

EKran

Revija za film in televizijo

Letnik I / september-oktober 2013 / 5€

EKRANOV IZBOR

Razredni sovražnik

FOKUS

Novi slovenski film

BLIŽNJI POSNETEK

**Enzo G. Castellari
Hirokazu Kore-eda**

V SREDIŠČU

Filozofi na filmu

MALA RUBRIKA GROZE

30 let filma Angst



9 770013 330005



od
3. septembra

V hiši

François Ozon
Najboljši film in scenarij – San Sebastián. Nagrada FIPRESCI – Toronto.



od
2. oktobra

Duh leta '45

Ken Loach
"Morda je prišel čas, da se ga spomnimo." – Ken Loach



od
25. septembra

Hannah Arendt

Margarethe von Trotta
Zlata nemška filmska nagrada 2013 za najboljšo igralko (Barbara Sukowa).



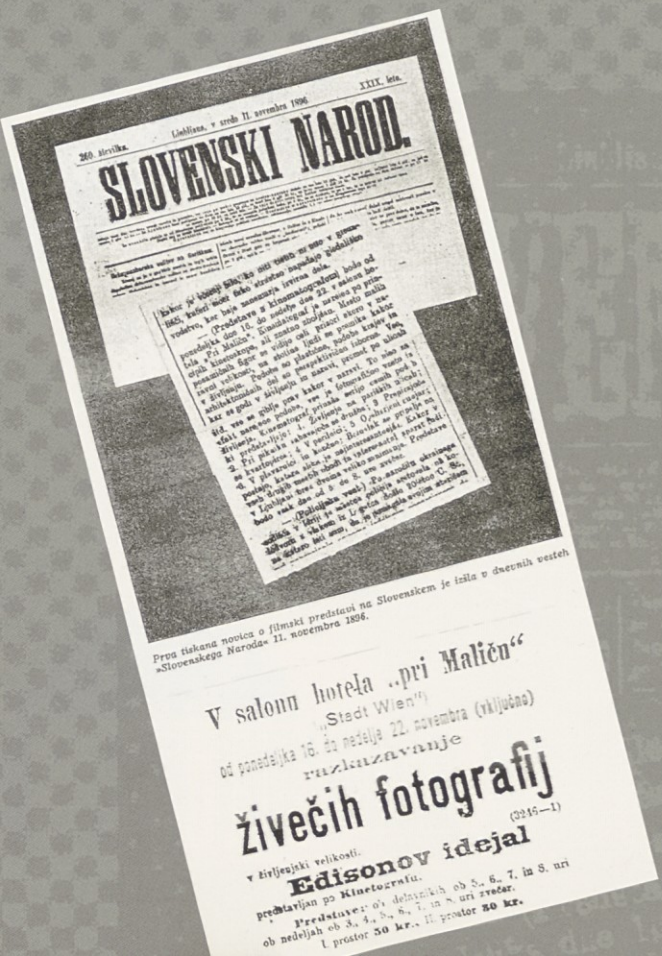
od
16. oktobra

Jimmy P.: Psihoterapija prerijskega indijanca

Arnaud Desplechin
Leto kina – leto praznovanja kina in filma (otvoritveni film).

Kinodvor. Mestni kino.

www.kinodvor.org



Poziv k predlogom za Ekranovo priznanje

Po sklepu sveta revije za film in televizijo Ekran se od 50-letnice izhajanja revije podeljuje priznanja revije Ekran.

"Ekranovo priznanje,, podeljuje revija enkrat letno za filmsko in televizijsko publicistično dejavnost na področju širjenja filmske kulture v Sloveniji oziroma na celotnem slovenskem jezikovnem področju.

Do nominacije za priznanje so upravičeni vsi, ki aktivno delujejo na področju filmske publicistike, kulture, organizacije filmskega življenja in s s tem kontinuirano, trajno in aktivno zaznamujejo področje filmske in televizijske publicistike in kulture.

Predlagatelje pozivamo, da svoje nominacije z utemeljitvijo pošljejo po pošti **do 25. septembra 2013 na naslov: Uredništvo revije Ekran, Metelkova 6, 1000 Ljubljana ali po e-pošti na info@ekran.si, s pripisom "Ekranovo priznanje 2013,,.**

Priznanje bo podeljeno 11. novembra 2013, to je na obletnico izida prvega časopisnega zapisa o prikazovanju "živečih fotografij,, v dnevni vesteh Slovenskega naroda, 11. novembra 1896.

UVODNIK	2	Gorazd Trušnovc: Psihoza
RAZGLEDNICA	3	Maja Malus Azhdari: Revija slovenskega dokumentarnega filma
EKRANOV IZBOR: RAZREDNI SOVRAŽNIK	4	Marko Bauer: Pogovor z Rokom Bičkom
	11	Dušan Merc: Razredni sovražnik(i) – Šola v kinu
FOKUS: NOVI SLOVENSKI FILM	14	Katja Čičigoj: Dokumentiranje realnosti, realnosti primerno
	17	Tina Poglajen: Adria Blues
	18	Špela Barlič: Dvojina
BLIŽNJI POSNETEK	20	Matic Majcen: Hirokazu Kore-eda
	22	Ana Jurc: Enzo G. Castellari
FESTIVALI	26	Ana Jurc: 9. Grossmannov festival, Ljutomer
	29	Tina Poglajen: 48. Karlovy Vary
	32	Peter Jarh: 17. EMAF, Osnabrück
	35	Milan Ljubić: 60. Pulj
	37	Gregor Bauman: 16. Motovun
	40	Tina Poglajen: 19. Sarajevo
V SREDIŠČU: FILOZOFI NA FILMU	44	Mirt Komel: Filozofi na platnu
	46	Nina Cvar: O neki drugi Hannah Arendt
ESEJ	49	Marcel Štefančič, jr.: Holivud pred Produkcijским kodeksom (2. del)
POSVEČENO: JUBILEJ SFA	58	Tatjana Rezec Stibilj: 45 let Slovenskega filmskega arhiva
TELEVIZIJA	60	Ana Šturm: 50 let serije Dr. Who
IN MEMORIAM	62	Igor Kernel: Jesús Franco
MALA RUBRIKA GROZE	66	Dejan Ognjanović: 30 let filma Angst
ZFS PREDSTAVLJA	69	Jure Černek: Moj najljubši frejm
GLASBA	70	Matic Majcen: Sparks in Bergman v Holivudu
KRITIKA	72	Bojana Bregar: Les enfants terribles
	74	Petra Gajžler: Pred polnočjo
	76	Matevž Jerman: Kick-Ass 2
	77	Matic Majcen: Elizij
NA SPOREDU	79	Erik Toth: Moje življenje z Liberacejem
	79	Gorazd Trušnovc: Več kot med
NAJBOLJ BRANA STRAN	80	Daimon Is a Girl's Best Friend



Psichoza

Gorazd Trušnovec

Včasih se zadeve res lepo sestavijo: recimo zgoščeno obdobje premier novih slovenskih celovečercov ob začetku šolskega leta, ki je hkrati uvod v pričakovano stresno jesen, v kateri se bo splošno psihotično stanje našega, v številnih pogledih povsem bankrotirane okolja samo še stopnjevalo. Znotraj te serije premier kajpak že z naslovnico in še bolj z vsebinskim blokom izpostavljam in opozarjamo na novi domači film, celovečerni prvenec Roka Bička *Razredni sovražnik* (2013), ki se ukvarja s šolsko tematiko, natančneje, izhaja iz šolskega okolja, v katerega je postavljen. Hkrati pa z izjemno ostrim in pretanjenim seciranjem institucionalne psihopatologije na neki drugi ravni referira tudi na tisto najširšo institucijo, v katero smo ujeti, v državo, ki se že lep čas nahaja pred živčnim (če finančnega posebej ne omenjamo) zlomom.

Lahko bi rekli, da je z zadržanostjo, s subtilnostjo in z vrhunskim obvladovanjem nians filmskega jezika *Razredni sovražnik* suvereno popravil »zapravljeno priložnost« izpred desetih let, ko se je z množično dinamiko, vzniki malih fašizmov na mikronivoju ter množično psihozo ukvarjal po romanu Draga Jančarja posnet film *Zvenenje v glavi* (2002, Andrej Košak). Da je *Razredni sovražnik* videti na prvi pogled kot mladinski film, naj vas ne zavede – v njem ni za razliko od tiste množice domačih filmov, ki blefirajo resnost, nič nezrelega, niti nimata mladost njegovih protagonistov ter dogajalni prostor nič skupnega z obžalovanja vrednim dejstvom, da tudi večina lokalno producirane (in agresivno promovirane in odmevno nagrajevane) »nacionalne« literature spada bolj v domeno mladinske književnosti.

Razredni sovražnik izhaja iz resnične zgodbe, a jo s filmskim jezikom presega; v njem lahko vidimo krasno alegorijo, hkrati pa se je v uvodoma omenjenem smislu neverjetno lepo sestavil s perečo aktualnostjo. Če so avtorji filma – poleg Roka Bička je nujno izpostaviti še soscenarista Nejca Gazvodo ter soscenarista, somontažerja in koproducenta Janeza Lapajneto – to komponento

vnesli zavestno ali ne, se film namreč dotika tudi neke razpoznavne nevalgijčne točke (ne samo) našega časa in prostora, namreč »ljuckih spontanovstajnikov«.

Psichoza je po definiciji SSKJ »duševno stanje, ki ga povzroča strah, nemir, napetost«. To je tista vedno globlje spuščajoča se spirala, v katero smo kot država že lep čas ujeti in katere naravo zelo lepo prikaže pomenljivo naslovljeni *Razredni sovražnik*. A po drugi strani: v tej septični jami, imenovani Slovenija, po kateri brodimos in ki jo vodijo nekakšne tajnice in računovodje, v resnici pa slabo prikrite karikature mafijcev s svojimi nepotističnimi in klientelističnimi omrežji (od makro- do mikroravni), je lahko psihoza tudi povsem naravna reakcija nekega organizma na to bolezensko okolje, kjer dominantne pozicije kot po pravilu zavzemajo pijavke, hinavci in lopovi vseh formatov.

Pisatelj in ravnatelj Dušan Merc v svoji analizi filma na naslednjih straneh *Ekrana* pravi: »*Nepomembno je, ali imajo prav ali ne, pomembno je, da so pripravljeni marsikaj žrtvovati za svoj prav, za svoj boj. Dijaki oziroma mladostniki razumejo svet po svoje, pravico imajo ne vedeti in ne razumeti vsega, pomembno je, da so pripravljene spreminjati. Vendar sedanje generacije niso več takšne: pokorne in prilagodljive so.*« Vodljive. Konformistične. V atmosferi psihoze se vzroki in posledice zlahka zamešajo in to brez dvoma marsikomu tudi ustreza – v prvi meri kakopak tistim, ki to psihozo na širši ravni ustvarjajo.

Že dolgo nismo imeli priložnosti videti filma, ki bi znal s tako odliko odčitati lekcijo. In ki bi s svojo zrelostjo marsikoga poslal nazaj v šolsko klop.



Živo dvorišče Orožnova, foto: Samir Pajnič



Sodni stolp, foto: Maja Malus Azhdari

Revija slovenskega dokumentarnega filma

Maja Malus Azhdari

Večer je. Noč pred otvoritvijo. Uspelo nam je postaviti drugo edicijo Revije slovenskega dokumentarnega filma. Skakali smo čez ovire, plesali ples na trepalnicah, a vseeno smo danes tu, da z zadovoljstvom rečemo, da smo pred otvoritvijo festivalskega vzdušja, ki ga Slovenija resnično potrebuje. Dokumentarni film je dobil dom, kjer se mu bo godilo lepo – Maribor. Ekipa je že nekaj dni v organizacijski akciji, platna so postavljena, 70 velikih plakatov krasí Maribor s prodornim pogledom, pet veleplakatov na vpadnicah opozarja na resnost naše akcije, Ribak, revijska maskota, je začel na ulicah vabiti gledalce, programski listi so zgibani, spremljevalni program urejen, lokalni umetniki povezani in vpleteni, sobe v mariborskih hotelih rezervirane za goste. Ostala je samo še noč, ki nas loči do začetka. Okrogel Sodni stolp, glavno prizorišče, bo povezal gledalce v intimno izkušnjo v prostoru, kjer se festivalsko filmsko vzdušje še ni zgodilo. Živo dvorišče Orožnova pa bo zopet zažarelo v vsej srčnosti.

