitev kompleksnih medsebojnih razmerij, ki jih je Tarantino tako mojstrsko prepletel. O, ko bi bili vsi prizori nasilja tako dobro motivirani, kot je ta.

In ko smo že pri barrylyndonovski svetlobi ... Vas Tarantinova fanatična predanost filmu, avtorski pristop, temeljito, skoraj obsedeno poglobljanje v posamezen žanr in širjenje njegovega okvirja, uporaba že obstoječe glasbe, vrhunsko delo z igralci ter filmi, ki se večinoma zapišejo med klasike, vas torej vse to mogoče spominja na nekega drugega filmskega ustvarjalca? Ste si zapomnili njegovo ime?





Dvajseto stoletje



Enaindvajseto stoletje

O (že doseženi) spravi

Gérard Depardieu je Olmo Dalcò, kmet-komunist-partizan v *Dvajsetem stoletju* (Novecento, 1976, Bernardo Bertolucci). Režiser utemljuje domnevno dialektiko castinga: »Moja prva zamisel je bila, da bi Američani igrali zemljiške posestnike. Burt Lancaster, Robert De Niro. Potem sem hotel, da bi Rus igral kmeta. Gerard Depardieu je vsaj videti kot Rus. Še več, hotel sem postaviti spomenik protislovju. Hotel sem ustvariti popularen film, dialektičen film, med holivudskimi igralci in kmeti, prozo in poezijo, denarjem in rdečimi zastavami. Zame je Sterling Hayden lahko kmet-partizan. Nisem purist.«

Dvajseto stoletje je opera-slikanica, računska opera-cija, v kateri je mogoče tudi zavezništvo boljševisma in kmečkega prebivalstva, postzgodovinski, nostalgični, *la mode rétro* film, sprava koncentrirane (Rusija, a tudi Nemčija) in difuzne (ZDA) oblike spektakelskega, ki jo bo Debord v *Komentarjih k družbi spektakla*¹ poimenoval integrirana ter njene začetke zaradi »skupnih zgodovinskih dejavnikov« postavi v Francijo in Italijo: ».../ pomembna vloga stalinistične stranke in sindikata v političnem in intelektualnem življenju, šibka demokratična tradicija, dolga monopolizacija oblasti ene same vladajoče stranke, potreba, da se z revolucionarnim protestom, ki je nenadoma izbruhnil, to konča.« (V dani kulturoserferi vse to zveni nekam unheimlich domače.)

Bernardo Bertolucci morda nikdar ni prebral zaključnih povedi Benjaminove *Umetnine v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*², ali si jih ne žene k srcu, ali si ju preprosto tolmači po svoje. »Tako je z estetizacijo politike, ki jo uganja fašizem. Komunistem mu odgovarja s politizacijo umetnosti.« Dve muhi na en mah?

Baudrillard³ ne vidi nobenega fašizma: »Vse pride prav, da le pobegnemo pred praznino, pred to levkemijo zgodovine in politike, pred to krvavitvijo vrednot – prav v skladu s to žalostjo lahko vse

vsebine evociramo kot zmešnjavo, lahko vsa predhodna zgodovina vznikne kar počez – nobena močna ideja več ne izbira, samo nostalgija se brezkončno kopiči: vojna, fašizem, preobilje belle epoque in revolucionarni boji, vse je enakovredno in se brez razlike meša v isti turobni in žalni prevzetosti, v isti retro fascinaciji. Pa vendarle obstaja privilegij iz neposredno preteklega obdobja (fašizem, vojna, obdobje takoj po vojni – brezštevilni filmi, ki se odvijajo v tistem času, imajo bolj domač vonj, bolj perverzen, bolj intenziven, bolj zagoneten.) To lahko razložimo tako, da spomnimo (morda je tudi to retro hipoteza) na freudovsko teorijo fetišizma. Ta travma (izguba referenc) je podobna otrokovemu odkritju razlike med spoloma, prav tako resna, tako globoka, nepovratna: do fetišizacije nekega objekta pride zato, da bi prikrili to nevzdržno odkritje, a ravno, pravi Freud, ta objekt ni kateri koli, ponavadi je zadnji opaženi objekt pred travmatičnim odkritjem. Tako bo fetišizirana zgodovina po možnosti takoj pred našo 'ireferencialno' dobo. Od tod pa izvira pregnanca fašizma in vojne v retrogradnosti – naključje, sploh ne politična afiniteta, iz fašističnih evokacij bi bilo naivno sklepati, da gre za aktualno obnovo fašizma (ravno zato, ker nismo več v njem, ker smo v drugi stvari, ki je še manj zabavna, ravno zato fašizem lahko postane fascinanten v svoji filtrirani krutosti, ki jo retro estetizira.)

