

Ekran

Revija za film in televizijo



AGI W.



Fokus:

Oglaševalci

In memoriam:

Elizabeth Taylor

Ekranov izbor:

Božji možjè

Kaliber 50:

(Ne)potrebni rimejki

Intervju:

Danis Tanović

Posvečeno:

Oskarjevski dokumentarci

Letnik XLVIII / april 2011 / 3,5€

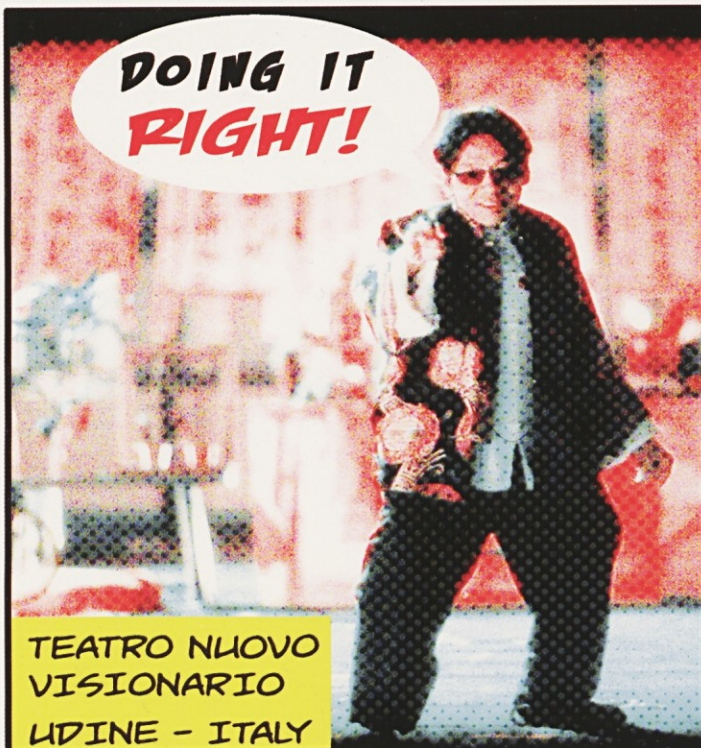
THE FILM FESTIVAL FOR POPULAR ASIAN CINEMA

FAR EAST FILM FESTIVAL

13



**DOING IT
RIGHT!**

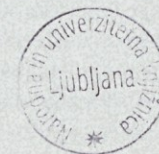


TEATRO NUOVO
VISIONARIO
UDINE - ITALY

APRIL 29TH - MAY 7TH 2011



UVODNIK	2	Gorazd Trušnovec: INT.PROSTOR.ČAS.
RAZGLEDNICA	3	Matevž Luzar: Pisati scenarij
BLIŽNJI POSNETEK	4	Nina Zagoričnik: Danis Tanović
FESTIVALI	8	Katja Čičigoj: Retrospektiva brazilskega filma
EKRANOV IZBOR – Božji možje	12	Alen Širca: O filmu Božji možje
	14	Gorazd Kocijančič: Postsekularni film
FOKUS – Oglaševalci	16	Janez Rakušček: Mad man o mad men
	20	Andraž Jerič: Oglaševalci in konstrukcija identitete
	23	Tina Poglajen: Skrivnostna karizmatičnost Oglaševalcev
	25	M. B.: Mad plan
KALIBER 50	26	Zoran Smiljanič: 50 (ne)potrebnih rimejkov
POSVEČENO	36	Tina Bernik: Oskarjevski dokumentarci
ANTOLOGIJA SPREGLEDANIH	40	Peter Stankovič: Peta zaseda
IN MEMORIAM	44	Andrej Gustinčič: Elizabeth Taylor
MALA RUBRIKA GROZE	46	Gorazd Trušnovec: Nelagodje na Dunaju
MUZIKA	48	Gregor Bauman: Roger Waters na turneji
VIDEO	51	Gregor Bauman: Pesnikova kri Stevena Severina
KRITIKA	52	Katja Čičigoj: Rango
	53	Gorazd Trušnovec: Cirkus Columbia
	54	Aleš Blatnik: Še vedno sem tu
	56	Špela Barlič: Išče se Eric
	57	Andrej Gustinčič: Usodni
NA SPOREDU	58	Matic Kocijančič: Mammuth
	58	Matjaž Juren: Obred
	59	Denis Valič: Odklenjen
	59	Tesa Drev: Paul
NAJBOLJ BRANA STRAN	60	Tadej Štrok: Tloris pisarne Oglaševalcev



Ekran letnik XLVIII / april 2011 / 3,50 EUR / ISSN 0013-3302 / **na naslovnici** January Jones in Jon Hamm, **Oglaševalci**; **ustanovitelj** Zveza kulturnih organizacij Slovenije; **izdajatelj** Slovenska kinoteka; **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije; **glavni in odgovorni urednik** Gorazd Trušnovec; **uredništvo** Špela Barlič, Tina Bernik, Aleš Blatnik, Matic Majcen, Jurij Meden, Zoran Smiljanič, Denis Valič; **pomočnik urednika** Matic Majcen; **lektura** Petra Narat Palčnik; **svet revije** Zdenko Vrdlavec (predsednik), Jože Dolmark, Andrej Gustinčič, Janez Lapajne, Milan Ljubič, Ivan Nedoh, Miran Zupanič; **oblikovanje** Zaš Brezar in Jure Legac; **tisk** Birografika Bori; **marketing** Promotor, oglaš@ekran.si; **naročnina** celoletna naročnina 30 EUR + poština; **transakcijski račun** 01100-6030377513; Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana. Naročnina velja do pisnega preklica; **naslov** Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel. 01 438 38 30; info@ekran.si; **splet** www.ekran.si; **facebook** Revija Ekran

Za fotografije iz filma Peta zaseda se zahvaljujemo muzejskemu oddelku Slovenske kinoteke, za dovoljenje za njihovo uporabo pa SFC.

INT. PROSTOR. ČAS.

Gorazd Trušnovec



Sredi marca se je iztekel natečaj, ki ga je po vzoru – na tem mestu zaradi avantgardnih idej in nekonvencionalnih potez že večkrat omenjanega – Davida Lyncha razpisal naš glasbeni ustvarjalec Jan Plestenjak, namreč anonimni natečaj za ljubiteljski/avtorski videospot na temo ene od njegovih skladb. V nagradni sklad je prispeval pet evrskih tisočakov, nagrajencu, ki ga je s spletnim in mobilnim glasovanjem pomagala določiti publika, pa je pripadel tudi naziv avtorja uradnega videospota za to skladbo.

Vsekakor navdušujoče, da se je tudi pri nas pojavila pobuda, ki »izravnava igrišče«, če direktno prevedemo idiom oziroma ki izenačuje startno pozicijo potencialnih ali vsaj zainteresiranih ustvarjalcev. Kaj bi lahko bil boljši in hitrejši način, da se uveljaviš s svojo enkratno idejo, filmsko pismenostjo in izvirnim pristopom? Tehnika, ki omogoča ustrezno kakovost za produkcijo, digitalno obdelavo in internetni plasma nekega krajšega avdiovizualnega izdelka je pač vseprisotna pa vsaj zlahka dosegljiva.

Na natečaj je prispelo 24 videospotov, kar je sam po sebi podatek, ki bi moral takisto navduševati; to pomeni, da je bilo 24 avtorskih ekip (recimo, da se niso ponavljale oziroma prekrivale) pripravljenih investirati svoj prosti čas in energijo v projekt, za katerega so verjeli, da je najboljši na dano temo. A kot so po zaključku natečaja ugotovili na domačem spletnem portalu, namenjenemu umetnosti videospota, in kar razkriva že osnovni pregled prijavljenih del je to, da je prenekateri izdelek sicer navdušil z dobro ali vsaj nadstandardno fotografijo, poznavanjem prvin osvetljava in vizualne abecede, obvladovanjem kadriranja in montažnih postopkov, občutkom za ritem, osredotočenostjo, tudi s produkcijsko in organizacijsko kakovostjo ... Skoraj vsi pa so vzeli besedilo, ki, bodimo iskreni, po vsebini in izraznosti ne presega povprečno omladnega slovenskega pop standarda, skoraj dobesedno. Kar pomeni, da bi bil gledalec, ki bi se lotil sistematičnega pregledovanja prispelih del vedno znova izpostavljen klišejskim zgodbam in ponavljajočim se situacijam v medosebnem odnosu nekega neizrazitega mladega para, nemara s kakšno ne preveč prepričljivo kritiko potrošniških navad »za dobro vago«.

Čemu tak uvod? Rezultati te zasebne natečajne pobude so – če pustimo glede na finančni vložek nedvomno uspešen promocijski učinek z izrabo novih tehnologij in digitalnih medijev – namreč razkrili neko širšo problematiko oziroma težavo, s katero se neprestano srečuje vsak, ki se tako ali drugače ukvarja s slovensko kinematografijo. Tisto, kar je manjkalo večini videospotov (in tistih, ki so poskušali graditi na nefabulativni vizualni izraznosti je bilo le za prgišče), je namreč scenarij. Po možnosti dober. Ali pa vsaj teža, ki bi mu bila odmerjena znotraj celega postopka priprav in produkcije. Natanko isti »fenomen« je namreč zaslužen tudi za to, da gledamo take domače celovečerce – izognimo se ob tej priložnosti drugim pridevnikom – kot jih gledamo. Eden od ključnih problemov je v tem, da na začetku omenjeno »igrišče« še zdaleč ni izenačeno, ko gre za institucionalno kinematografijo; vse je lepo in prav v fazah razvoja, vsi smo odprti in podpiramo pluralnost, mlade avtorje in perspektivne pisce, ki bi jih utegnili zanimati scenaristika, spodbujajo se seminarji, odpirajo šole, a pri končni odločitvi o realizaciji določenega scenarija, ki je za večino projektov in za končno podobo nacionalne kinematografije usodnega pomena, pa odtehta kakovost scenarija samo še eno četrtno skupne teže. Torej ni čudno, da je mnogim, ki veljajo za »uveljavljene ustvarjalce« pogosto vseeno za scenarij, saj lahko še tako piškavo idejo na koncu izpeljejo predvsem na rovaš starih referenc, medtem ko je za mlade in neveljavljene avtorje situacija praktično brezupna. Naj imajo še tako dobro idejo in izpopolnjen scenarij, ga lahko lepo pospravijo v predal vse dokler se ne »uveljavijo« ali pa nanj ne pozabijo. In tako se menjujejo generacije, snema pet enih in istih mandeljcev, za scenarije pa je v končni fazi, kajne, tako ali tako vseeno ...

(Ali je za scenarije pri nas res vseeno bo ta mesec preverjal 4. filmski festival Togetherness, ki se bo med 18. in 21. aprilom 2011 odvijal v Domžalah in Ljubljani in bo posvečen prezrtemu filmskemu poklicu – scenaristiki.)

Pisati scenarij ali kako zamesiti potico?

Matevž Luzar

Mat kur**! Kaj naj bi bilo pri scenaristiki zabavnega? Sam sediš v sobi. Sogovornik je računalnik. Po mesecu dni te boli križ, potem še leva rama. Naslednji mesec prebereš že cel internet, bliža se rok za oddajo in ne preostane ti drugega, kot da začneš, kar bi moral začeti že pred meseci.

Kaj se sploh pritožuješ? To pa ja ni težko. Pač sedeš in napišeš tisti scenarij. »Saj ne potrebuješ več kot tedna dni,« pravi sogovornik pri jutranji kavici. »Toliko idej imam, da boš imel takoj polno zgodbo. Pa še smešno bo!« In pove prvo in pove drugo, pri tretji pa tudi sam ugotovi, da ni bila nobena zgodba smešna.

Pisanje scenarija je najbolje predstavljeno v *Prilagajanju* (Adaptation, 2002, Spike Jonze), kjer je Charlie Kaufman predstavil vse scenaristove tegobe. Vse je videti kot sado-mazo seansa. Mučiš sebe in hkrati uživaš v mučenju. Saj je itak tako preprosto. Na voljo imaš tisoč in en priročnik. McKee, Hunter, Field ... Vsi ponujajo rešitve. Ma, kakšne rešitve, recepte! Saj je že Aristotel stuhtal »three act structure«. V tisti in tisti minuti se mora junak nekaj odločiti in zgodba bo stekla. To. Scenarij se bo pisal kar sam.

Saj, recept za potico je tudi preprost. 600 g moke, 40 g kvasa, 1 jajce (čeprav je bolje, da imaš dva), 50 g masla, 50 g sladkorja (zaradi preveč cukra se joče), 250 ml mleka (za boljšo strukturo), ščepec soli (ni dobro biti preveč pameten), pa malo limone, ampak samo lupino. Aja, še nadev je treba narediti. Kako pa? Nimam pojma. To je tisto z orehi. Brez tega ni potice.

Vsak scenarij ima seveda tudi še like (rozi-ne?). Ja, to so tisti možici z nekim dialogom, ki so na začetku čisto nemi. Če jim prehitro vstavljaš besede v usta, deluje dialog

kot bruhanje. In potem čakaš, sestavljaš zgodbo in vstavljaš »mutce« v zgodbo. Ne veš še, kdo so ti liki, ampak nekega dne pade vse na svoje mesto. »Mutec« postane artikuliran (te besede raje ne uporabite v scenariju). Lik zaživi. Besed ni več treba polagati v usta, lik spregovori in se odloča sam. Njegova usoda je zapečaten. Mogoče bo zaljubljen, zadavljen, umorjen ... Uf, to je fajn. Vse se samo piše. Ja, ja. To. In greš naprej. Proti koncu. Mogoče ti uspe že tako zgodaj ugotoviti recept za nadev potice.

Kako končati ta scenarij? Uf. Problem, ker nisi prej razmišljal o koncu, samo o likih in ideji. Kaj storiti? V najslabšem primeru umre glavni lik. Naj naredi samomor pa bo zgodbe konec. Postaneš živčen, ker te od nepravilnega sedenja pred računalnikom že štihva v hrbtu. Če pride kdo v sobo, misli, da ustvarjaš nek zelo čustven scenarij. Ampak oči se ti solzijo zaradi slabega monitorja. In še vedno nimaš konca. Lahko nadaljuješ kot vojak v prvi vojni: tečeš čez bojno polje in upaš, da te ne zadene krogla. Boš že nekako prišel do konca. Lahko se ti posreči. Ampak večini, ki je jurišala, se ni.

In potem se scenarij napiše. Končno. Zakaj je bilo potrebnega toliko časa? Niti besede ne bi spremenil. Nak. Spet se začne. »Writing is re-writing!« Z distance vidiš, da je treba spreminjati scene, dialog. Žal ti je za veliko stvari, vendar jih je treba popraviti, ker v celoti ne delujejo. Spet sedeš za tisto mizo. Hrbtenica je začasno boljše. Po tej verziji pride še produkcijski »re-write«. Tisti: »Ni dost denarja, pa dej tisto pa tisto sceno ven. Itak mi že tako niso všeč. Pa preveč statistov je tam ... Ne bi raje naredil to sceno bolj v intimnem lokalu, namesto v športni dvorani? Ali pa kar v dnevni sobi? Učinek bo isti ... Aja, pa lahko vse napišeš tako, da bi lahko kar



Prilagajanje

v *Ljubljani posneli? Veš, preveč denarja bo šlo, če se vozmo. Bog ne daj, da bi spali gor.*« Preprosto.

No, in potem si končno zadovoljen, ker si napisal vse, kar si hotel. Scenarij je končan. Zdaj ga je treba »samo« še posneti ... Potem minejo kakšna tri leta, odkar si ga zadnjič pisal in dve leti, odkar si nazadnje razmišljal o njem. In gledaš migajoče sličice v dvorani. Publika reagira ali pa ne. Gledaš in se sprašuješ, ali si to ti napisal? Lahko si zadovoljen, ampak verjetno nisi, večina scenaristov ni nikoli zadovoljna. Oni bi to itak naredili bolje. Vsi ponavadi pozabijo, da scenarij ni sam sebi namen, ampak je načrt. Lahko je dober ali pa slab. Lahko se dober načrt ponesreči ali pa imaš pri slabem več sreče kot pameti. Zagotovo pa nihče ne bo rekel, da je dober film, ker je dober scenarij. Kvečjemu obratno. Zato scenaristika ni preprosta – nikoli ne veš, kakšen bo končni izdelek, tudi če delaš sam. A filma ne naredi samo en, ampak ga morajo vsi delati kot en sam.

Se je splačalo trpeti za tisto mizo in fantazirati? Prvi si videl prizore v glavi, prvi si slišal dialoge in prvi si režiral. Zato se mogoče splača pisati scenarije.



V času, ko bi lahko dosegli vse, nas je odpihnil vrag!

Nina Zagoričnik, foto: Dejan Vekić

Zgodba v romanu Ivce Đikića traja 12 let, vi pa ste jo v filmu Cirkus Columbia strnili v eno poletje; zakaj vas je ta roman tako prevzel?

Ob branju sem občutil nekakšen fellinijevski koncept življenja, teme, ki jih vsi poznamo ... Italijanska kinematografija mi je najdražja od vseh. Privlačila me je zgodba, zvenela je neorealistično. Ne maram epske pripovedi, nimam se za epskega človeka, ljubši mi je roman, zato sem iz celote vzela nekatera poglavja, nato sva skupaj z avtorjem začela njegov roman spreminjati v scenarij.

Kdo je predlagal filmsko adaptacijo romana?

Prvi se je pred petimi leti nad knjigo navdušil Dino Mustafić. Ko je odkupil pravice za priredbo, sem bil dobesedno ljubosumen. Ker pa je Dino prezaseden z gledališčem in kot direktor še s sarajevskim festivalom MESS, mi je čez dve leti sam predlagal, da prevzamem filmski projekt.

Ima elemente komedije že roman ali sta jih z Đikićem vstavila šele v scenarij? Med gledanjem filma sem doživljala nekakšno genozo raznih jugoslovanskih filmov 70. in 80. let, kot so Karanovićeve nadaljevanke Na vrat na nos (Grlom u jagode, 1976), Kusturičev Oče na službenem potovanju (Otac na službenom putu, 1985), Kenovičev Kuduz (1989) in drugi.

Vse reference, ki jih navajate, so tudi moje. A ko pišem scenarij, nikoli ne razmišljam o žanru, to mi ni pomembno. Nekateri vidijo v mojem filmu romantično komedijo, drugi družinsko dramo. Vsak ima svojo vizijo. Filme lahko na podlagi lastnih izkušenj različno doživljamo. Tipičen primer je bil zame Coppolov film Apokalipsa zdaj (Apocalypse Now, 1979). Prvič sem ga gledal tik pred vojno v Bosni, drugič med vojno in tretjič po njej. Gre za tri različna obdobja mojega življenja in vsakič sem film doživel drugače. Zanimalo me je, kako bodo Cirkus Columbia videli Italijani. Na premieri v Trstu mi je neka uglašena gospa začela naštevati reference iz italijanskih filmov. Med njimi sem nekatere celo spoznal, vseh seveda ne. Vsakdo razpознаva stvari po svoje, temu se ne da ubežati. Vse zgodbe bolj ali manj temeljijo na tem, kako jih poznamo in kako smo jim naklonjeni, od stare Grčije in Rima do srednjega veka v Španiji ali Shakespearja; zgodbe ostajajo enake, menjajo se samo ambiententi.

Na novinarski konferenci ste zgodovino zanimivo definirali s stavkom: »V nekem kraju se odvija vojna, 30 kilometrov stran pa živijo ljudje v miru in hitijo po vsakdanjih opravkih.«

Zgodovina objektivno ne obstaja, je zgolj plod subjektivne realnosti. Toda kje je meja med realnostjo, ki si jo vsi delimo, in tisto, ki je subjektivne narave? Ob vsem tem ima pomembno vlogo umetnost, čeprav ni realna. Velikokrat namreč razmišljam, kakšen bi bil transfer emocij, če bi nekdo zlezal pod mojo kožo med vojno in doživel trenutek, ko stopiš na mino. Če bi se to občutje dalo prenesti na proizvajalce min, bi mnogi med njimi v hipu prenehali izdelovati orožje, zavzeli bi se za takojšnje prenehanje sleherne vojne. Zato ima umetnost pomembno vlogo in vedno bolj jo bo imela. Iz nje lahko izvlečemo vsa bistvena občutja in jih prenesemo v realnost. Živimo v zelo zanimivem obdobju, v katerem prihaja do nešteto novih spoznanj, in prav zanima me, kako se bodo nekatere stvari razrešile.

Zakaj ste se iz Francije vrnili v rodno Sarajevo?

Vrnili sem se domov. Že ob samih besedah Sarajevo, Bosna in Hercegovina mi zatrepeta srce, ali kot pravi Divko Buntić (Miki Manojlović) v filmu: »Vračam se, da se mi srce napije raja!« Hercegovina je moj raj na zemlji, tudi Toskana in prečudovita okolica Neaplja sta rajski, ampak Sarajevo in Hercegovina sta čisto moja, tu govorijo moj jezik, vsaka rezina te dežele je del mene.

In ta občutja ste prenesli v film Cirkus Columbia ...

Da, ker je film poln ljubezni, kot jo čutim do svoje dežele in vseh, ki živijo v njej. Celotisti, ki so med vojno počeli grozodejstva, ne sovražim, sicer ne bi bilo razlik med nami ... Je pa Slovenija zanimiv fenomen. Popolnoma je negirala vojno. Potem pa čez čas pridem v Slovenijo, da bi posnel film Nikogaršnje ozemlje, in ljudje me dobesedno oblegajo, vsi so želeli sodelovati z menoj. V Sloveniji se počutim kot doma, verjetno bolj kot marsikateri rojeni Slovenec.

Je bil to razlog, da ste film začeli snemati v Vipavski dolini?

Razlogov je več, moj producent Čedomir Kolar je vezan na Slovenijo, tu je producentka Dunja Klemenc ... Ljubljana je eno ključnih mest v mojem življenju.

Pogovor z bosanskim filmskim režiserjem Danisom Tanovićem o njegovem novem filmu Cirkus Columbia (2010), nihanju med optimizmom in pesimizmom, ambicijah po spremembah na bolje ter nostalgiji po nekem času in prostoru. »Vsak narod ima svojo zgodovino,« pravi Tanović, »samo jaz še zdaj ne dojamem, da se je to zares zgodilo.«

Sarajevo je postalo v zadnjem času tudi vaša politična opcija, osnovali ste novo politično stranko, ki se imenuje Naša stranka, v katero ste povabili pripadnike vseh treh narodov Bosne in Hercegovine, da bi premagali etnično razdeljenost, ki hromi državo.

To je posebna zgodba, s katero morda malo prehitavam, zdi se, da za našo stranko še ni prišel čas. Mogoče bi bilo drugače, če ne bi bilo gospodarske krize, ne vem ... Ponavlja se nacionalizem, kar je grozno. V stranki smo se zbrali nekateri, ki smo nekaj časa živeli v tujini in doživeli drugačen svet, del tega smo hoteli prenesti v naše okolje, brez političnih ambicij. Mogoče pa je bil prav v tem problem. Postal sem celo predstavnik kantona. Želeli smo spremeniti nekatere stvari z izglasovanjem različnih zakonov, ki bi spremenili življenje na bolje, da bi se BiH lahko ponovno vrnila na seznam »normalnih civiliziranih držav«. Zgodilo se je ravno nasprotno, naša energija ni naletela na pozitiven odgovor. Mi pa smo si želeli pridobiti zaupanje, predvsem mladih, da bi spoznali, da morajo vzeti usodo v svoje roke, da prevzamejo odgovornost nase, za vsa dejanja, za vzgojo otrok, za družine in za boljšo skupno prihodnost. In da ne prelagamo več krivde na tuja ramena.

V filmu lepo izpeljete to idejo, se tudi v knjigi zgodi kot v filmu, da zmaga ljubezen?

Da, ker verjamem v ljubezen. Če ne bi verjel, ne bi imel otrok in tudi sam sem k sreči odraščal v takem okolju. To je znal lepo povedati moj profesor Dževad Karahasan: »Ljubezen je zakon, ki vlada. Če bi vladalo sovrašтво, bi ena stran uničila drugo.« Zame je ljubezen vodilno načelo življenja, skupaj živijo stvari, ki so si različne. Res verjamem v to.

Cirkus Columbia potuje po festivalih in je predstavljen po vsem svetu, med prvimi so ga videli Sarajevčani. Kako ste vi doživeli tamkajšnjo premiero?

Ganljivo, presenetilo me je, da so bili na koncu filma, ko so prižgali luči, mnogi gledalci v solzah, in te solze odgovarjajo pesmi Jadranke Stojaković ob koncu filma *Sve smo mogli mi* (Vse bi bili lahko mi). To je bila žalost za izgubljeno mladostjo, za nekim izgubljenim časom, za izgubljeno priložnostjo ... To je katarzičen trenutek. Podobno so film doživeli tudi v Italiji. *Nikogaršnje*



ozemlje je univerzalna zgodba in *Cirkus Columbia* funkcionira podobno globalno, kljub temu da vsebuje veliko lokalnega. To me je zelo razveselilo. Filmske kritike pa ne preveč. Dobrih kritikov je zelo malo. Večkrat se zgodi, da preberem dobro kritiko, potem pa me film razočara ali nasprotno.

O vašem filmu lahko več izvem na internetu kot iz časopisov, ljudje objavljajo svoja mnenja na facebooku, na twitterju ali v blogih ...

Tudi sam sem obseden z internetom, je najbolj genialna stvar, ki se je zgodila človeštvu v zadnjem času, ni pa mi všeč, ko se ljudje skrijejo za besedilom; zdi se mi, da s tem mnoge stvari izgubljajo pomen. Celo snemanje filmov na neki način izgublja svoj prvotni namen. Ljudje raje gledajo filme doma, potem ko jih zastonj snamejo z interneta, podobno se dogaja tudi s knjigami. Živimo v dobi, ko lahko kupiš intelekt kot vsako drugo potrošniško blago. V zadnjem času doživljam svojega producenta Čedomirja Kolarja kot Don Kihota, ki se bori z mlino na veter in ve, da je ta bitka že vnaprej izgubljena. Filme je doletela enaka usoda kot glasbene CD-je pred desetimi leti, ko so vsi presnemavali glasbo z interneta in jo prodajali naprej. Glasbi se je uspelo rešiti iz te zagate s koncerti. Ne vem pa, kako bo to uspelo filmu.

V glavnih vlogah filma nastopata Mira Furlan in Miki Manojlović, oba sta precej dolgo živela v tujini, Manojlović v Franciji in Furlanova v Los Angelesu. Priznam, da sta mi zbujala nostalgijo po svojih gledaliških vlogah, predvsem pa filmih iz časa nekdanje Jugoslavije.

Za marsikoga se bo to slišalo nenavadno in nekaterim bodo šli lasje pokonci, a jaz pogrešam vzdušje nekdanje Jugoslavije. Te nove meje mi gredo na živce, so premajhne, Evropa je majhna, meni se zdi ves svet majhen.

Vaš prihodnji film se bo znova dogajal v Sarajevu?

Da, trenutno pišem zgodbo, ki se bo dogajala v Sarajevu. Lani bi moral snemati film z Bonom in Liamom Neesonom, vendar sem se zahvalil za ponudbo. Moja družina, žena in pet otrok, so zame pomembnejši od kariere. Seveda rad pišem in ustvarjam, vendar ne postavljam sebe na prvo mesto. Zagotovo zaradi izkušnje vojne, spoznanja, da lahko življenje v trenutku ugasne. Nihče mi ne more vrniti prijatelja, ki je umrl med vojno. Moji otroci so postali najpomembnejša stvar v mojem življenju. Zaenkrat smo v Sarajevu in skupaj doživljamo vse zgodbe mesta, čeprav se še zdaleč ne dogaja toliko kot v zlatih osemdesetih. Kot da bi vedeli, kaj bo sledilo, smo takrat živeli najbolj nora leta svojih življenj ...

GERARD DEPARDIEU YOLANDE MOREAU

MAMMUTH

film BENOÎTA DELÉPINA
in GUSTAVA KERVERNA

igrajo še ISABELLE ADJANI,
MISS MING, ANNA MOUGLALIS



Premiera:

31. 3. v Kinodvoru, gost premiere bo režiser
BENOÎT DELÉPINE

od 4. maja v Kinu Udarnik, Maribor

od 18. maja v Kinu Metropol, Celje

od 26. maja v Kulturnem domu Franca
Bernika, Domžale

www.demiurg.si www.kinodvor.org

RETROSPEKTIVA FILMOV

BENOÎTA DELÉPINA in **GUSTAVA
KERVERNA** v Kinodvoru:

31. 3. ob 19h **AALTRA** (retrospektivo bo
odprl režiser Benoît Delépine osebno)

3. 4. ob 19h **LOUISE-MICHEL**

19. 4. ob 19h **AVIDA**

Zelo dobri popusti za nakup dveh vstopnic
za 31.3. (otvoritev retrospektive: **AALTRA** in
premiere: **MAMMUTH**) ali za ogled vseh štirih
filmov! **Več informacij na blagajni**
Kinodvora in www.kinodvor.org


DEMIURG

MEDIA 
A program of the European Union


Kinodvor. Mestnikino.
www.kinodvor.org

togetherNESS

4. FILMSKI FESTIVAL : Nenad Jovičić

 muzejsko društvo
domžale


www.festival-togetherness.si

- 7 filmov, 1 premiera
- pogovori z ustvarjalci
- brezplačni zbornik
- natečaj za kratki film
- osrednji dogodek:
okrogla miza

prezrti filmski poklici scenaristika

18.-21. april 2011 • Ljubljana-Domžale



 cankarjev dom

MLADINA HELIOS



knjižnica
DOMŽALE

teka

Ekan

PREMIERA!



Božje mesto

Brazilski film - večni politični teritorij

Katja Čičgoj

Brazilski filmski kritik Paulo Emilio Salles Gomez je za oznako brazilskega filma skoval sintagmo Kreativna nesposobnost kopiranja, ki označuje film, ki nastaja v kulturnem kontekstu, obremenjenim s preteklostjo portugalskega kolonializma in sodobnostjo globalnega korporativnega

imperializma. *Underground* gibanje v 70. in 80. letih je to imanentno lastnost brazilske kinematografije zgolj radikaliziralo s klicem k »estetiki smeti« kot najbolj primerni estetiki za državo »tretjega sveta«, obsojeno na prežvekovanje ostankov sistema globalne masovne potrošnje. A omenjeno produk-

tivno strategijo pretvorbe (ekonomskih in socialnih) omejitev v prednosti lahko zasledujemo skozi vso zgodovino brazilskega filma, ki je v tem mediju prav s strategijo subverzivne aropriacije tuje kulture vselej videla privilegirano orožje političnega boja.

Paradoksalno pa *cinema novo*, ki si je zadal nalogo reprezentacije ljudstva, tega ljudstva nikoli ni zares dosegel: čeprav je doživljal uspehe med domačo in mednarodno intelektualno elito, so množice raje gledale holivudske filme in domače *chanchade* z lahkotnejšo vsebino in pogosto tehnično bolj dovršeno produkcijo.

Prav medij filma je namreč zaradi stroškov produkcije morda bolj kot druga izrazna sredstva vezan na ekonomske produkcijske in recepcijske pogoje, zaradi česar so globalna razmerja ekonomske moči vpisana že v materialno razsežnost njegove produkcije. In ti pogoji za brazilski film vse do 90. let nikoli niso bili prav rožnati: dekolonizaciji in politični neodvisnosti Brazilije namreč ni sledila tudi ekonomska osamosvojitve, temveč zgolj zamenjava kolonizatorja, kot poudarja raziskovalec brazilskega filma Robert Stam. Za brazilsko kinematografijo je to pomenilo nenehen boj za prostor v nacionalnih kinodvoranah pod pritiskom v Braziliji veliko popularnejše in cenejše uvožene holivudske produkcije. In če je v svojih začetkih s produkcijo žanrskih filmov in celo z vzpostavitvijo filmskega studia po ameriških modelih (Vera Cruz) brazilski film doma še razmeroma uspešno konkuriral ameriškim studiem, je že žanr popularnih *chanchadas* z ikonično Carmen Miranda v glavni vlogi priznal in delno subverzivno izrabil »produktivno nemožnost kopiranja« s humornimi parodijami holivudskih muzikalov v brazilskem tropskem okolju. Gibanje *cinema novo* v 60. letih pa je to subverzivno strategijo iztrgalo goli nameri parodične zabave in z njo poskušalo kameron spremeniti v orožje razrednega boja.