In kako se je vse začelo? Bilo je »nespodobno« povabilo Mihe Černeca in Vlada Škafarja, dveh pobudnikov Revije slovenskega dokumentarnega filma, ko sem bila še noseča. Škafar je začetek opisal tako: *»Nekega lepega dne je v edinstvenem hitropoteznem slogu Miha Černeč prijavil - zakaj pa ne bi imeli revije slovenskega dokumentarnega filma? Filmar, nepopravljiv filmar je osel, ki rad hodi po ledu. Zakaj pa ne! Ima film sploh kakšno možnost v totem gledališkem mestu? Osel se tega ne bo spraševal, rajši bo glasno rignil. Še posebej, če bo lahko v ogenj, oziroma na led, poslal oslico. Oba sva namreč pomislila na Majo, avtorico mariborskega filmskega čudeža, ki z neznanimi filmi in avtorji iz skoraj neznanih dežel, začinjemo s kuhinjo, muziko in najbrž še čem pod imenom Multikulti zbira množice ljudi.«*

Dve prizorišči – Sodni stolp in Živo dvorišče Orožnova – trije dnevi in dva programska sklopa: DOKU zdaj in DOKU retro. Da je Revija letos takšna, kot je, je zaslužna DOKU ekipa – ljudje, ki smo jo stkali skupaj, neuničljiva vztrajnost, prodornost, entuziazem verjeti v pozitivne rezultate, tudi ko napoved še ni jasna. Dejstvo je, da je Revija 2013 narejena s skromnimi financami, nosi pa vrednost velikih tisočakov. V prihodnje tako ne bo šlo, gre samo letos, ko bo DOKU ekipa v Mariboru pokazala, kako se dela DOKU revolucija s srcem.

Letos smo prvič odprli javni poziv, na katerega smo prejeli več kot 70 dokumentarcev. Pregled slovenskega dokumentarnega filma, ki ga revija omogoča, tudi letos ne vsebuje tekmovalnega programa, vendar smo zaupali izbiri programa selektorici. Hanka Kastelicová, glavna producentka HBO Europe za dokumentarni film (pogovor z njo je bil objavljen v *Ekranu* april–maj 2013, op. ured.), si je vsa prispela dela skrbno ogledala in izbrala 14 filmov, ki tvorijo program DOKU zdaj. Program zajema tudi tri predpremiere. V programskem sklopu DOKU retro bomo projicirali sedem večnih dokumentarnih filmov iz 60. in 70. let filmskega režiserja Maka Sajka, ki se mu bomo poklonili s podelitvijo plakete Dokumentarno ime 2013 ter mu čestitali za zasluge, ki jih je namenil slovenskemu dokumentarnemu filmu (pogovor z njim je bil objavljen v *Ekranu* november 2009, op. ured.). Učiti se od velikanov dokumentarnega jezika lahko na boljše spremeni prihodnost slovenskega dokumentarnega filma. Vzporedno z Revijo 2013 poteka brezplačna dokumentarna delavnica pod mentorstvom Borisa Petkovića. V nedeljo je pred nami Sodba slovenskemu dokumentarnemu filmu, saj moramo s skupnimi močmi presoditi, ali festival slovenskega dokumentarnega filma potrebujemo ali ne. Pestro spremljevalno dogajanje bo ta vikend začaralo DOKU Maribor, povezanost slovenskih filmarjev pa je samo začetek krasne zgodbe, ki je pred nami.

Rok Biček

»Kdaj nehati snemati?«

Pogovor z Rokom Bičkom

Marko Bauer, foto: Borut Peterlin

RAZREDNI SOVRAŽNIK ROKA BIČKA SE ZAČNE S KONCEM – Z DEKLETOM, ŽIVIM MRTVECEM, ODLOČITEV JE ŽE SPREJETA. NADALJEVANJE OBSEDENO IŠČE RAZLOG ZA SAMOMOR, Z DRUGIMI BESEDAMI, KRIVCA. IDEALNI KANDIDAT JE PROFESOR NEMŠČINE, NASTAL PO LIKU UČITELJA, KI JE BIL VEČ DESETLETIJ STRAH IN TREPET NOVOMEŠKE GIMNAZIJE, A TUDI NJENO SRCE, KOLIKOR TO LEŽI V OBMOČJU GLAVE.

KER JE FILM MOGOČE BRATI KOT ALEGORIJO VSTAJE, BODO DEŽURNI KRITIKI, NE LE FILMSKI, NA PREIZKUŠNJI. ŽE ZATO MORA NA BENEŠKI FESTIVAL, KJER JE MOGOČ PASOLINI, KI SE ODVRNE OD ŠTUDENTOV UPORNIKOV IN STOPI NA STRAN POLICISTOV, NE DA BI BILO TO NUJNO REAKCIONARNO. ALI NA PRIMERU RAZREDNEGA SOVRAŽNIKA: KO HIŠNIK NA KOLENIH ODSTRANJUJE SLEDI PROTESTA DIJAKOV, SE SPOGLEDA Z NEKIM DRUGIM PREBIVALCEM KLETI, KITAJCEM. NJUNA ZADREGA, SRAM, JE NJUNA SOLIDARNOST.

Prof. Zupan je predstavnik stare buržoazije, nekaj takega kot Samoborjev mentor Andrej Hieng.

Je človek zgodovine, dinozaver za današnje razmere.

Ni hecno, da dinozaver verjame v zmagovalce in poražence?

V svojem svetu ima prav. V fazi nastajanja filma, ko še nisem imel mladih igralcev, sem se z njim popolnoma poistovetil. Mogoče tudi zaradi svoje izkušnje z dijaki, poučeval sem že leto pred snemanjem. Bil sem šokiran, da je med mano, ki sem 10 let starejši, in njimi tak razkorak, da ne pridemo skupaj.

Kje si poučeval?

Na srednji ekonomski v Novem mestu. Maturante programa medijski tehnik, predmet snemanje in montaža. Prof. Zupan je zame pozitiven lik, ker dijakom želi dobro. Tako kot tisti, ki ga je navdahnil, tvoj in moj prfoks matematike na novomeški gimnaziji. Hotel nas je pripraviti na življenje, ne pa učiti faktov.

Ali je učni proces lahko vzgoja (in disciplina) srca? Prevladujoča ideologija pravi, da ne.

On naredi točno to. Tragedijo, samomor skuša preseči tako, da Thomasa Manna, njegovo življenje in delo, poveže z izkušnjo dijakov. Hvalevredno je, da si upa narediti tak preskok. A če na to pogledaš iz perspektive mladine, ni normalen, nima pravega pristopa, ni dovolj človeški. Vendar to ponavlja rečeš, ko si osebno vpleten, in takrat je tako ali tako vse narobe. Vprašanje, kaj je prava mera človeškega.

Mar ga ne daje problem Gustava von Aschenbacha, Man-novega alterega iz Viscontijeve Smrti v Benetkah (Morte e Venezia, 1971)? Kot ga opozori prijatelj: »Imun si na čustva. Si človek izogibanja, odpora, ohranjevalec razdalj. Bojiš se imeti neposreden, pravi stik s čimerkoli. Zaradi rigidnih standardov morale si želiš, da bi bilo tvoje vedenje tako popolno kot tvoja glasba. Vsak spodrsljaj je padec, katastrofa, ki se konča z neozdravljivo okužbo.«

Natanko tako.

Skladatelj epifanijo čutnosti doživi prek dečka. Dekle, prek katere bi jo morda prof. Zupan, se prej ubije.

Zupan je umrl že veliko prej. Epitaf na njegovem nagrobniku bi se lahko glasil: »Umrli pri 30., pokopan pri 80.«

Status nadomestnega učitelja je dvoumen. Po eni strani inferioren položaj, po drugi prednost ravno v tem, da ni položaj. Gibljivost, nomadskost, padalskost. Skoraj kot The Wolf v Šundu (Pulp Fiction, 1994, Quentin Tarantino).

On je Dr. House. S padalskim elementom je dobil predzgodbo, po kateri nikjer ne zdrži dolgo, nenehno kroži s šole na šolo, ker je za okolico problematičen, konflikten.



Razredni sovražnik

Um najinega profoksa matematike je bil instrumentalen, kolikor je s tem mišljena uporabnost znanja, a slednjo je že zdavnaj izrinila profitabilnost. Njegov argument, da bi se počutil odgovornega, če bi se most njegovega dijaka zrušil, zveni navno. Prej kot zaradi slabega izračuna bi se to zgodilo zaradi ekonomske logike, ki gradi tako, da je profit čim večji.

Vsak dober profoks mora biti idealist. Tisti, ki ni, se je že predal in mu ni mesta na šoli.

Zelo cankarjansko, kot Martin Kačur.

Nehal sem učiti, ker nisem videl rešitve. Ravnatelju sem povedal, da stvari ne gredo v pravo smer, ampak proti sistemu se ne da boriti, mar ne? Lahko si idealist in vztrajaš, jaz sem zdržal dve leti, prof. Zupan trideset. Zato tudi lahko reče ravnateljici, da je na novi šoli »drugače«.

»Drugače« je verjetno evfemizem za »slabše«.

Vsaka generacija je slabša – v njegovem sistemu.

Ni to preenostavno?

Ujame se v razlago, ki se je vsi poslužujemo in ki ne vzdrži, če o njej resno razmislimo. Že Grki so trdili, da so nove generacije zabluzile. Kaj smo potem mi?

Na primeru ritualov utemljuje razliko med človekom in živaljo, a je potem ravno on tisti, ki postane žival. Žrtveni kozel.

Odvisno, o katerih živalih se pogovarjamo. O žrtvenih ali o nekom, ki je brez zavesti.

Je piflar žival ali android?

Brez srca je. Prof. Zupanu očitajo, da je naci, da je brezčuten, vendar to ne drži. Pri piflarju ga zmoti ravno to, da nima občutka za sočloveka, da vidi le svoj interes in gre preko trupel.

Pomanjkanju empatije se kot alternativa postavi empatično pravičništvo. Prizor v stekleni kabini je tako tesnoben tudi zato, ker je dikcija besedila, ki profesorja obtožuje samomora sošolke, hibrid šolske recitacije in Top Shop reklame.

Kaj hočejo doseči? Hočejo kaj storiti za pokojno dekle? Zakaj Mojca, njena najboljša prijateljica, ne gre z njimi? Hoče razčistiti s sabo in to tudi naredi v eseju. Radijska oddaja, ki so jo po samomoru dijakinje na novomeški gimnaziji inscenirali dijaki, je bila takšna, kot je v filmu. Najboljša prijateljica ni sodelovala, je pa sošolka, ki se v treh letih skorajda ni pogovarjala s pokojno. Bila je med glasnejšimi in jokala v mikrofoni.

Po »uporniški« logiki najboljša prijateljica deluje sebično, neangažirano, saj ostane tiho.

Pogovarjal sem se z njo, tako kot z vsemi vpletenimi, da bi dobil vpogled, kaj se je takrat dogajalo v njih. Povedala mi je, da je bila povsem prazna, sploh ni dojela in preden se ji je vse sestavilo ... Od kod? Mislila je, da sta si vedno vse zaupali, a potem kar naenkrat, puf.

Edina je, ki čuti, da se vrzeli samomora ne da zapolniti z izgotovljenimi razlagami.

Vsak mora to storiti pri sebi. Tega ne moremo delati skupinsko. Ko to skuša narediti psihologinja, je polom. Ko to skuša narediti profoks, prav tako.



Razredni sovražnik

Ne verjameš v kolektivne ekstaze?

Mislím, da je to le beg, utvara.

**Tudi prof. Zupan je brezčuten kot nekdo »ki ne podleže vna-
njim vzrokom«, bi dejala Spinozova Etika, ki jo je poslovenil
Primož Simoniti, še en profoks z novomeške gimnazije.**

Pri piflarju ga zanese. Tudi v kabinetu s Sabino in z definicijo zgube v slovarju gre predaleč. Vsakič se tega prepozno zave. Ko dobi piflar pri odbojki žogo v glavo, vidi, da je dal dijakom s tem, ko ga je pred vsemi osramotil, slab zgled in hkrati legitimnost linčú.

Je Chopinova tema Zupanovo občutje ali zljajnana sentimentalnost, melodija z mobilca, ki občutje blokira?

Mislím, da ga ne pritegne glasbena tema, ampak bolj to, da nekdo sploh igra na klavir – po pouku. Se tebi v tem času to ne bi zdelo nenavadno?

Nenavadno je že to, da se nam nekdanja malomeščanska obča mesta zdijo sublimna. Včasih je to počela vsaka hčerka krojača.

Po mojem pride zaradi tega, ker je presenečen. Pritegne ga gesta igranja. Ko vstopi sošolka, je zanj že prepozno.

Pogled tretjega ustvari umazano skrivnost. In smo v tragediji.

Ja, lahko bi rekel, da je edini problem, da zapre vrata za sabo. Ne pričakuje nikogar, a takšna je njegova reakcija. Situacija je preveč intimna, noče, da bi jo kdo zmotil s svojo prisotnostjo.

Čez »sistem« najboljši udriha ravno fašist, predsednik razreda. Ne toliko po vsebini izjavljanja kolikor po tem, da se vselej sklicuje na tisto, kar je rekel oče. Film priskrbi definicijo: fašizem je, da so otroci podoba lastnih staršev.

Lahko le pritrdim.