Debord⁴ ne vidi komunizma:

»Zgodovinski trenutek, v katerem boljševisem sam zase triumfira v Rusiji in ko se socialdemokracija zmagovito bori za stari svet, zaznamuje tudi dokončno ustoličenje reda stvari, na katerem temelji vladavina modernega spektakla: to je bil trenutek, ko se je reprezentacija delavskega razreda znašla v radikalnem nasprotju z delavskim razredom samim.«

Depardieu, sin delavca, entrepreneur, medved, se pred davki socialističnega (v dani shemi: socialdemokratskega) predsednika Francije zateče v Rusijo. 5. januarja 2013 prejme potni list, državljanstvo »velike demokracije«.⁵

1 Str. 152 v: *Komentarji k družbi spektakla*; Koda, Študentska založba, 1999, Ljubljana.

2 Str. 176 v: *Izbrani spisi*; Studia humanitatis, 1998, Ljubljana.

3 Zgodovina: retro scenarij, str. 58 v *Simulaker in simulacija* (1981); Koda, Študentska založba, 1999, Ljubljana.

4 Str. 75 v: *Družba spektakla*; Koda, Študentska založba, 1999, Ljubljana

5 Nekaj dni kasneje mu Komunistična partija Ruske federacije ponudi člansko izkaznico.

EKRAN

Revija za film in televizijo

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



Naslednji dvojni Ekran izide 4. aprila 2013!

FESTIVALI: **Berlin, Rotterdam**

BLIŽNJI POSNETEK: **Ray Liotta**

ESEJ: **Delépine / Kervern**

FOKUS: **Holivud pred kodeksom**

EKRANOV IZBOR: **Gospodar**

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

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

NAROČILNICA



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

Podatki o naročniku:

Pravne osebe

Fizične osebe

Ime in priimek

naslov:

pošta in kraj:

elektronski naslov

telefon.....

Naziv

kontaktna oseba.....

naslov.....

pošta in kraj.....

elektronski naslov.....

telefon.....

davčna številka.....

davčni zavezanec (obkrožite)DA....NE

Datum in podpis(žig)

ODPRODAJA STARIH LETNIKOV EKRANA: Revije letnikov 2006-2010 vam na dom pošljemo po ceni 10 EUR / letnik s poštnino vred, letnik 2011 in 2012 pa za ceno 20 EUR. Naročila na info@ekran.si.

1.2.

OSLO 31 AVG

OSLO, 31. avgust
film Joachima Trierja



MLADINA

DS
186 642 2013



920132718, 1

COBISS

4 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je

več kot 230 različnih naslovov!

Dodatne informacije in naročila: mladina.si/trgovina

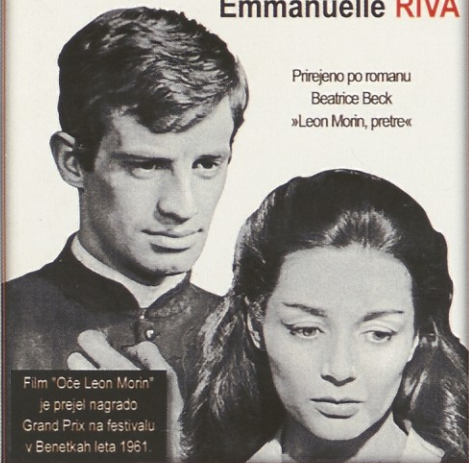
»Od česa smo bolj odvisni: od drog ali religije, od seksa ali prokreacije? Februar je mesec, ki nam bo dal misliti.«

Marcel Štefančič, jr.

7.2.

Jean-Paul **BELMONDO**
Emmanuelle **RIVA**

Prirejeno po romanu
Beatrice Beck
»Leon Morin, pretre«



Film "Oče Leon Morin"
je prejel nagrado
Grand Prix na festivalu
v Benetkah leta 1961.

film Jeana-Pierra Melvilla

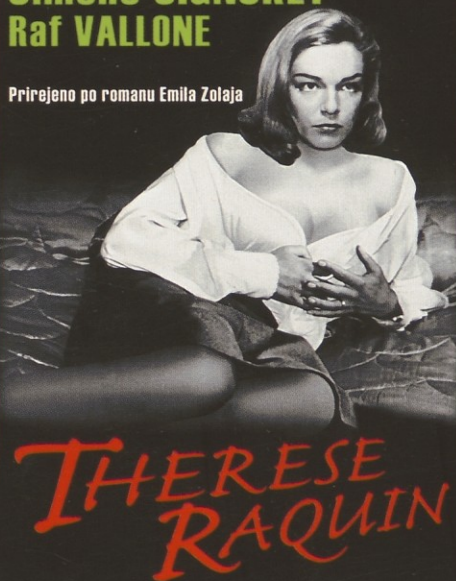
OČE LEON MORIN

STUDIO CANAL DVD FIVA

15.2.

Simone **SIGNORET**
Raf **VALLONE**

Prirejeno po romanu Emila Zolaja



STUDIO CANAL DVD FIVA

22.2.



CAMERON DIAZ ANNA KENDRICK JENNIFER LOPEZ MATTHEW MORRISON ELIZABETH BANKS DENNIS QUAD CLAUCE CRAWFORD CHRIS ROCK BROOKLYN DECKER BOBBY SANFORD

KAJ PRIČAKOVATI, KO PRIČAKUJEŠ



STUDIO CANAL DVD FIVA

Mladina + DVD:

7,80 EUR

Vsi štiri DVDji v spletni trgovini www.mladina.si:

20,00 EUR

Ponudba za naročnike Mladine in Monitorja - vsi štiri DVDji:

16,00 EUR

MLADINA

DEMIURG & Company

FIVA

DEMIURG

DVD VIDEO

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