Manjša retrospektiva klasičnega brazilskega filma v Cankarjevem domu (4.–11. marec 2011) se je začela na tej točki preloma in je prinesla tri primerke gibanja *cinema novo* izpod režijske taktirke njenega utemeljitelja in najglasnejšega teoretika Glauberja Roche (predstavnik so bili med drugim še Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra in Carlos Diegues). Sorodno kot sočasna evropska gibanja se je tudi brazilski *cinema novo* oziral k lastni zgodovini avantgardnega filma, npr. k mitskemu filmu *Limite* (1931, Mário Peixoto). Poleg avantgardne dialektične montaže in značilne nelinearne naracije z nemimetičnim časovnim ritmom in s prostorskimi preskoki *cinema novo* zaznamuje tudi za italijanski neorealizem značilna usmerjenost na reprezentacijo realnosti s produkcijo filmov v tej realnosti sami, z rabo naturščikov, s snemanjem na lokacijah, z improvizacijo ... pa tudi naravnost k modelu nizkoprorračunske produkcije, ki so jo povzeli od avtorjev začetka francoskega novega vala (ki pa so ga brazilski režiserji tudi kritizirali zaradi začetne apolitičnosti). Ta gverilski način ustvarjanja filmov je Rocha strnil v formulo iz manifesta *Estetika lakote*: »Kamera v roki, ideja v glavi.« Samooznačeni »grdi, žalostni, revni« filmi *cinema nova* so se odvrnili tako od kolonialne eksotične predstave o odda-



Božje mesto

ljeni revščini kot od koloniziranega sramu pred revščino, ki se raje obrača k lahkotni karnevalski kulturi (kot npr. v filmu *Črni Orfej* [Orfeu Negro, 1959, Marcel Camus]), kjer se prebivalci favele v ritmu sambe prešerno odpovedujejo hrani, da si privoščijo bleščeče karnevalske kostume). Rochov prelomni *Bog in hudič v deželi sonca* (Deus e o Diabo na Terra do Sol, 1964) slika Brazilijo v ravnoprotni luči – poda se v najrevnejše predele *sertão* (presušena severna ruralna pokrajina), z revnim protagonistom, ki z nasiljem kot orožjem razrednega boja prek podreditve mističnemu kultu in kasneje revolucionarnemu gibanju *cangaço* (najbolj znan borec za revne je bil bandit po imenu Lampião, brazilski Robin Hood) išče izhod iz obupnih socialnih razmer. Če je prvo obdobje *cinema nova* zaznamovala močna marksistična utopična vera v popularni mandat filmskih ustvarjalcev za politično aktivacijo zatiranega prebivalstva, je po nastopu druge diktature leta 1964 vse pogostejša skrajna deziluzija. Ta preveva tudi lik ciničnega intelektualca, ki poskuša najti kompas v svetu populizma, elitističnega paternalizma in nerazumevajočega ljudstva v filmu *Zemlja v transu* (Terra em Transe, 1967, Glauber Rocha). Tretji val *cinema nova* pa išče novi način politične zarez: čeprav pod budnim očesom državne cenzure in pogosto prav s sponzorstvom državnih subvencij nastajajo ostri politično alegorični filmi, ki s travestijami in prikritimi aluzijami napadajo diktaturo vojaške hunte in njeno zvezo z mednarodnim kapitalom kot npr. Rochov *Antonio, ki prinaša smrt* (Antônio das Morte, 1969).



Macunaíma



Bandit z rdečo svetilko

Paradoksalno pa *cinema novo*, ki si je za dal nalogo reprezentacije ljudstva, tega ljudstva nikoli ni zares dosegel: čeprav je doživljal uspehe med domačo in mednarodno intelektualno elito, so množice raje gledale holivudske filme in domače *chanchade* z lahkotnejšo vsebino in pogosto tehnično bolj dovršeno produkcijo. Tretji val *cinema nova*, zlasti njegova smer *tropikalizma*, je poskušal to spremeniti, kar je uspelo npr. humorno absurdni burleskni travestiji *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) z naslovnim likom, ki se rodi temnopolt in umre kot belec. Ta satira na račun naivno optimistične brazilske ideologije modernizacije, razvoja in rasne demokracije, ki je prikrivala resnično stanje razslojenosti in latentnega rasizma, je dokazala, da je priljubljenost združljiva z radikalnim političnim angažmajem.

S to bolj popularno in visokoproračunsko verzijo *cinema nova* pa se radikalno niso strinjali mladi režiserji iz predela Boca do Lixo »usta smeti« v São Paulu, pripadniki »novega *cinema nova*« ali *udigrudija* (prežvekanke ameriškega *undergrounda*) s svojo *punk* estetiko in ideologijo smeti v 80. letih. Že naslovi filmov, ki so takrat nastajali, zgovorno pričajo o njihovem estetskem programu, npr. *Ubil sem družino in šel v kino* (Matou a Família e Foi ao Cinema, 1967, Júlio Bressane) ali *Kako okusen je bil moj mali Francoz* (Como Era Gostoso o Meu Francês, 1971, Nelson Pereira dos Santos). Estetika smeti je temeljila na subverzivni kanibalizaciji holivudskih B-žanrskih strategij (grozljivk, slasherjev, detektivk, vesternov), pa tudi domačih *chanchadas* in celo *cinema nova*, vse zapakirano v nizkoprorračunsko estetiko kiča in groteske kot frontalnega napada na gledalce. *Bandit z rdečo svetilko* (O Bandido da Luz Vermelha, 1968, Rogério Sganzerla) s svojim ikonoklazmom jasno pravi o ambivalentnem razmerju tega gibanja do *cinema nova*, med



Bog in hudič v deželi sonca

posvetilom in ostro kritiko: s simboličnim zažigom triptiha iz Rochovega *Antonia, ki prinaša smrt* in s sonorično perverzijo glasbe iz *Zemlje v transu*.

Kritični odnos do *cinema nova* in njegovih mitov, pa tudi avtorefleksija s strani njegovih predstavnikov sta se nadaljevala v 80. letih, na svež način pa so se k utopično kritični misiji reprezentacije »druge Brazílije« (*favel* in *sertão* v nasprotju s turističnimi podobami morja in karnevala) vračali mladi režiserji filmskega preporeda ali *retomade*, ki je sledil akutni krizi filmske industrije (z ukinitvijo Embrafilme, državne agencije za financiranje in distribucijo filmov leta 1990, po padcu diktature in ekonomski krizi v 90. letih). A v nasprotju z militantnostjo *cinema nova* se filmi preporeda osredotočajo bolj na psihološko analizo likov kot na eksplicitni politični program. Vero v utopični mesijanski mandat filma ob očitnosti njegovega neuspeha (ki se je iztekel zgolj v razočaranje zaradi propada optimističnega projekta hipermodernizacije, ekonomske krize, izseljevanja in korupcije) zamenjajo



Antonio, ki prinaša smrt



Glauber Rocha

temačnejše teme frustracije, nemoči, nasilja brez revolucionarne osmislitve (npr. v filmih Tate Amaral, Sérgio Bianchija, Paula Caldas, Líria Ferreira ...).

Doma in v tujini najuspešnejši filmi preporeda so večinoma prinašali bolj optimistične vizije, obenem pa našli način, da (tudi s pomočjo tujih koproducentov ali z lastnimi produkcijskimi hišami) socialnim temam pridajo bolj tehnično dovršen in



Kako okusen je bil moj mali Francoz

produkcijsko zahteven, pa tudi širšemu občinstvu všečen ovoj, kar jim je zagotovilo uspeh pri domačem in tujem občinstvu in predvsem številne nominacije in nagrade

na festivalih. Sem sodijo tudi vsi novejši filmi retrospektive: *Glavna postaja* (Central do Brasil, 1998, Walter Salles) s svojo romantično podobo *sertão* kot pribežališča pred nemoralnim urbanim svetom in prostorom etične katarze, *Božje mesto* (Cidade de Deus, 2002, Fernando Meirelles) s svojo reklamno estetiko bliskovite montaže in fragmentirane naracije, s katero slika podoba krvave favele Ria de Janeiro, ali pravi kulturni fenomen *Elitni vod* (Tropa de elite, 2007, José Padilha), razvpit predvsem zaradi bučne naklonjenosti občinstva do eksplicitne reprezentacije nasilja specialnih policijskih enot, ki opravljajo čistke *dilerjev* v favelah. Priljubljenost teh filmov v kontekstu tako močno politiziranega ozračja obravnave filmskega medija, kakršno je brazilsko, se seveda ni mogla ogniti ostrim napadom in polemikam. Brazilska filmska teoretičarka Ivana Bentes tem filmom ostro oporeka nasledstvo *cinema nova* in jih označi s skovanko v očitnem nasprotju z Rochovo »estetiko revščine«: komercialno uspešna »kozmetika revščine«. Walter Salles pa napadom očita zadnjo stopnjo neokolonialnega mišljenja, ki hoče kinematografiji vsiliti vnaprej izoblikovano normo ustvarjanja (temelječo na predpostavki o nezadostnih produkcijskih sredstvih in glorifikaciji te predpostavke) kot edino »avtentično«.

Ne glede na opredelitev v polemikah, ki spremljajo sodobni brazilski film, lahko na omenjenem primeru razpoznamo bistvena določila stanja brazilске kinematografije

Brazilska filmska teoretičarka Ivana Bentes tem filmom ostro oporeka nasledstvo *Cinema nova* in jih označi s skovanko v očitnem nasprotju z Rochovo "estetiko revščine": komercialno uspešna "kozmetika revščine".



Zemlja v transu

in kritičnega diskurza, ki jo spremlja. Kljub bremenom apriornega nosilca političnega pomena (ki se ohranja kot posledica kolonialne preteklosti in umestitve v sodobni sistem globalnega kapitala, pa tudi kulturnega statusa *cinema nova* in njegove politične agende) ali prav z njim skuša sodobni brazilski film ponovno najti stik z občinstvom, s tem pa se vselej giblje na meji med gverilskim angažmajem s slikanjem

nasilne in krute brazilске realnosti ter spektakularizacijo te realnosti in angažmaja samega, ki je značilen za svetovno kinematografijo nasploh. A z vidika projekta vzpostavitve nacionalne kinematografije (ki je bil tako pri srcu tudi avtorjem *cinema nova*) lahko glede sodobnega brazilskega filma skupaj z Robertom Statom ugotavljamo, da je »ena največjih zmag brazilskega filma v zadnjih desetletjih ustvarjanje lastne nacionalne intertekstualnosti«. Tri desetletja po nastanku te sodbe lahko dodamo – tudi mednarodne intertekstualnosti. Če so se avtorji *cinema nova* kljub kavalirskim hvalešnim brazilski zgodovinski avantgardi nanašali predvsem na evropske tokove, medtem ko se je zabavna smer filmske produkcije zgledovala predvsem po Holivudu, začenjajo sodobni brazilski cineasti svojo genealogijo prav pri domačih avtorjih, nanje pa se vse pogosteje sklicujejo tudi tuji ustvarjalci. Retrospektiva prepoznavnih zgodovinskih mejnikov brazilskega filma v Cankarjevem domu je bila dober začetek, da se ta »intertekstualnost« v najširšem smislu poznavanja in nanašanja na nek kulturni fenomen razširi tudi na slovensko občinstvo.



Macunaíma



Svoboda, enakost, bratstvo - vrednote za bogove

O filmu *Božji možje*

Alen Širca

Eden od razlogov, da so filmi z religiozno vsebino dandanes prava rariteta, je nedvomno ta, da jih je težko narediti. Ekranizacija duhovnosti je namreč le redko učinkovita in prepričljiva, saj pri tem efekti ne pomagajo kaj prida; najmodernejša postprodukcija in možnosti, ki jih ponuja digitalna filmska tehnologija, so tu prejkone brez moči. »Duha« na platno je prej mogoče ujeti z »nemogočo« metodo Tarkovskega, namreč tedne in tedne čakati na pravo naravno svetlobo. Zato je veliko presenečenje, da je na lanskem festivalu v Cannesu Grand Prix, najprestižnejšo nagrado za zlato palmo, dobil film *Božji možje* (Des hommes et des dieux, 2010, Xavier Beauvois).

Tehnično gledano je film preprost, skromen. Njegov slog je, grobo rečeno, realističen. Prevladujejo statični kadri, skoraj nič ni travellinga. Montaža je diskretna. Čeprav je v ospredju aktualna tema »religija in nasilje«, ne bomo zrlhi kakega gibsonovskega maltreiranja, temveč prej bressonovsko zadržanost. Dejstvo, da je posnet po resničnih dogodkih, za film niti ni tako pomembno. Fikcija, ki jo ponuja, je lahka, ne utrjuje, ni intruzivna: po koncu ni tistega »bednega«, malone vrtoglavega občutka, ko zaznaš razkorak med induciranim dnevnim sanjarjenjem in realnostjo. Poleg tega režiser celo »koketira« s slikarstvom. Kader, v katerem ranjeni terorist leži na postelji v samostanu, evocira znamenito sliko *Cristo morto* (Mrtvi Kristus) renesančnega slikarja Andree Mategne. V enem izmed ključnih prizorov se menih med molitvijo ob slutnji bližajočega se mučeništva dotika Caravaggiove slike *Cristo alla colonna* (Kristus ob stebru).

Film prikazuje menihe, ki živijo duhovno življenje v sožitju z lokalnim prebivalstvom. Ne gredo se nobenega prozelitizma. Na priorjevi mizi so na primer *Fioretti* Frančiška Asiškega in Koran. Menihi se tudi udeležijo muslimanskega obreda enega izmed svojih prijateljev z vasi. Poleg tega so pravi ekologi: živijo v sožitju z naravo, obdelujejo njivo, pridelujejo med itn. Vendar je središče njihovega življenja »kult«, zato nas film dobesedno zapeljuje z nenehnimi »predvajanj« njihovega petja in molitve. Vse skupaj bi bilo kar preveč romantično, če ne bi prišlo do usodnega zapleta, ki zareže v njihovo mirno pobožno življenje. Ti božji možje morajo namreč pasti, kajti šele to jih bo naredilo za bogove. Ko teroristi, ki ustrahujejo okolico, na božično noč pridejo v samostan, se pokaže, iz kakšnega testa so. Vera se zamaje. Večina glasuje za beg v rodno Francijo. Samo brat Luc, ki je tudi zdravnik in pri svojih osemdesetih, zaznamovanih s križem bolezni, neutrudno skrbi za uboge in bolne iz širše okolice, meni, da je treba ostati. »Partir, c'est mourir (Odit bi umreti),« odločno pravi. Že prej je vzbudil našo pozornost s tem, ko je dekletu razlagal, da je bil kot mladenič večkrat zaljubljen, vendar je pozneje okusil povsem drugačno ljubezen, ki ji sledi že šestdeset let. Starec je s svojo mistično ponotranečnostjo odlična sodobna filmska inscenacija eckhartovskega »svobodnega človeka«. »Je suis un homme libre (Svoboden človek



Božji možje

sem),« reče priorju Christianu, saj ne pozna več strahu pred smrtjo. To pozneje, ko pridejo teroristi, tudi izpriča.

Sčasoma se vendarle vsi odločijo, da ostanejo. Najbolj ganljiva je osebna drama najmlajšega brata med njimi. »Zakaj mučeništvo,« se obupan sprašuje. Moli, a Bog molči. Šele molitev očeta Christiana in njegova ljubezen do njega ga prepričata, da je oditi zares umreti. Odit bi pomenilo zapustiti vaščane, ki jim je skupnost dolga leta služila v ponižnem življenju z njimi. Odit bi pomenilo v temelju priznati, da je bilo njihovo krščanstvo lažno, pomenilo bi priznati, da Bog ni ljubezen in da ima Zlo zadnjo besedo. Ostati pa pomeni živeti.

Njihovo življenje se konča nekega belega dne, ko Atlas prekrije sneg. Sporočilo filma je jasno: ni jih ubil islam, s katerim so dolga leta živeli v sožitju, ampak islamizem, brutalna uzurpacija religije v politične namene. Ne ubijajo namreč religije, temveč kvazi-religiozni »izmi« (islamizem, katolicizem ...). Vendar je za tem še veliko globlje sporočilo: radikalna subverzija modernih vrednot, ki izhajajo iz francoske revolucije. Ko so Beauvoisa vprašali, kako bi z najmanj besedami označil svoj film, je dejal: »Liberté, égalité, fraternité (Svoboda, enakost, bratstvo).«



Andrea Mantegna: Cristo morto

Postsekularni film

Gorazd Kocijančič



Božji možje

Charles de Foucauld, francoski vojak, pustolovski raziskovalec Alžirije, mistik in katoliški duhovnik, je 1. decembra leta 1916 ob svoji puščavniški koči pri Tamanrassetu padel pod streli Beduinov, med katerimi in za katere je preživel zadnji del svojega eremitskega življenja. V puščavske kraje Magreba je prišel dobri dve desetletji prej kot frivolen, posveten, skeptičen in hedonističen oficir, pri 28. letih pa se je ob mujezinovem pozivu k molitvi spreobrnil k Bogu svoje mladosti, Bogu svoje prihodnosti.¹

Njegova življenjska zgodba po eni strani presenetljivo anticipira vsebino filma *Božji možje* (Des hommes et des dieux, 2010, Xavier Beauvois), ki pripoveduje o skupini trapističnih menihov na alžirski gori Atlas, ki so maja leta 1996 postali žrtve islamističnih skrajnežev, po drugi strani pa – in to je za moj namen še pomembneje – simbolizira izmuzljivo, a nadvse pomenljivo dogajanje v sodobnem filmskem ustvarjanju.

1 Z njegovimi besedami: »Islam me je globoko pretresel. Ko sem videl takšno vero, ko sem videl ljudi, ki živijo stalno v Božji navzočnosti, sem uzrl nekaj večjega in bolj resničnega od svetnih opravil. Začel sem preučevati islam in nato Biblijo.«

Poimenujmo ga postsekularizem. Kaj je postsekularno? Pridevnik je tvorjen iz latinske predpone *post-* po in pridevnika *saecularis*, ki izhaja iz *saeculum*, svet ali vek. Sekularnost je temeljna poteza modernosti, ki se na vseh področjih zahodnega bivanja vzpostavi v zgodnjem novem veku. Močno poenostavljena je poanta njene velike pripovedi, razgrnjene proti vsaki religiozni podobi sveta, v tem, da je *saeculum*, čas ali časno obzorje našega bivanja, preprosto vse. Ta svet, ki nima ničesar onstran sebe in ničesar v svoji globini, ni prijazen do posameznih bitij: izvrže jih iz sebe in jih kmalu požre. Zunaj njega ni ničesar, sam nima kakega posebnega smisla razen tistega, ki postaja epifan v komediji in tragiki naših življenj. Prava sreča je ljubezen (med ljudmi, kajpada, druge ni); ultimativna groza je bolečina in smrt – in sam nič. Ta zgodba je preprosta, ljudje jo danes poznamo in čutimo v svojem drobovju, motrimo in poslušamo jo v nepreštevih povnanjenjih.

Veliko vprašanje pa je, ali je resnična. Charles de Foucauld se je očitno prebil do prepričanja, da ni. Pokazalo se mu je,

da obstaja Resničnost, proti kateri je *saeculum* le utvara, da obstaja življenje, proti kateremu je naše življenje le sen. V tem ni osamljen. Proti pretenziji sekularizma, ki se stilizira v absolutni in edini možni horizont, je v drugi polovici 20. stoletja nastopilo precej izjemno zanimivih avtorjev. Najprej morda res v teoriji, ki se tokrat ni obnašala kot Heglova Minervina sova: v epohalni *Theodramatik* nemškega misleca Hansa Urs von Balthasarja je celotno dogajanje dramske naracije v zahodni umetnosti pritegnjeno v postsekularni ritem dramskega dialoga med Bogom in človekom,² v Franciji sta radikalna fenomenologija in hermenevtika odločno inavgurirali »teološki obrat« v delih Emanuela Levinasa, Michela Henryja, Paula Ricoeurja in Jeana Luca Mariona (v čigar delu tudi najdemo za razumevanje filma odločilne teme vidnosti, razstiranja in ikone), v Angliji in ZDA je v zadnjih desetletjih nastal izjemno kompakten korpus sodobne krščanske teorije, imenovan radikalna ortodoksija. Izstop iz nekdanje podobe sveta pa ni omejen le na abstraktno teoretiziranje. V sferi literature lahko postsekularnost opazujemo na primer v romanih Shusaka Enda (Molk) in T. B. Jellouna (Ta slepeča odsotnost svetlobe), če se omejimo na dve deli, ki se dotikata problema filma *Božji možje* in sta bili v zadnjih letih prevedeni v slovenščino; v glasbi lahko akustični potencial te spremembe slišimo pri Johnu Tavenerju in Arvu Pärtu.

Kinematografija kot taka je sad (pozne) modernosti, zato ni presenetljivo, če je globinsko zaznamovana z njeno sekularistično metanaracijo. Kolikor je vanjo stopal religiozni film – od Cecilia B. de Milla do Franca Zeffirellija – je figuriral v vnaprej definiranem položaju roba, margine, marginalnega žanra »religioznega filma« (najsaj je ta v določenih okoljih, recimo evange-

2 S tem so se odprle implikacije, ki jih je sodobna filmska teorija začela raziskovati šele pred kratkim; prim. Michael P. Murphy, *A Theology of Criticism. Balthasar, Postmodernism, and the Catholic Imagination*, Oxford University Press 2008, str. 91 sl.; pogl. *Breaking the Waves*).

Religiozno-metafizična kinematografija noče biti več zvrst, *species* nekega *genus*, ampak eksplozivno stopa v *mainstream* kot alternativni okvir celote, kot eksponent enakovredne metanaracije vsega.



Božji možje

lijskih ZDA, še tako donosen). Sama ideja postsekularnega filma pa se postavlja ravno proti tej marginalizaciji znotraj nekega skupnega polja. Religiozno-metafizična kinematografija noče biti več zvrst, *species* nekega *genus*, ampak eksplozivno stopa v *mainstream* kot alternativni okvir celote, kot eksponent enakovredne metanaracije vsega. Postsekularnost se tako v teoriji kot umetnosti ne vsiljuje z neko iracionalno gesto, s tem, da bi okvir, novo metanaracijo, vsiljevala z ideološko zlorabljenim imperativom »veruj in boš razumel«, ampak pristno umetniško prihaja od spodaj, iz zvoka, besed, vidnega. Kar v našem primeru pomeni: s koncentracijo na tiste vidne pojave, ki so tu in jih lahko zanikuje samo tisti, ki jih noče videti. Imperativ vizualnega postsekularizma je torej: glej, glej pozornost – in boš veroval.

Iskati začetke takih premikov v filmskem ustvarjanju je seveda negotovo in vedno ugibajoče; dejstvo je, da opus Tarkovskega s stališča postsekularne teorije že napoveduje korenito drugačen pogled in postavlja pod vprašaj samo zmožnost zreti in inter-

pretirati film s »svetnega« horizonta (dejansko so razlage tega avtorja iz *izkušenskega* obzorja novoveškega ateizma nezanosno plehke). V zadnjih letih se ti nastavki eksponencialno množijo v številnih filmih, ki jih lahko razumemo in ustrezno gledamo le, če zaznamo spremembo temeljne paradigme ustvarjanja. *Retour du sacré* se dogaja tudi v gibljivih podobah. Čeprav v številnih filmih vidimo napor razbiti sekularno metanaracijo, pa se seveda to dogaja na različne načine in bolj ali manj uspešno. Tako zadnja leta srečamo drže, ki v razgraditvi sekularne podobe puščajo novo sakralnost v ambivalenci (*Lurd*³ [Lourdes, 2009, Jessica Hausner], *Onostranstvo* [Hereafter, 2010, Clint Eastwood]), drugi poskušajo »nasičeni fenomen« – če uporabimo izraz J. L. Mariona – obsmrtnih izkušenj (NDE) vpeti v vzhodnjaško reinkarnatorično metafiziko (*Enter the Void*⁴ [2009, Gaspar Noé]).

Film *Božji možje* za razliko od drugih po-

3 Op. ured.: Glej tudi tekst Matica Kocijančiča, *Ekran*, november 2010.

4 Op. ured.: Glej tudi tekst Marka Bauerja, *Ekran*, februar 2011.

nuja motrenje neke tragične zgodbe v eksplicitnem izročenskem okviru krščanskega razumevanja ljubezni, previdnosti, pričevanja, usmiljenja in Božje sodbe. V tem je njegova moč, obetavnost in prepričljivost. »Glej pozorneje« se v primeru tega filma nanaša na preprosto, ponižno, nespektakularno meniško življenje, ki si raje izvoli smrt kot zapustitev kraja: starodavna benediktinska *stabilitas loci*, ostajanje na enem kraju, postane podpisovanje lastne smrtne obsodbe in s tem izpričuje neko logiko, povsem drugačno od modrosti sveta. Logiko ljubezni. Morda ravno tisto logiko, ki jo je Charles de Foucauld nekoč izrekel takole: »Vse okrog nas, vse, kar smo, mora oznanjati 'evangelij s streh'. Vse, kar delamo, in naše celo življenje mora biti primer tega, kaj evangelijski način življenja pomeni v praksi, in mora narediti nezmotljivo jasno, da pripadamo Jezusu. Naša celotna bit mora biti živa priča Jezusa, njegov odsev.«

Ali z drugimi besedami: Božji film.

Janez Rakušček

*Mad man o mad men**

Policisti, odvetniki, zdravniki: Horatio Caine, Danny Crane, Gregory House. To so poklici in značaji, ki jih v drame pakira večina uspešnih televizijskih serij, pa čeprav se tudi v izrazito mainstreamovskih televizijskih poklicih kot glavni junaki vse bolj pojavljajo čudaki, neprilagojenci, zasvojenici in sociopati. Od centra sprejemljivosti najbolj oddaljeno krožnico na svoji televizijski dramski poti zarisuje deklarirani psihopat in posledično serijski morilec Dexter Morgan v istoimenski televizijski seriji (*Dexter*, 2006–). *Oglaševalci* (*Mad Men*, 2007–) tu, vsaj kar se izbire poklicnega miljeja tiče, delujejo kot nekakšen tujek, pa vendarle v skladu z intenco televizijskih producentov,

ki iščejo navdih v bolj senčnih in temačnejših krajih vsakdanjega življenja. Svet oglaševanja je svojo navidezno paradigmo srečnega življenja, ki ga nenehno prodaja svojim zvestim odjemalcem (*»Oglaševanje temelji na eni sami stvari – na sreči,«* pove Don Draper presenečenim izdelovalcem cigaret Lucky Strike, ki se znajdejo v zadregi zaradi vse bolj množičnih dokazov o škodljivosti cigaret.) kot nalašč za pogled izza in navznoter; mar niso ravno bleščeče in zglajene fasade brez kakršnih koli napak kot ustvarjene za to, da pokukamo za njihovo naličje, da razbijemo podobo, ki jo kažejo svetu zunaj, in odkrijemo njihovo temačno bistvo?

* Oglaševalec o oglaševalcih

Oglaševalci svojo nalogo opravijo brezhibno. Poklic (ki sicer za razliko od drugih televizijsko močno eksploatiranih poklicev, kot so že omenjeni policisti, odvetniki in zdravniki) v običajnih ljudeh ne vzbuja prav veliko asociacij (ne boste verjeli, kolikokrat sem moral različnim ljudem razlagati, kaj pravzaprav počnem, pa še rezultati mojih eksplikacijskih naporov so bili milo rečeno dvomljivi) in spravlja v zadrego že prevajalce izvirnega naslova v slovenščino. Izraz *Mad Men* ima namreč vsaj tri pomene: prvi je povsem neposreden, v drugem prevodu gre za aluzijo na Madison Avenue v New Yorku, kjer so imele v 60. letih (in mnogo jih je tam še danes,

med njimi tudi tista, katere uslužbenec sem sam) sedež vse velike oglaševalske agencije; potem pa ju te še tretji interpretacijski nivo, ki temelji na izrazu »Ad Men«. Ta pomeni »oglasne može«, izraz za moške, ki s svojo avtoriteto, samozavestjo, poklicno ekspertizo in z osebno karizmo poosebljajo oglaševalsko industrijo (Don Draper je arhetipski Ad man). Najbrž ni naključje, da slovenski prevod *Oglaševalci* ne zajame prav nobene od izvirnih pomenov nians, saj »oglaševalci« pomenijo preprosto samo podjetja, ki oglase naročajo in je potemtakem ne samo nedolžno napačen, temveč na žalost tudi pošteno zavajajoč. Nelagodje, ki ga vseskozi vzbuja



pogled na zabrisano, megleno in za marsikoga dvomljivo industrijo, namenjeno proizvodnji naličij sreče (Draper), se torej kaže že v nemožnosti konciznega prevoda – izraz »oglaševalci« je namreč nevtralen in ostaja na deskriptivnem nivoju, medtem ko je izvorni naslov mnogoplasten in v sebi skriva temeljno protislovje, ki poganja celotno serijo.

Kaj je – z insajderskega stališča recimo – tista bazična, nelagodje producirajoča kontradikcija, kateri serija dolguje vsaj del svojega uspeha? Najbolje bi jo označil kot izraz dvojnosti med intimnim in objektivnim. *Oglaševalci* so namreč ena od zgodovinsko, faktografsko in karakterni najboljše utemeljenih fikcij, tako s fabulativnega in z narativnega kot režijskega aspekta. Povsem fiktivna agencija Sterling Cooper se je namreč znašla v izrazito konkretnem prostoru 60. let prejšnjega stoletja, ki ga je v svetu oglaševalskih agencij zaznamovala t. i. kreativna revolucija. Njen nosilec je bilo podjetje DDB (Doyle, Dane, Bernbach), poosebljal pa jo je ravno Bill Bernbach z znamenitimi oglasi za Volkswagrovega hrošča. Mesto agencije Sterling Cooper določa natanko odnos do kreativne revolucije, ki se z mimobežnimi opazkami v različnih epizodah serije distancira od »avantgarde« in s tem še poudari svoj konservativni značaj (in najbrž ni naključje, da je kreativna revolucija v oglaševanju nastala z oglasi za izdelke, ki so postali ikone hipijevskega gibanja, čistega nasprotja sveta, kakršnega živijo junaki *Oglaševalcev*). Enako značilen je neprikrit antisemitizem, ki ga v epizodi z židovsko lastnico veleblagovnice Rachel Menken izražata Draper in Sterling, trdno zakoreninjena v idealu ameriškega predmestnega življenja; tudi tu se agencije kreativne revolucije znajdejo na povsem nasprotnem bregu. Že prej omenjena DDB je namreč leta 1967 ustvarila eno od najbolj

prelomnih in pogumnih oglaševalskih kampanj za brooklynsko židovsko pekarno z naslovom »Ni vam potrebno biti Žid, da vam je všeč Levyjev kruh« in podobami različnih etničnih skupin in manjšin, vključujoč aziate, črnce in Indijance; fotografije je posnel sloviti Howard Zieff, seveda Žid. Kaj takšnega bi bilo v ustvarjalnem oddelku agencije Sterling Cooper, kjer si za potrebe sestanka z židovsko naročnico »sposodijo« Žida iz sosednje delikatese, popolnoma nemogoče. Pa nadaljujmo: tudi arhetipska kadrovska zasedba, ki jo spremljamo v seriji, je presenetljivo trdno zasidrana v realnosti. Italijanski oblikovalec (Salvatore Romano) je bil v tistem času povsem običajna pojava v kreativnih oddelkih ameriških oglaševalskih agencij, pač v skladu s klišejem, da imajo Italijani občutek za estetiko. Značilen je tudi (sicer zelo epizoden) lik Dr. Grete Guttman, ki s svojim izrazitim nemškimi naglasom in freudovskim ozadjem na prvi pogled poskrbi le za poživitev karakternega dogajanja v epizodi; vendar ne – dejstvo je, da so ameriške agencije v 60. letih prejšnjega stoletja iz Evrope »uvozile« večje število psihologov in psihiatrov in mnogi med njimi so bili v resnici Jungovi in Adlerji študentje, ki so poskrbeli za »znanstveni«, psihološko utemeljen pristop k oglaševanju. S stališča reminiscence realnosti prelomnih 60. pa je prav gotovo najzanimivejši lik Peggy Olson, ki oriše spremembe v ženskem samozavedanju od konca 50. do začetka 70. let. Peggy Olson je v tem kontekstu komprimat dveh znamenitih tekstopisk in ustvarjalk oglasov, ki sta vsaka na svoj način zaznamovali oglasne kampanje za najbolj tipično ženski izdelek – namreč barve za lase. Prva, Shirley Polykoff, je bila tekstopiska v newyorški agenciji Fote, Cone & Belding (ki še danes obstaja kot globalno podjetje z imenom Draft FCB) in ena od njenih prvih nalog je bila oglasna kampanja za Clairlovo blagovno znamko barv za lase Miss Cla-

irolo. To je bil za tiste čase revolucionaren izdelek, ki je ženskam prvič omogočal barvanje (beri: posvetlitev) las kar doma. Shirley, snaha ortodoksnega rabina iz Pennsilvanije, je za udarno besedilo promocije Clairrollovih barv uporabila osebno izkušnjo s svojo taščo, ki je ob prvem srečanju z bodočo snaho sumničavo v jidišu vprašala svojega moža: »Fahrbrt zi den huer? Oder fahrbrt zi nischt?« Nelagodje ortodoksne Židinjke ob srečanju z Američanko povojne generacije, ki svojo neodvisnost in svobodomiselnost kaže v obliki umetnih blond las, je porodilo ikonični slogan »Does she? Or doesn't she? (Only her hairdresser knows for sure).« Tudi naslednji slogani Shirley Polykoff so bili izzivalni (»The closer he gets, the better you look.«); a ne pozabimo: ženska emancipacija s konca 50. in z začetka 60. let je bila vsaj skozi prizmo oglaševalskega nagovora usmerjena k moškemu – ženska je vse to počela zanj, ne zase, kar kaže na popolnoma identičen odnos, kot ga na začetku gradi Peggy Olson do Dona Draperja. Druga ikonična figura ženskega tekstopisja, ki nam pomaga interpretirati lik Peggy Olson, je Ilon Specht, Peggyjin razviti jaz, ki se emancipira in osamosvoji predvsem v odnosu do Draperja. Ilon, Kalifornijka, ki je študij na univerzi raje zamenjala za pisanje oglasov v newyorški agenciji McCann Erickson, je takoj na začetku kariere naletela na zanimivega naročnika: L'Oreal in njegovo blagovno znamko barv za lase Preference. Ilon Specht je svoj znameniti slogan za L'Oreal opisala kot rezultat jeze – jeze nad konvencionalnim, pokroviteljskim pristopom do materije, ki ga je kazala njena ustvarjalna skupina na sestanku. Bes nad slikanjem ženske kot objekta, ki se ukvarja sama s seboj le zato, da bi privlačila moške, je izrazila v



enem samem stavku, ki najbolje povzema novo žensko samozavest: »Because I'm worth it.« Ta stavek je slogan L'Oreal-a še danes, torej že več kot 30 let. Peggy Olson ob Draperju začne kot Shirley Polykoff in se počasi spreminja v Ilon Specht; s svojo karakterno transformacijo tako koncizno opiše razvoj ženskega samozavedanja v 60. letih prejšnjega stoletja.¹

Najpretnesljivejša konfrontacija intimnega in objektivnega pa se zgodi v slovitim prizoru Draperjevega prodajnega monologa, v katerem brezlični produktni inovaciji (Kodakov diaprojektor Carousel, ki namesto ravnega šaržerja za okvirčke uporablja krožnega) vdihne moč čustev, ki mejijo skorajda na bolečino. Kodak Carousel je namreč resnična in za tisti čas prelomna naprava, ki jo s pomočjo travmatičnega soočenja s svojo lastno preteklostjo Draper ovije v silovit čustven naboj; ta je rezultat mučne odkritosti, a hkrati presenetljive lepote, ki jo prinaša nostalgija. Mimogrede, v svojem monologu Draper uporabi napačen prevod besede »nostalgija«, ki jo razlaga kot »bolečino stare rane«; natančnejši prevod pomeni »bolečino ob spominu (vračanju) domov«. In še enkrat se realno v obliki skorajda zanemarljive podrobnosti vrine v fikcijo: izumitelj Carousela, italijanski emigrant Louis Misuraca, je svoj patent za enkratno vsoto prodal podjetju Eastman Kodak in denar porabil – za obisk svoje rojstne vasi v Italiji.