V zaključnem monologu prof. Zupan dijakom oponese, da niso sprejeli odločitve. Adorno, ki je tudi sam doživel upor študentov, glede Manna zapiše: »Odločitve so mu bile manj pri srcu, do prakse je bil nezaupljiv, ne le do politike, ampak do vsakega angažmaja.«

Če sva rekla, da je prof. Zupan Thomas Mann, potem tukaj negira samega sebe.

Je zaključni monolog na ravni njegovega programa?

Z monologom je jeba. Verjetno kot gledalec pričakuješ naslednjo stopničko, vendar to ne bi bil več prof. Zupan. Moral bi se odpreti na človeški ravni, a tega nikdar ni zmožel. Formalist ostane do konca. Zato potuje od šole do šole.

Mora imeti zadnjo besedo?

Si film predstavljaš brez monologa? Če jim tega ne bi povedal, bi bilo to zanj, kot da se je potuhnil in pobegnil. Nekaj jim mora reči. Z Igorjem sva imela pri nekaterih delih monologa sicer različne poglede. Predvsem kar se tiče nacizma, ni hotel biti tako didaktičen. Vztrajal sem, da mora. Želel sem, da se to pove naglas.

Definicija nacista. Definicija zgube. Učence vrača k besedam, h kritični rabi jezika.

Vsak profoks nemščine je fasal porcijo, da je Hitler. Takoj ko za-



Lov na race

slišimo, da nam nekdo s take pozicije govori v nemščini, se v nas sproži praspomin in rečemo »jebeni naciji«. Katerikoli naciji, ki se je znašla pod nemško okupacijo, je ta situacija razumljiva.

Film ima veliko vzporednic z Učiteljem (Monsieur Lazhar, 2011, Philippe Falardeau), vendar ob koncu Razrednega so-vražnika učenci nemščine ne obvladajo.

Saj je ne znajo. *Učitelj* je lep film, vendar se mi zdi najmočnejši v prvih petih minutah. Kader-sekvenca, ko učenec najde učiteljico na štriku, kamera se obrne, prazen hodnik, ki traja trenutek »predolgo«, nakar priteče učiteljica ... Večji referenci sta mi vseeno bila Hanekejev *Skrito* (Caché, 2005) in Cantetov *Razred* (Entre les murs, 2008).

Mar Skrito ne prikaže tendence, po kateri samomor postaja edino možno politično dejanje? Vprašanje, koliko je v njem resentimenta in maščevanja, a v razmerah vseobčega tekmo-vanja je samomorilec tisti, ki izprazni mesto – za druge.

Mislím, da ni človeka, ki ne bi kdaj pomislil na samomor. Zakaj do tega prideš – včasih so razlogi banalni, včasih bolj utemeljeni. Odvisno, koliko si močan, oziroma kaj te pripravi do tega.

Mobilci in tablice imajo s pomanjkljivo koncentracijo/disciplino dijakov marsikaj opraviti, a se film izogne temu, da bi jih nenehno gledali sredi brkljanja. Da je gimnazija tako starotehnoška – prenosni radio na cedeje, mešalka, radijska kabina, ki asociira na Eichmanna – je verjetno tudi realna okoliščina. Koliko je v tem hotenega teatralnega učinka?

Živo se spomnim, ko se je na gimnaziji prižgal zvočnik in začela radijska oddaja. Najin profoks matematike ga je utišal in nadaljeval z uro. Matematika je bila pomembnejša od življenja. To je bil moj najmočnejši motiv za film. Radijska kabina je edini element, ki smo ga posebej izdelali. Scenograf je pripomnil, da

so imeli na njegovi šoli takšno, ki je bila zastekljena. Takoj sem zagledal podobe profesorjev in dijakov, ki si gledajo iz oči v oči. Kričijo pred vsemi, a ne morejo drug do drugega. Izognili smo se facebookom in twitterjem, ki bi bili danes zagotovo element upora. Pogled deluje močnejše, je igralčevo najmočnejše orožje.

V film si sprva hotel vstopiti kot igralec.

V času gimnazije sem odigral dve glavni vlogi v šolskih predstavah, logičen korak je bila akademija. V tretjem letniku sem šel na delavnico SNIFF-a, ki jo je vodil Janez Lapajne, in se okužil z režijo, z nečim, za kar do tedaj sploh nisem vedel, da obstaja. Janez me je vzel pod okrilje. Vpisal sem se na sprejemce za AGRFT, prišel v drugi krog, verjetno malce preveč podražil profokse in ruknil. Postaviti sem moral prizor z dvema igralcema. Na voljo imaš mali oder, medtem ko komisija sedi na mini tribuni pod odrom in te opazuje. Tik preden smo z igralcema zaključili prizor, ki se je dogajal med nogometno tekmo na stadionu, sem ju za zadnjo ponovitev z odra premestil med profesorje na tribuno. Med njunim dialogom so morali postati navijači in na moj znak izvajati mehiški val.

Razsodnike si vključil v predstavo.

Ja, odzivi so bili mešani, od navdušenja do ravnodušja, vendar sem bil prepričan, da sem naredil. V zaključnem zagovoru sem zato morda kaj preveč radikalno zagovarjal. Naslednje leto sem bil malo bolj taktičen. Potem so imeli zaradi mene štiri leta sive lase. Kar sem si zamislil, sem pač speljal.

Zdaj si speljal prvenec, ki gre v Benetke.

Izbral sem mlado ekipo, vsi avtorji so bili prvič vodje svojih sektorjev, kostumografka, maskerka, scenograf, direktor fotografije. Mladi igralci so bili še srednješolci brez igalskih izkušenj. To bi bil lahko samomor, ampak vedel sem, zakaj to počnem.

Energije, ki so nas spremljale ves čas nastajanja filma, so zdaj prisotne v njem. Koliko vrtoglavic in bruhanj smo imeli.

V tvojih filmih pogosto bruha. Že v študentskem Lovu na race (2010).

V obeh bruha zares. Po metodi ...

Brez stimulansov?

Malce slane vode pomaga, vendar v osnovi mora vse priti iz človeka, tako in drugače. Ekipe je bila res predana filmu, dve puncici sta odigrali prizor pri 40 stopinjah vročine, ena je vmes celo napolnila lavorček pod mizo. Druge možnosti ni bilo, snemanja nismo mogli prekiniti iz produkcijskih razlogov. Asistent kamere zaradi vrtoglavice ni mogel hoditi, kaj šele, da bi ostril. Sam sem objemal školjko med zadnjim prizorom na ladji. Ni mam morske bolezni in tudi na tehničnem ogledu mi ni bilo nič. Psihoze in pritiski so naredili svoje. Težko snemanje, blazno težko.

Norišnica. Nekam foucaultovsko nezaupljiv do psihoterapije se zdiš.

Sploh ne, z igralci se grem nekakšno psihoterapijo. Z mladimi sem delal tako, da so dali ven velik del svojih težav, ki izhajajo, kako zanimivo, iz družine. To je bilo orodje, s katerim sem potem delal na setu. Pizdunska fora, a edini način, da dobiš določene emocije. Ko smo šli na klasičen način, smo dosegli raven, ki je bila še daleč od tega, kar sem želel.

Kako dosežeš potrebno raven?

Rečeš pravo besedo ali ne rečeš ničesar. Z vsakim delaš drugače, vsak ima svojo zgodbo. Včasih veš, kaj bo palilo, včasih poskušaj, dokler ne najdeš. Tipaš z detektorčkom in kar naenkrat zapiska, bruhanje in to moraš uloviti. Snemalec je bil Nemeč, ne razume slovensko, a videl je, kako se igralec odziva, in tudi sam štartal kamero pri določenih prizorih. Včasih jo je kar pustil, da je tekla. Emocije so bile predragocene, da bi jih izgubljali zaradi tehnike. Zanimivo je bilo delati z dekletom, ki igra Mojco; kar naprej je jokala. Vsi so rekli, da preveč, v vsakem prizoru, tega se ne bo dalo gledati. V filmu ima en sam jok. Vsa ostala jokanja so služila temu, da je dekle prišlo v stanje, ki me je zanimalo. Uporabni posnetki so nastajali takrat, ko so solze že izginile, bolečina pa ostala.

Vse, kar se zgodi pred tem, je vtisnjeno v obraz. V to se ne da prepričati.

Ne, čez to moraš iti. Moraš speljati, čeprav nihče noče zares brskati po svojih čustvih. Imel sem privilegij in čast, da sem z njimi delal tako, kot sem. Vprašanje, ali bodo še komu pustili do tja, do koder so meni. Na akademiji jih bodo učili igrati. Če rečeš profijem, naj v filmu ne igrajo, ampak živijo, se ne bodo strinjali.



Družina

Igralec lahko igra le igralca, bi rekel Bresson.

Si gledal *Adžami* (Ajami, 2009, Scandar Copti in Yaron Shani), v katerem igrajo zgolj naturščiki? V Tel Avivu sem se pogovarjal s režiserjem Izraelcem in vprašal, kako jih je izbral. »Vzel sem policaja za policaja, mesarja za mesarja, ljudi s ceste, ki so igrali svoje življenje.« Kdaj bi vzel igralca? »Samo če bi rabil nekoga, da igra igralca.«

Identiteta prek poklicev je tipska. Tudi naracija Sovražnika temelji na tipih, ki jih potem mehča življenjskost situacij.

Ja. Parkrat sem se ujel v določene napotke in me je asistentka k sreči popravila. Začel sem soditi igralce, v slogu »ti tukaj njega izdaš«. Ampak ta, ki izda, tega ne vidi, to je moja percepcija, s tem igralca ne smem okužiti. Informacijo, kaj hočeš od njega, mu moraš servirati drugače, dozirati, sploh naturščiku. To so nianse, a za način igre, ki me zanima, zelo pomembne. Igralec ti bo pač dal nekaj v skladu s svojo predstavo. Marsikateri je bil jezen, ker sem imel toliko naturščikov. V resni dilemi sem, v kakšno zgodbo iti pri naslednjem igranem filmu. V nekaj, kar bo temeljilo na naturščikih ali igralcih? Ta izkušnja me je zamajala. Dokumentarni in igrani film hočem delati čim bolj podobno. Če hočeš podoben končni rezultat, mora biti podoben tudi način dela.

Kako si kombiniral oba tipa igre v Sovražniku?

Na nobeni vaji nisem soočil Igorja in mladih igralcev. Že pred snemanjem je to ugotovil in mi rekel: »Ti to delaš namenoma.« Nisem hotel, da bi se spoprijateljili, pobondali. Kaj se je potem zgodilo na setu? Prišel je tja in ga niso upoštevali pol posto. Ni bilo tega strahu pred Igorjem Samoborjem, Igralcem. Razen pri samomorilki, a ravno tam je ta perfektno funkcioniral.

Kako sploh najti tak značaj med naturščiki glede na to, da je v njegovi naravi izogibanje kameri?

Obredli smo vse ljubljanske gimnazije in še oblikovno, hodili iz razreda v razred. Prvi šok: mislil sem, da se bodo vsi javili, a se jih je v povprečju le tretjina. Film jih ne zanima več. Najbolj pogosto vprašanje je bilo, koliko bo plačano. »Med počitnicami? Ne bo šlo, sem na morju.« Prijavljali so se določeni karakterni profili,

dekleta, ki igra samomorilko, zlepa nisem našel. Ko sva skavtala z asistentko, se je eden vselej pogovarjal z interesenti, drugi je kot snajper čekiral po razredu, kje je kakšen zanimiv, ki se ni javil. Tako smo jo odkrili. Preplašena ni vedela, ali bi. Prvič ni prišla na avdicijo, moral sem jo še enkrat povabiti.

To ni iskanje fac, ki zagotavljajo, da sta si film in televizija kar najbolj podobna.

Ja, vsi so frajerji. Nobenega človeka s problemi.

Mlade si vseeno skvaril. Šli so na sprejemce za akademijo in bili sprejeti.

Trije so že tam, ena se je ustrašila, a bo šla naslednje leto. Vprašanje, kako bo z njimi delati po tej izkušnji.

Lik psihologinje iz Razrednega sovražnika igra psihologinja, ki se pojavi že v Družini (2007). Če je v prvem komična figura, je v drugem za glavnega protagonistista vendarle nekakšen glas normalizacije – v dobrem in slabem.

Po svoje ga obremeni ravno z načinom. Ta mi je bil tako fascinanten, da sem ga prenesel v *Sovražnika*. Hoče dobro, ampak včasih to ne pomaga.

Na fantu, ki ga oceni za »popolnoma povprečnega«, ni popolnoma nič povprečnega.

V to družino sem vstopil, ker sem hotel delati študentski film o starejšem bratu z Downovim sindromom. Med snemanjem sem ugotovil, da je zanimiva celotna družina in mlajši brat še posebej. Zdaj, po sedmih letih, ga spremljam naprej. Oče je medtem umrl za infarktom. Mama se je zaprla vase, dneve preživlja ob gledanju televizije.

Vsi v družini so otroci in najmlajši še najmanj.