Oglaševalci tako spajajo naše lastne percepcije o objektivnih dejstvih z intimnimi zgodbami na povsem nov in silovit način; hkrati s svojo mnogoplastnostjo predstavljajo interperetativno najhvaležnejši material zadnjih let, v gledalcih pa vzbujajo skorajda magnetično privlačnost. Oglaševalci nam govorijo o tem, da so naša lastna življenja klišeji – a klišeji, zmožni produkcije neizmernih, eruptivnih, uničevalnih in hkrati evforičnih, popolnoma unikatnih čustev.

Janez Rakušček je izvršni kreativni direktor slovenske oglaševalske agencije Luna\TBWA.



1 Biografska dejstva o Shirley Polykoff in Ilon Specht so povzeta po knjigi Gladwell, Malcolm: *What the Dog Saw*, poglavje *True Colors*. London: Penguin Books, 2010.



Oglaševalci in konstrukcija identitete

ali kdo je v resnici Don Draper?

Andraž Jerič

Serija *Oglaševalci* je poleg vseh formalnih presežkov posebna tudi v številu tém, ki jih ponuja v razmislek. Tako je o njih mogoče pisati v sociološkem, političnem, feminističnem ... tonu kot tudi v luči filmske kritike o pomenu serije za razvoj TV-drame. Ponuja pa tudi globok psihološki vpogled v protagonist, pravzaprav v kar vse karakterje, med katerimi seveda najbolj izstopa Don Draper. Ob njegovi življenjski poti se kar samo postavlja vprašanje njegove prave – in hkrati vsakršne – identitete. Draper je skrivnosten človek in o njegovem življenju je le malo znanega, a gledalcu se razkrije že precej zgodaj. Od tistega trenutka se ne moremo nehati spraševati, kateri je sploh njegov pravi obraz; je še vedno revni Dick Whitman, ki je iz življenjske bede zbežal v korejsko vojno, ali je to vseeno Don, ki se je od tam vrnil? Kaj sploh sestavlja našo osebnost, je vprašanje, ki bega filozofe že vsaj od Descartesa naprej; med bolj zanimivimi je zagotovo Foucault, ki v *Rojstvu klinike*¹ za prvo, ki človeka prepozna kot »objekt pozitivnega znanja«, označi prav medicino, še posebej psihiatrijo. Morda ironično ravno Freud človekov Jaz postavi v kategorijo nedosegljivega – ta subjektu ni dosegljiv in prepoznan sam po sebi, kar postane temelj za nastanek psihoanalize. Čeprav se ji serija posveča le trivialno, je psihoanaliza za nas torej bistvena; identiteta Dona Draperja je vsekakor psihološka konstrukcija, saj svoj karakter ustvari povsem na novo ali – s Foucaultovimi besedami – nikoli zares ne odkrije, kdo je, ampak najprej zanika, kar je.

Lacan pravi, da se osebna identiteta formulira kot osebna zgodovina; smo historični konstrukt lastnih spominov. Za Draperja je to seveda bistven problem; zdi se, kot da načrtno podoživlja »zrcalno fazo«. Ta v lacanovski psihoanalizi nastopi, ko se otrok že v svojih rosnih letih sooči s svojo podobo, ki je prijetna in hkrati nekako tuja, a v končnem pogledu vendar le fikcija. Ta podoba tako služi kot pomanjkanje in želja, a vzporedno tudi kot njena tolažba in uresničitev. Stik s to zrcalno podobo torej postane identifikacija s fikcijo, z od zunaj ustvarjenim konstruktom, ki je seveda le del sistema, ki ga Lacan poimenuje Red simbolnega, takšna identifikacija pa je njegov glavni mehanizem, ki človeka spremlja pri posvajanju vsakršne podobe in sprejemanju vloge tudi kasneje v odraslem življenju. A za nas je ključnega pomena dejstvo, da se Draper s to fazo tokrat ne sooča v otroštvu; skoznjo mora še enkrat v svojih dvajsetih, ko se vrne iz korejske vojne, zato bi bilo napačno trditi, da jo doživlja povsem nezavedno. Nova identiteta je bila navsezadnje (čeprav morda ne povsem) zavestna odločitev, zato si tudi zrcalo tokrat postavlja povsem preiščljeno; kakšna bo podoba Dona, ki bi jo rad videl pred sabo? Podrejanje simbolnemu redu lahko kot pisec lastne identitete tako spreobrne sebi v prid, ustvari lahko zrcalo, ki bo navzven zrcalilo podobo po lastnem okusu. Red simbolnega torej, kot da je preskočen, ali še bolje: Don Draper, ki je lahko kdorkoli, je seveda tudi alfa samec, zakaj pa ne, in kot tak sam postavlja svoj simbolni red – ideologija ne določa njega, temveč prav njegova podoba poseeblja ideologijo samo.

Ideologija šestdesetih let pa je specifična; mladostna, radikalna in revolucionarna, po drugi strani pa kvečjemu še bolj strukturirana kot idejno ozračje pred- in medvojnih generacij, ki jim je nasprotovala. Nikoli prej v zgodovini namreč ni bila mladost tako čaščena, nikoli ni bila tako cenjena kot vrednota – na mesto izkušnj in razuma starejših sta stopila svobodomiselnost in potencial mladih. Takšna avantgardna misel se je kmalu izkazala za povsem binarno; seveda so bili prav mladi glavno gonilo ideoloških sprememb in revolucij, a so bili hkrati prav s tem tudi subjekti aparata, ki so mu nasprotovali, to je aparata potrošniške družbe. Komercializacija hipijevske mode, portreta Che Guevare in *peace* simbola je le začetek, z Andyjem Warholom je pop kultura, umetnost posnemanja in re-invincije, postala uradna kultura gibanja, v katerem je subjektivnost le še namišljen koncept – vsi smo posebni, vendar *enako* posebni. Kot pravi Althusser, ki subjektivnost označi za obliko ideologije, posameznik ali njegova identiteta ne obstajata drugače kot od drugih prepoznana subjekta – subjektivnost sama torej postane oblika ideologije. Potrošništvo, ki se razvije prav na račun povečevanja mladostniškega optimizma, kot ideologija tako hkrati sestoji iz potrošnikov, kot jih tudi ustvarja, in spet obratno in tako naprej. V takšnem okolju iz pepela vstane novi Don Draper, ne več pasivni in sesuti Dick Whitman, ki se z močjo izmišljanja nove osebne zgodovine seveda zavestno pre-rodí na mesto moči, mesto, ki takšno ideologijo določa. To mesto je v šestdesetih zasedel marketing, na ruševinah medvojne propagande izdelan mehanizem, le da je depolitiziran v smislu, da ideologija ni več orodje kakršne koli politične agende, temveč le še orodje kapitala (ki je seveda politična agenda sam po sebi). A denar v Draperjevih očeh ni bistven, pravzaprav ga sploh ne skrbi. Zanj je le orodje samouresničitve; kot nosilec napredka je tudi nosilec njegove preobrazbe, zato seveda ni poslovnež, tudi ko je še navaden prodajalec – v vseh pogledih je namreč ustvarjalec, ustvarjalec podob. Prav zaradi tega v oglaševalski agenciji ne postane računovodja, ampak idejni vodja, *ideolog* sistema v službi Želje, prav tiste z začetka tega zapisa; tako kot cene stvari, ki jih prodaja, ne določa več njihova produkcijska in materialna vrednost, ampak želja potrošnikov, tako tudi persona Dona Draperja raste z izpolnitvijo podobe na drugi strani zrcala. S to vzporednico postane nekakšna posebitev obdobja, ki ga hkrati tudi ustvarja, postane vse, kar so šestdeseta kdaj bila – in kar mogoče ne bi smela biti.

A kot v *Anti-Ojdipu* pravita Deleuze in Guattari, ki hkrati zanikata takó psihoanalitično kot marksistično logiko, Želje ne smemo razumeti kot odsotnost in subjektivizacije ne kot njene izpolnitve. Takšen filozofski idealizem Željo postavlja na mesto negativnega, medtem ko bi jo morali, vsaj po njenem mnenju, v luči ničejanske »volje do moči« upoštevati kot pozitivno, produktivno silo – kar se še nikoli ni izkazalo za tako resnično kot prav v divjih šestdesetih, v tej zibelki neoliberalizma. Ravno s tem pušča Don za sabo lacanovsko željo po samo-izpolnitvi in jo nadomešča z željo po samo-izumitvi; z opuščanjem arhetipov stare dobe postane nekakšen neo-arhetip, vedno znova izumljajoči-se Jaz ali – kot bi rekel Baudrillard – simulacija zasede mesto resničnosti in postane resničnejša kot resničnost sama. A vendarle: takšna neo-arhetipa sta konec koncev postala tudi Gordon Gekko in Patrick Bateman, zato lahko v uspešnost in zapuščino Draperjeve generacije s historične distance že tudi nekoliko podvomimo. Kapitalizem človeka odtuji

1 Foucault, Michel: *Rojstvo klinike*. Ljubljana, Študentska založba, 2009.



od njega samega in mu ne dovoljuje pravega samo-spoznanja; shizofrenija je postala ne le simptom, ampak tudi ključni element modernega kapitalizma in v času, ko (vsaj navidezno, v resnici pa le začasno) prevprašujemo simptomatičnost ideologije zadnjih nekaj desetletij, ne moremo mimo temeljitega prevpraševanja modernega človeka. Naj nam torej Don Draper služi kot poosebitev vsega omenjenega: Don je le deteritorializirana podoba Dicka Whitmana, a Dick ni shizofrenik – ravno nasprotno, v tem telesu je tujec prav on. Shizofrenik ni nihče drug kot Don, ki je zdaj v celoti resničen, morda celo preresnichen za vlogo, ki jo igra – zato ni čudno, da ga sodelavci dojemajo skoraj metafizično kot z neba poslanega ali kot Prometeja, nosilca ognja, in v njegovih besedah iščejo resnic, ki bi jim lahko pomagale postati podobni njemu. Dick tako ostaja le identiteta, ki se je mora znebiti, da bo lahko v polnosti zaživel. A tega mu ne onemogočajo le zunanji dejavniki, preteklost, ki ga zasleduje, temveč si na poti v prvi vrsti stoji prav sam. Umetno sproducirano predmestno življenje z belo ograjo, ubogljivo ženko in lepimi otroki je uspešna krinka, a brez smisla, zato ga skuša osmisliti z alkoholom in ženskami, a edini smisel zmeraj najde le v delu. **Seveda kot oglaševalca ne le ustvarja (in prodaja) podobe iz sanj, on sam živi sanje, zato sploh ne čudi, da je v svojem poslu tako uspešen. Zunaj sveta sanj pa ga še vedno čaka Dick, a nismo povsem prepričani, da ga bo kdaj sploh mogel (ali želel) zares pozabiti.**

Don Draper je dramaturg in režiser velike igre, v kateri glavno vlogo igra kar sam. Logično je, da je raje izbral vlogo Dona in ne vlogo Dicka – pankrta, sirote, ničeta. V tem pravzaprav ni drugačen od nikogar izmed nas – zakaj je potemtakem vendarle nekaj posebnega? Tudi Peggy, na primer, njegova najbolj obojevalna učenka, ni vedno to, za kar se izdaja; doma kaže povsem drugačen obraz kot v službi, trudi se nasprotovati družbenim normam in je praviloma, podobno kot Don, trdno prepričana vase in v svoj prav. A ta prepričanost je kompromisna, saj se v službi prilagaja Donovi potrditvi, zunaj pa mnenju ljudi, za katere misli, da jim nasprotuje. Peggy dvomi v svojo prepričljivost kot igralka, a trdno verjame v svoje režijske sposobnosti – po drugi strani pa je Don odličen igralec, ki je popolnoma izgubil nadzor nad svojim življenjem ... razen tistim delom, ki ga naseljuje persona Dona Draperja. Ta ni obremenjen z družbenimi omejitvami, saj ga te za razliko od Peggy ne določajo – kot poosebitev kreativne sile šestdesetih jih vzporedno s svojo identiteto konstruira prosto po svojem okusu. Zanj je torej pomembno le, da v celoti zaobjame in postane svoj lik, kakor je načrtoval že na začetku. Vendar je takrat brezskrbno pozabil, da ga bo – če ga že ne bo Lacanov simbolni Red – vedno določal lacanovski Drugi ..., ki je v tem primeru on sam. Morda je za to pomembno le uničenje vsakršnega stika s preteklostjo in povsem nov in svež začetek, morda pa tudi ne. Nedvomno eden od odgovorov, ki ga bomo dobili v prihajajoči 5. sezoni – ko jo bodo končno začeli snemati ...

Skrivnostna karizmatičnost Oglaševalcev

Tina Poglajen

Če na facebooku rešite kviz z naslovom *Kateremu liku iz serije Oglaševalci ste najbolj podobni?* in je vaš rezultat protagonist serije, Don Draper, bo aplikacija vaš značaj opisala s pridevniki, kot so hladnokrvnen in osredotočen, ter lastnostmi, kot so izžarevanje erotične privlačnosti, brezhiben stil in prodornost. Pripisala vam bo še ciničen pogled na svet ter obilico seksualnih in romantičnih osvojitvev. Če ste bolj podobni kateremu izmed drugih moških likov, je vaša osebnost, sodeč po rezultatih kviza, precej manj impresivna.

Junakov moškega spola, ki bi jih lahko opisali na tak ali pa podoben način, je bilo sicer na filmu in na malih ekranih že ogromno, od Rhetta Butlerja iz filma *V vrtincu* (*Gone with the Wind*, 1939, Victor Fleming) do agenta Dala Cooperja iz serije *Twin Peaks* (1990–1991). Vendar se *Oglaševalci* od filmov in serij, v katerih nastopajo liki s tovrstno karizmo, razlikujejo po tem, da so bili zaradi problematiziranja položaja deprivilegiranih družbenih skupin (temnopolti, homoseksualci, ženske) proglašeni za eno najbolj progresivnih, liberalnih in celo feminističnih aktualnih serij. Temu primerno je tudi občinstvo *Oglaševalcev* večinoma premožnejše in bolj izobraženo, torej tisto, ki presoja (pop)kulturo tudi kritično – in to presojanje *Oglaševalci* zlahka zdržijo. Presenetljiva pa je privlačnost in priljubljenost lika, kot je Don, ki je pri seriji takega kalibra s »tradicionalnimi« značajskimi potezami nekoliko nenavadna.

Uvodni rezultati kviza seveda ne opišejo vseh lastnosti Dona Draperja, temveč le tiste, zaradi katerih velja za karizmatičnega tako znotraj kot zunaj serije. Vse te karakteristike so namreč lastne le »self-made-man« personi, ki jo je ustvaril, svoje arhetipske vloge pa ne more polno uresničiti,



saj ga ostanki »prejšnjega« življenja Dicka Whitmana še vedno lovijo. Kljub temu formula, ki je v divjem nasprotju s sodobnimi portreti moških na televiziji in v filmu – ti so v mnogih primerih preprosti, neodrasli in brez nadzora nad potekom lastnega življenja – očitno deluje, tako pri tistih, ki bi mu bili radi podobni, kot pri tistih, ki jih erotično privlači.

Njegova temačna karizma je že bila opisana kot križanec med tisto, ki izvira iz burne preteklosti Caryja Granta, surove predrznosti Clarka Gablea, melanholične kompleksnosti Humphreyja Bogarta in patriarhalne zaščitniškosti Johna Waynea. Po tej plati Don Draper pooseblja arhetip visokega, temnega in čednega moškega, ki ga najpogosteje srečujemo v ljubezenskih šund romanih, kar je označeno za ženski žanr. Tak moški je kot Don Draper »pravi moški«, alfa samec s seksualno privlačnostjo dominantne narave, je inteligenčen in misteriozen, hkrati pa ženski sposoben

nuditi simbolično zaščito oziroma oporo. Formula deluje, presenetljivo, celo pri feministkah, kljub načelnemu odklanjanju tradicionalne vloge moškega kot hranilca in zaščitnika ženske ter družine, predvsem pa odklanjanju hegemonije moškosti, ki ji je komplementarna ženska pasivnost ter podrejenost. Misel, da »ni le Draperjeva vizualna privlačnost in čustvena nedostopnost tista, ki jih privlači, temveč to, da je na skrivaj občutljiv,« precej spominja na izsledke raziskave, ki jo je med bralkami ljubezenskih romanov izvedla Janice A. Radway¹ in ki navajajo, da gre za »zgodbe, kjer je središčna vizija popolna predaja, kjer so premagane vse nevarnosti, kar junakinji omogoča, da njeno samoobvladovanje popusti. Pasivnost je v srcu izkušnje branja romance, saj je končni cilj vsake zgodbe ustvariti tisto popolno zvezo, kjer je moški – ki je po eni strani zelo

1 Radway, Janice A: The act of reading the Romance: Escape and Instruction, v *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1986. Str. 87–118.



celotne mizanscene v *Oglaševalcih*, ki je nedvomno videti stilizirano razkošno in veristično perfekcionistično obenem, tako da se od predhodnic ne razlikuje le po vsebini, ampak tudi vizualnosti. Celoten dizajn *Oglaševalcev* pravzaprav *oglašuje* – avtorji posvečajo veliko pozornosti atraktivnosti lokacij, kostumov junakov, uvodne špice. Tako imamo v seriji po povsem ameriških standardih produkcije dogajanje v velikih stavbah in hišah z estetsko dovršeno notranjo opremo, z *vintage* avtomobili, srečujemo pa lepe, belopolte, ne premlade in ne prestare moške in ženske – kar funkcionira kot znak, ki nakazuje vizualno ugodje kot tako. Skratka, prav ta »ameriškost«, ki so jo ustvarjalci po eni strani sicer vzeli pod kritični drobnogled, po drugi strani še vedno sama deluje kot objekt potrošnje ter simbol ugodja, podobno kot podajajo *Oglaševalci* v celoti, s kombiniranjem kompleksnih, kruto realističnih likov, dramatičnih prvin in ideološke problematike liberalno idejo, četudi znotraj pripovedne forme, omejene z lastno konzervativnostjo.

Dodatni viri:

Vargas-Cooper, Natasha: *The secret of Don Draper's sex-appeal*, v *The Daily Beast*, 22. 7. 2010.

Stein, Sadie: *The Don Draper effect: Why do feminists still love assholes?*, v *Jezebel*, 15. 10. 2008.

Mlawski, Shana: *Are male characters more likable than female characters?*, v *Overthinking it*, 28. 6. 2010.

možat in močan, po drugi strani pa skrben in nežen – končno spoznal resnično vrednost junakinje«. Prav to pa je tisto pajdaštvo, o katerem govori Simone de Beauvoir, ko pravi, da ženski, ki jo moški vzpostavlja kot Drugega, to pogosto prija zaradi tesnobe in napetosti eksistence, ki se jim želi izmakniti, saj jo družba k temu spodbuja že od malih nog.

Izsledke iste raziskave lahko uporabimo tudi kot odgovor na vprašanje, zakaj se gledalkam zdi karizmatičen še en lik v seriji, in sicer Joan, vodja tajnic v oglaševalskem podjetju, ki si je spoštovanje sodelavcev pridobila s svojo učinkovitostjo in šarmom. Med bralkami romanc so namreč posebej priljubljene tiste junakinje, ki – presenetljivo glede na zgornji odstavek – niso pasivne ter nemočne, temveč so poleg vizualne privlačnosti tudi »izjemno inteligentne, neodvisne, pogumne in izvirne«, kar – navajajo – v nekaterih primerih celo spremeni predstavo o njih samih. To sovпада z ugotovitvijo Shane Mlawski, ki na podlagi lestvice najbolj priljubljenih fikcijskih likov zaključuje, da so med gledalci priljubljeni liki moškega spola lahko tako pasivni kot aktivni – torej tako gospodarji svoje usode kot prikupni luzerji. Medtem pa so priljubljeni liki ženskega spola precej manj variabilni: večina jih je samosvojih, dejavnih in odločnih – ni pa veliko popularnih neodločnih, pasivnih ženskih likov kot tudi ne smešnih zgrab ali prikupnih grdob.

Ob intelektualno stimulativnem ugodju *Oglaševalcev* ne gre zanemariti vizualnega. Brezhibno elegantni privlačnosti Dona Draperja lahko sopostavimo Joan, le da je pri njej nenavadno izrazito erotiziranje oblin, ki so dandanes na TV-ekranu videti baročno. Če vzamemo v obzir vedno glasnejše kritiziranje medijev, ki kot normalno predstavljajo precej ne-normalno žensko telo, je lahko razumeti, zakaj lik Joan s svojo neobremenjeno seksualno močjo in koketiranjem pridobiva simpatije tako med moškimi kot tudi ženskimi delom občinstva. Seveda pa ne moremo mimo omembe



Mad plan¹

M. B.

Tadej Štok alias CerpinTaxt s spletnega portala *Kratkocasniki.com* je s pomočjo programa *FloorPlanner* mapiral pisarno, ki jo je v četrti sezoni *Oglaševalcev* zasedla agencija *Sterling Cooper Draper Pryce*. V serijo je uvedel panoptični pogled in dosegel, da se je paranoičnost *Dona Draperja* še povečala. Statistika², odčitana nazadnje: facebook like 600, tweet 390, buzz 772.

Vaš »*Mad Men Office Floor Plan*« je postal precejšen hit. Se je odzval kdo od kreativnega tima serije?

Na žalost ne. Ko sem videl, kako neverjetno se je stvar razširila, sem to nekako pričakoval. Nena zadnje je bila zadeva objavljena na strani *Entertainment Weeklyja*, tako da sem prepričan, da so izdelek opazili. Vendar odziva z njihove strani – razen nekaj tвитov napol uradnih twitter profilov likov iz serije – ni bilo. So se pa oglasili fantje iz *FloorPlannerja* in se mi zahvalili za lepo reklamo. Za njihovo storitev imam sedaj premium račun do konca življenja.

Kakšna je bila delovna metoda? Kje ste začeli, kako nadaljevali? Utegnila bi biti poslovna skrivnost, in vendar: koliko delovnih ur je šlo v projekt?

Najprej sem pisarno skiciral na papirju in s pomočjo hitrega previjanja po epizodah poskušal ugotoviti, kako točno so pozicionirane sobe in komu pripada katera. Nato sem na spletu iskal najbolj ustrezno orodje za ustvarjanje tlorisov in se odločil za *FloorPlanner*, ker se mi je zdel najlažji za uporabo. Kasneje sem opazil, da omogoča izvoz ustvarjenega 2D-modela v 3D, kar mi je dalo idejo, da bi bilo pisarno fino opremiti še s pohištvo. Nato se je šele začelo pravo delo: iskanje in pravilno postavljanje vseh kosov pohištva, ki jih ni malo. Sicer sem dostikrat uporabil približke, a vseeno je bil ta proces daleč najbolj dolgotrajen in zahteven. Ocenil bi, da sem za vse skupaj porabil kakšnih 12 ur dela. S tem, da sem vmes dvakrat obupal in 'projekt' pustil pri miru po več tednov. Šele zaključek četrte sezone me je zares zdramil in zmotiviral, da zadevo končam in vržem na splet.

Kako bi ocenili prejšnjo, *Sterling Cooper* pisarno? Vas mika, da bi floorplanirali še katero drugo 'imaginarno' arhitekturo?

Zdi se mi, da je bila prejšnja precej večja, ampak smo je bili navajeni. Ko so se preselili, me je novo okolje (kot najbrž druge gledalce) nekoliko zmedlo. Od tu tudi ideja, da bi ustvaril tloris. Zaenkrat nimam načrtov za kaj novega, čeprav sem prejel kar nekaj predlogov. Redkokatera serija je primerna za kaj takšnega. Bolj kot risanje tlorisov me je zanimalo, ali sem sposoben ustvariti neko vsebino, ki bi se virusno razširila. Ne izključujem kakšnega podobnega eksperimenta v prihodnje, vendar zaenkrat še nimam idej.

Ali obstaja poseben žanr kartografiranih filmov/serialov?

Ne bi vedel, ali obstaja ravno poseben žanr, a veliko filmskih, knjižnih in sedaj še TV-franšiz je z razvojem interneta sprožilo nastanek podobnih 'fan art' izdelkov. *Vojna zvezd* ali *Zvezdne steze* imata ogromno nekih zemljevidov, infografik in družinskih dreves, ki so jih ustvarili ljubitelji. Podobne izdelke lahko najdemo pri vseh večjih medijskih vsebinah, ki imajo kulturni status in veliko privrženecov. Pred leti sem naletel na tloris pisarne iz *Pisarne* (*The Office*, 2005–). Prepričan sem, da bo tega v prihodnosti še več.

Soba neznane funkcije. Kako ste jo sploh detektirali/zaslužili? Verjetno obstaja kakšen screenshot v dokaz, kjer je ta soba nakazana kot slepa pega. Imate občutek, da jo je *Matthew Weiner* vstavil načrtno – kot uganko?

Pozicije nekaterih sob je bilo zelo težko določiti. Kuhinja se na primer pojavi samo v enem ali dveh prizorih v vsej sezoni. Še vedno nisem prepričan, ali sem v tistem delu pisarne pravilno zmapiral stvari. Tista soba je nastala kot praznina v načrtu, potem ko sem določil vse ostalo, saj se v seriji nikdar ne pojavi. Sicer so špekulacije, da bi tam lahko bil prehod do večjega dela, kjer imajo mize še ostali liki (npr. *Ken Cosgrove*), vendar nisem prepričan. Bolj posrečena se mi je zdela razlaga sodelavca, ki je predlagal, da je skrivnostna soba zagotovo shramba za viskije. Ta razlaga je očitno mnoge nasmejela in bila eden ključnih elementov, ki so sprožili virusno širjenje. Dvomim, da je notri kot uganka, prej bi rekel, da so si pustili prostor za rezervo oziroma za kakšne nove sodelavce.

Ste zasledili napake v doslednosti glede razporeditve prostorov oziroma znotraj njih?

Presenetljivo ne. Kot kaže, so kulise kar realna pisarna. Scenografi so zelo dosledni pri svojem delu, kar je po moje itak industrijski standard pri takšnih serijah.

Op. ured.: tloris pisarne *Oglaševalcev* (4. sezona) si lahko ogledate na zadnji strani *Ekrana*.



1 »Nor načrt«

2 Spletna povezava na stran: <http://bit.ly/aVDxsJ>.

If it ain't broke, don't fix it.¹

50 (ne)potrebnih rimejkov

Zoran Smiljanić

1 Če ni pokvarjeno, ne popravlja.





Rimejk (obdelava, priredba ali predelava) je star skoraj toliko kot sam film. Za prvi rimejk velja *The Great Train Robbery* (1904, Siegmund Lubin), nastal je le leto po uspešnem in bolj znanem originalu z istim naslovom, in ker takrat še niso poznali avtorskih pravic, so ga mirne duše posneli povsem drugi avtorji, pospravili dobiček in nihče ni niti pisnil. Rimejki so kmalu postali folklor, obvezen spremljevalec filmske industrije, ki je tehnične novotarije, nove generacije zvezdnikov in spremembe okusa gledalcev pospremila z novimi in novimi predelavami, ki so neumorno posodabljali stare, zaprašene zgodbe. Večinoma so bile spremembe le zunanje, kozmetične, včasih pa temeljne, kot naprimer v sicer solidnem filmu *Mirni Američan* (*The Quiet American*, 1958, Joseph L. Mankiewicz), ki pa je dodobra razredčil preroško politično sporočilo (o ameriškem umazanem vpletanju v Vietnamu v 50. letih) v istoimenski knjigi Grahama Greena (1955), tako da smo verodostojno ekranizacijo dobili šele leta 2002 (Phillip Noyce). Najplodnejše obdobje rimejkov je nastopilo v 80. letih, ko je nastalo rekordno število originalnih, kvalitetnih, provokativnih in intrigantnih filmov. Potem pa so se v ospredje prerinile preverjene, neproblematične in atraktivne uspešnice, ki so enkrat (ali večkrat) že zaslužile denar, zakaj jih torej ne bi ponovno vpregli? In to so tudi storili. V zadnjem obdobju so se rimejki tako nakotili, da se zdi, ko bi živeli v *déjà vu* svetu. Vse nam je znano, vse smo že nekje videli, vse doživeli. Kadarkoli se sprehodimo po hodnikih novodobnih filmskih palač, za nami izza vsakega vogala oprezajo kartonasti junaki, ki smo jih nekoč že videli. Le da so redizajnirani, rekostimirani, repozicionirani ... in največkrat retardirani.

Živimo torej v času rimejkov in *sequelov*, ki se z rimejki pariyo iz koristoljubja. Ta hip se na domačem sporedu vrtijo *Pravi pogum*, *Zeleni sršen*, *Guliverjeva potovanja*, če omenimo le najbolj očitne. Odpeketalni so *Dan, ko bo obstala zemlja*, *Vojna svetov*, *Jaz, legenda*, *Casino Royale*, *A-Ekipa*, *Poseidon*, *Ugrabitev metroja Pelham 123*, *Spopad Ti-*

tanov, *Karate Kid*, *Spusti me k sebi* in mnogi drugi, prihaja pa nepregledna vojska najavljenih rimejkov, ki kot biblični roj kobilic grozi, da bo do kosti obral vse, kar je še ostalo nedotaknjeno (*Death Wish*, *The Girl With the Dragon Tattoo*, *Attack of Killer Tomatoes!*, *RoboCop*, *Red Dawn*, *Highlander*, *Jesus Christ Superstar*, *Moby Dick*, *All About Eve*, *Romancing the Stone*, *They Live*, *Slap Shot*, *Total Recall*, *NeverEnding Story*, *Missing in Action*, *Umberto D.*, *The Incredible Shrinking Man*, *The Illustrated Man*, *The Dirty Dozen*, *13 (Tzemeti)*, *The Thing*, *Conan*, *Oldboy*, *Westworld*, *The Rocky Horror Picture Show*, *Rosemary's Baby*, *Angel Heart*, *Barbarella*, *Last Tango in Paris* in celo *The Wild Bunch* ...) In to je le vrh ledene gore.

Z vsako novo izumljeno tehnično domisljico (digitalizacija, CGI, 3D ...) holivudski kšeftarji prepakirajo vedno isto sranje v novo embalažo in ga vsaki novi generaciji gledalcev (potrošnikov, heh) prodajajo kot suho zlato. Mi, nekoliko starejši in vsega hudega vajeni gledalci, pa smo prisiljeni ponovno mrhovinariti po truplih filmov, ki jim ne pustijo počivati v miru. Drvimo v dobo, kjer bo vsak film *apdejtan* z vsaj enim, če že ne več rimejki. Kultura, ali bolje rečeno, histerija vsesplošnega poustvarjanja je postala nekaj povsem naravnega in samoumevnega.

Pomemben segment med rimejki zase dajo tudi biografski filmi, kjer nam ponarodele junake (*Dracula*, *Frankenstein*, *Hamlet*, *Robin Hood*, *Billy the Kid*, *Wyatt Earp*, *Jesse James*, *Tarzan*, *Superman* ...) vsakih nekaj let pogrevajo in servirajo na nov, baje ultima-

tiven način. Obstajajo rimejki, ki svoje poreklo nedvoumno izpostavljajo, pa tudi oni drugi, ki svoje osebne podatke skrivajo kot najstrožje varovano državno tajnost. Taki bolj kamuflirani, zaviti, posredni rimejki, ki sunejo zaplet, a zamenjajo naslov, imena, kraj in čas dogajanja, sledi brišejo tudi tako, da zamenjajo žanr ali v zgodbo umešajo še nekaj novih sestavin in se s tovrstnim manevrom skušajo izogniti plačilu avtorskih pravic (kljub temu jih originalni avtorji pogosto razkrinkajo in tožijo za krepke denarce). Takim rimejkom se reče *informal*, *unofficial* ali *unauthorized* (neformalni, neuradni, neavtorizirani). Poznamo pa tudi take, ki so jih poimenovali *reinvented*, oz. *reimagined* (na novo zasnovani ali zamišljeni) rimejki, kar je le pravniška latovščina, s katero si skušajo *inventivni* filmski studii zagotoviti večji kos avtorskega kolača od prihodka ali vsaj nižje plačilo pravic.