Ponovno sem jih začel spremljati, ko je nastala možnost, da si mlajši sin ustvari novo družino. Srečal je punco, ki je zanosila, preselila sta se skupaj in šla narazen kmalu po porodu. Film nadaljujem v isti estetiki kader-sekvence, na isto tehnologijo, saj želim kombinirati posnetke iz obeh obdobj. Mogoče je to projekt, ki ga bom delal celo življenje.

Sam?

Vse sam. Nemogoče je imeti zraven še koga. Z ljudmi, o katerih snemam film, moram vzpostaviti maksimalno stopnjo zaupanja. Podobno kot pri *Sovražniku*, vendar še korak dlje.

Zaostalost na zaostalost, periferija na periferijo, a hkrati čista čezmernost. Herzogovski svet, v katerem sovpadajo nebo-gljenci in vizionarji. Mlajši brat je wizkid v svoji nadzorni sobi, starejši, downovec, zdolgočaseno, kakor v zadregi gleda Našo malo kliniko, kar se ne posreči konzerviranemu smehu malo-meščanov. Kje je ta čudežni kraj?

Vas zelo blizu mene, 3 kilometre stran od Dolenjskih Toplic. Videti je kot Romunija, tako je tudi posneta. Nedvomno vpliv, ki ga ima name romunska kinematografija. *4 meseci, 3 tedni in 2 dneva* (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, 2007, Cristian Mungiu) je v marsičem spremenil moje poglede na film. V kino sem ga hodil gledat, vse dokler ga niso umaknili s programa.

Za patologijo, ki vselej znova najde mesto v tvojih filmih, ponavadi rečemo, da je avstrijska, zato da ne bi bila naša.

Zadnjič mi je punca rekla, kdaj bom nehal s tem oziroma od kod izvira. Ko sta starša videla *Lov na race*, sta vprašala, kaj sta naredila narobe v mojem otroštvu. Prav zasekirala sta se, kje sem skrenil. Po večeru v Kinoteki, kjer so predvajali moje študentske filme, je starejši gospod pripomnil: »Veste, življenje je tudi lepo. Ne rabite samo groznih filmov delat.«

Družina je čudovit film. Mojstrovina. Če ti ne da vere v življenje, potem ni pomoči.

V ne ravno običajni družini dobiš vpogled v zelo normalne družinske odnose.

Neverjetno tipične. Pripravljajo obed, mama pizdi, da so kosi torte preveliki.

Ravno zato, ker so toliko nori, so me pustili zraven. Katera slovenska družina bi me? Nobena, tako zaprti smo. Mama je bila še najbolj nezaupljiva, tudi zato se najmanj pojavlja v filmu. S smrtjo očeta se je vse spremenilo. Fant je moral odrasti čez noč. Ko zdaj vstopiš v hišo, je čisto temna.

Hiša Usher.

Pajčevine, temne stene, kot da ne bi bilo več istega sonca notri. Kot da bi jo postavil v senco.

Kako se pozna na mlajšem sinu?

Ne vem povsem, okoli sebe ima ogromen oklep. Kljub temu sva zgradila odnos, ki bo preživel snemanje. Zelo groba primerjava, toda to je tako, kot da snemaš antilope in leve za National Geographic. Boš posredoval, da bo antilopa preživela?

Večna dilema opazovanja z udeležbo in travma vojnega reporterstva.

Kdaj nehati snemati?

Dušan Merc

Razredni sovražnik(i)

Šola v kinu

Razredni sovražnik

Najprej je treba povedati, da nas film *Razredni sovražnik* (2013, Rok Biček) lahko navduši. Gre za, kar zelo redko vidimo, lep spoj med literaturo in filmom. Če izpustimo literarno v filmu, še vedno ostane spoznanje, da se dá ob smrti mladega človeka veliko povedati o družbi in mladih tudi brez literature. Literatura je v filmu *Razredni sovražnik* samo točka razmisleka, razlog za razlago, utemeljitev, ki ni nujno potrebna, saj film govori o uporu dijakov, o njihovih učiteljih in o šolskem sistemu. Če bi bilo tako, kot je v filmu, potem bi lahko bili zadovoljni – da imamo dober šolski sistem, dobre profesorje in dober profesorski kolektiv in predvsem prave dijake.

Film je pripovedno zelo učinkovito izpeljana parabola in metafora, trden spoj lepe in gladke filmske pripovedi in resničnosti. Lahko bi dodali tudi: prepričljivo in niti ne osladno, brez zastojev, nepotrebnih zatikanj in filmskih regresij, zamikov, pripovednih mrtvih rokavov itd. Prikazana začetna radost v odnosih med ljudmi, med dijaki in učiteljico, ki se poslavlja, ker bo pač rodila novo bitje, novega človeka, nas zavede. Zdi se, da bo nadaljevanje zgodba o mladostniških težavah zaradi ljubezni, da se bo enako zgodilo tudi eni od dijakinj, ki je v intenzivnem čustvenem odnosu s sošolcem Rokom. Vendar se njuna zgodba konča kot posledica glavne zgodbe: on, upornik, ne more razumeti njenega čustvovanja, ki je že žensko, ne le mladostniško ... Filmska zgodba se nepričakovano razpre v drugo smer: na eni strani pričakovanje novega življenja, na drugi nepričakovana smrt, samomor sošolke Sabine.

Kratek in besedno zelo učinkovit, zelo diferenciran verbalni konflikt med novim učiteljem nemščine Zupanom, ki nadomešča razredničarko na porodniškem dopustu, in učenko Sabino, sproži filmsko dogajanje, ki ima za gledalce nerazkrito ozadje. Ko dijakinji učitelj na njeno običajno mladostniško relativiziranje sveta in vrednosti življenja racionalno in dosledno odgovori in jo postavi pred novo nerešljivo vprašanje, ker pač ne pozna njene življenjske zgodbe, se v razredu sproži vrsta dogodkov, ki tvorijo logično zgodbo celotnega filma.

Učiteljevo priznanje dijakinji, da lepo igra klavir, je zanjo prepozno ali nepomembno. Napačna interpretacija tega priznanja ene od sošolk je dodatna zmeta, ki zapleta odnos med učiteljem in razredom. Droben splet dogodkov je dovolj, da dijaki, ko iščejo razlog za sošolkin samomor, razlog za smrt, ki jih pretrese do njihovega človeškega bistva, tega najdejo v profesorju nemščine in ga razglasijo za razrednega sovražnika.

Po toplem materinskem odnosu učiteljice do njih ne morejo sprejeti in razumeti, da obstaja tudi drugačen odnos. To je racionalen odnos pedagoga, učitelja, ki je do konca dosleden in zanje, pa tudi za njihove starše in za mnoge svoje kolege nečloveški. Za sošolkin samomor seveda obtožijo prvega, ki od njih zahteva nekaj več, nekaj, česar niso navajeni: samorazmisleka, soočanja z literaturo in njeno sporočilno močjo. Kot samoumevno zahtevajo empatijo zase in svoje težave in svoj odnos do sveta. Učitelj bi moral po njihovem prepričanju razumeti in sprejeti Sabinino smrt tako, kot jo razumejo oni. Z vso skrivnostjo vred.



Razredni sovražnik

Njegova odgovornost je največja zato, ker muči njih in je posebej mučil njo z esencialnimi (eksistencialnimi) vprašanji. In ker gre za nemščino in pedagoški racionalizem, ga v svoji mladostni pravičnosti in ogorčenju proglasijo za brezčutnega nacija. Ne morejo vedeti, da to počnejo zaradi lastne prizadetosti. Gledalcu pa se zdi, da jih nevednost in mladost v učiteljevih očeh opravičujeta. Deluje, se ne opravičuje in ne razlaga.

Ko ravnateljica za razrešitev konflikta med profesorjem in šolo na eni strani ter dijaki na drugi pokliče na pomoč njihovo razredničarko na porodniški, da jih pride obiskat, je že prepzno: dijaki so se spremenili, ne sprejemajo več materinskega in ljubečega odnosa. Samomor sošolke jih v njihovem odraščanju temeljno spremeni. Tudi sprva ljubljena učiteljica postane razredni sovražnik. Smrt sošolke jih je spremenila bolj kot rojstvo novega človeka. Razredničarka zaradi svoje materinskosti izgubi boj z njimi takoj, v trenutku.

Mnogoplastnost sporočila v filmu *Razredni sovražnik* zagotavlja zgodba in zagotavlja jo izvedba, realizacija. Temeljna vprašanja vzgoje in izobraževanja so v zgodbi, v življenju mladostnikov in njihovem okolju strukturno povezana. Mogoče bi bilo s tem lahko pogleda na film konec, rekli bi si, da gre pač za vzgojni film, film za mladostnike. Vendar se na razumevanje smrti v filmu navezuje tudi literarna tema vzgojne literature. Pričakovati, da bi bil v zavesti vsakega gledalca Thomas Mann in njegova novela Tonio Kröger, ki je pendant noveli Smrt v Benetkah, je verjetno iluzija avtorjev, ki pa ne moti. Nedvomno ne bo veliko gledalcev filma, ki bi še iz srednje šole ali kako drugače sledili analizi novele, ki jo zahteva profesor Zupan od svojih dijakov. Mnogi pa bodo povezali profesorsko doslednost in nemščino in odnose med institucijo in mladino kot vzporednico, ki jo izrečejo dijaki: profesor s svojo strogostjo in svojim hladnim odnosom do nas je samo naci in nič drugega.

Profesorska morala zgodbe v filmu je v resnici zahtevna:

literatura daje možnost poglobljanja in razlage, razumevanja življenja, ni življenje samo. To je za dijake in gledalce lahko težko; bolj preprosto, in tudi učinkovito pa je: res je, da mladina zahteva in ima pravico do razumevanja, vsekakor pa je tudi res, da mora do spoznanj priti tudi brez posebnih razlag, po svoji poti, na svoj način, skozi odraščanje in skozi zmoti. Ni je potrebno vedno razumeti tako, kot si sama želi, da se jo razume. Sama bo odrasla in ima pravico do zmoti. Lik profesorja Zupana dosledno izpeljuje svoj pedagoški kredo. Pravi vzgojitelj namreč ne razlaga in ne utemeljuje, pač pa pričakuje, je potrpežljiv, strpen in seveda tudi krut. Dijaki si predstavljajo, da morajo dobiti za vse razlago, da jim morajo odrasli svet približati tako, da bo vse jasno in lepo, a so v veliki zmoti. Pri tem sami še vedno zanikajo svet, ga ne sprejemajo, v bolečini zanikajo komunikacijo s svojim razrednim sovražnikom, ki so si ga ustvarili, kakor da bi slutili, da morajo doživeti in preživeti žalovanje sami. In če smo odkriti, večina sodobne pedagogike se podreja tej čudni in paradoksalno tudi utemeljeni zahtevi, da mora biti svet do mladih ljudi prijazen, strpen, razumevajoč in da se jim ne sme zgoditi nobena, niti najmanjša krivica, da ne smejo doživeti nobene frustracije ...

V filmu in sicer mladostniki ne reflektirajo, da so sami postali vladajoči razred, razredni sovražnik na šoli, da so prevzeli oblast, da so postali sovražnik družbenega razreda, ki je šolski sistem sam po sebi. Edina, ki to ve, je ravnateljica, ki mora do spoznanja, če je le možno, pripeljati tudi kolektiv, ne samo dijakov.

V soočenju z literaturo in s samomorom bodo odrasli, ne da bi hoteli, ne da bi razumeli, kaj se jim dogaja. Odrasli bodo skozi žalovanje, skozi upor, pri tem pa jim ne bomo mogli pomagati, to niso naša življenja, to so njihova življenja. V filmu se lahko predamo izredno lepo in prefinjeno prikazanemu odnosu učitelja do učencev in njegovi briljantno izpeljani vlogi, lahko se prepustimo odlični ravnateljici srednje šole in mirno lahko potrdimo, da so dijaki pravi dijaki, pravi mladostniki, pritrdimo lahko v filmu tudi staršem, da so pravi starši ...

Kako pa je s starši dijakov, ki naj bi bili nekoč sami takšni uporniki, kot so sedaj njihovi otroci? Starši so v filmu *Razredni sovražnik* kreature lastnega povzpetniškega in surovega odnosa do šole, zaščitniški in maščevalni. Res lahko rečemo, da so starši pravi, njihovi otroci pa so v filmu glede na realno stanje v vzgoji in izobraževanju idealizirani.

Razglasiti svojega učitelja za razrednega sovražnika je enostavno, vendar nevarno. Pubertetniško stigmo so pripeli na njega, ki jih uči razumeti smrt. Poenotili so se s skrivanjem svoje podobe za maskami obraza sošolke, kakor da imajo pravico do samomora, kakor da mora prav dijakinja, ki je umrla, molče kričati: »Ni druge poti, vi ste krivi!« Ampak, profesor jim vrne. Tudi sam si nadene masko njenega obraza.