Plonkanja je povsod na pretek: od *Avatarja* (ki naj bi se ponašal z originalnim scenarijem), pri katerem bo tudi ne preveč izurjeno oko prepoznalo številne fragmente, momente in elemente drugih filmov, prek novodobnih grozljivk, ki z vsakim novim naslovom navijejo gumb za jakost groze, gorja & gravža do maksimuma, a so si še vedno podobne kot jajce jajcu, do filmov, ki se ponižujejo z obujanjem digitalnih junakov iz videoigrice. Posebno poglavje so ameriški rimejki evropskih uspešnic, vendar je čarovnija originalov na poti pogosto skrivnostno izpuhtela, zato jih Američani v zadnjem času uvažajo v paketu z originalnimi evropskimi režiserji. To, da vsi kradejo ameriškega filmu, je pa tako ali tako jasno. V mlakuži vsesplošnega plenjenja pa se najdejo tudi redki primerki, ki so svoje predhodnike dosegli ali celo prerasli ter ustvarili vrhunske in nesmrtnne filme. Ogledali si bomo torej presek najbolj tipičnih vzorcev predelovanja, paleta takšnih in drugačnih filmov, od podna do Parnasa, od multimilijonskih spektaklov, ki niso vredni prebite pare, do neprecenljivih biserov, ki so predhodnikom dodali tisto pravo manjkajočo sestavino in jim vdahnili novo življenje. In tiste vmes. Med brskanjem po tisočih filmih, ki so se tako ali drugače naslanjali na predhodnike, se je izkristaliziralo tudi železno pravilo rimejkov: novejši kot so, slabši so. Če vprašamo rimejke, se zdi, kot da je vsa prihodnost že za nami.

1. M (1951, Joseph Losey)

Amerikanizirana inačica nemške mojstrovine *Mesto išče morilca* (M, 1931, Fritz Lang) je nenavaden rimejk, ki se originala drži kot pijanec plota, še celo koti kamere so identični. Verjetno zato, ker so ga posneli po istem scenariju in ker ima istega producenta kot original. *Herr* Seymour Nabenzal je poskušal isto zgodbo še enkrat prodati Američanom – z mešanimi rezultati. Pedofilski morilec otrok (David Wayne) je Lorrejevo krčevito teatralnost zamenjal z nerovno *method* igro v maniri Jamesa Deana ali Marlona Branda. Niti ne tako zgrešeno, kot bi človek pričakoval.

2. Koloradski teritorij (Colorado Territory, 1949, Raoul Walsh)

Rimejk *noir* kriminalke *Visoka Sierra* (High Sierra, 1941, tudi Raoul Walsh), kjer ropar Humphrey Bogart (z markantnim imenom Roy »Mad Dog« Earle) pred policisti zbeži v Skalno gorovje, a ga ti obkolijo in ustrelijo kot psa (v tem prizoru tudi zares okoli skače nek cucek). Na poti od originala do rimejka je Bogart mutiral v Joela McCrea, kriminalka pa v western *Koloradski teritorij*. In medtem ko v *Sierr* Ida Lupino z varne distance pretreseno opazuje, kako ji ubijejo ljubimca, gre v *Koloradu* Virginia Mayo prostovoljno pred cevi pušk in umre z njim. »Mad Dog« Earle je šel še tretjič na led v barvnem in nepotrebnem *I Died a Thousand Times* (1955, Stuart Heisler) – posnet na natančno istih lokacijah kot *Visoka Sierra* – kjer je bančni ropar Jack Palance, za njim pa joče Shelley Winters. Ko smo že pri spremembi žanrskega predznaka: *Hiša tujcev* (House of Strangers, 1949, Joseph L. Mankiewicz) se je iz izvrstne *noir* drame prelevila v spodoben psihološki western *Zlomljena sulica* (Broken Lance, 1954, Edward Dmytryk).

3. Mož, ki je preveč vedel (The Man Who Knew Too Much, 1956, Alfred Hitchcock) Edini rimejk mojstra Hitchcocka, pa še to po lastnem istoimenskem originalu iz leta 1934. Nova, ameriška verzija je bolj kompleksna, razkošna, atraktivna (posneta na lokacijah v Maroku in Londonu) in zvezdniška (James Stewart, Doris Day). Zapomnili smo si jo po pesmi *Che Serà, Serà*, ki jo prepeva Doris Day in z njo locira ugrabljenega sina, in pa po nepozabnem udarcu činel na koncertu v Albert Hallu, kjer je orkestru dirigiral sam Bernard Herrmann. Čeprav

mu je Hitchcock ponudil, naj na napiše novo verzijo kantate iz originala (*Storm Cloud Cantata* Arthurja Benjamina), se je skladatelj odločil, da bo pustil originalno verzijo. Ni hotel delati rimejka. Rezultat: enakovredna filma, le da je rimejk malo bolj spoliran in prirejen za širšo publiko. Sicer so po Hitchcockovih filmih posneli še 13 bolj ali manj inferiornih rimejkov in tri klavrne sequele *Psiha*, *sumljivo* podobnih pa je nešteto.

4. Ben-Hur (1959, William Wyler)

S pojavu tehnikolorja, cinemaskopa in bolj dovršenih posebnih učinkov so tudi številni holivudski kostumski in biblični superspektakli doživljali nove stilske preobrazbe, nemara je najbolj znan tale, ki je zmagal predvsem zaradi slavne dirke s konjskimi vpregami. Ekranizacija romana *Ben-Hur: A Tale of the Christ* (1880) guvernerja Lewa Wallaca iz Nove Mehike (znanega iz filmov o Billyju the Kidu). Predhodnik: *Ben-Hur: A Tale of the Christ*, 1925, Fred Niblo. Tistim, ki smo v ex Jugi videli porezано Wylerjevo verzijo, se je ob ogledu necenzurirane prikazal Jezus.

**5. Sedem veličastnih** (The Magnificent Seven, 1960, John Sturges)

Sicer velja konsenz, da gre za enega velikih vesternov, ki je dostojno nadaljeval tradicijo epa *Sedem samurajev* (Shichinin no samurai, 1954, Akira Kurosawa), vendar gre za precejšen in zastarel film. V njem mrgoli poceni klišejev, patetičnih prizorov, polnih pocukrane sentimentalnosti, ob kateri gledalcu postane kar nerodno. Sedem-rica revolverašev so enodimenzionalne karikature, ki zasedajo opisna imena, kot so Pogumni, Zabavni, Plemeniti, Hitri, Močni, Strahopetni, Zaljubljeni; Mehičani so ali plemeniti kmetje ali sadistični banditi, največji greh pa je konfekcijski končni obračun, ki je le blede kopija prelomnega finalnega spopada iz originala. Bolj rimejk *Sneguljčice* in *sedem palčkov* kot pa *Sedmih samurajev*.

**6. Za prgišče dolarjev** (Per un pugno di dollari, 1964, Sergio Leone)

Leone je izjavil, da gre za rimejk Kurosawovega filma *Telesna straža* (Yōjinbō, 1961, Akira Kurosawa), a ima zgodba malo daljši rep. Zaplet s tujcem, ki pride v mesto z dvema konkurenčnima bandama in jih zvito naščuva eno proti drugi, je lansiral pisatelj Dashiell Hammett v *hard-boiled* kriminalkah *Rdeča žetev* (Red Harvest, 1929) in deloma *Stekleni ključ* (The Glass Key, 1931). Motiv je pognal v nekaj filmih, med drugim tudi v *Steklenem ključu*, ki je bil ekraniziran dvakrat (1935, Frank Tuttle in 1942, Stuart Heisler), sledi mu *Buchanan ponovno jezdi* (Buchanan Rides Again, 1958, Budd Boetticher), šele nato prideta na vrsto Kurosawa in Leone, da bi se zgodba kot plevel razrasla v številnih rimejkih, najbolj opazni so *Millerjevo križišče* (1990, brata Coen), *Zadnji preživeli* (Last Man Standing, 1996, Walter Hill) in *Srečnej Slevin* (Lucky Number Slevin, 2006, Paul McGuigan), v naročje vesterna pa se je vrnila v *Sukiyaki Western Django* (2007, Takashi Miike). Rekel bi, da je s tem ta zgodba več kot dobro pokrita.

7. Bes (Outrage, 1964, Martin Ritt)

Istega leta kot Leone je s Kurosawo poskusil srečo tudi Martin Ritt in po kavbojsko zajahal njegovo klasiko *V gozdu* (Rashōmon, 1950), a neslavno telebnil v prah. *Bes* je dolgočasen in pretenciozen ne tič ne miš, niti western niti drama, še posebej neprepričljiv je bil Paul Newman kot mehiški bandit. Ritt se je odkupil tri leta pozneje z izvrstnim westernom *Hombre* (1967), ostri, trdi in pesimistični variaciji *Poštna kočija* (Stagecoach, 1939, John Ford), kjer je tudi Paul Newman z odliko opravil popravni izpit.

8. Zadnja hiša na levi (The Last House on the Left, 1972, Wes Craven)

Kontroverzna, neprijetna in zelo beraška priredba Bergmanovega *Deviškega vrelca* (Jungfrukällan, 1960). Art & horror sta bližje, kot bi si mislili, meni Gorazd Trušnovec.



Pisca scenarija in režiserja originala Wesa Cravena je zanimalo, kako bi bilo, če bi film posneli z velikim proračunom, zato je produciral tudi najnovejšo verzijo *Zadnje hiše na levi* (The Last House on the Left, 2009, Dennis Iliadis). Bolje bi bilo, če bi se zadržal.

9. *Veliki Gatsby* (The Great Gatsby, 1974, Jack Clayton)

Tretje adaptacije romana F. Scotta Fitzgeralda ob nastanku niso pričakali ravno s simpatijami: kritiki so mu očitali pomanjkanje globine in površen odnos med nesojenima ljubimcema (Robert Redford in Mia Farrow), gledalci pa so ostali na suhem, brez velike srce parajoče ljubezenske zgodbe, ob kateri bi lahko točili solze. Odrekel se ga je tudi scenarist Francis F. Coppola: »Tega filma niso posneli po mojem scenariju.« Kljub vsemu mu je bil čas naklonjen: film danes deluje povsem spodobno, čustvena odtujenost med protagonisti mu gre v plus, Redford je ravno prav enigmatičen, Mia Farrow pa preračunljiva avša. Palec gor. Predhodnika: istoimenski nemi film (1926, Herbert Brenon) in verzija z Alanom Laddom (1949, Elliott Nugent), Baz Luhrmann pa že pripravlja novo različico z Leonardom DiCapriom.

10. *Zvezda je rojena* (A Star is Born, 1976, Frank Pierson)

Barbra Streisand, ki je bila kakopak alfa in omega ter bog in batina tega projekta, je zakrivila daleč najslabši rimejk melodramatičnega muzikala o debitantki, ki svojega mentorja/ljubimca na zatonu kariere pozvozi na poklicnem in osebnem področju. Prestara Straisandova in zaspani Kris Kristofferson sta zvarila katastrofalno medsebojno kemijo, dialogi so slabši kot v turški TV-noveli, od zapetih pesmi pa gledalca zaboli glava. Material sta neprimerno bolje obdelala istoimenska predhodnika iz leta 1937 (William A. Wellman) z Janet Gaynor in s Fredricom Marchem v glavnih vlogah, še posebej pa verzija iz 1953 (George Cu-

kor) z Judy Garland in Jamesom Masonom. Odmeve je zaslediti tudi v Scorsesejevem filmu *New York, New York* (1977) in *Kaj ima ljubezen s tem* (What's Love Got to Do with It, 1993, Brian Gibson). *Barbs, you blew it!*

11. *Plačilo za strah* (Sorcerer, 1977, William Friedkin)

Čeprav se Andrej ne strinja, Gorazd, Aleš in Zoran menimo, da gre za mojstrovino, ki skupaj z originalnim *Plačilom za strah* (Le salaire de la peur, 1953, Henri-Georges Clouzot) tvorita najmočnejši dvojec original-rimejk na tem seznamu, pa tudi širše. Friedkin (ki je bil v 70. na vrhuncu kreativnih moči) je izjavil, da je to njegov najljubši in najtežji film. Na snemanju so se vrstile težave, katastrofe, zamude in nesreče, samo osupljiv prizor na visečem mostu so snemali tri mesece in zanj porabili tri milijone dolarjev. Friedkin je obžaloval, da za glavno vlogo ni dobil Steva McQueena, Jacka Nicholsona ali Clint Eastwooda, ki niso bili pripravljeni pol leta prebiti v džungli, zato se je moral zadovoljiti z Royjem Scheiderjem. Naslov *Sorcerer* pomeni zli čarovnik usode, ki ima usoden vpliv na dogodke. In če dobro pogledamo, na enem od kamionov najdemo narisanega demona Pazuzuja, tistega iz *Izganjalca hudiča* (The Exorcist, 1973), torej gre za tudi za svojevrsten rimejk lastnega filma.



12. *Invazija tretjih bitij* (Invasion of the Body Snatchers, 1978, Philip Kaufman)

Zgodbo o skrivnostnih vesoljskih spórah, ki prispejo na Zemljo ter ljudem kradejo telesa in duše, je po romanu Jacka Finneya (*The Body Snatchers*, 1954) prvi ekraniziral Don Siegel v filmu *Invazija tretjih bitij* (Invasion of the Body Snatchers, 1956), šlo pa je za parabolo o atmosferi strahu, paranoje in ovađuštva, ki jo je povzročil McCarthyjev lov na čaravnice. Naslednji, še tesnobnejši in bolj brezizhoden Kaufmanov rimejk, je neponovljivo ujel eksistenčni krik nemočnega posameznika v navidezni družbi svobode

in blaginje. *Tatovi teles* (Body Snatchers, 1993, Abel Ferrara), ki so grožnjo videli v vojski, so bili že bistveno slabši, da o *Invaziji* (The Invasion, 2007, Oliver Hirschbiegel) sploh ne izgubljam besed.

13. *Nosferatu: Fantom noči* (Nosferatu: Phantom der Nacht, 1979, Werner Herzog) Hudo tvegan rimejk Murnauove nesmrtno klasike *Nosferatu: Simfonija groze* (Nosferatu: eine Symphonie des Grauens, 1922), ki mu je uspelo ujeti zmuzljivo ekspresivno čarovnijo nemega predhodnika in jo nadgraditi z izvrstno igro Klausea Kinskega, eterično lepoto Isabelle Adjani in s hipnotično glasbo Popol Vuha. Presezek: tisoče podgan na mestnih ulicah. Kaj takega lahko izpelje le nori Herzog.

14. *Vsi smo bili hipiji* (Willie and Phil, 1980, Paul Mazursky)

Malce mlačen, a ne nezanimiv rimejk *Julesa in Jima* (Jules et Jim, 1962, François Truffaut). Če so bili trije francoski ljubimci krepko pred svojim časom, se zdi, da so njihovi ameriški kolegi skoraj 20 let pozneje nepovratno zamudili seksualno revolucijo. *Ménage à trois* so se šli tudi v 90. letih, in sicer v filmih *Tri zaljubljena srca* (Three of Hearts, 1993, Yurek Bogayevicz) in *Ljubezen v troje* (Threesome, 1994, Andrew Fleming), potem pa se je mladina obrnila k drugačnim spolnim praksam. Še dva Mazurskyjeva rimejka: *Alex v Čudežni deželi* (Alex in Wonderland, 1970) je parafraza Fellinijevega *Osem in pol* (8 1/2, 1963) – da Mazursky ni Fellini in Sutherland ni Mastroianni, pravi Andrej Gustinčič – in *Prizori iz veleblagovnice* (Scenes from a Mall, 1991), v katerem Bette Midler in Woody Allen (tudi Bergmanov oboževalec) razčiščujeta zakonske težave med nakupovanjem v trgovskem centru, gre pa kakopak za obeshnjaški rimejk Bergmanove smrtno resne drame *Prizori iz zakonskega življenja* (Scener ur ett äktenskap, 1973). In ko smo že pri Fellinijevem *Osem in pol*: *Ves ta jazz* (All That Jazz, 1978, Bob Fosse) velja za njegov neuraden, *Devet* (Nine, 2009, Rob Marshall) pa za uraden rimejk.

15. *Poštar vedno zvoni dvakrat* (The Postman Always Rings Twice, 1980, Bob Rafelson)

Roman Jamesa M. Caina o strasti, ki je ljubimca zapeljala v umor, je služil kot predloga petim filmom: prvi je bil spregledani Le

dernier tournant (1939, Pierre Chenal), drugi *Obsedenost* (Oessione, 1943, Luchino Visconti), zaradi katerega je imel režiser težave s fašistično oblastjo, ki je uničila negativ, a je ena kopija preživela, tretji je holivudski *Poštar vedno zvoni dvakrat* (The Postman Always Rings Twice, 1946, Tay Garnett) z Lano Turner in Johnom Garfieldom, četrta na začetku navedeni z Jessico Lange in Jackom Nicholsonom in peti madžarski *Szenvedély* (1998, György Fehér). Rafelsonova verzija je zvesta, a nekoliko odtujena adaptacija, ki je predhodnike prekosila le na polju eksplicitne seksualnosti, še posebej je duhove razburil bojno-ljubezenski prizor na kuhinjski mizi. Še danes potekajo polemike, ali sta samo igrala ali pa ga je Jack res dal noter.

16. Strel ni bil izbrisan (Blow Out, 1981, Brian De Palma)

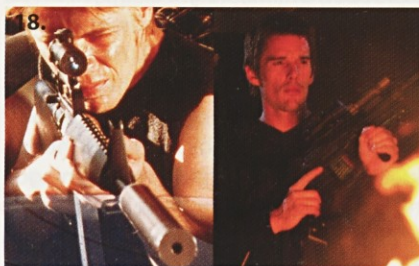
Čeprav se je De Palma v svojih psiholoških trilerjih v veliki meri zgledoval po Hitchcocku (*Obsedenost* = *Vrtoglavica*, *Sestri* in *Oblečena za umor* = *Psiho*, *Stripiz smrti* = *Dvoriščno okno* ...), je tega ukrojil po Coppolovem *Prisluškovanju* (The Conversation, 1974), še posebej pa po Antonionijevi *Povečavi* (Blowup, 1966), le da je fotografijo zamenjal z zvokom. Impresiven, poetičen, angažiran in tragičen rimejk, kjer Travolta tudi drugič usodno zamoči.

17. Ljudje mačke (Cat People, 1982, Paul Schrader)

Nekateri imajo raje atmosfersko grozljivo Vala Lewtona (producent) in Jacquesa Tournerja (režiser) iz leta 1942, kjer je groza zgolj subtilno nakazana v globokih sencah, mračnih ulicah, in čustvih na obrazu junakinje, drugi pa preferiramo Schraderjevo bolj odkrito ... khm, razgaljeno in krvavo vizijo, ki se ne zadovolji le z namigi, ampak nedvoumno pokaže, da se proces mutacije iz človeka v zver porodi iz nebrzdane spolne sle, ki preveva cel film. Bonus: frontalno gola Nastassja Kinski. Zanimivost: junakinja Irena prihaja iz Srbije.

18. Stvor (The Thing, 1982, John Carpenter)

Primer učinkovitega rimejka, ki je posnet z vsem dolžnim spoštovanjem do originala *Stvar z drugega planeta* (The Thing from Another World, 1951, Christian Nyby in Howard Hawks) in ozaljšan s *state of the art* posebnimi učinki, ki še danes zbuja



spoštovanje, pa tudi prvovrstno grozo, saj nikoli ne vemo, v kakšni obliki se bo pošast naslednjič prikazala. Carpenter je svoje filme rad naslanjal na tuje, omenimo le najbolj očitne: *Napad na policijsko postajo* (Assault on Precinct 13, 1976) je rimejk vesterna *Rio Bravo* (1959, tudi Hawks), *Vas prekletih* (Village of the Damned, 1995) pa istoimenske angleške grozljivke (1960, Wolf Rilla). Zadnje čase pa je predmet obdelave postal tudi sam, v obliki zanemarljivih rimejkov, kot sta *Napad na policijsko postajo št. 13* (Assault on Precinct 13, 2005, Jean-François Richet) ali *Megla* (The Fog, 2005, Rupert Wainwright).

19. Balada o Narayami (Narayama-bushi kô, 1983, Shohei Imamura)

Originalna *Balada o Narayami* (1958, Keisuke Kinoshita) je sicer povsem korekten, čeprav malce preveč konzervativen in gledališko zasnovan film, v celoti posnet v studiu. Si je pa zato Imamura dal duška: prekršil je vse možne tabuje in posnel osupljivo močan, naturalističen, pretresljiv, pa tudi globoko human film, ki se gleda skorajda kot dokumentarec. Eden redkih rimejkov, ki je krepko presegel izvirnik. Kurosawa v višji predstavi.

20. Brazgotinec (Scarface, 1983, Brian De Palma)

Neizpros, brutalen in ultranasilen rimejk, ki je šokiral in užalil mnoge, med drugim kubansko skupnost, ki je prepovedala snemanje filma v Miamiu. Grška tragedija, šekspirjanska drama in gangsterski ep



v enem paketu. Al Pacino briljira v vlogi ekstremnega in ekscesnega kubanskega gangsterja Tonyja Montane, ki se povzpne na vrh mafijske lestvice, nazadnje pa zaradi patološke navezanosti na lastno sestro spektakularno zgriže v propad. Po scenariju Oliverja Stona, ki se je med pisanjem boril s kokainsko odvisnostjo. Besedo *fuck* in njene izpeljanke v filmu uporabijo 225-krat, kar velja za rekord. Izvirnik: *Mož z brazgotino* (Scarface, 1932, Howard Hawks, Richard Rosson). Rimejk je posvečen režiserju in scenaristu izvirnika, Howardu Hawksu in Benu Hechtu. Dvomim, da bi bila vesela.

21. Do zadnjega diha (Breathless, 1983, Jim McBride)

Režiser je očitno velik oboževalec Godardove istoimenske klasike (*À bout de souffle*, 1960), vendar je McBridov rimejk z obrnjenimi vlogami – kjer ameriški barabin (Richard Gere) osvaja francosko študentko (seksi Valerie Kaprisky) – formalno dokaj neinventiven izdelek, ki svojemu vzorniku sledi le v zgodbi, ne pa tudi v stilu. Kljub temu velikemu kiks u in še veliko manjših gre za prijetno odbit film, v katerem se da brezskrbno uživati. Najboljši pa je v zadnjih sekundah, ko Gere pred policijskimi cevmi strastno zapoje pesem *Breathless* Jerryja Leeja Lewisa, pobere pištolo in uresniči svojo »vse ali nič« mantro. Konec, vreden mravljincev po hrbtu.

22. Ženska v rdečem (The Woman in Red, 1984, Gene Wilder)

Ta film o moškem v krizi srednjih let (Gene Wilder), ki se zaljubi v prelestno manekenko (Kelly LeBrock), je odprl sezono lova na srčkane francoske komedije, ki so v ameriški obdelavi postale še bolj srčkane. Po filmu *Če skače slon čez plot* (Un éléphant ça trompe énormément, 1976, Yves Robert). Še za prgišče ameriških rimejkov in francoskih originalov: *Mož z rdečim čevljem* (The Man With One Red Shoe, 1985, Stan Dragoti) po *Plavolasec z enim črnim*

čevljem (Le grand blond avec une chaussure noire, 1972, Yves Robert); *Pred vrati je bil dojenček* (3 Men and a Baby, 1987, Leonard Nimoy) po *Trije moški in zibelka* (Trois hommes et un couffin, 1985, Coline Serreau) – ameriški rimejk je dobil sequel *Trije moške in mlada dama* (1990), zdaj pa grozijo, da bodo posneli še *Trije moški in nevesta*; *Mojočka, junak* (My Father the Hero, 1994, Steve Miner) po *Mon père, ce héros*. (1991, Gérard Lauzier); *Devet mesecev* (Nine Months, 1995, Chris Columbus) po *Neuf mois* (1994, Patrick Braoude); *Ptičja kletka* (The Birdcage, 1996) po *Kletka norosti* (La Cage aux folles, 1978, Edouard Molinaro) in *Očetov dan* (Fathers Day, 1997, Ivan Reitman) po *Les Compères* (1983, Francis Veber). Uf, dovolj je bilo sladkarij!



23. Muha (The Fly, 1986, David Cronenberg)

Veliki estet dekompozicije telesa David Cronenberg je bil v tem primeru le najeti režiser, brez osebnega vložka. Kljub temu je efektno malo grozljivko *Muha* (The Fly, 1958, Kurt Neumann) temeljito predrugčil in namočil v tipično cronenbergovsko mešanico sluzi, krvi in drugih telesnih izločkov. Posamezne faze Goldblumove transformacije v muho so tako prepričljive, kot bi jih vzel iz medicinskih učbenikov o groznih boleznih in pošastnih deformacijah. Pri vsej nagravžnosti pa ni pozabil na človeško dimenzijo protagonistov: gre za toplo, iskreno in čustveno zgodbo, kjer se zlahka poistovetimo s protagonistom. Šokantno in pretresljivo. In še citat človeka-muhe: »I'm an insect who dreamt he was a man and loved it, but now that dream is over and the insect is awake.«

24. Brez izhoda (No Way Out, 1987, Roger Donaldson)

Paranoični vohunski hladnovojni triler je aktualiziral vse prave momente, poleg tega pa postregel še s presenetljivim končnim *twistom*, plus mečkanje Kevina Costnerja

in Sean Young v taksiju. Tudi original *Velikura* (The Big Clock, 1948, John Farrow) je eden najboljših *noir* trilerjev svojega časa.



25. Rt strahu (Cape Fear, 1991, Martin Scorsese)

V mnogih ozirih problematični rimejk, ki je upravičil svoj obstoj in se na koncu balade skorajda postavil ob bok originalu *Vaba za morilca* (Cape Fear, 1962, J. Lee Thompson). Scorseseju je raztrganost, neenakomernost in nekoherentnost njegovega pripovedovanja uspelo obrniti filmu v prid, presežek pa je zagotovo poživljeni Max Cady, v nepozabno groteskni interpretaciji Roberta De Nira: »Every man ... Every man has to go through hell to reach paradise.«

26. Poslednji Mohikanec (The Last of the Mohicans, 1992, Michael Mann)

V najavni špici je zapisano, da je scenarij nastal po filmu *The Last of the Mohicans* (1936, George B. Seitz), torej gre za revizijo scenarija, ne pa za adaptacijo istoimenskega romana Jamesa F. Cooperja. Gre za bučni, hiperkinetični in dinamični rimejk, poln razburljive akcije in pristne kemije med Danielom Day-Lewisom in Madeleine Stowe. Mann je film podložil z izvrstno glasbo, še posebej močna je irska inštrumentalna balada *Promentory*. Dolga je natančno 6 minut in 13 sekund, po njeni dolžini pa je natančno sinhroniziran operetni finalni prizor: ko pade prvi strel, se glasba začne, ko se glavni negativec Magua mrtev zvrne na tla, pa konča.

27. Izginotje (The Vanishing, 1993, George Sluizer)

Sluizer je posnel dve inačici istega filma: francosko-nizozemski original *Brez sledu* (Spoonloos, 1988) in njegov ameriški rimejk. Medtem ko je original brezkompromisen, šokanten in nenavadno odtujen film, ki gledalcu pusti slab priokus še nekaj dni po ogledu, je ameriška verzija neprijetno bolj standardizirana, še posebej pa

zmoti doštukani konec, ko zakopanega junaka čudežno rešijo iz krste. Film, ki je Sluizerja proslavil in ga pripeljal v ZDA, je hkrati pomenil tudi konec njegove kariere. Ko smo že pri evrorežiserjih, ki na začasnem delu v ZDA snemajo rimejke lastnih filmov in pri tem (za razliko od nesrečnega Sluizerja) uspejo ohraniti avtorsko integriteto: Ole Bornedal je režiral dansko in ameriško verzijo *Nočnega čuvaja* (Nattevagten, 1994) in (Nightwatch, 1997); Michael Haneke je avstrijske *Smešne igre* (Funny Games, 1997) kloniral v ameriške *Funny Games, U.S.* (2007); Géla Babluani pa je svoj francosko-gruzijski šoker *13 Tzameti* (2005) prekvalificiral v ameriški *13* (2010).

28. Nina (Point of No Return, 1993, John Badham)

Eden najbolj brezosebni ameriški režiserjev, ki filme štanca vedno na enak način in iz vsake teme iztisne eno in isto uniformirano kašo. Tudi njegov rimejk energične in divje *Nikite* (1990, Luc Besson) je ravno tako brez barve, vonja in okusa kot njegovi ostali filmi. Besson je šel verjetno zato posnet *Léona* (1994) v New York, v angleškem jeziku, da mu ne bi več delali sramote s tako anemičnimi rimejki.



29. Pobeg (The Getaway, 1993, Roger Spottiswoode)

Nekdanji sodelavci in prijatelji Sama Peckinpaha so po njegovi smrti večkrat poskusili ujeti ščepec njegove magije in jo posredovati novim generacijam. To so sicer počeli iz plemenitih pobud, a so praviloma usekali mimo. Še najbolj v temu rimejku, ki ga je 21 let po originalnem *Pobegu* (The Getaway, 1972) režiral Spottiswoode, ki je sodeloval kot montažer pri *Slamnatih psih* in *Bivšem prijatelju Kidu*, vendar njegovi verziji zmanjka šarma, humorja in lucidnosti izvirnika. Še najbolj moteča sta takratna zakonca Alec Baldwin in Kim Basinger, ki sta povsem oropana karizme, s katero sta v originalu blestela Steve McQueen in Ali

MacGraw. Prste si je osmodil tudi Walter Hill, sicer scenarist originalnega *Pobega*, ki je v *Teksaškem graničarju* (Extreme Prejudice, 1987) prešvercal kamuflirano inačico *Divje bande* (The Wild Bunch, 1969), a je le popraskal po površini.

30. Dvanajst opic (Twelve Monkeys, 1995, Terry Gilliam)

Čudaški rimejk filma v slikah *Mesto slovesa* (La Jetée, 1962, Chris Marker), katerega je menda tudi navdihnila Hitchcockova *Vrto-glavica*. *Dvanajst opic* je še ena razpuščena Gilliamova fantazija, zmešnjava stilov, časovnih preskokov, neumnih in briljantnih domislic, bizarnih likov, improviziranih inštalacij ter veličastnih prizorov, ki nas preseneti z učinkovitim koncem, pa čeprav ga poznamo že od prej. Gilliam je posnel tudi rimejk *Pustolovščine barona Munchausna* (The Adventures of Baron Munchausen, 1988), takrat najdražji evropski film vseh časov, ki je katastrofalno pogorel. Najpomembnejši predhodniki: kratki *Les Aventures du baron de Münchhausen* (1911, Georges Méliès); *Münchhausen* (1943, Josef von Báky), razkošni naci spektakel, nastal na Goebbelsov ukaz sredi vojne vihre, vsebuje skrito politično izjavo (»Ni moja ura pokvarjena, časi so pokvarjeni.«); češkoslovaški animirano-igrani *Baron Prášil* (1961, Karel Zeman); in ruski TV film *Taisti Munchausen* (Тот самый Мюнхгаузен, 1979, Mark Zaharov).

31. Vročina (Heat, 1995, Michael Mann)

Razkošni, razširjeni in zvezdniško podloženi rimejk njegovega malo znanega filma *L. A. Takedown* (1989) je uspel v vseh pogledih. Bogata atmosfera, spopad dveh gigantskih nasprotnikov, prizor njunega dialoga v restavraciji in še posebej spektakularen rop banke, ki se razlije v neverjeten ulični spopad, kakršnega še nismo videli, se gledajo s cmokom v grlu. Serija čustveno nabitih prizorov doseže vrhunec v prizoru, ko De Niro v hipu odkoraka od osuple Amy Brennemann. Ja, to je tistih 30 sekund, ki ločijo navadne od vrhunskih kriminalcev. Mann česa takega ni ponovil.

32. Barb Wire (1996, David Hogan)

Teško je verjeti, da je eden najslabših filmov vseh časov skriti rimejk *Casablance* (1942, Michael Curtiz). No, če odštejemo vso akcijo in joškarjenje, v tistih preostalih petih, desetih minutah res dobimo nekaj,

kar spominja na *Casablance*. Pravzaprav je *Barb Wire* podoben tisočerim porničem, ki si za *leitmotiv* vzamejo naslov in skrajno poenostavljen zaplet kakega znanega filma, vse ostalo pa je »akcija«: npr. *Porn on the 4th of July*, *Whore of the Rings*, *A Tale of Two Titties*, *Raiders of the Lost Arse*, *Edward Penishands*, *Night of the Giving Head*, *Tits a Wonderful Life*, *Pulp Friction*, *Clockwork Orgy*, *Flesh Gordon*, *Rebel Without a Condom*, *Honey, I Blew ... Everybody*, *The Sex Files*, *Sexbusters*, *School of Cock*, *Bend Over Like Beckham ...* in mnogi, mnogi drugi. Ja, tudi porniči so lahko rimejki.

33. Dirka s časom (Vanishing Point, 1997, Charles Robert Carner)

Počasni, kilavi rimejk kultne klasike *Avto smrti* (Vanishing Point, 1971, Richard C. Sarafian), ki ves čas vozi v prvi, občasno pa tudi vzvratni prestavi. Medtem ko Barry Newman (Kowalski) v originalu drvi brez posebnega razloga (kar je filmu podarilo mitsko, skrivnostno in eksistencialno dimenzijo), Viggo Mortensen krši cestnoprometne predpise le zato, da bi pravočasno prispel na ženin porod (kar je sicer hvalevredno, a tako banalno početje). Oprosti, draga, sem na poti. Beli Dodge Challenger 1970 je kot globok poklon Sarafianovemu filmu nastopal tudi v Tarantinovem *Smrtno varen* (Death Proof, 2007).