In konec: uporniška skupina dijakov sprva ne more vedeti, kako so si različni, da jih združuje žalost in upor zoper sistem, da pa je njihova interpretacija dogodkov, njihovo razumevanje lastnih vlog in lastnih nagibov, ki vedno pride naknadno, po spoznanju, seveda po uporu, različna.

V filmu *Razredni sovražnik* gre za pravo odraščanje, pravo obtoževanje, pravi upor. Naj javnost neke šolske institucije izve po šolskem radiu, kakšen je profesor; njega, ki nam govori o smrti in Thomasu Mannu, razglašamo za nacista. Njegova strogost in doslednost sta krivični, njegove interpretacije in njegove zahteve so nesmiselne – naša sošolka se je ubila, on pa se ne spreminja, on ne razume, kaj se je zgodilo, kako grozna je smrt. On govori o literaturi in od nas dosledno zahteva znanje, pri tem pa ne vidi ali pa ne prizna, da je sokriv za smrt naše sošolke! Ogorčeni in ogroženi smo in borili se bomo. Pri tem pa ne vedo, da si niso izbrali pravega razrednega sovražnika. Profesor jim daje pravico motiti se, biti krivičen in v upor dosleden. Ne pričakuje njihovega zloma zaradi spoznanja, ki mora priti, pač pa jih z molkom pelje skozi labirint, ki ga ne vidijo. Potihem lahko rečemo: učitelj nemščine da odpustek mladim, ne da ga svojim kolegom in na roditeljskem sestanku ga ne da staršem. V tem je na strani tistih, ki so ga proglasili za razrednega sovražnika, za nacija. Zanje, ki so mladi, je vse jasno, kruto, krivično in vse je treba spremeniti. Seveda jim moramo pritruditi: svet je krivičen, debilen, potreben je spremembe. Svet je poln žalosti, ki je ne moremo preboleti. Seveda se motijo, ker ne verjamejo, da bodo bolečino premaga-

li, da jih bo svet posrkal vase ... To vedo nekateri starši, to vedo nekateri učitelji.

In če pogledamo še v svet odraslih v filmu, v šolsko zbornico? V drobne odnose med vzgojitelji? Vsekakor je prepričljiva ravnateljica šole, skorajda neverjetno modra je v vodenju institucije v trenutku, ko grozi popoln upor dijakov, ki se ga lahko boji. Modra je, ker ne razgalja vsega in ne razlaga, mora pa dati možnost vsem, ki so prizadeti. Mogoče je še najboljšje sporočilo, ki ga daje s svojim odnosom, to, da ne naseda primitivnosti dela svojega kolektiva, da ne naseda sovraštvu staršev do šole, da zamolči nekatera dejstva in da ne ukrepa. To je možno samo v filmu, v resničnem svetu bi si nakopala za vrat vsaj šolsko inšpekcijo in še druge institucije, pa seveda medije ... Profesor nemščine ostane zaprt v svojem svetu s Thomasom Mannom tudi za kolege; njegova vzvišenost in distanca sta uničujoči tudi za sodelavce. Potihem lahko rečemo: odpustek da mladim, ne pa svojim kolegom ali staršem na roditeljskem sestanku. V tem je na strani tistih, ki so ga proglasili za razrednega sovražnika. In starši? Preproščina, ki se je oklenejo skozi svojo življenjsko pot. Roditeljski sestanek zaradi dogajanja razgalja vso bedo sveta odraslih: prilagajanje, obtoževanje in neprikrita sovražnost do drugih, nereflektiran odnos do svojih otrok in do šolskega sistema. Pravi starši, bi lahko rekli.

Sporočilo filma je seveda didaktično, saj gre menda za zgodbo po resničnih dogodkih. Navidezna razrešitev na koncu filma je potovanje na maturantski izlet v Grčijo, ki jasno pove, da gre za konec žalovanja, gre za radost bivati, živeti, za odraslost. Ali pa tudi ne.

Treba pa je dodati: današnji dijaki niso več razredni sovražnik – ali pa bi mogoče to lahko postali, če bi jih družba resnično razjezila. Tako se je zgodilo v Franciji in Angliji in delno v Nemčiji pred nekaj leti. Družbena nasprotja so jih pognala na ulice.

Nepomembno je, ali imajo prav ali ne, pomembno je, da so pripravljeni marsikaj žrtvovati za svoj prav, za svoj boj. Dijaki oziroma mladostniki razumejo svet po svoje, pravico imajo ne vedeti in ne razumeti vsega, pomembno je, da so pripravljeni svet spreminjati. Vendar sedanje generacije niso več takšne: pokorne in prilagodljive so. Dijaki, ki so pripravljeni kreniti v konflikt z vladajočim razredom, to je z učitelji, institucijo, ki so pripravljeni svojemu razrednemu sovražniku povedati vso resnico, za katero so prepričani, da je edino prava, so vedno redkejši, skorajda nemožni v današnjem pedagoškem prostoru in času.

Tudi učiteljevo zaničevanje in posmeh pedagoški realnosti slovenske družbe sta žal vedno redkejša. Vsi smo pod pritiskom nekega sistema, ki se spreminja in ki nas spreminja – mogoče bo to kdaj nadaljevanje tega filma, ki pa bo bližje resnici v slovenski družbi, kot je zelo lep film *Razredni sovražnik*.



Razredni sovražnik

Dokumentiranje realnosti, realnosti primerno

Izbor slovenskih
dokumentarnih
filmov sezone
2012/2013

Katja Čičigoj

Karpopotnik

Domača dokumentaristična letina ne kaže znaka suše ali drugih ujm – tako v količinskem kot kakovostnem smislu je nedvomno bogata. Skorajda množična produkcija kaže, da so avtorji na tem področju preseglji okostenelo pojmovanje dokumentarne filmske forme, ki v slednji vidi zgolj čimbolj verni posnetek izbrane realnosti, dobesedni dokument, neosebno obeležje ali didaktično ilustracijo določene (zgodovinske, znanstvene ali druge) teme. Tako nabor tém kot tudi inventivnost pristopov ustvarjalcev kažeta

na drugačno razumevanje odnosa med objektom dokumentiranja in filmom kot medijem: prvi ni več vir, ki ga je potrebno čimbolj verno (in suhoparno) reprezentirati, dokumentirati ali izčrpno pojasniti, temveč je ta objekt tako vsebinska pobuda filma kot tudi pobuda reinvencije formalnega principa dokumentarnega formata. Hkrati pa ta ostaja tudi *raison d'être* vsakokratnega dela na najbolj zavezujoč način; ostaja tisto, kar filmu vselej vrača vprašanje o njegovem razlogu – zakaj je tu in zdaj je potrebno po-

sneti film o točno tem, na točno tak način?

Vsak film na to vprašanje seveda odgovarja po svoje, ob tem pa med deli, ki letos izstopajo, prevladuje poigravanje z dvema tematskima žanroma in njunima kombinacijama: portretom in *travelogom* oz. »potopisom«. A motili bi se, če bi zato pričakovali klasične biografske upodobitve zanimivih osebnosti ali pa bodisi skoraj turistični bodisi geografsko-informativni popis določene poti. Omenjena žanra sta

in delu letošnjega Badjurovega nagrajenca za življenjsko delo Karpa Godine, kakršnega bi si vsak umetnik želel. *Karpopotnik* je obenem poetično popotovanje po Vojvodini prek fragmentov polizgubljenega filma Karpa Godine iz l. 1971 *Imam jednu kuću* in posnetkov iste krajine 30 let kasneje; je popotovanje po (namišljenem) spominu filmarja s fikcionalizacijo njegovih doživetij na način dnevnških, anekdotičnih opazk; obenem je to poetična meditacija o določenih krajih in pronicljiva antropološka študija ljudi; posredno je to premislek o zgodovinskem in političnem trenutku; hkrati in predvsem pa je *Karpopotnik* meditacija o filmu, umetnosti, spominu in filmskem spominu. Ivanišinovo delo je dokaz, da poklon avtorju, ki je bil vseskozi zavzet inovator filmske forme, ne more potekati na način ponavljanja klasičnih vzorcev (linearne biografske naracije, pričevanja znancev in strokovnjakov, arhivsko gradivo ...).

Vsem tem pastem se spretno izogne tudi Sonja Prosenec v svojem formalno impresivnem delu *Mož s krokarjem*. Portret slikarja Jožeta Tisnikarja je vse kaj drugega kot klasična umetnostno zgodovinska študija: nizanje biografskih podatkov in stilno zgodovinske klasifikacije nadomesti imaginativno poustvarjanje okolja življenja in dela umetnika. Ta prek delnega sledenja njegovim lastnim spisom in prek pričevanja ljudi, ki so ga poznali, prepričljivo podaja osebno izkustvo, ki bi lahko bilo povod njegovim slikam: delo mrliškega oglednika v prosekturi se pretaka v temačne, celo mračnjaške, a vedno sugestivne podobe na platnu, ki jih film prepričljivo pretvori v nadvse redki, če ne celo edinstveni žanr pri nas: v svojevrstno dokumentarno srhljivko.

Drug umetnik, drug vsebinsko in formalno nujno drugačen film. V Nemčiji rojena in pretežno v Amsterdamu delujoča, od leta 2009 pa v Ljubljani živeča legenda sodobne umetnosti, Ulay, je že od ukvarjanja s fotogra-



Mož s krokarjem

Mož s krokarjem (2012) je film, ki se osredotoča na umetnika Jožeta Tisnikarja. V filmu se avtorica Sonja Prosenec spopada s izzivi, kako prikazati umetnika in njegovo delo. Film uporablja različne vrste snemanja, vključno s posnetki iz Tisnikarjevih arhivskih zapisov in novimi posnetki, ki prikazujejo Tisnikarja v njegovem delovnem okolju. Film je zanimiv zaradi svoje formalne igrivosti in poglobljene razprave o umetnosti in življenju umetnika.

Srednjemetražni film Matjaža Ivanišina *Karpopotnik* ni zgolj *hommage* življenju

fijo, še bolj eksplicitno pa od dela v mediju performans, iz svojega življenja in telesa naredil material za svojo umetniško prakso. Film Damjana Kozoleta upošteva specifično Ulayevega ustvarjanja: nikakor ne gre za zgodovinski pregled umetnikovega življenja in dela, temveč dokumentacija njegovega ultimativnega performansa. Ob začetku dogovarjanja o filmu je namreč Ulay izvedel, da ima raka in po začetnih kemoterapijah in boljšem počutju krenil na domala ritualno pot po Evropi in ZDA, da bi se vsaj še enkrat sestel s sopotniki na življenjski in umetniški poti. Film, ki mu sledi in beleži pogovore s prijatelji ter njegove misli o sebi, svojem delu in družbi, tako ni toliko portret ali potopis, temveč bolj premislek vprašanj o življenju, umetnosti in smrti, telesu, prijateljstvu, ljubezni in aktivizmu, ki jih odpira zadnji projekt Ulaya, *Projekt:rak*.

Priletni parazit ali kdo je Marko Breclj? je TV-dokumentarec, ki pa formalno estetsko to pravzaprav ni, saj s spretno montažo in z dramaturško linijo ta žanr, kot ga pri nas poznamo, močno presega. Na naslovno vprašanje z množstvom intervjuvancev hudomušno odgovarja: »*Eden izhodiščnih performerjev v 20. stoletju*« (Dragan Živadinov), »*Najbolj spregledani slovenski umetnik*« (Mateja Koležnik), »*Biser slovenske kulturnoumetniške scene*« (Mitja Rotovnik), »*Legenda*« (Marko Letonja). Film Janeza Burgerja sledi tej »legendi« v njegovi »tehnično in moralno neoporečni razvalini«, ko se z maksimalno hitrostjo 70 km/h vozi po Sloveniji in Balkanu in izvaja svoje mehkoeristične akcije. Visokoteleče sodbe o (nedvomnem) pomenu njegovega glasbenega in performerskega dela pa film na Breclju lasten oster, pronicljiv in obenem kakor da lahkotno-zmeden način (avto)ironizira s spretno montažo posnetkov teh akcij in najbolj ludističnih pasaj njegovih songov. Film je portret in popotovanje z mehkoerističnim agitatorjem, ki v prehodu od sistema v sistem ni nič kaj otrdel in na koncu filma skromno zaključuje s hudomušno samopromocijo: »*Sem kantavtor, to je tisto, pojem-igram, pridem tudi na dom za skromen honorar in potne stroške ob vseh priložnostih; za ločitve dobite popust.*«