34. Veliki Lebowski (The Big Lebowski, 1998, Joel in Ethan Coen)

Odštekana priredba romana Raymonda Chandlerja in filma *Globoko spanje* (The Big Sleep, 1946, Howard Hawks), pa tudi zapanega *Sledovi izsiljevanja* (The Big Sleep, 1978, Michael Winner). Sicer sta brata Coen že od nekdanj rada snemala rimejke in adaptacije: že kot otroka sta s superosmičko posnela variacijo na *Goli plen* (The Naked Prey, 1966, Cornel Wilde), ki sta jo poimenovala *Zeimers in Zambia*, v njej je Ethan nastopil kot krvoločni domorodec s sulico. *Kdo je tu nor?* (O Brother, Where Art Thou?, 2000) je svojevrstna ekranizacija Homerjeve *Odiseje*, *Morilci stare gospe* (The Ladykillers, 2004) je rimejk istoimenske angleške farse Ealing studia, za aktualni *Pravi pogum* (True Grit, 2010) pa pravita, da se verzije z Johnom Wayneom ne spominjata, ker sta bila še premajhna, ampak da sta delala adaptacijo knjižne predloge. Naj verjame, kdor hoče.

35. Zbornica (The Faculty, 1998, Robert Rodriguez)

Za silo kamuflirani rimejk najstniške drame *Prijatelji za vedno* (The Breakfast Club, 1985, John Hughes), kjer se pet različnih dijakov (fant, upornik, najbolj popularno dekle na šoli, izobčenka in piflar) znajde v šolskem priporu; sprva se upirajo zatiralskemu šolskemu sistemu, nazadnje pa se vsi soočijo s samim seboj, iskreno izpovejo in svet postane lepši. Na koncu pride skupaj najmanj verjetni par. V *Zbornici* se šest dijakov (fant, upornik, najbolj popularno dekle na šoli, izobčenec, izobčenka in novinka) bori proti zatiralskemu šolskemu sistemu, ki so se ga polastili vesoljski paraziti. Dijaki se med bojem proti vesoljski invaziji soočajo s samim seboj, za iskreno izpoved jim zmanjka časa, a na koncu je svet vseeno lepši. Skupaj pa pridejo trije najmanj verjetni pari.

36. Hitri in drzni (The Fast And The Furious, 2001, Rob Cohen)

Čedni in postavni policaj pod krinko (Paul Walker) se infiltrira v tolpo adrenalinskih odvisnežev, za katere sumi, da so vpleteni v serijo drznih ropov, se spoprijatelji z njihovim karizmatičnim šefom, zaljubi v njegovo seksi sestro, doživlja krizo identitete, nazadnje pa se spomni, da je policaj, in z bando spektakularno opravi. *Peklenski val* (Point Break, 1991, Kathryn Bigelow): čedni in postavni policaj pod krinko (Keanu Reeves) se infiltrira v tolpo adrenalinskih odvisnežev, za katere sumi, da so vpleteni v serijo drznih ropov, se spoprijatelji z njihovim karizmatičnim šefom, zaljubi v njegovo bivše seksi dekle, doživlja krizo identitete, nazadnje pa se spomni, da je policaj in z bando spektakularno opravi.

37. Psiho (Psycho, 1998, Gus Van Sant)

Od kadra do kadra dobesedno prepisan rimejk Hitchcockove mojstrovine (1960), ki se od originala razlikuje le po barvah. Čeprav so se Van Santu vsi smejali, gre za fanatično, naravnost fundamentalistično oboževanje originala, ki goni svojo ne glede na vse. Kar je vredno občudovanja. Moj pomislek je sledeč: le kako je uspelo neženstveni, anoreksični in neseksipilni Anne Heche (za razliko od sočne Janet Leigh) sploh zrajcati Vincea Vaughna (Norman Bates) in ga posledično napeljati k umoru? Takšna, kot je, bi morala preživeti, se vrniti v Phoenix, vrniti denar in vsi bi bili srečni in zadovoljni.

38. Gloria (1999, Sidney Lumet)

Obupni rimejk krimi drame *Glorija* (Gloria, 1980, John Cassavetes) o ženski, ki se kot levinja bori za življenje zoprnega portoriškega pamža. Enega najslabših Lumetovih filmov so kaznovali tudi gledalci: stal je 30 milijonov dolarjev, pridelal pa jih je le štiri. Motiv o ženski na begu s fantkom najdemo tudi v filmih *Ultraviolet* (2006, Kurt Wimmer), *Julia* (2008, Erick Zonca) in z zamjenjanimi vlogami v Bessonovem *Léonu*. Prvi rep: Lumet se je v svojem filmu *Od tod do raja* (Stranger Among Us, 1992) več kot očitno zgledoval po *Priči* (Witness, 1985, Peter Weir), le da gre Melanie Griffith na obisk k judom, namesto amišem, sumljiv pa je tudi njegov hladnovojni triler *Na robu spopada* (Fail-Safe, 1964), ki je v kinodvorane prišel za Kubrickovim *Dr. Strangelove* (1964). Drugi rep: Kubrick je po romanu Vladimirja Nabokova posnel farsično in načrtno provokativno *Lolito* (1962), medtem ko se je Adrian Lyne odločil za bolj trezno, psihološko poglobljeno in tudi seksualno bolj eksplicitno verzijo (1997).

39.

**39. Ubijte Carterja** (Get Carter, 2000, Stephen Kay)

Ali verjamemo, da je Sylvester Stallone lahko zadržan, eleganten, jeklenohladen, inteligenten, oster, prefinjen plačani morilec, ki hoče maščevati smrt svojega brata? Ne. Ne verjamemo niti, da ima brata, kaj šele vse ostalo. Stallone je bil vedno kmet in kmet bo ostal. In le kdo je nahecal Michaela Caina, zvezdo originala *Ubijte Carterja* (Get Carter, 1971, Mike Hodges), da s *cameo* vlogo sodeluje v tej burleski?

40. Planet opic (Planet of the Apes, 2001, Tim Burton)

Ta je tisti rimejk, za katerega je režiser izjavil, da je *reinvented in reimagined*. Vendar niti vse izumljanje in snovanje na novo niti orjaški proračun niti vrhunski dizajn, maska in scenografija novi verziji niso pomagali, da bi se uvrstil v isto evlucijsko



stopnjo kot originalni *Planet opic* (Planet of the Apes, 1968, Franklin J. Schaffner). Marky Mark Wahlberg preprosto ni dovolj močan igralec, da bi nosil film na svojih šibkih plečih, še posebej bedast je finale, kjer nam sprva obljublja bitko vseh bitk, nazadnje pa dobimo nekakšno za lase privlečeno spravo. Oh, ja, in tisti grozen konec ... Opičje norčije.

41. Nespečnost (Insomnia, 2002, Christopher Nolan)

Spodoben rimejk istoimenskega norveškega filma (1997, Erik Skjoldbjærg), ki pa ne dosega hladne intenzivnosti originala (zagrizeni Nolanovi feni me bodo pregazili z batmobilom). Al Pacino je v različnih filmih že tolikokrat doživljal krizo identitete, da smo se na to že povsem navadili. Prijetno presenečenje pa je večni dobrodušnež in prijatelj otrok Robin Williams, ki tokrat igra brezobzirnega morilca. Edini Nolanov film, pri katerem ni sodeloval tudi kot scenarist.

**42. Rollerball** (2002, John McTiernan)

Neverjetno neumen rimejk, eden najslabših. McTiernan je tako učinkovito zamočil vse, kar se je zamočiti dalo, da smo se spravevali, ali to je isti režiser, ki je posnel *Umri pokončno* in *Predatorja*. Zgodbo je zreduciral na minimum, igro rollerball pa je tako zakompliciral, da nismo vedeli, kdo pije, kdo plača, kdo zmaguje in kdo zgublja. Pa saj nam je tako kmalu postalo vseeno. Absolutno dno. Svetlobna leta daleč od dinamičnega in preroškega originala (1975, Norman Jewison).

43. Infekcija (2003, Krsto Papić)

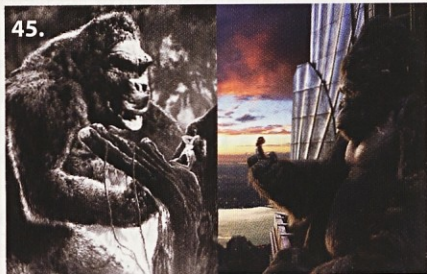
Jugo filmi premorejo kup *sequelov* in skoraj nič rimejkov (čeprav so si mnogi podobni kot jajce jajcu), še najbližje je *Infekcija* veterana Krsta Papića, ki je pred skoraj 30 leti zrežiral tudi fantastično grozljivko *Rešitelj* (Izbavitelj, 1976), enega redkih hororjev v nekdanji državi, ki je kljub naivnosti naletel na dobrohoten sprejem. V *Izbavitelju* je bila zarota vampirskih ljudi-podgan, ki se zažrejo v vse družbene pore, metafora za komunizem, v *Infekciji* pa za novodobni divji kapitalizem in skorumpirano politiko. Težava je le v tem, da slednji deluje kot amaterski *trash* Rogerja Cormana iz 50. let: slabi dialogi, še slabša igra, grozna maska, katastrofalna režija in povsem nepotrebna metafora. Tudi šarm originala je izginil v dolgo, mračno noč hrvaške tranzicije.

**44. Telesni čuvaj** (Man on Fire, 2004, Tony Scott)

Skoraj kulturni original *Man on Fire* (1987, Elie Chouraqui) je trd, neizprosni, pa tudi poetičen film z ameriški igralci in evropskim »štirim«. Za režijo je bil sprva predviden Tony Scott, a ga je studio zavrnil, češ da nima dovolj izkušenj za tovrsten material. Ko se je slabih dvajset let pozneje na obzorju pojavil predelan scenarij iste zgodbe, ga je Scott zgrabil z obema rokama. In ga posnel *with a vengeance*. Intenziven in osebni film, ki se mu še kako pozna, da je imel režiser z njim neizživeto romanco iz preteklosti.

45. King Kong (2005, Peter Jackson)

Rimejk, narejen iz čiste ljubezni do originalnega *King Konga* (1933, Merian C. Cooper in Ernest B. Schoedsack). Predstavljajmo si, da bi legendarna avtorja originala sedela v kinu in si ogledala Jacksonov rimejk. Verjetno bi jima bilo všeč, kako je opičjak izrazen in izdelan do zadnje podrobnosti, brčkone bi uživala v kemiji med disproporcionalnima ljubimcema, pa tudi, da je Jackson v film vključil tisti dolg kader, ko King Kong pada z Empire State Buildinga v globino (ki sta



45. ga tudi sama posnela, nato pa izrezala, ker je bil neprepričljiv, in nenazadnje ker je v svoj film vkomponiral tudi prizore z dinosa-vri (to naj bi bil njun naslednji veliki projekt, a ga nista uspela realizirati). Verjamem, da bi imela solze v očeh. Ne verjamem pa, da bi jima bila všeč različica Johna Guillermina iz 1976, kot tudi vse ostale inferiorne verzije.

46. **Krvava žetev** (The Wicker Man, 2006, Neil LaBute)
Čeprav naj bi bil režiser in scenarist LaBute strasten oboževalec kultnega *Moža iz protja* (The Wicker Man, 1973, Robin Hardy),



je v svojem proslulem filmu ponudil le serijo utrjenih klišejev ter parado brezupno zgrešenih in posiljenih rešitev. Moral bi ga pustiti pri miru. Še posebej iritanten je bil Nicolas Cage, za katerega se zdi, kot bi bil aboniran na slabe rimejke. Med drugim je s pretirano igro pomagal pokopati *Mesto angelov* (City of Angels, 1998, Brad Silberling), ki je rimejk Wendersovega *Neba nad Berlinom* (Der Himmel über Berlin, 1987), in *Nevarnost v Bangkoku* (Bangkok Dangerous, 2008, Oxide Pang Chun, Danny Pang), rimejk tajskega istoimenskega filma iz 1999 istega režiserskega para. No, da ne bomo krivični: izkazal se je v filmu *Pokvar-*

jeni poročnik: New Orleans (The Bad Lieutenant: Port of Call - New Orleans, 2009), ekstremnega filmskega plezalca Wernerja Herzoga, ki je posnel zelo samosvojo ameriško verzijo *Pokvarjenega poročnika* (Bad Lieutenant, 1992, Abel Ferrara) in ob tem bizarno vztrajal, da ne gre ne za rimejk ne za nadaljevanje.



47. **Znamenje** (The Omen, 2006, John Moore)
Rutinska, bežno posodobljena obdelava satanističnega hororja *Prerokba* (The Omen, 1976, Richard Donner), o diplomatskem paru, ki nevede posvoji hudičovo dete. Liev Schreiber in Julia Stiles sta slaba zamenjava za Gregoryja Pecka in Lee Remick, tisti otrok je tako navaden, kot bi ga pobrali iz peskovnika na našem dvorišču, glasba Marca Beltramija pa črni maši Jerryja Goldsmita (*Ave, Satani*) ne sega niti do parkljev. Edina zanimivost: pokojni Pete Postlethwaite v vlogi norega fajmoštra. Še en primer sodobnega hororja, ki se mu rok trajanja izteče tako ekspresno, da že čez pol leta deluje bolj zastarelo od originala.

48. **12** (2007, Nikita Mihalkov)
Zanimiva, angažirana in drugačna priredba *Dvanajst jeznih mož* (12 Angry Men, 1957, Sidney Lumet), ki je sklenila pomesti pred lastnim pragom. Namesto mladega Portoričana je za umor tokrat obsojen mlad Čečen, truplo pa je njegov oči, Rus, častnik, veteran čečenske vojne. Vsi dokazi govorijo proti fantu, poroti se mudi domov kuhat boršč in pit vodko (oprosti, Жан, nisem se mogel zadržati), zato fanta ekspresno spoznajo za krivega. Vsi, razen enega ... Plus Friedkinov korektni, a pozabljeni rimejk *12 Angry Men* (1997), narejen za kabelsko TV.

49. **3:10 za Yumo** (3:10 to Yuma, 2007, James Mangold)
Že originalni alegorični vestern *Ob 3:10 za Yumo* (3:10 to Yuma, 1957, Delmer Daves), posnet po zgodbi Elmorja Leonarda, veliko dolguje Zinnemannovem *Točno opoldne*

(High Noon, 1952), oba filma sta s svojim levičarskim pristopom tako razkačila režiserja Howarda Hawksa, da je posnel desničarski vestern *Rio Bravo* (1959), ki ga je potem še dvakrat reinterpretiral v filmih *El Dorado* (1966) in *Rio Lobo* (1970). Gary Cooper, junak filma *Točno opoldne*, je o *Riu Bravu* izjavil, da je »tako ponarejen, da mu ne bo nihče verjel.« Aja, in še o novi verziji *3:10 za Yumo*: Mangoldov film je presenetljivo svež, dinamičen, dobro posnet in odigran film, s številnimi dodanimi podzapleti, ki zgodbo lepo obogatijo (Ireno moti le malo preveč neprepričljiv konec). Dinamika med Russe-lom Croweom in Christianom Baleom je OK, ravno tako gre filmu v prid prisotnost (zdaj že) veterana Petra Fonde, ki nas spominja na njegov izvrstni *Kavboj brez miru*.

50. **Neslavne barabe** (The Inglourious Basterds, 2009, Quentin Tarantino)
(nadaljevanje prejšnjega gesla in konec ...) Tarantino je vsaki potencialni puncu pred začetkom zveze zavrtel Hawksov *Rio Bravo* kot test: če je bil puncu film všeč, v redu, če pa ne, z zvezo ni bilo nič. Nazaj k *Barabam*: čeprav je Tarantino trobil, da gre za rimejk italijanskega vojnega akcionerja *Peterica žigosanih* (Quel maledetto treno blindato / The Inglorious Bastards, 1978, Enzo G. Castellari) in da je zanj tudi uradno odkupil vse avtorske pravice, nimata oba filma prav nič skupnega (če ne štejemo žanra in osnovnega zapleta, kjer gre skupina komandosov na sovražno območje izvesti neko diverzijo – ampak takih je bilo na tone). Torej je plačal avtorske pravice le za naslov, ki pa ga je tudi spremenil. Čudak.

Dodatek: Slovenski rimejki

Pravzaprav rimejka v klasičnem pomenu besede ne premoremo (le nekaj *sequelov*), kar pomeni, da so naši filmski ustvarjalci malodane brez izjeme originalni avtorji, ki neumorno ustvarjajo tisto, česar še ni bilo. Po drugi strani pa bi bilo tistih nekaj pičlih filmov, ki jih je naš režiser milostno deležen (če sploh) v kratkosti svojega življenja, škoda zafrakcati za plonkanje tujih sanj, pa najsibodo še tako vabljive. Nekaj bolj ali manj skritih rimejkov, ki se praviloma zgledujejo po tujih filmih, smo kljub temu izbrskali. Samo nekaj, za okus.

Kecki so bolj rimejki kot nadaljevanja, saj obravnavajo vedno isto zgodbo, le z drugim negativcem, Kecec je v vseh treh verzijah približno enako star (zato ga igrajo drugi

igralci) in nasploh ni nobene kontinuitete, značilne za *sequele* ... (Danes *Kekec* kar kliče po rimejkih: lahko bi pokazali, kaj se je zgodilo z njim, ko odraste, lahko pa bi – ljubezensko in interesno – sparili Bedanca in Pehto in ju poslali v maščevalni pohod proti fantiču, ki ju je ugnal v kozji rog ...). Bošjan Hladnik je po *Maškaradi* (1971) »takorekoč isti scenarij« prodal še enkrat, v *Ubij me nežno* (1979), pa tega ni nihče opazil, *Ljubezen na odoru* (Vojko Duletič, 1973) je ruralna enopozna inačica *Zadnjega tanga v Parizu* (Ultimo tango a Parigi, 1972, Bernardo Bertolucci), nekoliko več seksualne kreativnosti je manifestiral *Strah* (1974, Matjaž Klopčič), kjer je kazen za promiskuiteto prišla v obliki rušilnega potresa, *Pomladni veter* (1974, Rajko Ranfl) se zgleduje po *Jagodah in krvi* (The Strawberry Statement, 1970,

Stuart Hagmann), le da je brez policijske brutalnosti, *Usodni telefon* (1987, Damjan Kozole) ima na drugi strani žice De Palmov *Strel ni bil izbrisan*, pa tudi Klopčičevega *Na papirnatih avionih* (1967), Jane Kavčič je v filmu *Maja in vesoljček* (1988) prepakiral Spielbergov film *E.T.-Vesoljček* (E.T.: The Extra-Terrestrial, 1982), *Do konca in naprej* (Jure Pervanje, 1988) pa revidiral Milliusovega *Dillingerja* (1973).

Od poosamosvojitvenih filmov smo forenzične sledi *Odrešitve* (Deliverance, 1972, John Boorman) našli na *Morani* (1993, Aleš Verbič) in *Varuhu meje* (2002, Maja Weiss), *V Jeru* (1999, Janez Burger) bi lahko imeli za neformalno priredbo *Kriznega obdobja* (1981, Franci Slak), *Blues za Saro* (1988, Boris Jurjaševič) se neprikrito spogleduje s *hard-boiled* kriminalkami o detektivu Phi-

lipu Marlowu in temu samozavestno reče parodija, *Patriot* (1998, Tugo Štiglic), ki se zgleduje po nešteti tujih B-akcionerjih, se je s pirotehničnim toboganom hotel zavihteti v tujino, a je ostal doma, *Na svoji Vesni* (2002, Sašo Đukič, Klemen Dvornik) že v naslovu napove, da se bo sprivil nad nacionalne filmske mite in ikone, hkrati pa gre za domačo različico *Filma, da te kap; Pod njenim oknom* (2003, Metod Pevec) je izkazal dolžno spoštovanje *Plesu v dežju* (1961, Bošjan Hladnik), Igor Šterk je pa sam povedal, da je *Vaba* (Cruising, 1980, William Friedkin) delno penetrirala v njegov *9:06* (2009).

(Nekaj namigov iz tega dodatka sem pokradel iz knjige *Na svoji zemlji - Zgodovina slovenskega filma*, Marcel Štefančič, jr., UMco, 2005.)

NE
ZAMUDITE
LITERARNIH
ZVEZD

• CÉSAR
AIRA

• NICCOLÒ
AMMANITI

• PER OLOV
ENQUIST

• DRAGO
JANČAR

• MARGRIET
DE MOOR

• CHRISTOPH
RANSMAYR

LITERATURE SVETA
FABULA
4.4. - 22.4.2011
www.festival-fabula.org

KINOFABULA -

Filmi po literarnih predlogah gostov Fabule v Kinodvoru

5. APRIL OB 19. URI, KINODVOR

Zvenenje v glavi (Andrej Košak, Slovenija, 2002, 90 min).
Literarna predloga: **Drago Jančar**

• Filmu bo sledil pogovor z avtorjem romana Dragom Jančarjem, ki ga bo vodil Gorazd Trušnovec.

12. APRIL OB 19. URI, KINODVOR

Il capitano (Jan Troell, Švedska, 1991, 110 min).
Literarna predloga: **Per Olov Enquist**

20. APRIL OB 17. URI, KINODVOR

Kar naenkrat (Tan de repente, Diego Lerman, Argentina/
Nizozemska, 2002, 90 min).

Literarna predloga: **César Aira**

• Filmu bo sledil pogovor z avtorjem literarne predloge, romana *La prueba*, Cesarjem Airo, ki ga bo vodil Denis Valič.



Portreti našega časa

Dokumentarci, nominirani za oskarje 2011

Tina Bernik

Ferguson), ali bo šokantna slika finančne krize pripomogla, da se zgodovina ne bi ponovila, *GasLand* (2010, Josh Fox) je filmski podvig osebno prizadetega avtorja, ki bi naj premaknil še eno ekološko mejo, *Restrepo* (2010, Tim Hetherington in Sebastian Junger) pa ne ponuja ne vprašanj ne odgovorov, ampak zgolj surovo podobo vojne, v kateri je vsaj enkrat pomemben posameznik. *Življenje na smetišču* (*Waste Land*, 2010, Lucy Walker, Karen Harley in João Jardim) pa opozarja na odnos med človekom, družbo, umetnostjo in – smetmi.

Exit Through the Gift Shop

Svojevrstno umetniško delo z bizarno, zabavno in s poučno vsebino, ki ga ima marsikdo za izvrstno izpeljan nateg v režiji britanskega *enfant terrible* Banksyja, vrhunskega uličnega umetnika in političnega aktivista, ki do danes ni razkril identitete. A začnimo na začetku. Francoski čudak Thierry Guetta, ki v Los Angelesu služi denar s preprodajo rabljenih oblačil, je obseden s kamero, od katere se ne odlepi ne na ulici ne na domači straniščni školjki. »To je hujše od droge,« pripoveduje Guetta, potem pa na družinskem srečanju v Franciji naleti na bratranca z umetniškim imenom Space Invader in končno odkrije svoje poslanstvo: *street art*. Ali je francoski ulični umetnik Space Invader res njegov sorodnik ali ne, niti ni pomembno. Dejstvo je, da je Thierry zaradi njega ter zaradi čudaštva in zagnanosti presenetljivo hitro in padel v svet *street arta*. S kamero spremlja naj-

prej Invaderja, kasneje Sheparda Faireyja (avtorja znamenitega Obamovega plakata za revijo *Time*) in na koncu še samega Banksyja, ki naj bi, tako kot vsi pred njim, nasedel zgodbi Thierryja, da ga neprestano zasleduje zaradi snemanja dokumentarca o ulični umetnosti.

Banksy je po več tisoč urah posnetega materiala doumel, da z dokumentarcem, ki je v živo spremljal razvoj nove umetniške zvrsti, ne bo nič. Oziroma da iz njega ne bo nič, če ga ne bo naredil sam. A najprej se je moral znebiti Guetta. In to je tudi storil – z na videz nedolžnim nasvetom, naj neha opazovati nastajanje umetnosti in jo začne tudi delati. Guetta je kot popoln amater najel četo pomočnikov, da je po njegovih idejah, ki jih je največkrat povzel po drugih umetnikih, sproducirala kup artefaktov, nato pa v rekordnem času in z velikim medijskim pompom, ki ga je tako rekoč nevede podprl tudi Banksy, odprl razstavo in z njo mastno zaslužil. Nad njegovim uspehom in nenadno slavo začuden Banksy pa je vendarle končal dokumentarec.

Ali je film wellsovski nateg in le še ena vrsta umetniških akcij, s katerimi je uspešni britanski anonimnež razburjal, predvsem pa navduševal domačo in tujo javnost, na koncu niti ni važno. Tudi če gre za *mockumentary*, je to še zmeraj spomenik ulični umetnosti in neprecenljiv dokument njenega razvoja, vzpona in akterjev, ki so se z ulic bliskovito preselili v muzeje, odmevne razstave in dražbe. Obenem pa premore zabaven dokumentarec tako unikatnega protagonista, da bi si ga bilo težko izmisliti.



Exit Through the Gift Shop

Letos so se oskarjevski nominiranci v kategoriji najboljšega celovečernega dokumentarca ukvarjali z umetnostjo, ekonomijo, ekologijo in vojno. V *Exit Through the Gift Shop* (2010, Banksy) se sprašujemo, ali gre za umetniško realnost ali umetelni nateg, v *Inside Job* (2010, Charles



Inside Job

Inside Job

Letošnji oskar je šel v roke ustvarjalcem filma *Inside Job*. Režiser Charles Ferguson je navdušil že z dokumentarcem *No End in Sight* (2007) o ameriški okupaciji Iraka med Bushevo administracijo, s katerim je bil nominiran za oskarja. *Inside Job* vzame pod drobnogled finančno krizo, ki je pred tremi leti skoraj uničila svetovno gospodarstvo, milijoni ljudi po svetu pa so na njen račun izgubili domove. V zapletenem analitičnem dokumentarcu, v katerem ne manjka podatkov in intervjujev, so avtorji brez senzacionalizma tipa Michael Moore raziskali vzroke za finančni zlom ter pri tem opravili vrsto pogovorov z vpletenimi – od publicistov in raziskovalnih novinarjev, ki so na rastoči finančni balon opozarjali leta, do tistih, ki so ga povzročili, pa naj gre za finančne svetovalce in člane uprav investicijskih družb in bank, priznane akademike, ki so pisali pozitivna poročila in priporočila za države in družbe, čeprav so te tonile v krizo, ali politike in svetovalce v Bushevi, Clintonovi in Obamovi administraciji, ki so z deregulacijo zakonodaje tlakovali prosto pot milijardnim špekulacijam, predator-skim posojilom, tveganemu bančništvu ter vrtoglavim menedžerskim nagradam.

Dokumentarec kaže z jasnimi vizualnimi pojasnili in primerjavami na vpletene in njihove finančne mahinacije, za katere na koncu kazensko nihče ni odgovarjal. Za obdelavo zahtevne teme so ustvarjalci filma prepotovali svet in za pripovedovalca angažirali Matta Damona. Dejstva so osupljiva: finančni sektor ima v ameriškem senatu pet lobistov na enega senatorja;

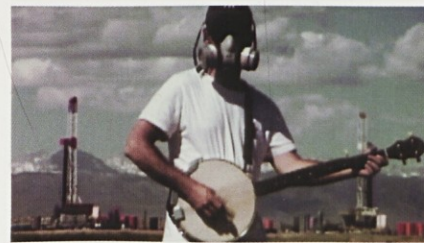
zakonodaja je omogočila družbam, da so brez težav sklepale visokorizična posojila in pri tem zaslužile milijarde; banke so posojila še raje kot kreditno sposobnim izdajale kreditno nesposobnim, ti pa so kupovali hiše, ki si jih niso mogli privoščiti; vladni regulatorji so družbe tik pred bankrotom ocenjevali kot varne naložbe; sanjsko plačani predsedniki uprav so po bankrotu zasedli visoke položaje v finančnem sektorju ali vladi; h krizi so prispevali celo profesorji elitnih ameriških univerz, ki so za mastne honorarje pisali knjige in članke, v katerih so zagotavljali stabilnost družb in držav.

Ko so se posojilne družbe in investicijske banke (Lehman Brothers, Fannie Mae, itd.) začele sesuvati kot hiše iz kart, za krizo nihče ni odgovarjal. *Inside Job* voljne intervjuvance, odgovorne za krizo, večinoma zasači nepripravljene, nekaj največjih krivcev pa se je pogovoru spretno izognilo. Film ne ponuja odgovorov, kako se izogniti ponavljanju zgodovine, a krivce, ki znova zasedajo ključna mesta v Obamovi administraciji (!) vsaj jasno izpostavi in brez olepšav predstavi vzroke, povode in posledice finančnega zločina stoletja.

GasLand

Ob težkokategorniku tipa *Inside Job* deluje ekodokumentarec *GasLand* kot »manjši film«, ki pa nosi, čeprav z drugačno tematiko, natanko isto sporočilo. Namreč da Ameriki na vseh nivojih vlada do vsega brezbrizhen denar ... Ko je Josh Fox leta 2008 dobil 100 tisoč dolarjev vredno ponudbo energetske družbe, ki pridobiva naravni plin in je na njegovi zemlji v Milanvillu v

Pensilvaniji želela postaviti plinsko vrtino, se je filmar odločil, da bo s kamero ter preko pogovorov s politikami, znanstveniki in ogroženimi prebivalci raziskal, kaj pridobivanje naravnega plina, ki je bil po letu 2005 izvzet iz okoljevarstvenih zakonov, pomeni za 34 ameriških držav v ZDA. Po obisku Kolorada, Wyominga, Utaha, Teksasa, Ohia, Zahodne Virginije, domače Pensilvanije in nekaterih drugih držav je naletel na vnetljivo pitno vodo, pogine živali in resne zdravstvene težave ljudi, ki dokazujejo popolno nasprotje zagotovitom energetskih družb, ki za ustvarjanje razpok v zemlji, iz katerih črpajo plin, uporabljajo kar 596 kemikalij v 900 različnih kemičnih izdelkih, nekaterih rakotvornih, ki pronicajo v podtalnico – tudi tisto, ki se po domovih pretaka kot pitna voda, a je strokovnjaki, kot pojasnjujejo Foxu, prebivalcem ne priporočajo niti za pranje oblačil in umivanje, kaj šele za pitje. Foxov film, ki ga je sproducirala igralka Debra Winger, je osebna izpoved o splošnem problemu ob pridobivanju plina, saj se uničuje zdravje živali in ljudi, ki trpijo za glavoboli, dezorientacijo, omotičnostjo, oteklina, možganskimi poškodbami, rakavimi obolenji ter za izgubo okusa in vonja in ki lahko zaradi podpisov pogodb o molčečnosti večinoma kričijo le potih. Ali, kot to na koncu stori Fox, zaigrajo na bendžo.



GasLand

Restrepo

Novinar Sebastian Junger, pred tem je objavil knjigo *War*, in snemalec Tim Hetherington, sta med letoma 2007 in 2009 za revijo *Vanity Fair* spremljala vod vojakov v vzhodni Afganistan. Natančneje v dolino



Restrepo

Korengal, v najburnejše vojno območje, na katerem je ameriška vojska, preden se je aprila lani umaknila, izgubila 50 vojakov. Postojanka Restrepo, ki si jo je v dolini izborila in zgradila skupina vojakov in jo poimenovala po mrtvem vojaku Juanu Sebastiánu Restrepo, pa je prav zaradi tega voda postala epicenter Korengala, ki so ga talibani, čeprav jih nikoli ne vidimo, a se jih zaradi ran in reakcij vojakov toliko bolj zavedamo, napadali skoraj vsak dan.

Vrednost nedramatiziranega, surovega, neobdelanega in neolepšanega dokumentarca je v tem, da noče biti ne objektivni ne subjektivni, ampak služi zgolj kot posrednik med onimi, ki so tam, in nami, ki smo tu, in da brez besed avtorjev, zato pa s toliko več čustvi vojakov, ki jim sledi, poudarja, kako pomembno je eno samo življenje. *Restrepo* je *Bombna misija* (The Hurt Locker, 2008, Kathryn Bigelow), v kateri ljudje umirajo zares, in psihologija vojskovanja, ki se za vpletene ne konča niti ko se vrnejo. Če se vrnejo.

Življenje na smetišču

Brazilsko *Življenje na smetišču* (Waste Land) je dokumentarec o umetniškem projektu

v tujini najbolj znanega sodobnega brazilskega umetnika Vika Muniza, ki se je leta 2008 lotil Jardim Gramacho v Riu de Janeiru, največjega odlagališča smeti na svetu, ter njegovih prebivalcev, »človeških smeti med smetmi«. V dveh letih, kolikor jih je namenil projektu, naj bi izbral najzanimivejše pobiralce reciklažnega materiala in posnel njihove portrete, nadaljnje ustvarjanje pa delno prepustil tudi njim. Rezultat dela je bila serija portretov iz reciklažnega materiala, s katero je Muniz še enkrat potrdil status vrhunskega družbeno osveščenega umetnika, izbranim prebivalcem Gramacha pa je namenil nekaj mesecev drugačnega življenja, po katerem so se s težavo, če sploh, vrnili v starega.



Življenje na smetišču

»Bolje to kot krasti po Copacabani,« med opisovanjem svojega dela pravi ena od pobiralk reciklažnega materiala. »Bolje to kot prostitutiranje,« reče druga. Obe na videz ponosni in zadovoljni z delom. Na videz. Muniz, ki rad omeni, da prihaja iz nižjega srednjega sloja, poudarja, da hoče s svojo umetnostjo izboljšati socialne razmere manj srečnih od njega, a se o tem, ali bi vpletanje v življenje na smetišču na njegove prebivalce lahko vplivalo tudi negativno, ne sprašuje preveč. O tem se bolj kot on sprašujejo drugi, da odkrivanje lepših plati Ria večini pobiralcev smeti poleg kratkotrajne sreče prinaša predvsem strah pred vrnitvijo, pa kažejo tudi solze, ki ob končevanju projekta vedno pogosteje zamenjajo smeh. Film je zanimiv kot dokumentarec o Munizovi umetnosti, v katero spadajo tudi portreti iz reciklažnega materiala, in kot portret življenja ljudi, ki večino časa prebijejo med smradom in smetmi. Manj pa je film sprejemljiv kot stranski produkt »družbenega projekta«, s katerim naj bi Muniz vplival na izboljšanje razmer v Gramachu. Na deset ljudi da, na 2500, kolikor jih dela na odlagališču, pa zagotovo ne.

Peta zaseda

(France Kosmač, 1968)

Peter Stanković

Peta zaseda je zadnji celovečerni film Franceta Kosmača, enega nespornih klasikov zgodnjega slovenskega filma. Glede na Kosmačevo filmsko konvencionalnost, nenazadnje pa tudi na dejstvo, da je bil avtor morda najbolj standardnega slovenskega partizanskega filma, *Dobrega starega pianina* (1959), je *Peta zaseda* vsaj nekoliko presenetljiv projekt. Film je bil posnet po scenariju znanega disidenta, Vitomila Zupana,¹ zgodba pa obravnava partizanski boj iz povsem novega, poudarjeno kritičnega zornega kota. Da niso bili partizani nujno vedno brezprizivni junaki, sta pokazala že *Akcija* (1960, Jane Kavčič, 1960) in *Balada o trobenti in oblaku* (1961, France Štiglic), toda partizanov, sploh pa komunistov v partizanih, si pred *Peto zasedo* še nihče ni drznil prikazati kot negativcev.

Čas druge svetovne vojne. Potem ko partizanski odred v kratkem času že petič pade v nemško zasedo, komandant Hari (Tone Gogala) in politkomisar Ilija (Boris Cavazza) posumita, da je v enoti izdajalec. Ne preostane jima drugega, kot da izdajalca poskusita najti, toda njuna brezobzirna poizvedovanja in zaslišanja načenjajo povezanost med partizani. Enota se duši v vzdušju strupenega nezadovoljstva in živčne nezaupljivosti. Hari se zaveda škode, ki jo povzroča njuno sumničenje, toda Ilija vztraja, da je izdajalca treba najti. Še posebej se mu zdi sumljiv Bregar (Dare Valič), načelnik štaba, ki je bil pred vojno jugoslovanski oficir in ki je prišel v partizane preko ene od drugih političnih skupin, ki so (poleg komunistov) tvorile OF. Bregar sumničenj ne jemlje preveč resno, toda njegovo dekle, bolničarka Mija (Marjana Breclj), je zaskrbljeno. Hari in Ilija

¹ Po ideji Vladimirja Kocha, čeprav je tu treba omeniti, da je Mako Sajko, ki je na snemanju sodeloval kot asistent režije, avtorju pričujoče študije v intervjuju zatrdil, da je bila ideja v resnici njegova in da mu jo je Koch očitno ukradel. Mako Sajko naj bi namreč v tistem času na Vibo predložil podoben scenarij, ki ni bil realiziran, potem pa se je nenadoma pojavila zelo podobna Kochova oziroma Zupanova predloga, po kateri so film posneli. Sajko je povedal tudi to, da je svojo predlogo pripravil po resničnih dogodkih iskanja izdajalca v neki partizanski enoti. Zanje naj bi slišal, ko mu je bivši partizan Ivan Grobelnik pripovedoval o okoliščinah reševanja ujetih partizanov iz celjskega Starega piskra, o čemer je prav tako pisal scenarij, pa je tudi v tem primeru končal brez priznanih zaslug. Film o reševanju partizanov iz Starega piskra je Jane Kavčič pod naslovom *Akcija* (1960) posnel po scenariju Marjana Rožanca (intervju Sajko).

prideta po nekaj zgrešenih osumitvah drugih partizanov do sklepa, da mora biti izdajalec prav Bregar, saj ima med drugimi sumljivimi lastnostmi tudi stike z Mijinim stricem, ki hodi v nemško postojanko. Bregarja primeta, med brezobzirnim zaslišanjem pa ga v trenutku slabe presoje vodja varnostne službe odreda (Janez Vajevec) ustreliti. Odred zapusti vas. Na poti kolona naleti na partizane, ki vodijo prijetega nemškega izdajalca. Izkaže se, da ta sploh ni bil v njihovem odredu in da ga je v prikriti protiobveščevalni akciji s svojimi obiski pri Nemcih pomagal odkriti prav Mijin stric.

Tako kot za druge Kosmačeve filme je tudi za *Peto zasedo* značilen poudarjeno umirjen, skorajda v vseh pogledih konvencionalen filmski jezik. Trditi bi bilo celo mogoče, da je bil France Kosmač v tem pogledu morda najbolj izrazit klasicist slovenskega filma, vsekakor pa je njegov zadržan in izrazito skladen filmski izraz v času vsesplošnega eksperimentiranja s filmsko formo (še *Kekec* iz tega leta je bil posnet modernistično) močno izstopal. Verjetno je vsaj do neke mere prispeval tudi k relativni neaktualnosti *Pete zasede* v času njenega izida oziroma njeni skoraj popolni pozabi kasneje, toda natančnejši ogled filma pokaže, da gre za lepo zaokrožen celovečerec, ki v svojih skladnih okvirih deluje skoraj brezhibno, na vsebinski ravni pa predstavlja neizprosno kritiko komunistične samovolje in v tem pogledu presega vse podobne poskuse pred njim, pa tudi marsikateri kasnejši film, posnet s podobno kritično intenco.

Kosmačeva klasicistična filmska konstrukcija se kaže v razmeroma dolgih, a lepo ukrojenih kadrih, mirni in diskretni montaži, linearno izpeljani in vseskozi razumljivi pripovedi, domišljenih vsebinskih dialogih ter obilici prostora, ki jo film pušča igralcem za njihove na trenutke morda celo preveč gledališke nastope. Vse tisto, s čimer so tedanji modernistično navdahnjeni režiserji v svojih eksperimentalnih filmih pometli, je Kosmač ohranil kot niz diskretnih, a zanesljivih filmskih zidakov, iz katerih je mogoče sestaviti dober celovečerec tudi v filmsko še tako turbulentnih časih, pri čemer se zdi, da je bil v *Peti zasedi* pri tem še celo bolj dosleden kot pri svojih prejšnjih filmih. V *Luciji* (1965) se je na dveh ali treh mestih z uporabo fragmentirane montaže



in ostrih rezov približal novovalovski filmski igrivosti – ali se vsaj spogledal z njo – v *Peti zasedi* pa ni več zaslediti niti teh redkih sklicev na aktualna iskanja. Izjema je zgolj poudarjeno ekspresiven glasbeni vložek ob dramatičnem višku filma. Ko Hari odjezdi za Bregarjem, da bi ga prijel, tesnobno napete prizore spremlja temperamentna, hkrati pa vsaj za nekaj odtenkov melanholična špansko zvoneča skladba na kitari. Glasba tu lepo podpira dinamiko, toda povsem klasičen komentar dogajanja le ni. Prej bi bilo mogoče reči, da dogajanje povzdigne na abstraktno, metaforično raven, kjer sugerira, da dogodek ni (bil) osamljen primer, hkrati pa dogajanje napolnjuje z noto naravnost tesnobne lepote.²

Ampak kolikor je Kosmačev umirjen klasicizem leta 1968 zvenel neaktualno in starinsko, to nikakor ne pomeni, da je bil filmsko neučinkovit. Zgodba je razmeroma kompleksna in veliko formalnega eksperimentiranja niti ne bi prenesla, zlasti pa je režiserjev filmski jezik prav v svoji umirjeni poetičnosti zelo lep. *Peti zasedi* se pozna, da se je režiser s časom izmojstril. Če je pri njegovih prejšnjih filmih ob vsej njihovi estetski občutenosti vsaj mestoma zaznati tudi kakšen odtenek izrazne okornosti, *Peta zaseda* teče brezhibno vse do mere, ko je mogoče ugotoviti, da gre na ravni izrazne spretnosti za enega najbolj elegantnih slovenskih celovečercv šestdesetih, če ne celo širše.

K prepričljivosti filma je veliko prispeval tudi mladi Boris Cavazza. Njegov iskriv nastop v vlogi nesimpatičnega politkomisarja Ilije izstopa v vseh pogledih, pri čemer je vse skupaj še posebej impresivno, če upoštevamo, da Cavazza pred *Peto zasedo* s filmom skorajda ni imel izkušenj (do takrat je sodeloval le pri *Zgodbi, ki je ni* (Matjaž Klopčič, 1967) in *V navzkrižnem ognju* (Ope-

ration Cross Eagles, 1968, Richard Conte)³. Pomembno je tudi, da je bil pri snemanju pred neprijetno nalogo vloge negativca, kar samo po sebi ni nujno problem, saj je stereotipno slab značaj verjetno še lažje odigrati od njegovega dobrega protipola, toda Cavazza ni šel po tej preprosti poti in je svojemu liku diskretno, a skrajno učinkovito dodal še nekaj drugih poudarkov, zaradi česar njegov Ilija pridobiva na potezi tridimenzionalne globine, s tem pa tudi filmske prepričljivosti. V prvi vrsti gre tu za niz diskretnih sklicev na Ilijeve motive in prizadevanja, ki kažejo, da je politkomisar pri svojih dejanjih in razmislekih zelo problematičen, da pa vsaj na ravni intenc ni nujno enoznačno sebičen ali pokvarjen.

Vrednosti formalne konstrukcije filma pa so skorajda zanemarljive ob pomenu, ki ga ima *Peta zaseda* na vsebinski ravni. V šestdesetih letih je bilo posnetih kar nekaj filmov, ki so tako ali drugače kritično obravnavali ideološko enoumje in probleme sodobne socialistične družbe, a

2 Prepoznati je mogoče zanimivo vzporednico z dobrih 10 let mlajšim filmom *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980, Živojin Pavlovič). Ne le da sta bila oba filma posneta po predlogah Vitomila Zupana, da oba kritično obravnavata partizanstvo (oziroma vsaj uveljavljene reprezentacije partizanskega boja), da je v obeh primerih mogoče njune polemične prikaze komunističnega vodenja partizanov razumeti kot (posredno?) kritiko aktualne komunistične oblasti, filma sta si podobna tudi v tem, da v obeh primerih melanholičen značaj dogajanja podpira prav špansko zvoneča glasba na kitari.

3 Drugorazredna koprodukcijska (sodeloval je Triglav film) variacija na uspešnici *Orlovsko gnezdo* (Where Eagles Dare, 1968, Brian G. Hutton).

povsem odkrito, pa čeprav v partizansko zgodbo zavito obsodbo komunističnega sektaštva, paranoje, sumničavosti, nestrpnosti in nenazadnje kratkovidnosti, si je dovolila zgolj *Peta zaseda*. V tem pogledu je najbolj opazna realistična upodobitev partizanske vojske, ki tukaj – v nasprotju z uveljavljenimi reprezentacijami v večini drugih partizanskih filmov – ni več sestavljena iz samih predanih borcev. Na platnu se pojavljajo različni značaji, ki v trenutku spopada z Nemci sicer funkcionirajo kot povezana enota, toda izven tega vsak vleče zelo po svoje. Nekatere zanima zgolj hrana, drugi se na skrivaj zapijajo, Giovanni je posebljena zguba, Tarzan, vodja varnostne enote, je fanatičen tepec, vsi skupaj pa še posebej slabo reagirajo na politkomisarjeva predavanja. »*Tole ni za nas*,« se strinjajo skozi stisnjene zobe. Na tem mestu se zdi, da *Peta zaseda* bolj kot na dogajanje v partizanih meri na prakso praznih in razvlečenih sestankovanj, ki se je razpasla v socializmu, zaradi česar je kritike različnih postopkov komunističnega samodržstva v partizanih mogoče razumeti tudi kot vsaj posredno kritiko v času snemanja aktualnega socializma. Podobno velja tudi za vztrajno bentenje čez »ukrepe od zgoraj«, ki ga spremljamo med partizani na platnu, kritiko partijskega enoumja pa na svoji strani dopolnjujejo še prizori zasliševanja Bregarja. Film tu izpostavlja zlasti krivičen razredni determinizem, ki usmerja mišljenje fanatičnega komisarja Ilije (očitno pa tudi komunistov širše), saj Ilijo še najbolj zanima razredna pripadnost Bregarjevih staršev, pri čemer je to, da je Bregar »mestni človek«, zanj seveda takoj problem. Pomenljivi so tudi prikazi komaj zadrževane agresije vodstva in niti ne tako zelo redki sklici na komunistično uzurpacijo projekta Osvobodilne fronte. Bregar mora na primer v nekem trenutku Ilijo celo glasno opozoriti: »Upam, da se še spominjaš, da je [OF] nastala iz treh grupacij!«. ⁴ To, da Tarzan na koncu Bregarja ubije, je po drugi strani res bolj ali manj nesrečen nesporazum, toda do njega ne bi prišlo, če ne bi Ilija in Hari ustvarila ozračja tako žgočega nezaupanja do Bregarja.



Nadalje je mogoče ugotoviti, da *Peta zaseda* zelo polemično namiguje, da je vzrok marsikateri nekorektni obravnavi v enoti, morda pa tudi v obstoječi socialistični ureditvi širše, prej ljubosumnost kot kar koli drugega. Bregar je miren, priljuden človek, ki je srečno zaljubljen v Mijo. V tem pogledu se večkrat zdi, da Ilijevo sovraštvo do Bregarja izhaja prav iz dejstva, da se hladni komisar težko spoprijema s svojo lastno nepriljubljenostjo. Film navrže tudi kar nekaj izzivalnih fraz. Ko Hari Ilijo sprašuje, če ni morda zgolj »salon-komunist«, sam na primer prostodušno prizna, da je nagnjen k »vojvodstvu«. ⁵ Vsi ti naštetni elementi so bili že sami po sebi zelo polemični, toda najbolj izzivalen trenutek v filmu je njegov zaključek, trenutek, ko se izkaže, da je bil agent nekdo drug in da je torej Bregar umrl zgolj zaradi paranoične kapricioznosti komandirja in politkomisarja. Razplet brez dlake na filmskem traku pokaže, da je lahko partijska tiranija zelo problematična, če pa gledalec nemara še dvomi, ga k takšnemu zaključku pripelje strupen pogled, ki ga bolničarka Mija na koncu filma nameni ravnodušnima komandantu in komisarju.

⁵ Izraz se je uporabljal za avtokratske partizanske komandante, ki so delovali samosvoje, celo odkrito sebično in v nasprotju z direktivami poveljstva, pri čemer so s svojo brezobzirnostjo in domišljavostjo lokalnemu prebivalstvu partizane pogosto dobobra priskutili.

Na mešanico strahotne bolečine in divjega prezira, ki se ji lesketa v očeh, se je težko ne odzvati, v kolikor pa prizor – verjetno eden močnejših v zgodovini slovenske kinematografije – razumemo v širšem, metaforičnem kontekstu kot pogled ljudi na svojo aktualno oblast, pa za politično elito s konca šestdesetih let toliko slabše.

Da je tako polemičen film, kot je bil *Peta zaseda*, sploh lahko prišel v kinodvorane, ⁶ je prav gotovo zasluga politične in ekonomske liberalizacije, ki se je konec šestdesetih let razmahnila v Jugoslaviji (in širše v Vzhodni Evropi). V katerem koli drugem obdobju socializma bi bil film te vrste malo verjeten, toda *Peta zaseda* je tudi za ugoden politični kontekst pretresljivo ostra stvaritev. Vsekakor ga je mogoče prišteti med politično najbolj kritične filme slovenske kinematografije, čeprav je potrebno obenem pribiti, da velikega odmeva ni imel. Za nazaj je težko soditi, kaj je botrovalo temu, toda le 8.248 obiskovalcev namiguje, da ljudje bodisi niso prepoznali aktualnopolitične osti filma bodisi jih ta takrat sploh ni zanimala, še posebej glede na to, da je bila skrita v vsaj navzven ideološko konformnem žanru partizanskega filma.

⁶ Milan Ljubić poroča, da pri distribuciji ni bilo nobenih problemov (intervju Ljubić).

⁴ V resnici so bile štiri. Poleg komunistov, krščanskih socialistov in dela Sokola je pri ustanavljanju OF sodelovala tudi skupina kulturnikov. Kasneje se je pridružilo še nekaj manjših skupin.

Zvezdnica na robu

Elizabeth Taylor (1932-2011)

Andrej Gustinčič

Z Virginijo Woolf in filmi, ki so sledili, je holivudska boginja postala neustrašna igralka, ki se ne sramuje grotesknosti in je ne skrbi, če bodo gledalci mislili, da je absurdna, ali se ji celo smejali.



Kleopatra

Smrt Elizabeth Taylor je na različnih TV-programih sprožila poplavo predvajanj filmov ali prizorov, ki so iz slavne igralkice naredili eno največjih filmskih zvezd 20. stoletja: resna in inteligentna punčka v *Veliki nagradi* (National Velvet, 1944, Clarence Brown); elegantna in hkrati drhteče čustvena in poželjiva mladenka v *Prostoru na soncu* (A Place in the Sun, 1951, George Stevens) in *Mački na vroči pločevinasti strehi* (Cat on a Hot Tin Roof, 1958, Richard Brooks), pa njeno pobožanstvenje v nemogoči *Kleopatri* (Cleopatra, 1963, Joseph L. Mankiewicz). In seveda briljanten preobrat, redefinicija sebe, v *Kdo se boji Virginije Woolf* (Who's Afraid of Virginia Woolf, 1966, Mike Nichols). Hkrati pa obstaja niz filmov, posnetih v letih po *Virginiji Woolf*, ki ostajajo v glavnem neomenjeni in, v veliki meri, spregledani in pozabljeni.

Veliko zvezdnikov starega Holivuda je v 60. letih prejšnjega stoletja začelo igrati v zastarelih, mumificiranih verzijah filmov, s katerimi so nekoč zablesteli. To se je zgo-

dilo tudi Doris Day in Lani Turner. Postali so ljudje izven svojega filmskega časa, bolj spomeniki kot pa igralci v stiku z aktualnim občinstvom. Nekaj mlajša Taylorjeva pa se je prav takrat, po z oskarjem nagrajeni igri v *Virginiji Woolf*, lotila najbolj tveganih in drznih vlog svoje kariere z režiserji, kot so John Huston, Joseph Losey in Peter Ustinov, ter bolj obskurnima Brianom G. Huttonom in Giuseppejem P. Griffijem. Publika in kritiki so tem filmom v glavnem obrnili hrbet in se jih v zvezi z Elizabeth Taylor le redko omenja. Čeprav njihova kakovost zelo niha in jih lahko večino opišemo kot fascinanten šund ali neuspelo umetnost, so vseeno kategorija zase: ne prav holivudski, pa tudi ne »art« filmi. Izgledajo tako, kot da so se igralka in njeni režiserji odločili, da bodo šli na vse ali nič. Z *Virginijo Woolf* in filmi, ki so sledili, je holivudska boginja postala neustrašna igralka, ki se ne sramuje grotesknosti in je ne skrbi, če bodo gledalci mislili, da je absurdna, ali se ji celo smejali. Ti filmi se ukvarjajo z incestom in s propa-

dom družine, z nezadostnostjo mačističnega etosa, s pregrešno seksualnostjo, strahom pred smrtjo (pa tudi pred življenjem), samouničevalno željo in z osamljenostjo. Taylorjeva je – za zvezdnico klasičnega Holivuda, ki je tako popolno utelešala Tovarno sanj – zakorakala na nenavadno pot. Večina njenih filmov iz druge polovice 60. je odražala nestabilnost ustaljenih navad in vrednot. V Hustonovem filmu *Odsevi v zlatem očesu* (Reflections in a Golden Eye, 1967) je Taylorjeva igrala Leonoro Pendleton, pohotno in sebično ženo strogega oficirja (Marlon Brando), prikritega homoseksualnega slabiča, ki ga žena prezira – zaljubljena je v njegovega nadrejenega, še najbolj pa v svojega konja, Thunderbirda. »Thunderbird je le konj,« reče Brando s preziranjem. »Thunderbird je žrebec,« mu odgovori ona s še več prezira in ga takoj utiša. Tako kot v *Virginiji Woolf* da Taylorjeva vse od sebe. Njena Leonora je čista življenjska sila in igralka se vrže v vlogo s polno paro, kot bojna ladja, ki se ne boji napada. Strastna ženska brez vesti (»Alison mi je zares všeč,« reče odkritosrčno o mentalno labilni ženi svojega ljubimca), ki ne samo da ne poskuša skriti svoje telesne teže, ampak jo spremeni v element svoje moči. Film *Odsevi v zlatem očesu* je ena Hustonovih neopevanih mojstrov. Film je posnet med vietnamsko vojno in je pogled od strani na ideje moškosti, ki so del ameriške katastrofe v Vietnamu; film, ki ruši sam pojem moške vojaške tradicije. »Te je kdaj zagrabila naga ženska za ovratnik, odvlekla na ulico in pretepla?« vpraša svojega moža gola Taylorjeva med prepričanjem. In Brando, ki predava kadetom o generalu Pattonu in odločnem vodstvu, se je boji. Jezen in ponižan se lahko le cmeri.



S snemanja Odsevov v zlatem očesu



Odsevi v zlatem očesu



Boom



Smrt v Rimu



Skrivna ceremonija



Kdo se boji Virginije Woolf



Zee and Co.

V *Skrivni ceremoniji* (Secret Ceremony, 1969, Joseph Losey) je igrala prostitutko Leonoro, ki v mladi, bogati Cenci (Mia Farrow) vidi neverjetno podobnost s svojo mrtvo hčerko – Cenci pa v Leonori zagleda svojo mrtvo mater – in ženski v veliki edwardijanski vili sredi Londona igrata parodijo družinskega življenja. Ta se še zakomplicira, ko se pojavi Cencijin oče (Robert Mitchum), ki ima s punco incestne namene – a tudi ona z njim. V filmu gledamo razpad same ideje družine. Nekateri kritiki so se pritoževali, da ni mogoče posneti »art« filma z dvema holivudskima ikonama v glavnih vlogah. Ampak prav prisotnost ikonične Elizabeth Taylor prida filmu posebno blaznost. Ker ko gledamo film, se zavedamo, da je to Liz, ki je nekoč igrala čudovito punčko, ki zmaga na konjski dirki, ter lepoticco iz visoke družbe, ki v *Prostoru na soncu* tako čutno ljubi Montgomeryja Clifta. Gledamo Kleopatru, ki se spušča v pekel psiholoških in seksualnih iger v nekem čudnem koticu svetovne kinematografije. Spat hodi s popolnim make-upom, tako kot v starih holivudskih filmih, in postane del Loseyevе baročnosti in rituala. V istem letu je Losey režiral film *Boom* po scenariju Tennesseeja Williamsa. Taylorjeva je tu igrala bogato gospo Gforth, ki umira v svoji vili na Sardiniji, ko jo

obišče angel smrti v obliki potepuškega pesnika (Richard Burton). Drama, ki sledi, ustvari mrzel občutek prisotnosti smrti pod vročim mediteranskim soncem.

Leto 1972 je prineslo tri filme: *Hammer-smith je pobegnil* (Hammersmith is Out, 1972, Peter Ustinov), črnohumorno variacijo na legendo o Faustu, *Under Milk Wood* (1972, Andrew Sinclair), ekranizacijo radijske drame valižanskega pesnika Dylana Thomasa, in *Zee and Co.* (znan tudi kot *X, Y and Zee*) scenaristke Edne O'Brien in režiserja Briana G. Huttona. Najbolj zanimiv je slednji, ki je rekviem za hedonistični London, *swinging London* šestdesetih. Zee (Taylorjeva) je v perverznm zakonu z ženskarjem (Michael Caine). Zapelje možev latentno lezbično ljubico (Susannah York), da bi jo psihološko uničila in obdržala svojega moža. Bolj pronicljiv režiser kot Hutton bi lahko iz te transgresivne soap opere naredil odličn film. Vseeno pa je *Zee and Co.* precej močan; film duhovitih in rezkih dialogov in odlične igre, dominantna, čutna, prestrašena in nesramna Zee pa je ena največjih vlog Elizabeth Taylor.

Smrt v Rimu (The Driver's Seat/Identikit, 1974) italijanskega režiserja Giuseppeja Patronija Griffija, posnet po romanu Muriel Spark, je zakasneli izlet v odtujenost,

s kakršno se je ukvarjal Antonioni. Griffi pač ni Antonioni. Je grob in skrajen. Pot v degradacijo glamurozne podobe Elizabeth Taylor doseže svoj vrhunec v zgodbi o Lise, devici srednjih let, ki po Rimu išče moškega, da jo ubije. Filma ne moremo opisati kot dobrega; prej kot šund, ki se nemočno trudi biti »art«. A igralka vseeno pusti močan vtis. »Kot da iz nje veje neka sila, ki jo vse ženske latentno čutimo, ampak ostane zadržana: veliko nagnjenje h katastrofi,« tako opiše neka ženska v filmu Lise. In ko vidimo Taylorjevo z na vse strani štrlečimi lasmi, v načikani obleki, kako zanemarjena in razcapani blodi po modernih ulicah in brezosebni hotel-skih sobah, postane jasno, da ta opis drži.

Smrt v Rimu, ki ga je publika v Cannesu leta 1974 pospremila z molkom in gnusom, je bil njen zadnji filmski eksperiment. Začela je igrati vloge, ki naj bi se spodobile za veliko, starajočo se zvezdo. Postane neutrudna aktivistka v boju proti aidsu in redna gostja televizijskih pogovornih oddaj. Igra na odrskih deskah v preizkušeni dramah Lillian Hellman in Noela Cowarda. Nikoli več se ni na velikem platnu znašla na tako vroči pločevinasti strehi kot v nizu nebrzdanih in na nek čuden način nepozabnih filmih, ki jih je posnela konec 60. in v začetku 70. let prejšnjega stoletja.

Nelagodje na Dunaju

Gorazd Trušnovec

Pošastno v umetnosti

Aktualna razstava v dunajskem Umetnostnozgodovinskem muzeju z naslovom Srhljivo lepo (Schaurig Schön) – čemur bi lahko bila blizu tudi oznaka Das Unheimliche, sploh če smo v rojstnem mestu psihoanalize – je vsaj idejno zasnovana zelo ambiciozno. Gre za mikavno obljubo, da bo ponujen obsežen vpogled v svet pošasti, demonov in mitoloških kreature, torej v tematiko, ki je vznemirjala človeško domišljijo in spodbujala ustvarjalnost od pradavnine do Harryja Potterja.

Morda so bila prav velika pričakovanja kriva za še večje razočaranje. Pa ne zaradi morebitnega pomanjkanja pestrosti, saj so našle na razstavi prostor resnično raznolike fantazijske kreature: od sfing, kentavrov, zmajev, satirjev, enorogov do feniksa, ampak ker zajema razstava Srhljivo lepo vsega en, resda precej natrpan, hkrati pa že v osnovi ne prav velik salon Umetnostnozgodovinskega muzeja. Razstavi manjkata tako širina kot vsebinska poglobljenost, na koncu prevlada občutek, da je bilo vse skupaj narejeno na hitro in z levo roko, pri čemer kreativna kaotičnost in to, da gre za nekatere resnične redkosti, ni ravno opravičilo. Objekti so že silno raznoliki po zvrsti in zgodovinskih obdobjih, iz katerih izhajajo, od antičnih kipcev sfing preko grških vaz in malih plastik, obeskov, klasičnih slikarskih platen (recimo razvpite Rubensove *Glave Meduze*, 1618) do tapiserij, oklepov, cekinov in zlatnine, toda vsako posamezno temo predstavlja le nekaj artefaktov. Pa še ti so lahko v končni fazi »srhljivi« zgoj za obiskovalca, ki po kakšnem čudežu (še) ni (bil) izpostavljen množičnim medijem. Sprehajalna palica z zaključkom v obliki zmajčkove glave tako deluje kvečjemu kot nekaj simpatično bizarnega; nasploh je moč bolj občudovati umetelnost izdelave posameznih razstavnih kosov kot vsebino, ki jo reprezentirajo.

Prav dosti več od tega, da zmaji niso imeli zmeraj in povsod negativne vloge, da se je antični Satir skozi stoletja transformiral v Satana, da se je samorog spremenil iz simbola plodnosti v simbol nedolžnosti in da so lahko vizualne upodobitve Meduz grde ali lepe, razstava ne razkriva. Res so že zgolj ti omenjeni tematski sklopi dovolj široki, da bi si vsak od njih zaslužil samostojno razstavo (in esejistično obdelavo), a kot omenjeno je vsak predstavljen z le nekaj kosi in s krajšim predstavitvenim panojem. Očitno so torej kustosi pobrskali le po lastnih resursih in iz neizpostavljenih depojev napaberkovali artefakte na dano temo, ne da bi se izčrpeje ukvarjali z zgodovinskim kontekstom, simboliko, interpretacijami itd., kar je prepuščeno bolj ali manj domišljiji in predhodnemu poznavanju obiskovalca.

Skratka, to, čemur bi po eni strani lahko rekli »butični izbor«, je po drugi strani čisto navaden marketinški nateg. Razstava veliko več obljublja kot dejansko pokaže, čeprav je minilo že skoraj sto let od slavite študije

Sigmunda Freuda, v kateri je ugotavljal: »*Eno od področij, ki jih estetska strokovna literatura zanemarja, je grozljivo (das Unheimliche). Brez dvoma spada to v območje, ki vzbuja strah, tesnobo in grozo, nič manj pa ni gotovo, da ljudje te besede ne uporabljajo vedno v strogo določljivem smislu, tako da večinoma sovпада kar s strah vzbujajočim nasploh.*«¹ Ker je od tedaj estetsko raziskovanje grozljivega vsekakor napredovalo, takšen ad hoc pristop pač ne zadovolji. Ostane le tolažba, da je marsikaj pošastnega najti tudi znotraj stalne zbirke muzeja.

Sanje in vizije

Več kot le v tolažbo pa je retrospektivna razstava kulturnega švicarskega umetnika Hansa Rudolfa Gigerja (rojenega 5. februarja 1940), po izobrazbi arhitekta in industrijskega oblikovalca, ki je imel daljnosežen vpliv na vizualno kulturo zadnjih desetletij. Od razstave, ki obsega dve nadstropji

1 V: *Das Unheimliche*, ur. Mladen Dolar. Ljubljana: Analecta, 1994, str. 7.



Peter Paul Rubens: Glava Meduze



H. R. Giger: Li

Hundertwasserjeve hiše, sicer ne moremo pričakovati, da bo kompletna retrospektiva tako produktivnega avtorja, kljub temu pa gre za skrbno preiščeno, reprezentativen izbor del, ki je nastal v sodelovanju z avtorjem, njegovim muzejem v Gruyèresu v Švici ter s poznavalcem Gigerovega opusa Marcom Witzgom.

Na razstavi Sanje in vizije (Träume und Visionen) je moč najti lepo število ključnih del, s katerimi se je H. R. Giger zasidral v popkulturi, pa tudi manj znana grafična dela, skice, skulpture, objekte, ki jih je zasnoval kot industrijski oblikovalec (recimo znamenite ovitke plošč Debbie Harry in posterja v albumu *Frankenchrist* Dead Kennedys, zaradi katerega je bila skupina obtožena obscenosti), arhitekturne in scenografske načrte ter projekte, povezane s filmom. Kar je pravzaprav posebno poglavje njegove ustvarjalnosti; manj znano je, da je v 60. in 70. letih (so)režiral vrsto filmov eksperimentalne provenience (recimo *High and Heimkiller* [1967], *Swiss Made* [1968], *Tagtraum* [1973], *Giger's Necronomicon* [1975] idr.). Njegova dolgotrajna in nedvomno obojestranska romanca s kinematografijo se je skratka začela davno pred *Osmim potnikom* (Alien, 1979, Ridley Scott), za katerega je zasnoval naslovnega junaka, zanj prejel oskarja, svetovno zaslovel in se zasidral v zavest množic kot mojster upodobitev mračnih futurističnih pokrajin, arhetipskih strahov, obrednega združevanja ekstaze in agonije, demonskih

brezen in moraste fascinacije s tehnologijo in njenimi stranpotmi. V njegovih kompleksnih formah biomehantičnih invencij neprestano prihaja do kiborških zlitij človeštva in strojev, integriranih vezij in rastlinstva, psihedeličnih penetracij in pošastnih parazitiranj, faloidnih cevi in izrastkov ter prežečih votlin, pri čemer pogosto pripisuje anorganskim stvarjem organske lastnosti – in obratno. Ali kot piše v že omenjeni knjigi Mladen Dolar: »Ena plat te vmesne cone je v tem, da mrtvo ni enostavno mrtvo in da v navidez izčrpani disjunkciji živo/neživo napoči nenadejani preostanek; druga plat, v kateri se ta preostanek utelesi, pa je v tem, da se tudi živega polasti mrtvi mehanizem, avtomatizem. Freud je to dimenzijo izoliral v konceptu prisile ponavljanja in iz nje – leto po spisu *Das Unheimliche – izpeljal koncept nagona smrti.*«² Gigerjev morbidno dražljiv opus je eno samo soočanje s smrtnostjo in smrtjo, ob katerem pa ves čas brbota od seksualnosti, Eros in Tanatos si podajata roke v večnem krogu življenja in smrti.