Mnogo trši je filmski portret Damirja Avdiča v filmu Dušana Moravca, ki si naslov izposoja iz Avdičeve pesmi: *Pravi človek za kapitalizem*. Četudi v filmu ne primanjkuje mnenj glasbenih strokovnjakov, prijateljev,

portreta družine in zgodovine tega v Bosni rojenega in trenutno v Sloveniji živečega glasbenika, pisatelja in performerja, je film obenem tudi neke vrste poskus »prevoda« ostrih misli in jasnih tonov Avdića v filmski medij. Z natančnim tkanjem glasbe, posnetkov koncertov, pripovedi, pa tudi s pronicljivo rabo napisov (vključno z upoštevanjem in s kreativno rabo njihovih filmskovizualnih razsežnosti: z izbiro tipografije, velikosti in gibanja besed ...), vzetih iz Avdićevih besedil, Moravčev film izpostavi nekaj ključnih poant Avdićeve ostre vivisekcije vojne na Balkanu, teh in onih ideologij, zlasti pa sodobnega nekrokapitalizma. Ali, če citiramo Avdićevo besedilo (v prevodu) – to gledalca oblaja iz zvočne podlage, ki nikakor ni več zgolj podlaga: »*Resnica je samo ena: briga nas za nesrečne in uboge. Resnica je samo ena: briga nas za ponižane in šibke.*«

Punk in politika najdeta svoje mesto tudi tam, kjer ju nemara ne bi pričakovali: v portretu in popotovanju šestletne deklice Terre v filmu **Mama Europa** Petre Seliškar. Terra kot portretiranka in obenem »vodička« na poti prinaša predvsem vsebinsko in tudi filmsko formalno svež pogled na določena pereča vprašanja sodobnosti: kaj je Evropa, kaj je država, kaj so to meje, kaj policija in politika, kakšen je (ali bi moral biti) odnos med ljudmi in kakšen odnos do Zemlje. Film s prepletanjem poetičnih animacij, ki jih navdihujejo dekličine risbe, pogovorov med deklico, njeno mamo in množtvom ljudi, ki jih srečata na poti po Makedoniji, Trstu in Španiji (ribiči, lokalni gurmani, člani skupine Bernays Propaganda idr.), podaja nanje toliko odgovorov, kolikor je ljudi. Medtem ko denimo Boris Pahor opisuje svoje doživetje državnega nasilja v času raznarodovalne politike fašizma in svoje doživljanje domačega okolja na stičišču treh meja; medtem ko pevka Kristina prinaša svoje videnje sodobnega državnega nasilja ko pravi, da je država zapor, prehod meje pa travmatična in poniževalna izkušnja, pa Terra modro posluša in si ustvari svoje videnje sveta: tudi ona ne mara mej, obenem pa o politiki raje ne bi govorila. In naposled zaključí: »*Zemlja je glavna ... Zemlja ima vse, ima tudi vse ljudi, tudi tiste, ki so glavni.*«

Ob takem naboru filmov, pri katerih je nujnost razloga za film na vsebinski ravni obenem tudi nujnost razloga za izbor določenih formalnih postopkov in estetike,



Mama Europa

utegnejo razočarati filmi, ki sicer nastajajo tako rekoč z očitnim razlogom, vendar pa žal sam objekt dokumentiranja ne prinaša obenem tudi jasnega premisleka o njemu ustreznem pristopu. Dokumentarec o precej klasični predstavi *Padec Evrope* Matjaža Zupančiča je tudi sam povsem klasično *making of* dokumentiranje procesa ustvarjanja predstave. **Kako je padala Evropa** Borisa Petkovića sledi vajam in bralnim vajam ansambla SNG Drama, težavam pri postavitvi, navodilom režiserja, beleži mnenje igralcev o likih, ki jih igrajo ..., in proti koncu postreže še s kopico posnetkov nedavnih protestov v Ljubljani. A ti protesti ostajajo povsem oddaljeni tako od družbene smetane, katere zaprto vzvišenost uprizarja drama, kot tudi od klasične strukture te drame na odru narodnega gledališča in tudi naposled od poslušno linearnega filma, ki dokumentira ustvarjanje te drame. Naj zastavimo vprašanje drugače – si lahko zamišljamo, da bi Brecht svoje agitke pisal v formi klasične grške tragedije ali pa da bi Vertov in Eisenstein ustvarjala angažirane podobe revolucije na način klasične melodrame?

Podobno velja za **Zeleno utopijo** Marka Kumra - Murča in Urbana Zorka: dokumentacija nemara najpomembnejšega in dolgoročno učinkovitega projekta preteklega EPK Urbanih brazd (ki jih je inicirala Marta Gregorčič), lokalnih skupnostnih vrtov v Mariboru, ki so za zelo simbolično najemnino na voljo krajanom v obdelavo in uživanje, žal poteka na način nekoliko didaktične TV-dokumentacije, vključno s skorajda pokroviteljsko zvenečim glasom v ozadju, ki gledalca razlagalno popelje prek dogajanja.

To seveda ne pomeni, da film ne prinaša ogleda in premisleka vrednih trenutkov, denimo vivisekcijo socialnih odnosov, ki se vzpostavijo med vrtičkarji – od solidarnosti prek trenja zaradi domnevno neprimerne obdelave do težav dveh mater samohranilk, ki ne shajata z zahtevami soobdelovalcev, do sreče ob pridelku in skupnega deljenja in veselja – vendar pa se je ob ogledu težko znebiti vtisa, da bi nekoliko bolj sveža in politično-socialni noti projekta primernejša filmska estetika tudi to noto, to vsebino, ta pereči razlog za film predočila uspešneje in neposredneje.

(Dokumentarni) film namreč ni le papir, na katerega se odtiskujejo podobe sveta; če je vsaka, navidez še tako »objektivna« ali »nevtralna« konstrukcija dokumentarne naracije prav to – neke vrste konstrukcija, potem vprašanje, ki ga izbrani objekt dokumentacije vrača dokumentaristu, ni, kako biti čim bolj verno reprezentiran na filmu, temveč kako s filmom in prek njega podati nujnost razloga, ki je pripeljal k dokumentiranju – zlasti ko je ta razlog vsaj delno tudi politične oz. aktivistične narave. Če nekoliko bastardiziramo Brechta: film kot kopija, odtis ali reprezentacija revolucije je nemočen; a kot vsaka umetniška praksa lahko stremi tudi k temu, da je njeno orožje, to pa terja tudi revolucioniranje filmskih produkcijskih sredstev in estetike. To je naposled nemara naravnost, najbližja dokumentarni »zvestobi« svojemu objektu, ki jo film premore.



Adria Blues

Tina Poglajen

Toni Riff (Senad Bašić) je bivši roker iz Bosne, ki ne more ali ne želi več igrati kitare ter namesto tega igra tetris. Nad tem je bolj kot on sam zaskrbljena njegova žena, Sonja (Mojca Funkl), ki ga s potovanjem na obalo in z nočitvijo v hotelu Adria poskuša pripraviti, da bi se spet začel ukvarjati z glasbo. Glede na simpatično igralsko zasedbo filma, od omenjenega para do kopice drugih gostov hotela, je škoda, da *Adria Blues* (2013, Miroslav Mandić) na trenutke bolj kot komedija zmešnjav deluje kot kup na silo povezanih likov z nejasnimi motivacijami, ki proti samim sebi delajo tisto, kar jim zapoveduje neizdelan scenarij. Tu so trije ženski liki, marljivo razporejeni vsak v svojo kategorijo kurbe, device in matere (z manjšim preobratom, saj je Sonja namesto otrokom mati svojemu možu), ter dva stereotipna južnjaka – eden v vlogi mafijca, ki je, kot kaže, v slovenskem filmu inherentno povezana z Balkanom (npr. v *Kajmaku in marmeladi* [2003, Branko Đurić], *Zadnji večerji* [2002, Vojko Anzeljc], *Porno filmu* [2000, Damjan Kozole], *Bluesu za Saro* [1998, Boris Jurjašević] ...), drugi, Toni Riff, pa je nekoliko neroden, apatičen, neurejen moški, ki deluje kot nekakšen posnetek Đurovega Boža iz *Kajmaka in marmelade* ali denimo Seada iz *Outsiderja* (1997, Andrej Košak).

Adria Blues ima sicer nekaj prijetnih domislic, resnično smešnih trenutkov in potencialno zanimivih likov, ki bi v malo drugačnem filmu delovali še bolje. Tako na primer Alja (Maja Taraniš), nadobudna pesnica, s svojimi »briljantnimi« poetičnimi prebliski, ki jih sproti posamezno od diktafonom, spominja na oglaševalko Yoko iz

japonskega *Načina preživetja 5+* (Survive Style 5+, 2004, Gen Sekiguchi). Po drugi strani bi Sonja s svojo ležerno držo in z atipičnim poklicem zaposlene na vroči liniji lahko postala zabavna antijunakinja, če ji ne bi scenarij zapovedal ponižujočega stokanja v telefon in veliko govora o fafanju, medtem ko pakira kovčke, vozi avto ali se sprošča v hotelski sobi (podobna ideja je bila veliko elegantneje izpeljana v Altmanovih *Kratkih zgodbah* [Short Cuts, 1993] z Jennifer Jason Leigh). Češnja na vrhu smetane je citat razočarane Sonje iz druge polovice filma: »Jaz moram pofafat dvesto kurcev, da zaslužim ta denar, ki si ga ti lihkar stran vrgu.« V eni sami vulgarni povedi mu namreč uspe zaobjeti diametralno nasprotje med sanjskim moškim poklicem in poklicem, ki ga večno opravlja ženske, vključno z razmerjem med prodajanjem samega sebe in zaslužkom, ki ga nekdo za to prejme, ter hkrati liku Sonje odvzeti vse dostojanstvo, ki ga še premore po neskončnih telefonskih kličih. Dalje, namesto da bi Sonja preprosto odšla, ji v nekaj poskusih ne uspe priti dlje kot le nekaj metrov od hotela – za kar ni nikakršnega smiselne razloga, razen tega, da je njen lik marioneta zgodbe, ki od nje zahteva, da je predvsem materinska figura tokratnemu moškemu protagonistu. Ta v življenju ne more sam, temveč mu mora ona poleg, da ga nenehno spodbuja in sili k čemurkoli že ..., (dobesedno) slačiti obleke in sezuvati čevlje. Če je bila popolna nesposobnost in pasivnost moškega, ki ga »spravi v red« njegova partnerica, sploh kdaj smešna, se je ta rezervoar v dobrih dvajsetih letih poosamosvojitvenega slovenskega filma

zagotovo že izčrpal skupaj s popolno nezainteresiranostjo vseh ženskih likov za delovanje, ki ni povezano z moškimi, medtem ko je tem dodeljeno vse od objemanja dreves, prodajanja masažnih stolov ali pa, v najslabšem primeru, odločnega, namernega zavračanja vsakršne aktivnosti z depresivnim čemenjem v sobi.

S čimer smo pri največji slabosti *Adrie Blues*, ki je – dolgočasnost. Ura in pol je za film, v katerem glavni zaplet sestoji iz tega, da vsi poskušajo prepričati Tonija Riffa, naj zaigra na koncertu, odločno preveč. Po nekem času vsaj nekateri od njih obupajo ..., dokler se ne najdemo na točki, kjer Toni Riff še vedno noče igrati, odneha tudi njegova žena, pa hotelski receptor, še celo hrvaški (srbski?) mafijec ... Pravzaprav si želimo odnehati tudi gledalci, a na žalost je edini, ki ne odneha, scenarist, ki vedno isto pregovarjanje o tem podaljšuje v nedogled. Nostalgija, ki jo *Adria Blues* poskuša prebuditi z omenjanjem skupin Parni valjak, Bijelo Dugme, Pankrti, Lačni Franz, nikoli zares ne prepriča. Vsi vemo, da so ti bendi dobri – pa kaj? To, da režiser pomaha z zbirko vinilk, pač ni dovolj, da bi verjeli pomembnosti tega, da Toni Riff, depresiven bivši roker, nadaljuje s svojim glasbenim ustvarjanjem; niti ni za to dovolj malomarna, morda celo eksplozijska omemba vojne, ki naj bi ga v to stanje spravila. »Ven iz moje sobe, pustite me pri miru,« se dere Toni Riff. In prav ima.



Dvojina

Špela Barlič

Novi celovečerec Nejca Gazvode *Dvojina* (2013) je logično nadaljevanje režiserjevega gverilskega prvenca *Izlet* (2011). Gledano malo bolj od daleč in čez palec, gre v osnovi pravzaprav za podobno zgodbo, le da je režirana v drugi tonaliteti. Če je bil *Izlet* zbadljiv, polemičen, postpubertetniško objesten in besen na cel svet, je *Dvojina* takšna, kot je njen naslov: mehka, nežna, počasna, igriva, malo zasanjana in pijana od zaljubljenosti, a zato nič manj (če ne še bolj) tragična od svojega predhodnika. Gazvoda očitno najraje piše in snema male zgodbe o malih ljudeh, a ga v tem horizontu še posebej zanimajo njihove velike skrivnosti in bolečine, znotraj malih zgodb pa tiste velike teme, ki se jih

ne film ne literatura nikoli ne naveličata. Recimo iskanje smisla. Ali pa ljubezen. Ali pa smrt. Še zlasti pa to dvoje v usodni kombinaciji.