Dragocenost pričujoče razstave je v tem, da je v precejšnji meri posvečena Gigerjevemu formativnemu obdobju iskanja in preizkušanja raznih tehnik, preden je odkril *airbrush* in se izpopolnil v skoraj povsem monokromatski uporabi zračnega čopiča, pa do olj in pastelov iz novejšega časa. Na ogled je postavljen njegov kreativni

2 Prav tam, stran 78.

proces, od skic in risb do končnega izdelka, pri čemer je ta razlika med osnutkom in končnim izdelkom (tudi pri omenjenemu *Osmemu potniku*, ki je izhajal iz cikla *Necronomicon*, ustvarjenega v magično-mističnem obdobju pod vplivom H. P. Lovecrafta) pogosto naravnost intriganтна. V posebnem razdelku je moč videti Gigerjeve »priredb« drugimi ustvarjalci, ki so ključno vplivali nanj, od imaginarnih prostorskih načrtov Piranesija preko Arnoldda Böcklina (Otok mrtvih/*Die Toteninsel*, 1880–86) do Alfreda Kubina³ (*Ura smrti*/*Die Todesstunde*, 1900). Tako dobi človek občutek nenavadno bližnjega vpogleda v ustvarjalno delavnico, kot da bi kukal čez ramo umetniku, ki je vse življenje skrbno varoval zasebnost, ali še hujske, kot da bi se pred nami nenadoma razgalil, kar deluje bolj šokantno od vseh artefaktov. Končni rezultat je nenavadno *nelagodno* intimno srečanje z mojstrom strašljivih pokrajin zagrobnega hlada in še posebej s težavno ljubeznijo njegovega življenja, igralko Li Tobler, ki je Gigerju večna inspiracija, muza in model, njena eterična podoba (leta 1975 je komaj 27-letna naredila samomor) pa se pojavlja skozi ves njegov opus, med drugim tudi v podobi pošasti Sil, ki se transformira iz fatalne Natashe Henstridge v filmu *Tuja vrsta* (*Species*, 1995, Roger Donaldson).

Razstavo zaokrožujejo še artefakti iz njegovega življenja ter dokumentarni material, na ogled je tudi najnovejši dokumentarec o njegovem delu z naslovom *H. R. Giger Revealed* (2010, David N. Jahn), ki ga sestavljajo pretežno intervjuji z umetnikovimi znanci, sodelavci in drugimi umetniki. Skratka, več kot uspešen poskus paradoksalne »udomačitve« enega največjih sodobnih vizualnih mojstrov vsega ne-domačega.

Na Dunaju je razstava **Schaurig Schön** (Kunsthistorisches Museum) na ogled do 1. maja 2011, razstava **HR Giger, Träume und Visionen** (Kunst Haus Wien, Museum Hundertwasser) pa do 26. junija 2011.

3 Mimogrede, številna Kubinova dela, med njimi tudi omenjeno *Uro smrti*, si je trenutno mogoče ogledati prav tako na Dunaju v okviru retrospektivne razstave ekspresionistov, ki so se pred stotimi leti združili v gibanju *Der Blaue Reiter*. Razstava, ki vključuje še Kleeja, Kandinskega, Münterjevo, Marca, Delaunaya in druge je na ogledu v Albertini do 29. maja 2011. Srhljivo, nevrotično-groteskne risbe in jedkanice Alfreda Kubina so tako tretji utemeljeni razlog, da bralec te *Ekranove* rubrike to pomlad obiše Dunaj.



In šov se nadaljuje ...

Pred nastopom Rogerja Watersa v Zagrebu ob 30-letnici legendarnega albuma The Wall

Gregor Bauman

... če bi res rad odkril, kaj se skriva za temi hladnimi očmi, Se boš moral prebiti preko te krinke! (In the Flesh?)



Pri *The Wall* smo se vedno spraševali, kaj pravzaprav je: eksorcistična seansa ali le še ena opeka v zidu »šov se nadaljuje«. Pustimo ob strani, koliko je film *Pink Floyd The Wall* (1982, Alan Parker) prispeval, da smo bili – kot najstniški copy-paste ljubitelji Pink Floydov, ker je to pač poslušal razgledani sosed – deležni očiščevalne torture skrbnikov družbenomoralne vzgoje v osnovni šoli in je že zavoljo tega visoko kotiral v naši prebujajoči se kritični zavesti, in se posvetimo rekviemu za utopičnim glamurjem nekega desetletja, ki se je začelo s poteptanim cvetjem na živopisni livadi in zaključilo s splošno negotovostjo ... Če danes seciramo nekatere kadre filma, namreč vidimo, da se koncept *zida* napaja iz preteklosti, da bi orisal globalno metaforo prihodnosti, ki nas čaka. V tej abstraktni megli – nekateri bi rekli šovu – je dovolj prostora celo za intimne tragedije. Spomnimo se samo Riverja Phoenixa na poti do zvezd, Jamesa Deana na avtocesti v pekel, Jeffa Buckleyja skozi močvirje Mississippija, fatalni koktejl »zdravil« Heatha Ledgerja, »just one shot« usodo Kurta Cobaina, temo v globini duše lana Curtisa ... Usoda posameznika se je brala kot usoda generacije, ki ji nista mogla priskočiti na pomoč oče Karras in oče Merrin. *The Wall* – ne glede na izbrani medij – je namreč večplastna pripoved o evoluciji modernega človeka, posiljenega s strahovi, ki prihajajo z vseh strani. V nobenem trenutku jim ne moreš pobegniti, so del vsakodnevne interakcije in, kar je najhuje, preživetja. Zraščeni so z okoljem in iz tega univerzalnega okolja kot *tatovi teles* napadajo posameznikov

ego. Edini izhod je (iz)gradnja obrambnega mehanizma, v tem primeru neprebojnega zidu, ki zunaj sebe z(a)drži vse negativne vplive okolja: »*Is there anybody out there?*« V nasprotni smeri se vrši kanibalistični tsunami družbe nad posameznikom. »*Is there anybody in there?*« *The Wall* se zato vsakodnevno reinkarnira v vsakem posamezniku, ne samo v Pinku ... Leitmotive vidimo v zidovih med nami, notranje moramo (po) iskati sami. Zorijo v nezavednem, opeka na opeko, dokler večplastna frustracija ne postane neobvladljiva. Roger Waters je imel pred očmi lep primer, v »norem diamantu« Sydu Barrettu, s katerim sta psihedelično kolesje Pink Floydov pognala petnajst let prej. Obris (temelje) zidu je zato moč najti veliko prej kot leta 1977 (povod) in 1979 (rezultat). »Welcome to the Machine« in »Have a Cigar« z albuma *Wish You Were Here* (1975) že oblikujeta (do takrat) potisnjeno slutnjo, da s Pinkom ni vse v redu. »*Kaj si sanjal? Ne boj se, mi ti povemo, kaj sanjaj.*« je povabilo v sistem, kjer se ve, kdo vleče niti in ponuja »moraš izdati nov album, dolguješ to ljudem; tako srečni smo, da komaj preštavamo dobiček« cigaro. Dve leti po *The Dark Side of the Moon* (1973) je temna stran meseca (prepovedani planet?) pokazala svojo pravo moč.

Roger Waters je klecnil pod težo vprašanj, na katere je Syd našel odgovor – vprašanj, ki si jih na koncu zastavljajo vsi, ki jim je industrija zabave ponudila iluzijo moči, nadržanosti. V filmu je zatečeno stanje odlično ponazorjeno dvakrat: z dolgim uvodnim kadrom in tik pred *prijetno otrplostjo*, ko se

Pink preobrazila v vse tisto, kar ga je nekoč ubilo – v diktatorja, ki nima nadzora nad seboj, zato pa lahko pere možgane svojim privržencem; duhovnim klonom, ki jih je šolski sistem preobrazil oziroma izobrazil iz ednine v uniformirano množino. Že pred albumom *Wish You Were Here* je Floydom preostalo samo dvoje: razpad sistema ali odklon od vseh »vrednosti« s temne strani meseca. Dobro pomislite, kako se v bistvu zaključila Dark Side ... Hkrati se je tistega poletja po Londonu sprehajala jezna kultura z rdečimi lasmi in strganimi kavbojkami, ki je čez napis Pink Floyd na uradni majici dopisala I Hate! Postajalo je očitno, da se je rokenrol (spre)obrnili nazaj v trinitutne (re)akcije, ki so glas posameznika postavile v množico. Ne obratno. Z *Animals* (1977) se Waters, ki je takrat prevzel vodilno vlogo v skupini, prilagodi času – album poka od družbene angažiranosti, a to res ni bil pravi čas za več kot sedemnajstminutne odiseje ... Iz nekoč majhne art-hipi skupine so Floydji postali globalna megalomanska metafora rokenrol estetike. Po zraku so letele svinje, lajali so psi, ovce so zasedle (urbane) pašnike. Vrv, ki jih je vezala na zemljo, je bila prerezana. Ves ta »young lust« cirkus Watersa pripelje do izgube razuma – v svetu industrije je njegovo življenje pripadalo drugim, zato je *The Wall* pravzaprav krik za lastno življenje, identiteto; za biti jaz kot jaz, ne jaz kot drugi hočejo. Da je to lahko storil, se je moral ozreti nazaj in znova prehoditi pot od začetka, preko vseh frustracij, do danes. *The Wall* je zato tudi neka oblika hipnoze, s katero odkrivamo vzroke svoje osamljenosti, temelje, s katerimi smo se ogradili od zunanjih dražljajev. Samice, v katere se vračamo, ko izgubimo stik z realnostjo. Waters je vedel, da mora tvegati veliko: samo takó bi delo imelo svoj smisel – očiščevalni efekt! Danes se namreč zdí samoumevno, da je album tako kot je, konec sedemdesetih pa to ni bilo jasno.



Iz nekoč majhne art-hipi skupine so Floydji postali globalna megalomanska metafora rokenrol estetike.

Konceptualno logiko so takrat povozili nekajminutni (post)punkovski izpadi, kjer je bil prostor samo za »koncepte« tipa *London Calling* (1979, The Clash). S tega zornega kota je *The Wall* hrabro delo, ki deluje kot kreativno ogledalo s testamentom (zah-tevo) po pravici do kreiranja svoje usode. Veliko bolj kot na *Animals* uspe Watersu prikazati družbo, ki se preživlja tako, da uničuje svoje potomce. Stališča o konfliktu med individualnostjo in konformizmom, samostojnostjo in avtoritetom, so bila dovolj šnja garancija, da koncept *The Wall* kot zaključena celota zaživi na odru. »The Show Must Go On.«

Album *The Wall* je izšel 30. novembra 1979 – od tu do filma je bil samo še korak. Pravzaprav se je o filmu govorilo, še preden so se fantje zbrali v studiu. Takratna ideja je bila nekoliko drugačna: film naj bi bil kolaž koncertnih posnetkov in animacij Geralda Scarfa. Založba EMI ni imela posluha za nobeno obliko, niti tisto, da bi Pinka pod Alanom Parkerjem odigral prav Roger Waters. *Pink Floyd The Wall* je tako neke vrste kompromis, kar je v intervjuju priznal tudi Parker: »Imeli smo romantično vizijo o treh različnih umetnikih, ki bi razmišljali kot eden, kar pa se je izkazalo za nemogoče.« Po premieri 6. avgusta 1982 je dokončno postalo jasno, da je *The Wall* najprej zaključeno delo, šele potem zbirka posameznih pesmi, ki jih je moč vzeti iz konteksta (Another Brick in the Wall Part 2, Comfortably Numb). Prav neposredna moč »še ene opeke v zidu« (Waters je končno našel formulo) je postala himna številnih dijakov po svetu, marsikje prepovedana (mi smo bili, kot že omenjeno, deležni le pranja mo-



žganov). Družba se je končno zganila, premaknila, teorija je prešla v prakso. Zgodba o neki norosti kot posledici odtujenosti v svetu, kjer vsi živimo znotraj svojih zidov, je postala metafora, do kod lahko pripeljeta rokenrol in politika. V vsakem primeru je slava privlačna, mnogokrat res prekrita s trnjem, a vseeno pogosta estetika sanj vsakega tinejdžerja s kitaro ali nogometno žogo v roki. Povabilo na »drsanje na tankem ledu modernega življenja« pač nikoli ne izgubi svojega sijaja. Opeka na opeko in zid je zgrajen. V Alanovem filmskem jeziku imamo tri časovno-psihološka izhodišča, preko katerih se Pink ograjuje: sedanost, flashback in halucinacije. Vsaka izmed njih pripelje do zaključnega procesa (The Trial), kjer Pink pravzaprav sodi samemu sebi. Kot Josef K.

Alan Parker je naredil veličastno in diskutabilno delo. V tem je največja vrednost filma, ki ga danes gledamo z drugačnimi očmi kot takrat – v ničemer pa ni izgubil svojega sijaja. Enako velja za Watersov scenarij in animacijo Geralda Scarfa, katerega risana investicija na filmu nima časovne dimenzije. Zlobno bi lahko rekli, da je še najbolje izkoristil predpisanih dvajset minut! Prisposoda sveta okoli nas in realnost se že dolgo nista tako prefinjeno prelivali ena v drugo. Vsaka podobnost z realnimi osebami tokrat ni slučajna. Pisalo se je, da film prinaša tudi veliko novosti v rabi kamere in montaži. Danes so ti prijemi nekaj vsakdanjega ... Časi so se pač spremenili in s tem tudi videnje *The Wall* cirkusa. Kar je bil nekoč eksorcistični obred, je danes samo še šov. Roger Waters ne pljuva več oboževalcev, niti se ne ukvarja z razsuto preteklostjo. Zidove vidi zlasti v zunanjem, kar pa danes, v času splošne odtujenosti, ni nič posebnega. Kdor je pred leti videl njegov živi prepis *The Dark Side of the Moon*, ve, kaj lahko od megalomanije pričakuje – le da je vso stvar nekoliko prilagodil času tukaj ino zdaj.

P. S. Čez nekaj dni (13. aprila 2011) se bo zid dvignil in zrušil v Zagrebu. »Dobro jutro, črv, vaša milost.« Naj se nadaljuje ...

Nadrealistični nokturno

Pesnikova kri Stevena Severina v Kinu Šiška

Gregor Bauman

Že dolgo je jasno, da prihaja do največjih premikov na robu. Daleč stran od oči in daleč stran od ušes – vsaj tistih, ki gledajo in slišijo enako. V tej uniformni množici je na trenutke vseeno opaziti osamljen pogled, ki že videnemu poskuša dodati novo privlačnost brez da škoduje mitu. Nove stvaritve najdemo kvečjemu v zatišju stranske ulice, boemskem hotelu, kjer lahko pesnik mirno krvavi v svoji nesreči. Ta usoda je podobna umetniku, ki v Cocteaujevem filmu razbije kip: dobijo enake »through the looking glass« lastnosti. Analogija sekundarnega motiva se ponuja sama po sebi. Kdor še ni prepričan, naj si zgolj ogleda naslovnico *istoimenskega* albuma priredb Siouxsie and the Banshees iz leta 1987. Edini izhod, ki preostane umetniku je, da skoči skozi ogledalo in ... V tem primeru se znajde v hotelu »dramatičnih norosti,« kjer je svoj razmislek vselej iskal tudi Steven Severin. Takšno »usodo« so imele že njegove prejšnje glasbeno-filmske miniature, ki poglede usmerjajo v glasbeno podzavest, tako da se včasih vprašamo, kdo koga spremlja, glasba film ali film glasbo. S takšnim početjem Severin pridobiva na redki kakovosti: z minimalnimi vložki in rabo tišine kot presledka zna ustvariti srhljivo atmosfero, tiste občutke, ki so se nekako porazgubili, ko so na filmski trak pripeli zvok. Nazaj nam jo priključijo prav takšne slušne kinopreizkušnje, kjer se vzorci na prvi poslušni zdijo dokaj enostavni, v resnici pa je ves glasbeni opus še kako razgiban – od prav morbidnih sekvenc do sproščenih valovanj. Mogoče se bodo zdele komu te besede blasfemične, a Severin – kot pred njim Mark Dresser Trio (*Andaluzijski pes* [Un chien andalou, 1929, Luis Buñuel]) ali Cul De Sac (*Faust* [1926, F. W. Murnau]) – je *Pesnikovi krvi* (Le sang d'un poète, 1930, Jean Cocteau) vtisnil (nasnel) drugo življenje. Zgodba na platnu nas zna zapeljati v dimenzije, kjer že tako surrealne zaznave poglobitveni del učinka zatemnijo do te mere, da se izgubi (ali vsaj zmanjša) razdalja med



režiserjem in skladateljem, vendar se pravi učinek skriva drugje. Jako soroden je tistemu, ki ga je Severin legitimiziral kot člen matične skupine ter se kaže v odmiku od starejših avantgardnih fuzij – v tem primeru filma in glasbe. Najprej imamo opravka s čisto ekspresijo in potem z repetitijo le-te. Ves performans je zatorej obnova spomina skladatelja, zapisana na trdem disku prenosnika.

Vprašanje, ki se pri tem zastavlja, je, s kolikšne distance pristopiti k takšni (pre) izkušnji? Vnaprej smo sicer vedeli, da Severin ne bo ukradel privlačnosti filma, da bo videno adaptiral z liriko, ki mu je (trenutno) blizu. V tem diskurzu je ugajalo, da z zapisanim ni posiljeval filma, temveč mu je pustil, da mirno teče od začetka do konca. Tako je gledalcu prepustil odločitev, v kolikšni meri bo kaj slišal ali preslišal. Predvsem pa je poskušal povezati videno in slišano v zaključeno zgodbo, kot jo razume sam. V tem simbolnem vrtljaku mu je uspelo ohraniti mrakobni in emotivni razmislek Jeana Cocteauja kot tudi črno-belo dinamiko, ki jo film v svojih podtonih nosi ... In najverjetneje tudi zahteva. S temi prijemi mu je uspelo ohraniti učinek filma, četudi je bilo včasih težko slediti enemu ali drugemu. Na trenutke je nekoliko zmotilo

le, da je Steven do filma pristopil malce preveč džentelmsko. Ta distanca se kaže v manku sočasnega eksperimentiranja, torej puščanju praznega prostora, s katerim bi se prilagodil občutku tukaj in zdaj. Njegova vloga je bila namreč skrčena na nizanje že posnete glasbe in sinhronizacije le-te z dogodki na platnu. Prehodi med štirimi »stavki« so bili mehki – v elektronski atmosferi je najbolj ugajala raba šumov ter perkusivnih godalnih neviht, ki je na trenutke delovala tudi kot povezovalni člen. V nobenem trenutku pa ni izgubil pozornosti občinstva, tako tistih, ki so prišli zavoljo njega, kot tistih, ki so princa temè gledali iz drugega zornega kota. Že sama pojava Stevena Severina deluje filmsko privlačno. Podobno njegove filmske skladbe, ki pridobivajo poslušalce tudi izven pričakovanega kroga ljubiteljev nadrealizma in temnega novega vala. Zanimivo bi bilo ves performans izkusiti še enkrat ... Zapis bi bil zagotovo drugačen.

Performans Pesnikova kri se je zgodil v Kinu Šiška 28. februarja 2011. Intervju s Stevenom Severinom o njegovem filmskem udejstvovanju bo objavljen v naslednji številki Ekrana.

Ekološki meta-vestern

Gore Verbinski: *Rango*

Katja Čičigoj

»Ne moreš odkorakati iz svoje zgodbe,« zatrди Duh Zahoda obupanemu kuščarju Rango, katerega lažniva identiteta v mestu Prah je bila razkrita – kameleonovo igranje vloge šerifa, s katero se je seznanil z gledanjem TV prek stekla domačega terarija. Že opis tega ključnega preobrata v animiranem komičnem vesternu *Rango* (2011, Gore Verbinski) nakazuje, da to ni zgolj pustolovščina za otroke.

Rango je pravi postmoderni pastiš referenc na stereotipne junake in motive vesternov (dvoboji, salooni, skorumpirani župan, šamanski Indijanec, odločno dekle), ki jih podčrtujejo glasbeni komentarji kvarteta mehiških sov, ki rušijo iluzijo fikcije. *Rango* je vestern s preobratom, ki ga umešča v register sodobne produkcije, namenjene tudi mlajšemu občinstvu: glavni liki so vzeti iz bestiarija (realistično ter neolepšano vizualiziranih) puščavskih živali, ki se od zoomorfizma odmikajo zgolj z nakazanimi karikaturnimi potezami. Ključni preobrat žanra pa ni zgolj nekoliko omiljena raba nasilja in vulgarizmov (po meri otroške publike), pa tudi ne raba intelektualnega, na trenutke absurdnega črnega humorja (dobrodošla začimba za odrasle). Od popularnega žanra ključno odstopa prav glavni junak – kameleon Rango, ki se pomotoma znajde na divjem zahodu, ko na poti uide iz terarija, v katerem je preživel vse svoje življenje, oponašajoč igralce s TV-ekrana.

Gore Verbinski nadaljuje s svežim branjem klasičnih pustolovskih žanrov, ki ga je začel s preobrati motivov gusarskih zgodb v trilogiji *Pirati s Karibov* (*Pirates of the Caribbean*, 2003–2007), kjer prav tako srečamo neklasičnega in nespretnega glavnega junaka, bolj igralca kakor pravega gusarja, Jacka Sparrowa. Obema junakoma-igralcema je vdahnil življenje v neklasičnih komičnih vlogah spretni Johnny Depp. Ta je tokrat (v nasprotju s konvencionalnim pristopom pri sinhronizaciji) prispeval več kot zgolj vokalizacijo dialogov. Tako kot režiser se je tudi studio, specializiran za posebne učinke, Industrial Light and Magic (ILM) celovečerne animacije lotil prvič, kar



je morda porodilo nekonvencionalno sodelovanje. Igralci so skupaj v studiu z rekviziti in s kostumi posneli dialoge, animatorji pa so njihove telesne gibe in obrazno mimiko uporabili za animacijo živalskih likov, ki zaživijo na ekranu v skoraj psiholoških niansah. Studio je poskrbel tudi za mestoma neverjetno dovršeno mimetično podobo puščavske krajine in mestne kulise ter nekaj impresivnih vizualnih trenutkov.

Rango pa ne ostaja zaprt v svojem (izpetem in zaprašenem) svetu vesterna. V trenutku preobrata demoralizirani Rango (ki mu ni uspelo odkriti tatov vode) dobesedno trči ob sodobnost: ob megalopolis, visoko industrializirano mesto »na drugi strani« ceste, kjer negospodarno razmetavajo z vodo. Rango z uporom skorumpiranemu županu, ki se drži maksime »kdor nadzira vodo, nadzira vse« in je nejasno povezan s krajo vodnih virov v mestu Prah in z njihovo negospodarno izrabo v megalopolisu, postane skorajda pravi revolucionarni eko-junak našega časa. Dobrodošel svež veter, ki zaveje iz odločitve za konstruktivno ekološko sporočilo nasproti vse bolj priljubljeni in prepogosto izpraznjeni poplavi politične nekorektnosti v animiranih izdelkih, pa žal mestoma nekoliko zadržuje zapadanje klišejem korektnosti, ki tudi v svojih emancipacijskih namerah niso dovolj drzni. Če Indijanci tokrat niso več klasični rdečkožci, ki jih beli priseljenc v kolonialistični maniri izganja v osvaja-

nju ameriških širjav, pa ostanejo današnje posledice nasilne kolonizacije povsem ne-problematizirane. Edini predstavnik avtohtonega ameriškega prebivalstva v *Rango* idilično sobiva v zahodnjaški mestni skupnosti (po modelu priseljskih skupnosti belcev v 19. st.) in ostaja omejen zgolj na (sicer pozitivni) kliše dobrega šamana (ptiča). In če bi v odločni kuščarici Beans, ki se bori za ohranitev posestva očeta, ali v majhni miški-šolarci, oboroženi s pištolami, sprva hoteli prepoznati nekonvencionalno junakinjo iz zadnjega filma bratov Coen *Pravi pogum* (*True Grit*, 2010), Verbinski v re-evaluaciji spolnih vlog v žanru ne gre tako daleč in raje ostaja na varnih tleh (patriarhalno strukturiranih) pravljic. Miška ostane varno doma, Beans pa je ekspediciji potrebna zgolj za to, da jo lahko iz primeža županovih mož v zaključku reši junak Rango, s katerim se seveda romantično zaplete (v nasprotju z večno samskostjo in samosvojestjo ne ravno privlačne junakinje bratov Coen).

Očitki so seveda produkt odraslega kritičnega pogleda in verjetno ne zmotijo mlajšega občinstva; pa vendar je morda težava prav v neproblematiziranem ponujanju spolnih in rasnih klišejev dojemljivemu mlademu občinstvu. Kljub temu *Rango* ostaja izvir dobre mere intelektualnega humorja, sveže animacijske tehnike in meta-filmskih referenc za odrasle ter privlačne zgodbe z nekonvencionalnim junakom za otroke.

Zadnji film osemdesetih

Danis Tanović: Cirkus Columbia
Gorazd Trušnovec

Hercegovec Divko Buntić (Miki Manojlović), ki je bil 20 let na delu v Nemčiji, kamor je kot potomec družine, nenaklonjene komunistični oblasti, pobegnil pred služnjem vojaškega roka, se takoj po padcu železne zavese vrne v rodni kraj z mercedesom, mlado in privlačno spremljevalko Azro (Jelena Stupljanin), s črnim mačkom, ki naj bi mu prinašal srečo, ter polnim žepom nemških mark. Te mu – v spregi z novoizvoljenim opozicijskim županom, ki ga je finančno podpiral že prej – pomagajo, da iz hiše vrže ženo Lucijo (Mira Furlan), ki ga je zaman čakala in od katere se še vedno ni formalno ločil, ter 20-letnega sina Martina (Boris Ler). Divko skuša vzpostaviti stik s sinom in uspešno vnovčiti marke, a se mu poskusi eden za drugim izjalovijo.

Divko se ima za drznega znanilca sprememb, za agenta novega duha pri(h)vatizacije, vehementnih idej podjetništva brez prave podlage, ki pa so konec osemdesetih in dalje padale na še kako plodno podlago (in katerih negativne obresti smo ravno začeli plačevati). Pa vendar Divko ne funkcionira kot negativec, povzpetic/povratnik, ki bi rad postal kralj na Betajnovi, ampak prej kot tragična figura, namreč v svoji zaslepljenosti z mamonom in revanšizmom ne vidi ali noče videti, da se je istočasno pognalo glomazno zgodovinsko kolesje še bolj rušilnih sil nacionalizma, starih zamer in novih, velikopoteznih kapitalističnih načrtov. Toda, mar niso v ozadju isti vzvodi, ni pognala tega vojnega stroja podobno prvinska zahteva po vrnitvi »svojega ozemlja«, po »ločitvi« in po »novem življenju«, kot Divkova? Njegovo presenečenje nad posledicami je pretresljiva streznitev ugotovitve, da ni več nadzora nad lastno igro.

Divkov prihod seveda iztirja naravni red dogodkov relativno normalnega poletja male, skoraj idilične skupnosti (znotraj katere pa že prasketa ogenj mržnje), in čeprav lahko imamo Divka za pravega protagonistista, je osnovna perspektiva *Cirkusa Columbia* sinova, pogled, ki ga vodi Tanović, je Martinov pogled; Divkov prihod ne naznača toliko prvega dne novega življenja kot



zadnje mirno poletje pred katastrofo. Tako Divkova kot Martinova zgodba sta lepi ilustraciji tega, kako v filmu detajli odslikajo celoto, individualne zgodbe pa družbeno usodo, pri čemer film le ne podaja naivne teze, da je velik spopad zgolj seštevek malih zamer.

Če je bilo mogoče ceniti (zgolj) posamezne segmente prejšnjih dveh, za »tujega naročnika« posnetih Tanovičevih filmov *Pe- kel* (L'enfer, 2005) in *Triaža* (Triage, 2009), ki se iz različnih razlogov niso zlili v amalgam zaokrožene celote, je *Cirkus Columbia* delo, v katerem je vse na svojem mestu, poln je iskrene pristnosti in realistične elegance, deluje obenem počitniško lahkotno in zlovesče drseče proti neizogibni tragediji. Karakterizacija je neposredna, hkrati pa z uvajanjem likov ne zapravlja svojega (in našega) časa, osebe so žive, mesene in zanimive kljub prepoznavnim mehanizmom (kompenzacijsko obnašanje impotentnega očeta, ojdipsko seksualno odraščanje sina ...). Celota deluje čarobno nepretenciozno kot skromna, mimogrede povedana zgodba iz vsakdanjega življenja province, kot skoraj nostalgična družinska zgodba, polna malih travm in nesporazumov, ki pa ji ne manjka dramatičnosti in ki deluje obenem tudi kot veličastna prispodoba nekega prelomnega zgodovinskega trenutka. V tem pripovednem zamahu, ki spretno preplete osebno zgodbo in socialno fresko, je *Cirkus Columbia* blizu jugoslovanski filmski gene-

raciji osemdesetih, »praškim študentom« in sopotnikom, vrhunskim pripovednikom, katerih zgodbe so zmeraj tudi ostro pretresale in kritično motrile družbeno situacijo. Na misel prihaja atmosfera filmov Markovića, Paskaljevića (ki je recimo v *Varljivem poletju* [Varljivo leto '68, 1984] združil zgodbo odraščanja mladostnika na srbskem podeželju s prevratnimi dogodki leta 1968), Popova, Šijana, Karanovića, katerih dosledno lokalni kolorit je odzvanjal globalno, humorna ost pa zarezala globoko ...

In *Cirkus Columbia* ta specifični (mentalni) prostor in obdobje tako uspešno evocira s fabulo, z mizanscenskimi rešitvami, glasbeno opremo in igralsko zasedbo, da ga imamo lahko za nekakšen zadnji film osemdesetih, za posvetilo radoživemu obdobju, katerega *happy end* je moč najti le v imaginarnem. Danis Tanović se je s četrtrim celovečercem vrnil na domači teren in to avtentičnost je čutil iz vsakega kadra, ne manjka prefinjene ironije in duhovitih trenutkov, a tudi intenzivnih strasti. Njegovi prizori ne služijo zgolj napredovanju zgodbe ali podajanju informacij, ampak tudi emocionalnim stanjem, ki jih kot najboljši dirigent stopnjuje vse do velikega finala Jadranke Stojaković in njene neskončno otožne himne zamujenemu, »Sve smo mogli mi«. Potem pade na mesto prva granata, vrtljak odide v pozlato spomina in kmalu se bodo posamezni liki srečali v jarkih *Nikogaršnjega ozemlja* (Ničija zemlja, 2001).

Še vedno sem tu

Zvezdništvo za twitter generacijo

Aleš Blatnik

Da je vedno bolj prevladujoča želja ljudi po tem, da bi bili opaženi in upoštevani, povezana z vedno večjo notranjo praznino, ni visoka psihološka znanost. Če ne veš, kaj si, kaj te definira, potem iščeš odgovor od 'zunaj'. Nikakršno naključje ni, da so v zadnjem času vzletela in se do megalomanskih razsežnosti napihnila spletna podjetja, kot sta Facebook in Twitter, ki omogočajo komuniciranje tisočim 'prijateljem' in 'sledilcem', saj so izvrsten kanal, kjer lahko mimogrede publicirate svoje banalne misli, prebliske, negotovanja, slabo informirana mnenja o čemerkoli in sploh vsa mogoča pametovanja – in to na način, da uporabniki teh servisov mislijo, da so s tem med sabo dejansko 'povezani' in da njihovo mnenje šteje. Nič seveda ne bi moglo biti bolj naivno.

Ko je skupina vplivnih digeratov leta 1999 objavila vplivni spletni manifest Cluetrain Manifesto, so v njem zapisali, da bo splet v osnovi za vedno spremenil način komuniciranja in da ljudje objavljajo v prvi meri, ker si želijo odziv. To je bilo seveda še daleč pred blog revolucijo, takrat svet še zares ni poznal niti Googlea – fenomena Facebook in Twitter pa sta bila v svetli prihodnosti. Kar je še pomembnejše, je bilo to, da takrat splet sam še ni bil množičen pojav. Na spletu so bili v glavnem razgledani, tehnološko pismeni ljudje in tisti, ki jih zanimajo novi tehnični pojavi. Splet je dejansko bil zanimiv in občutek globalne povezanosti in tega, da splet nudi polno priložnosti, je bil izjemen. Kakorkoli se danes to zdi neverjetno, je takrat na spletu vladal predvsem dialog. Priljubljeni so bili spletni forumi in izmenjavale so se res zanimive ideje. Twitter danes sicer ni kaj dosti drugega kot nekakšna spremenjena oblika foruma, a s pomembno razliko: če pogovori na spletnih forumih niso stekli, je forum hitro zamrl in odšel v pozabo. Pri Twitterju tega problema ni, saj tudi če na uporabnikovo objavljanje ni nobenih neposrednih odgovorov, je ustvarjena iluzija, da to vendarle nekdo bere, 'spremlja'. Ni



naključje, da Twitter in Facebook svojim uporabnikom ne nudita nobenih statističnih podatkov, s pomočjo katerih bi videli, koliko ljudi jih res bere. Avtorji Cluetrain Manifesta so imeli prav: ljudje publicirajo, ker si želijo odziv. Niso pa mogli predvideti, da bodo milijonske množice poleg bolj ali manj premišljenih idej publicirale čisto vse, kar jim bo padlo na pamet, in to v vedno večjem obsegu. Rezultat tega je, da je odziv na večino objavljenih stvari vedno manjši, kar je pri opaženosti najbolj željnih povzročilo, da publicirajo še več. Posledično vse te orgije blebetanja nihče več zares ne poslušajo in spremlja. Filmski lik Howard Beale je kot voditelj osrednjih TV-poročil v filmu *TV mreža* (Network, 1976, Sidney Lumet) izustil slavni stavek: »I just ran out of bullshit«. Danes, kot kaže, to ni več težava, redkokateremu aktivnemu tviterašu tistega, kar ima sam za bisere modrosti, preprosto zmanjka.

Medijska pokrajina je postala popolnoma izkrivljena in absurdna. Če smo se pred časom lahko smejali stalnim časopisnim 'kolumnistom', za katere nikoli nismo točno vedeli, kaj je sploh njihovo ekspertno področje, ki so se posmehovali piscem pisem bralcev in si hkrati domišljali, da je

njihovo lastno pisanje oh-in-sploh čisto nekaj drugega, boljšega, pomembnejšega, pa čeprav je bila največkrat edina očitna razlika le to, da so bili zanj plačani, je postala z blogi meja med 'resnimi' kolumnisti in vsemi drugimi, ki imajo kakršnokoli mnenje o čemerkoli in so ga na spletu tudi pripravljeno objaviti, popolnoma zabrisana. Pojavili so se celo 'produktivnostni guruji', ki svetujejo nekakšen *medijski zen*. Ob poplavi vseh mogočih mnenj, (ne)novic in informacij so začeli ljudem svetovati (in o tem pisati članke in knjige), naj medijev preprosto ne spremljajo več, češ da bodo res pomembne informacije že nekako prišle do njih. Da bi bilo za ljudi po tej isti logiki najbolj pametno najprej ignorirati njih same, ker da bodo njihove modrosti že nekako prišle do njih, se jim sicer ni posvetilo. Ne sicer, da ne bi imeli delno prav: tudi če 'spletni dialog' poškilite le z enim očesom, poleg besedičenja o zvezdnikih, modi, hrani, potovanjih, avtomobilih in podobnih praznostih, ljudje mimogrede debatirajo še o politiki in sploh vsem, kar je trenutno aktualno. In to ne glede na to, ali o zadevi kaj vedo ali nič. Pomembno je pač povedati svoje stališče, komentirati in 'sodelovati'. Ni čudno, da danes večina Američanov novice baje spremlja skoraj

izključno preko komičnih oddaj (The Daily Show) – mediji so se prilagodili vedno večjim zahtevam po zabavnosti vsega. Celotno pri nas pa že tudi najvišji politiki nastopajo v raznih zabavnih oddajah. Naš predsednik države je na primer okoli novega leta stre-

jih ni nobene kritike, saj se v njih družijo pretežno enako misleči, in tako ni nikogar, ki bi ti naravnost v obraz lahko povedal, da si poln sranja in da za božjo voljo že nehaj nakladati. Celotno nasprotno: večina ljudi si lahko ustvari paralelno podobo, ki

drugih. Če ne konkretnih, pa vsaj načelnih: kako bi se moralo obnašati. Kritika drugih je simptomatična, pisci sami pa se ne vprašajo, kaj naj bi bilo na njih tako posebnega, da bi bili za koga zanimivi ali privlačni. To je vsekakor v skladu s sodobnimi blitzkrieg članki v stilu »270 stvari, ki jih mora narediti za vas, da vas bo vreden«.

Phoenix je drugačen. Pokaže se za največjega naduteža in praznoglavca, ki ga ne zanima nič razen lastna bedasta zamisel – in ker je ta zamisel zahteva po uspehu na področju, za katerega sploh nima nobenega talenta, je vse skupaj absurdno. In pri tem je tako dober, da so bili mnogi mnenja, da se mu je ali res popolnoma strgalo ali pa gre za res vrhunsko igralsko kreacijo. Da je film šel mimo precej neopaženo, ni presenečenje: preveč direktno nastavlja ogledalo twitter generaciji, ki naj bi bila hkrati tudi ciljna publika. Podoba v tem ogledalu ni najlepša.

A ni panike. Če Phoenix s svojim 'izpadom' množic ni navdušil, pa je to pred kratkim toliko bolje uspelo Charlieju Sheenu. Sheen svoje vloge 'zadetega zvezdnika' sploh ne igra, saj so njegovi problemi z drogami že znana stvar. Ko so ga zaradi neprimerne vedenja pred kratkim odpustili z nekega povprečnega *sitcoma*, se je hitro znašel na mnogih ameriških pogovornih oddajah, kjer je razlagal o svojem razuzdanem življenju in navadah. Trenutno živi s porno zvezdnico Bree Olson in fotomodelko Natalie Kenly. Njegova priljubljenost ni švignila v nebo njegovemu ženskarjenju in drugemu spornemu vedenju navkljub, ampak *zaradi* njega. V eseju o Sheenu je Bret Easton Ellis zapisal, da odklonilni odnos, ki ga nekateri čutijo do Sheena, niti približno ne more prevladati fasciniranosti nad njegovim hedonizmom, ki ostaja zavist vseh moških – če le ne bi bilo zraven njih žensk, zaradi katerih so lažnivci.

In kaj je Sheen naredil, da je obdržal stik z oboževalci, ki bi radi živeli kot on, pa ne morejo ali si ne upajo, ker so živi bolj v virtualnem kot resničnem svetu? Logično: takoj zatem ko so ga odpustili s *sitcoma*, je začel tвитati. V enem samem dnevu je pridobil več 'sledilcev' kot kdor koli drug v vsej zgodovini.



sal neumnosti in svoje poglede o modi v oddaji Hri-bar, kar nas v časih, ko ministrice niso znane po strokovnih referencah, temveč po tem, da so 'lepo oblečene in dobro zgledajo', (eks)ministri pa po tem, da so 'zabavni šaljivci', niti ne more presenečati. A kljub pobevljanju politike in njenemu vdoru v svet zabave in čvekanju o tem, kako naj bi Twitter usodno pomagal pri egiptovski revoluciji (kakor da je pravo čudo, da so se v tisočletjih človeštva sploh dogajale revolucije brez Twitterja), pa lahko današnjega najstnika vprašate, če ve, kaj se dogaja v Libiji – in zelo verjetno vas bo le debelo gledal.

Vsi hočejo biti slišani za vsako ceno in vsi si želijo slave. Po raziskavi, citirani v New York Timesu 28. oktobra 2007, je kar 31 % ameriških najstnikov prepričanih, da bodo nekoč slavni, pa čeprav nimajo nobenega posebnega talenta. Da je porast narcisoidnosti vzletel s tako imenovanimi 'socialnimi omrežji' (nekdanji izraz 'spletna skupnost' je očitno postal prezastarel), verjetno ni naključje. Kot pravi Sherry Turkle, ki se na ugledni ameriški univerzi MIT ukvarja ravno z vprašanji, kakšen vpliv imajo na naše življenje ta omrežja, je to v prvi meri verjetno posledica tega, da na teh omrež-

bo ljudem všečna. Da lahko na Facebooku za kaj glasuješ le z gumbom 'Všeč mi je', ne pa tudi z gumbom z nasprotnim pomenom, ni naključje, čeprav po drugi strani verjetno res tudi ni veliko tistih ljudi, ki bi svojim 'prijateljem' odkrito priznali, da se jim obrača želodec, ko gledajo vse tiste fotke objemanja psov in fotoprostituiranja lastnih otrok v imenu prisrčnosti.

To nas pripelje do enega najbolj iskrenih filmov zadnjega časa z izjemnim naslovom *Še vedno sem tukaj* (I'm Still Here, 2010, Casey Affleck). Besedna zveza 'še vedno' je seveda odvečna. Gre za samoportret hollywoodske zvezde, ki se očitno zaveda lastne nepomembnosti, a je hkrati še vedno tako nečimrna, da si želi pozornosti in vpije: »Tukaj sem, pogledjte!« Zvezdnik Joaquin Phoenix se odloči, da bo nehal igrati in se posvetil *rapanju*. Kar naj bi bila velepomembna novica. V resnici pa se je za potrebe tega lažnega dokumentarca pretvarjal, da se je nehal pretvarjati (da je nehal igrati). To samo po sebi ne bi bilo nič posebnega, če ne bi bil Phoenix tako zelo samokritičen, kar je popolnoma v nasprotju s twitter generacijo. Spremljajte malodane kateri koli osebni twitter kanal in opazili boste nešteto pripomb o vedenju in obnašanju

Ne človek, Cantona!

Išče se Eric Kena Loacha

Špela Barlič

Ken Loach se že tako dolgo ukvarja s težkimi temami, da smo skoraj pozabili, da je zmožen posneti tudi kaj mehkejšega in bolj dobrovoljnega. *Išče se Eric* (Looking for Eric, 2009) je film, ki bi ga skoraj lahko označili za komedijo – seveda komedijo v mejah loachevskega svinčene-ga univerzuma. Znotraj njegovega opusa ga lahko umestimo nekam v bližino filmov, kot sta *Sodrga* (Riff-Raff, 1990) in *Kamniti dež* (Raining Stones, 1993), le da ima *Eric* poleg sporadičnih komičnih gagov še lepo zavezan konec, ki bi ga z navdušenjem poštempljali celo holivudski producenti. Kljub temu, da gre za t. i. feel-good film, ki slavi vrednote, za katere kaže, da jih je povozil čas, pa vendarle ostaja zvest tradiciji socialnega realizma, junakom s težkimi življenjskimi zgodbami in grenkobi vsakdanjega boja za preživetje.

V prvi polovici filma spoznamo protagonist, poštarja Erica Bishopa, na katerega se zgrne toliko gorja, da se zares komično na obzorju prikaže šele potem, ko se film dodobra ogreje in ko od življenja povoženi protagonist v obupu sune svojemu pastorku nekaj posušenih zelenih vršičkov, nekajkrat puhne in, puf, čarovnija, prikaže se Eric Cantona, znan tudi kot Kralj Erik, eden najbolj karizmatičnih in enigmatičnih nogometašev v zgodovini kluba Manchester United. V tem trenutku zgodba dobi potreben pospešek, hkrati pa pade v idealistično sosledje dogodkov, ki kar malo preveč diši po preverjeni holivudski recepturi. Zadeve na koncu tako lepo sovpadajo in krivice se tako prikladno poravnajo, da se bo Loachevim »fanom« razplet bržkone zdel preveč eskapističen.

Siromak z razrahljanimi živci in s šibko točko za mehke droge je poštar Eric, dvakratni ločenec, ki je v življenju že tolikokrat zamočil, da se je pri nekajinpetdesetih znašel na krožnem križišču, kjer kot zmešan kroži v napačni smeri. Doma ima dva jezikava najstnika, ki cele dneve žurata, gle-



data porniče in se bratita z lokalnimi kriminalci, druga žena je izginila neznanokam, on pa še vedno sanjari o prvi, ki jo je zapustil kmalu po rojstvu svoje zdaj že odrasle hčerke. Rešujeta ga le krog prijateljev, ki ga skušajo zbežati iz otopelosti, in njegov nogometni idol, Eric Cantona, ki ga tiho bodri s plakatov in spalnici, dokler lepega dne po zaslugi porodne psihe in oblačkov THC-ja ne stopi predenj ter postane njegov namišljeni mentor in psihoterapevt.

Čprav velike zvezde v njegovih filmih ponavadi nimajo kaj iskati, je Loach naredil izjemo za Cantono. Toda s pomembnim pridržkom – Cantona v filmu igra samega sebe, in to tako da ironizira in dekonstruira lastno zvezdniško persono. Najzabavnejši momenti v filmu izhajajo prav iz načina, na katerega Kralj Erik kot kakšen budistični menih z monoobrvmjo in s francoskim naglasom drugega za drugim stresa iz sebe ljudske modrosti in enigmatične aforizme. Pri tem se seveda norčuje iz samega sebe (za posnetek njegovega najslavnejšega citata počakajte na konec odjavne špice), hkrati pa tudi iz vzvišenih, napol božanskih kvalitet, ki jih oboževalci pripisujejo svojim

junakom. Loach gre celo tako daleč, da v nekem momentu velikemu Ericu v usta položi stavek: »Jaz nisem človek, jaz sem Cantona!«.

Išče se Eric je simpatičen prispevek vedno bolj raznolikemu kanonu nogometnih filmov, ki so ga v zadnjem času zanimivo razširili filmi, kot so *The Damned United* (2009) letošnjega oskarjevca Toma Hooperja, *Zadeni kot Beckham* (Bend It Like Beckham, 2003), komedija kulturnih razlik režiserke Gurinder Chadha, in eksperimentalni dokumentarec Douglasa Gordona in Philippa Parrena *Zidane: Portrait 21. stoletja* (Zidane, un portrait du 21e siècle, 2006). In kaj, če niste ne Viola ne Zmaj ne eden tistih, ki nogomet najraje igrajo s pivom v roki in z očmi na TV-ekranu? Brez skrbi, tole je komedija, ki jo bodo z lahkoto posvojili tudi nogometno nepismeni. Ker *Išče se Eric* v resnici ni film o nogometu, ampak o prijateljstvu in solidarnosti. Skrivnost je v skupinskem duhu. Ko Eric vpraša Cantono, kateri je njegov najljubši gol, mu ta odgovori, da njegov naj nogometni trenutek ni bil gol, ampak podaja. Kaj pa drugega?

Volk sit in koza cela

Kompromisna tolažba *Usodnih*

Andrej Gustinčič

Matt Damon je v filmu *Usodni* (*The Adjustment Bureau*, 2011, George Nolfi) spet na begu pred višjimi silami. Le da tokrat to ni beg pred CIO ali ameriškim vojno-industrijskim kompleksom, ampak pred samim bogom. Tisto, kar je bilo v trilogiji o Jasonu Bourneu in *Zeleni coni* (*Green Zone*, 2010, Paul Greengrass) implicitno, je v *Usodnih* eksplicitno. V omenjenih filmih sta se individualista, ki ju je igral Damon, soočala s sistemom, ki ju je ustvaril in mislil, da ju ima pod nadzorom. Nolfi pa to soočenje dvigne na metafizično raven, na spopad med predestinacijo in svobodno voljo. Bog ali človek? Smo svobodna bitja ali le figure, ki so del načrta, za katerega sploh ne vemo, da obstaja in na katerega nimamo vpliva? Na žalost implikacije tega spopada v filmu, ki pač želi zadovoljiti čim več gledalcev, niso razvite do logičnega razpleta – potrditve verske dogme ali njegova strmoglavljanja.

Nolfijev živahen in simpatičen režijski prvenec je posnet po zgodbi ameriškega mojstra znanstvene fantastike Phillipa K. Dicka *The Adjustment Team* iz leta 1954. Film vsebuje za Dicka značilno témo krhkosti tistega, kar imamo za dejanskost. Junak pogleda za zaveso in odkrije resnico delovanja sveta. Razen magistralnega *Iztrebljevalca* (*Blade Runner*, 1982, Ridley Scott) so filmarji v glavnem uporabljali Dickove ideje kot osnovo za akcijske filme. *Usodni* je bolj spoštljiv do avtorja, čeprav iz izvirne fabule izvrže skoraj vse razen temeljne ideje. Ostanajo pa sledi Dickovega humanizma in občutek, da se naša navidezno navadna življenja lahko naenkrat raztreščijo do spoznanja, da nič ni tako, kakor smo mislili, da je.

Vedno zanesljivi Damon igra Davida Norrisa, ambicioznega in občasno razbrzdanega kongresnika, ki slučajno vidi nekaj, česar ne bi smel: kako agenti višje sile neposredno posredujejo v zemeljskih zadevah. To počnejo z dobrimi nameni, ampak so



priljubljeni izbrisati Davidov um, če komur koli pove, kaj je videl. Poleg tega se David zaljubi v lepo balerino Elise Sellas (Emily Blunt), kar je pravtako proti načrtu »Predsednika«, za katerega nam film jasno namiguje, da je bog. Njegovi angeli ali »agenti«, kot se imenujejo, so oblečeni kot poslovneži iz konservativnih 50. let prejšnjega stoletja, z mehкими klobuki, tako da Damon, ki drvi po New Yorku, da bi se jim izognil in našel svojo punco, deluje kot sodoben človek, ki se poskuša osvoboditi preteklosti in zavrača tradicionalno pot do uspeha. Njegov upor proti verskemu determinizmu lahko razumemo kot upor proti kulturnemu, razrednemu, biološkemu ali kateremu koli drugemu determinizmu.

Zgodbo lahko nosita Damon in Bluntova, med katerima vlada sproščena kemija, a vseeno ne dovolj močna, da bi verjeli v njuno neuničljivo ljubezen, ki je niti leta ločitve ne pogasijo in premaguje vse ovire. Vendar sta dovolj šarmantna, da to brez težav sprejmemo kot narativni mehanizem. Nolfiju in snemalcu Johnu Tollu uspe iz New Yorka narediti skrivnost in občasno

nadrealen prostor, v katerem je vse, kar vidimo, pretveza. Film ustvari sodobno ameriško različico božjih sil: moške s klobuki, črni avtomobili in v črno oblečeni varnostniki, katerih obrazi so skriti pod črnimi čeladami; prava upodobitev ameriške filmske, pa tudi bolj splošne paranoje o vladi in nadzoru.

Dickova pripoved se je končala z negotovostjo in s strahom, medtem ko gre *Usodni* po bolj konvencionalni poti holivudske uspešnice, ki naj bi se kljub vsemu končala optimistično. Rešitev osnovne filozofske dileme filma je zanimiv odraz kulture, ki enako močno verjame v boga in v svobodo posameznika; *Usodni* lahko zastopa le argument kompatibilnosti med svobodno voljo in predestinacijo. In ta kompromis je mogoč, ker je – za razliko od sil, ki so pregnajale Jasona Bournea – bog dober in ceni spretno pobudo vztrajnih ameriških junakov. *Usodni* nas tolaži, da je bog vedno na naši strani, tudi ko se upiramo njegovi volji. V dramaturškem smislu ta kompromis prinaša konec, kjer je volk sit in koza cela.



Mammuth

Matic Kocijančič

Mammuth (2010, Gustave de Kervern in Benoît Delépine), o katerem je *Ekran* obširneje pisal novembra 2010 (op. ured.), se začne obetavno. Retro filtri, subtilen humor s črnimi odtenki, očarljiv akustični soundtrack. Gérard Depardieu je Serge Pilardosse, sveže upokojeni mesar (z Mickey Rourke čupo), ki mu nihče ne izplača pokojnine. Ker ne uspe sestaviti 2000-delnega puzzla, ki ga je dobil namesto penzije (kapitalizem je včasih izjemno duhovit), se poda na roadtrip z goli-v-sedlu motorjem, ki je vse od njegove rokenrol mladosti sameval v kleti. Cilj je enega za drugim obiskati bivše delodajalce in v skladu s svojim novim statusom izsiliti kakšen belič. Problem je v tem, da Sergeu pri prvih dveh obiskih ne uspe iztržiti ničesar ... in potem ustvarjalcem filma zmanjka idej.

Čutim njihovo zagato; če bi Serge zgolj vztrajal pri svojem do srečnega konca, bi film kaj kmalu začel spominjati na ameriške »štanc« komedije. Če bi se razočaran vrnil domov, bi bil element socialne kritike že malce preveč vsiljiv. Nasprotno pa želi biti *Mammuth* kul, brezkompromisen, alternativen, indie. Serge zato opusti prvotne načrte in začne se nov film. Imenujmo ga *Mammuth 2*.

Mammuth 2 je film o incestnih dogodivščinah upokojenca Sergeja Pilardossa, ki ga igra Gérard Depardieu. Serge po dolgih letih obišče svoje bližnje sorodnike. Najprej vzajemno masturbira s svojim ostarelim stricem, potem pa se zagleda še v svojo nečakinjo. Ker gre vendarle za hčer njegovega brata, kot nam večkrat potoži, se mu stvar malce upira, a se po nekaj pokajenih džointih njegovi konservativni zadržki zrahljajo. Nečakinja mu, kot pravi, »vlije novih moči«. Njegov seksualni izlet pa ga, kot pravega Francoza, le utrdi in ljubezni do zaskrbljene žene, ki ga že nestrpno čaka doma.

Mogoče gre razcepljenost filma pripisati dejstvu, da sta film zakrivila dva avtorja, ki sta napisala tudi scenarij. Pefinjeno metafizično razsežnost, ki naj bi povezovala *Mammuth 1 in 2*, sta morda videla v vlogi duha Sergeove nekdanje punce (lepotica Isabelle Adjani), ki je umrla ob njunem mladostnem trčenju z motorjem. Gre za prijazno, seksi in nemotečo prikazen, njena centralna naloga pa je, da se manifestira v trenutku, ko zgodbi zmanjka tal pod nogami (torej precej pogosto), in reče kaj v slogu: »Ti si zelo kul, Serge. Lepo se imej.« Temu ponavadi sledi *random groovy* eksperiment s filtri na kameri; ta inovativen proces omogoči gladek prehod v naslednji naključni kader, ki nima nobene vidnejše povezave s prejšnjim ...



Obred

Matjaž Juren

Pravzaprav bi bil za filme o eksorcizmu že skrajni čas, da predružačijo svojo »zjahano« fabulativno paradigmo, ki od Friedkinovega *Izganjalca hudiča* (The Exorcist, 1973) naprej neslavno životari v številnih slabih ali slabših ekranizacijah in poskuša malopridno profitirati na tem ali onem detajlu, ki mu sila še ni bila storjena tolikokrat, da mu ne bi mogla biti še enkrat. Resnično nepojmljiva je torej lakomna kratkovidnost dotičnih holivudskih avtorjev, ki si ne drznejo zaplavati onkraj dolgočasno zamejenega plota in se tematike o »demoniski obsedenosti« lotiti z naprednejšega vidika – podobno kot je to storil nemški režiser Hans Christian-Schmid s svojo dramo *Requiem* (2006), z biografskim filmom o razvpitem primeru Anneliese Michel, ki je sredi sedemdesetih trdila, da jo je obsedlo šest demonov. Film se bolj kot na generične prikaze obredov »izganjanja« osredotoča na vprašanja o genezi in o socialni vzročnosti subjektovnega (motenega) prepričanja. Propozicija, ki se tu ponuja kar sama, je naslednja – ali niso bolj kot navadno prašičje kruleči in plastično sfabricirani demoni veliko strašnejši realni nastavki bližnjega okolja in specifična naravnost posameznikove psihe, ki botruje vzniku religioznega fanatizma in z njim povezanih motenj? Ni sam akt izrekanja za demonsko obsedenost neprimerljivo grozljivejši kot dejanska naselitev nekih tavtološko motiviranih nadnaravnih bitij, ki imajo z realnostjo sodobnega sveta skupnega toliko kot Telebajski?

V tem oziru uvod *Obreda* (The Rite, 2011, Mikael Håfström) obeta. Protagonist, ameriški semenišnik in bivši pogrebnik Michael Kovak (mrtvoudni Colin O'Donoghue), je skeptik, ki ne verjame v hudiča in njegove delojemalce. »Že, že, verjamem v greh. Samo ne verjamem, da nas vanj sili hudič,« pravi. Da bi ga hitro olajšali humanistično-heretičnih nazorov, ga nadrejeni pošljejo v Vatikan, da bi v okolici Svetega sedeža sam izkusil hudirjevo kolobarjenje in se obenem izučil za eksorcista. Michaelov mentor tam postane stari buldog Lucas Trevant (večno odlični Anthony Hopkins), živi leksikon eksorcizma, ki nejevernega Tomažka toliko časa vlačijo po prizorih eskapad obsedencev, da revež naposled le izdavi: »Okej, seveda verjamem v Hudiča.« Skratka, dokler končno le ne najde svoje vere. Toda kakšen je smisel vere, ki svoj obstoj lahko upraviči le z nadnaravno navlako najbolj banalne vrste (oh, spet ti demoni ...)? Na to in tudi na vsa druga vprašanja *Obred*, film, ki bi eksorcistične filme skoraj odrešil mukotrpnih vic, nikoli ne poskuša odgovoriti.



Odklenjen

Denis Valič

S témo spopada z ustvarjalno krizo oziroma ustvarjalno blokado v filmu smo se srečali že ničkolikokrat, a ta srečanja so presenetljivo pogosto ponudila sveže, duhovite in domiselne variacije. Spomnimo se samo *Izgubljenega izleta* (The Lost Weekend, 1945, Billy Wilder) in Fellinijevega *8 1/2* (1963) ali pa na Kubrickovo *Svetlikanje* (The Shining, 1980) in na *Bartona Finka* (1991) bratov Coen. Celo še v zadnjih desetih, petnajstih letih. Od fenomenalnega Allenovega *Sesutega Harryja* (Deconstructing Harry, 1997) in Jonzeovega *Prilagajanja* (Adaptation, 2002) do Ozonovega *Bazena* (Swimming Pool, 2003). Zato se je tudi srečanje z novim delom Neila Burgerja, shrlljivko *Odklenjen* (Limitless, 2011), vsaj od daleč zdelo obetajoče. No, res je sicer, da Burger po prvencu, lažnem dokumentarcu *Interview with the Assassin* (2002), s katerim mu je uspelo opozoriti nase in zbrati nekaj nagrad, ni ustvaril pomembnejšega dela. A zgodba o neveljavljenem pisatelju, Eddieju Morri, ki iz sebe ne more spraviti ničesar, nato pa v roke dobi eno sodobnih, dizajnerskih drog, s katero naj bi vsaj začasno odklenil ves svoj umski potencial, se je zdela intrigantna. Kaj bo Eddieju prineslo tistih 80 % sive možganske gmote, ki je običajno nedejavna in neizkoriščena, in kako bo izbruh potenciala upodobljen? Namig, da ga bo ta »ključ« drago stal, je obljubljal témo pogodbe s hudičem, morda padec v brezno zasvojenosti ali pa kakšno bolj pisano domišljijско rešitev in jasno je lahko, da se je Burgerju posrečilo stopnjovati vsaj pričakovanja. A žal mu je uspelo neverjetno – že po 15 minutah filma se lahko odpovemo presenečenjem, ko pa Burger že prestop v »odklenjeno« stanje ilustrira na ravni srednješolskega videa – začne se z rentgensko podobo Eddiejevega telesa v profilu, s katerim nam nazorno pokaže, kako tabletko pada po njegovem požiralniku, nadaljuje z besedami, ki prično deževati po njegovi sobi, z nizom števil, ki lebdiijo pred njegovimi očmi, s teleskopskimi zoomi po newyorških ulicah in podobnimi infantilnimi klišeji. Na ravni fabule pa se Eddiejev odklenjeni možganski potencial vse preočitno tepe z imbecilizmom scenarista. Le kateri genij bi bil tako neumen, da bi šel, potem ko bi si že praktično pokoril borzo, po posojilo k ruskemu oderuhu? Morda nas bo to delo čez leta celo navduševalo, vsaj če si bo prislužilo status enega »najslabših vseh časov«, a danes je videti le kot stupidna reklama farmacevtske industrije za nove dizajnerske droge.



Paul

Tesa Drev

Simon Pegg in Nick Frost sta skupno igersko kariero zastavila v kultni angleški seriji *Spaced* (1999–2001). Sledila sta celovečerca Edgarja Wrighta *Noč neumnih mrtvecev* (Shaun of the Dead, 2004) in *Vroča kifeljca* (Hot Fuzz, 2007), oba odlično humorna. Z njima sta se pridružila vrsti komičnih parov kot so Stan in Olio, Martin in Lewis ter Abbott in Costello.

V filmu *Paul* (2011, Greg Mottola) sta angleška oboževalca znanstvene fantastike, Graeme in Clive, ki pripotujeta v Ameriko na Comic-Con konvencijo v San Diegu, od koder se z najeto prikolicco napotita po sledih domnevnih najdišč prišlekov iz vesolja. Naletita na nezemljana Paula, ki beži pred ameriško vlado, in začne se skupna pustolovščina. V tem smislu je *Paul* predvsem film o prijateljstvu; Graema in Cliva povezuje ljubezen do fiktivnih svetov znanstvene fantastike. V očeh družbe pa predstavljata neke vrste obstranca, saj se ne prilegata normirani moškosti. Tudi nezemljan Paul je izobčenec, enako verska zagrizenka Ruth, ki se nenamerno priključi trojici.

A kjer je bil film *Noč neumnih mrtvecev* izvrstna mračna parodija filmov o zombijih in *Vroča kifeljca* ostru družbena satira, ki se je lotila domnevne spokojnosti angleškega podeželja, pri *Paulu* ne ostane kaj več od teme tovarštva in parodiranja znanstvene fantastike. Če sta nas omenjena filma presenečala z inteligentnimi obrati, je tukajšnja zgodba predvidljiva, posuta s stereotipi, čeprav značilno tudi z referencami na kulturna dela žanra, od *E.T.-ja* do *Bližnjih srečanj tretje vrste* (nastopi celo veteranka Sigourney Weaver), toda tendenca družbene kritike je razvodenela.

Na žalost film zaznamujejo kompromisi, predvsem ko gre za humor. Pegg in Frost sta doslej sodelovala z angleškim režiserjem Edgarjem Wrightom, *Paula* pa je režiral Američan Greg Mottola. Doslej tipično angleški, a vendar unikatni, po eni strani obešenjaški in po drugi skoraj otroški humor tandema igralcev v *Paulu* izgubi ostrino. Sicer se inteligentno poigrava s stereotipi moškosti, toda njune poante so tu vidno prilagojene okusu ameriškega občinstva, s čimer pa nekako izgubljajo ravno tisto, kar jih dela sveže.

Za največ zabave dejansko poskrbi vesoljec Paul. V situacije vnese mero sproščenosti, kadi travo, se rad pozibava ob lahkotnih ritmih, najde poti iz zagat, in je, v nasprotju s homo sapiensoma, pravi ameriški frajer. Vseeno bi si v naslednjem filmskem podvigu para Pegg in Frost želeli vrnitve v njun prejšnji komični kontekst ...

Floris pisarne Oglaševalcev

Tadej Štok

(Za pojasnilo glej stran 25.)



EKRAN

Revija za film in televizijo

Naslednji Ekran izide 3. maja!

Tehno: **Filmi in igre**

Scena: **Trženje lokacij**

Festivali: **FDF, Diagonale**

Kritika: **Boljši svet, Tam nekje**

Esej: **Bruno Dumont**

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

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

NAROČILNICA

Na dom želim prejemati revijo Ekran. Cena naročnine za 10 številk znaša 30 € in ne vključuje poštine.
Naročnina velja do preklica.

Podatki o naročniku:

Fizične osebe

Ime in priimek

naslov:

pošta in kraj:

elektronski naslov

telefon.....

Datum in podpis(žig)

Pravne osebe

Naziv

kontaktna oseba.....

naslov.....

pošta in kraj.....

elektronski naslov.....

telefon.....

davčna številka.....

davčni zavezanec (obkrožite)DA...NE

1.4.



ANGEL UNIČENJA



DEMIURG & Company

MLADINA

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA
DS
186 642 2011
920112051,3
COBISS

4 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je
več kot 230 različnih naslovov!

Dodatne informacije in naročila: trgovina.mladina.si

»Luis Bunuel, Alfred Hitchcock, Istvan Szabo, Todd Solondz: jaz bi tudi! Le kdo ne bi?«

Marcel Štefančič, jr.

8.4.



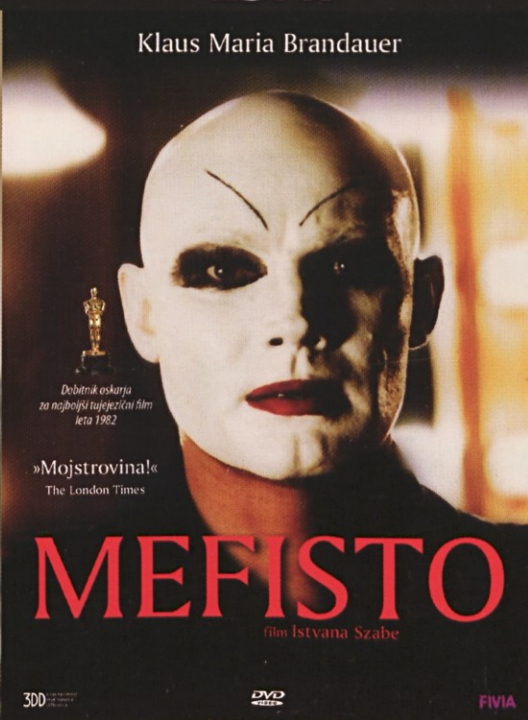
»Nimna drugačnosti, ki pušca vrata na stežaj odprta.« ZA: Marcel Štefančič jr., Mladina
»Čarjiv, pristen in zabaven romantični film.« Vikend Magazin *****
»Gledalca pušca nasmeji in naplani z energijo.« Maja Gorec, Dnevnik

Zakaj bi bil normalen?

Yo, Tambien JAZ BI TUDI

DEMIURG

15.4.



Klaus Maria Brandauer

Dobitnik oskarja
za najboljši tujejezični film
leta 1982

»Mojstrovina!«
The London Times

MEFIŠTO

film Istvana Szabe

3DD

DVD

FIVIA

22.4.



FILM O PRIJATELJIH, SORODNIKI IN LJUBIMCIH, KI V RAZVALINAH
SVOJEGA OBSTOJA IŠČEJO LJUBEZEN, ODPUŠČANJE IN SMISEL

Življenje med vojno

film Todd Solondz

DVD

DVD

Mladina + DVD:

7,80 EUR

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

20,00 EUR

Ponudba za naročnike Mladine in
Monitorja - vsi štirje DVDji:

16,00 EUR

MLADINA

DEMIURG
& Company

FIVIA

DEMIURG

DVD
VIDEO

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