Tri prijatelje, ki se odpravijo na izlet na slovensko obalo, tu nadomestita dve dekleti, ki se brezciljno svaljata po slovenski prestolnici. Iben je Danka na poti v Grčijo, ki skupaj s še nekaj drugimi potniki zaradi okvare letala obtiči na ljubljanskem letališču. Tina je Slovenka, voznica kombija, ki danske turiste odpelje v ljubljanski hotel, da bi tam prenočili in se naslednje jutro vkrcali na drugo letalo. Čedno Iben daje skrivnosten nemir, zato zaprosi za držano, fantovsko Tino, da jo odpelje en

krog po nočni Ljubljani. V tem krogu se potem zgodi vse in nič hkrati – zgodijo se nežnost in srd, očaranost in razočaranost, ljubezen in smrt. Zgodita se dve noči v poletni Ljubljani, ki je tako prazna, kot so njeni prebivalci izpraznjeni smisla in življenjskega soka. In prazna je tudi Gazvodova zgodba, ki jo bolj kot resnični dogodki napolnjujejo vrzeli med njimi – pomenljivi pogledi, tišine, prosti tek.

Kot *Izlet* je torej tudi *Dvojina* film, ki bolj kot na zgodbi temelji na likih – na njihovi karakterizaciji in psihologiji. V ospredju so emocije in relacije med liki, v ozadju pa tudi tokrat konkretna družbena realnost, zato hli slovenski tu in zdaj, krč popolne

dneve zahrbtna bolezen, Tinin prijatelj Matic pa ima očitno vsaj težave z bivšim dekletom, če ne še kaj hujšega.

Film, skratka, prežema izrazito slovenski sentiment. Ko oče hčerki reče »Prav, pa pojdi, ampak vedi, da ne boš srečna ..., ampak saj jaz tudi nisem ..., pa mami tudi ne«, človeka prime, da bi v roke prijel britev in zarezal ... Geografske koordinate so nezgrešljive – je še kaj bolj slovenskega kot to pasivno samopomilovanje, mazohistično vztrajanje v lastni bedi in hrepenenje po nečem onkraj, česar si v resnici nikoli ne bi upali vzeti zase? Še dobro, da Gazvoda na ta tiho pregrevajoči se ekonom lonec namesti ventil in vsaj svoji glavni junakinji Tini ponudi možnost pobega, akcije, pa čeprav se ji njena muza svobode potem razblini pred nosom kot prhek privid.

Za ravnotežje temu zatohlemu svetu Gazvoda priskrbi čarobno, melanholično, nad realnost rahlo privzdignjeno atmosfero, ki deloma izhaja že iz postavitve dogajanja na parter pravljичne poletne Ljubljane (ta po filmu Metoda Pevca *Vaje v objemu* [2012] dobiva še eno melanholično filmsko razglednico), deloma pa iz izvirne uporabe zvoka, še posebej melodije danskega dvojca Monkey Cup Dress, ki na začetku in koncu filma vzpostavi okvir blagega nadrealizma (igralci kot v kakšnem videospotu odpirajo usta na podloženo matrico), vmes pa se kar naprej pojavlja v različnih permutacijah, od mrmranja receptorjev do zvonjenja Tininega telefona.

Ni dvoma, da zna Gazvoda zelo dobro opazovati svet okrog sebe in na film učinkovito prenesti tako atmosfero kot duha časa in prostora. *Dvojina* je še ena zgodba o generaciji, ki je odraščala v prepričanju, da je mogoče vse, in odrasla v svet, kjer se kar naenkrat vse zdi nemogoče. Obenem v filmu tiči tudi dober nastavek za neko zgodbo o ljubezni, osamljenosti in bolečini; škoda je le, da ta predolgo jemlje zalet in gledalca zapusti z občutkom, da se film konča tam, kjer bi se moral šele dobro začeti.



» Otroci so pogosto zrelejši od odraslih«

Intervju:

Hirokazu Kore-eda

Matic Majcen

Hirokazu Kore-eda

51-letni japonski cineast Hirokazu Kore-eda je letos v Cannesu predstavil svoj deveti igrani celovečerni film *Kakršen oče, takšen sin* (Soshite chichi ni naru, 2013). Kljub pregovorno neusmiljenemu festivalskemu občinstvu jo je odnesel kar dobro: s svojim značilnim toplim pristopom k življenjskim temam se je prikupil tako gledalcem kot Spielbergovi družini, ki mu je na koncu podelila nagrado žirije. Film pripoveduje zgodbo preskrbljenih mladih staršev, ki jima nekega dne razkrijejo, da njun šestletni otrok pravzaprav ni zares njun, temveč so ga v porodnišnici pomotoma zamenjali z drugim. Starša stopita v stik z družino, ki je bila prav tako žrtev te zamenjave in je vzporedno vzgajala njunega pravega otroka. Kako izbrisati leta skupnega odraščanja, igre in medsebojne ljubezni? Družini poskušata najti rešitev za to travmatično situacijo, ki pa se izkaže za sila kompleksno, tudi zaradi različnih družbenih razredov in načinov vzgoje otrok. Vlogo zaskrbljenega mladega očeta igra Masaharu Fukuyama, ki je pri nas domala neznan, na Japonskem pa s svojimi koncertnimi turnejami kot za stavo polni stadione, evforija zaradi njega pa je kdaj botrovala tudi zaprtju kakšnega mednarodnega letališča.

Kore-eda je s filmom *Kakršen oče, takšen sin* še enkrat posegel po svojih najmočnejših adutih: toplosrčnem portretiranju ljudi v različnih življenjskih preizkušnjah, začinjendem z opaznim deležem neubranljivega humorja. Kore-eda je za filmsko debato zahteven sogovornik, saj vsak poskus kakšne sociološke ali cinefilske obravnave njegovih del praviloma zaide v preprosto diskusijo o ljudeh in o življenju ter zgodbah, ki jih naplete. Pri Kore-edi vse temelji

na pojmu pristnosti, s čimer se tudi skozi pogovor hitro razkrije recept za njegovimi dosedanjimi uspešnicami, kot so *Čudovito življenje* (Wandâfuru raifu, 1998), *Nihče ne ve* (Dare mo shiranai, 2004) in *Želim si* (Kiseki, 2011).

Gospod Kore-eda, kakšna je v filmu *Kakršen oče, takšen sin* ločnica med vami kot resnično osebo in umetnikom, ki razmišlja o neki življenjski situaciji?

Nikoli ni jasne ločnice. Vedno razmišljam o temah, ki me obkrožajo, po drugi strani pa sem v resničnem življenju tudi jaz oče. Če bi mi nekdo rekel, da moja petletna hči ni zares moja, se ji ne bi mogel odreči, saj sem z njo preživel ves ta čas. Na Japonskem bi morda tradicionalni del družbe lahko razmišljal v smeri, da je krvna vez pomembnejša od časa, ki ga preživiš z otrokom. Nočem sicer reči, da moraš izbrati enega izmed njiju, a razmišljal sem, kaj je pomembnejše v mojem odnosu do hčere – biološko dejstvo očetovstva ali čas, ki ga preživim z njo? Ni odgovora na to dilemo. Družini v filmu iščeta rešitev zanjo in to je tisto, kar sem hotel izraziti.

Otroci pogosto igrajo pomembno vlogo v vaših filmih. Tokrat ste privzeli perspektivo staršev, v filmu *Želim si* pa perspektivo otrok. Vam je to prineslo kaj novega?

Pokazati sem želel, da so otroci pogosto zrelejši od odraslih. Odrasli znajo biti precej otročji. Ne gre pa toliko za otroško perspektivo samo po sebi.



Kakršnen oče, takšen sin

Vam osredotočanje na otroke prinese več kot če bi portretirali življenja odraslih?

Film *Želim si* sem denimo posnel samo zato, ker bi ga rad pokazal svoji hčeri, ko bo dopolnila 10 let. To je edini razlog.

Zelo ste navezani na družinsko okolje. Kaj vas pri ustvarjanju filma bolj pritegne, neka življenjska tema ali način reprezentacije skozi zgodbo?

Začetna točka pri *Kakršnen oče, takšen sin* je bilo vprašanje, kakšen je odnos med mano in mojim otrokom. Tu se je vse začelo. Linijo pripovedi sem okreplil naknadno in to je bilo pravzaprav prvič, da sem vanjo vnesel tako velik zasuk. Zame kot pripovedovalca zgodb je pomemben tudi ta aspekt.

Pa je to res samo osebna tema ali ste vanjo želeli vnesti komentar položaja sodobne družine na Japonskem? Lahko beremo ta film skozi politično prizmo?

V svoje filme nočem vstavljati političnih komentarjev. Morda bi lahko na nek način rekel, da gre za potret povprečne japonske družine, a ne na političen način. Če pogledate glavni lik, je ta v približno isti situaciji kot jaz. Živim v stanovanju v Tokiu, imam otroke, odnos z očetom je zame pomemben. A tudi druga družina, ki je precej drugačna od te, temelji na moji izkušnji, saj sem se zgledoval po družini enega mojih prijateljev. Je štiri leta starejši od mene in ga spoštujem kot prijatelja, čeprav sem nanj tudi ljubosumen. Včasih ga celo užalim.

Zakaj? Ker lahko preživlja več časa z otroki kot vi?

Njegova žena je učiteljica in je tista, ki služi denar pri hiši. Imata tri otroke. On sploh nima službe, a je po drugi strani zelo spreten pri hišnih popravilih. Otroci ga zato zelo spoštujejo, tudi sosedovi otroci ga imajo radi. Nezavedno se zato bojim peljati svojo hčer k njemu. Njemu bi to sicer zagotovo bilo všeč, a obstaja nevarnost, da bi ga postopoma vzljubila bolj kot mene. (*smeh*)

V vaših filmih je moč začutiti podobno etiko in vzdušje kot pri Yasujiru Ozuju. Bi njega izpostavili kot najmočnejši vpliv na vaše ustvarjanje?

Ozu je velik mojster filma. Seveda ga občudujem. Ampak na način, kako prikazujem družino, je mnogo bolj vplival Mikio Naruse.

Njegovi liki praviloma kažejo slabosti, so tudi precej ohlapni in nekoliko varljivi. Like iz mojih filmov bi težko postavili v Ozujeve filme, prepričan pa sem, da bi mnogi izmed njih lahko igrali vidno vlogo v Narusejevih.

V filmu ste opazen prostor namenili uvodni ariji iz Bachovih Goldbergovih variacij v izvedbi Glenna Goulda. Gre za temo, ki je bila že pogosto uporabljena v filmih, najopazneje denimo v Hannibalu (2001, Ridley Scott) in v Sramoti (Shame, 2011, Steve McQueen). Se za tem skriva kakšna posebna navezanost na Bacha ali Goulda?

Obožujem Glenna Goulda. Z njim sem se prvič seznanil pred dvajsetimi leti, ko je izšel dokumentarec o njem. Sicer imam raje Mozarta, Bacha ne toliko. V scenariju je bil prizor, v katerem se otrok uči igrati klavir, zato sem uporabil to skladbo. Od vseh klavirskih skladb, ki sem jih imel v izboru, mi je bila ta izvedba Glenna Goulda najbolj všeč.

Kako pomembni so za vas odzivi, ki jih prejmete na svoj film v Cannesu? Človek bi mislil, da imate v tej fazi kariere že močno izoblikovan avtorski slog in da od kritikov, žirije in občinstva le stežka izveste kaj novega.

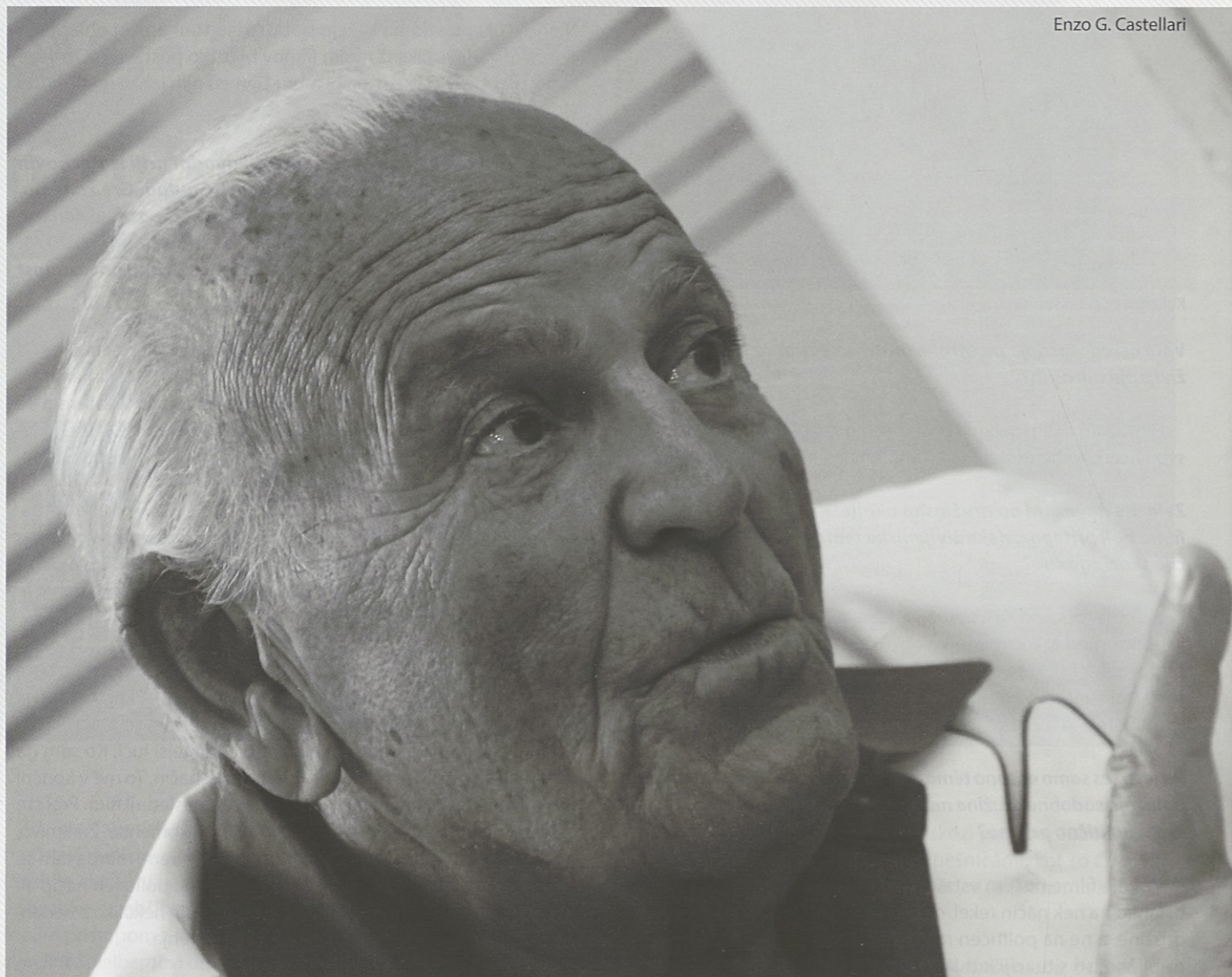
Pomembno mi je preživljati čas z vami. Veliko se naučim o tem, kako sprejmete moj film, kakšno je vaše mnenje, kaj vam je na njem všeč. To je zame ključnega pomena. Gre za to, da začnem s tem postopoma videti svoj film v objektivnejši luči. Ko sem ga ustvarjal, ga nikoli ne bi mogel videti na tak način. To me v končni fazi privede do iskanja novih elementov za naslednji film. Prej ste me denimo vprašali, ali je v filmu skrit politični komentar. Zanimivo, da me na Japonskem tega nihče ne vpraša. Ne vem, morda tam še posebej starejši ljudje ne razmišljajo o filmu na političen način ali pa sploh ne razmišljajo o politiki. Zato sem včasih nekoliko zmeden, preseneča me slišati takšna, zelo različna mnenja.

So vaši filmi tu sprejeti drugače kot doma?

Za ta film še ne vem, ker ga na Japonskem še niso javno prikazali.

Pa pri ostalih? Imate med ustvarjanjem v mislih bodisi mednarodno bodisi japonsko občinstvo?

Če imam v mislih to, ali bodo moji filmi mednarodno sprejeti? Nikoli ne razmišljam na ta način. Za primer naj izpostavim film *Še vedno združeni* (Aruitemo aruitemo, 2008). Gre za zelo osebni film. Mati v njem je moja mati. Ko sem ga pokazal svojemu agentu, mi je rekel, da tega filma ne bomo mogli predvajati mednarodnemu občinstvu, ampak samo domačemu, japonskemu. Potem pa je imel film svetovno premiero na festivalu v San Sebastianu in tam sem kar nekaj ljudi slišal reči, da so v tem liku videli tudi svojo mater. To se mi zdi zelo zanimivo. Mislim, da ne bi smeli razmišljati na ta način. Razlikovanje med domačim in mednarodnim občinstvom ni bistveno. Bistveno je, da posežem čim globlje vase in tako najdem pomembne teme. To je moj način.



Enzo G. Castellari

»Televizijo sem od nekdaj sovražil«

Pogovor z Enzom G. Castellarijem

Ana Jurc, foto: Tina Babič

Enzo G. Castellari, eden od letošnjih prejemnikov častne nagrade Grossmannovega festivala za življenjsko delo, se je podpisal pod celo plejado žanrskih B-filmov, pri čemer so mu slavo prinesli predvsem policijski filmi in špageti vesterni iz poznih 60. in 70. let, ki so si stilistične prijeme brez sramu sposojali pri avtorjevih ameriških vzornikih. Med Castellarijeve najslavnejše oboževalce spada Quentin Tarantino, ki ga je – naj Enzo ne zameri – iz naftalina privlekel z *Neslavnimi barabami* (Inglourious Basterds, 2009), najohlapnejšo možno priredbo Castellarijeve komične vojne drame *Peterica ožigosanih* (Quel maledetto treno blindato, 1978). »Iz leta 1978, pa je še vedno smešen!« se Italijan zadovoljno zareži po projekciji pod prleškim nebom. Enzo, ki je v svojem belem suknjiču in globoko odpeti srajci izrezana slika upokojenega mafijskega dona, pri 75 letih niti slučajno ne razmišlja o upokojitvi. Prosi, če lahko intervju namesto med projekcijo *Djangove vrnitve* (Keoma, 1976), ki velja za poslednji veliki špageti vestern in je njegov najljubši lasten film, opraviva po njej.

Kako se je rodila vaša fascinacija z ameriškim filmom? Ste se obremenjevali z razliko v proračunih ali ste v njihovem videju sveta našli nekaj specifičnega?

Denar je vedno bil in vedno bo pomemben. Včasih so bili predvsem Američani tisti, ki so si lahko privoščili posebne učinke in podobno. V neorealizmu je bilo vse bolj preprosto: za igralce smo vzeli ljudi z ulice, na razpolago pa smo imeli samo inteligenco, domišljijo in strast režiserja. Na koncu se izkaže, da je denar seveda predpogoj, a ne pomaga, če na čelu ni umetnika. Sam bi lahko občinstvo ganil že s filmom, ki bi bil samo tale dialog med nama; ganila bi jih s svojimi čustvi, z izrazom. In to bi bilo čisto poceni posneti ... No, jaz sem pravzaprav zelo drag, za vas pa ne vem (smeh).

Podobno kot številni vaši sodobniki ste se preizkusili v vseh mogočih žanrih, od špageti vesterna, »giallo« in »poliziteschi« kriminalk pa do postapokalipse in žanra »meči-in-opanke«, ki so praviloma nastajali kot italijanske reinterpretacije ameriških uspešnic tipa Ducat umazanih, Paul Kersey ne oprošča, Pobesnili Max idr. Kako sta v 70. letih javnost in stroka gledala na filme, ki niso bili Fellinijevi, Bertoluccijevi ali Antonionijevi in ki so nastali po ameriških predlogah? Ste se počutili podcenjene?

Z našimi filmi se je služilo denar, s katerim so lahko Bertolucci in podobni snemali »art« filme, ki nato po obiskanosti niso bili preveč uspešni; le redki med njimi so sploh imeli dobiček. B-produkcija je v Italiji držala industrijo pokonci, pa še popularni smo bili po vsem svetu. Clint Eastwood je zvezda postal, šele ko mu je Sergio Leone dal vlogo v svojih filmih. Spomnim se, da so takrat mladi igralci od vsepovsod hoteli nastopati v italijanskih filmih – iz njih smo delali zvezde! 60. in 70. leta so bila zlato obdobje in ne predstavljam si, da bi se ti časi lahko vrnili.

Slavo ste torej imeli, ne pa vedno tudi ugleda v očeh kritikov. Ste stroki kdaj zamerili, da vas je popredalčkala med manj »intelektualne« režiserje?

Na kritike sem se od nekdaj poživžgal; vem, kdo je moja publika in za koga delam. Ob vsakem prizoru se vprašam, ali bi mi bil kot gledalcu všeč. Vse svoje filme torej posnamem zase – a ne zase kot umetnika, pač pa zase kot gledalca. Če med mojim filmom vsaj en gledalec pozabi na svoje vsakodnevne tegobe, je naloga opravljena. To ni nepomembno.

Z laične perspektive si je Tarantino od vaše Peterice ožigosanih za svoje Neslavne barabe sposodil samo naslov in tematiko 2. svetovne vojne. Ste vi v njegovi verziji prepoznali še kaj svojega?

Ne, pravzaprav ničesar. Sva se pa pred snemanjem veliko pogovarjala in povedal mi je, da so ga navdahnili moj smisel za humor, občutek za akcijo in preobrat negativcev v osrednje junake. *Peterica ožigosanih* je soliden film, nikoli pa se mi ni zdel eden od mojih najboljših, zato me je Quentinova izbira presenetila. No, kasneje se je izkazalo, da si je izmislil popolnoma drugačno zgodbo in se pri tem naslonil še na druge vojne filme, od *Ducata umazanih* do Peckinpahovega *Železnega križca*. Ko smo v Benetkah skupaj gledali



Djangova vrnitev

njegov film – pred tem so predvajali tudi mojega – je Tarantino sedel ob meni in mi razlagal: »*Tole je navdahnil tvoj film, tole Robert Aldrich ...*« A da ne bo pomote, ni sestavil le kolaža vsega, kar mu je bilo všeč, posnel je fantastičen film. Zakaj je spremenil naslov? Ko sem ga opozoril, da je besedico inglorious črkoval narobe, mi je povedal, da ima disleksijo. A sumim, da je to storil le zato, da bi bil drugačen.

Že leto pozneje ste režirali film in ga krstili za Caribbean Basterds (2010). Lahko povlečemo vzporednice z zloglasnim »Django efektom«, o katerem govori Franco Nero – da so morali vse njegove filme po uspehu Djanga, četudi z likom niso imeli nobene zveze, vsaj pri oglaševanju navezati na Djanga?

Ah, pozabite na vse skupaj. Spomnim se, da sem poučeval film nekje pri Rimu, ko sem dobil telefonski klic. »Enzo, kaj počneš?« Bil je moj prijatelj, producent. »Bi te zanimalo posneti nov film?« Nisem ga vprašal »Kakšen?« ampak »Kje?«. Na Karibih? Super, seveda sem zraven! Kaj več me sploh ni zanimalo (smeh). In bile so super počitnice ... No, v bistvu niti ne, ker je na otoku Margarita zelo nevarno in umazano. To niso Karibi, kakršne si predstavljamo, kot na primer Jamajka ali Santo Domingo, kjer imam hišo. A film smo posneli v digitalni tehniki, ki pozna čudež popraviljanja barv. Ko je že vse posneto, morju z lahkoto dodaš azurni odtonek in blesk sonca ...

Kaj porečete na sodobne režiserje, kot so Tarantino, Rodriguez, Roth, Zombie in drugi, ki se vračajo k eksploatacijskim filmom 70. let in iz njih črpajo navdih? Se vam ne zdi, da je to podobno temu, kar ste vi in vaši kolegi počeli z ameriški filmi? Se je torej krog na nek način sklenil?

Vedno gre za nekakšno reinterpetacijo, novo izkušnjo, podano skozi filter starega – a morda res drži, da bi imeli brez nas težje delo. Pa saj veste: pod soncem nič novega. Vse se ponavlja, tako v filmih kot v življenju.

Vam so ponudili tudi režijo filma Zombi 2 (Zombie, 1979, Lucio Fulci), ki je kasneje Fulciju prinesel silen uspeh. Projekt ste menda zavrnili, ker so se vam zombiji gabili. Ste si od tedaj premislili? Konec koncev je festival, katerega častni nagrajenec ste, posvečen tudi tem kreaturam ...

V nos mi je šlo, da so mi ponujali film z originalnim naslovom

Zombi 2, ki prvega dela sploh ni imel! To je bil sicer samo izgovor, ker mi zombiji res niso bili pri srcu. No, med nama, na koncu – potem ko so petkrat zvišali ponujeni honorar – sem sklenil sprejeti, a je bilo že prepozno in so najeli drugega (smeh). Sicer pa sem zadovoljen, da se je tako izteklo, saj je film iz prijatelja, čigar kariera je pred tem šepala, naredil mojstra groze. Jaz pa, četudi bi notri spravil še toliko pregonov in akcije, ne bi mogel posneti tako dobrega filma o zombijih. A to ne pomeni, da si nisem premislil: napisal sem fantastičen zombie western, ki ga bom mogoče posnel po filmu, s katerim se ukvarjam trenutno (z delovnim naslovom *Badlanders*, op. a.).

Vaš film *The Last Shark (L'ultimo squalo, 1981)* je bil očitno posnet zato, da bi se okoristil z uspehom Spielbergovega *Žrela (Jaws, 1975)* – v ZDA ste se zaradi tega celo zagovarjali pred sodiščem in izgubili. Vam je žal, da ste ustregli željam producentov posneti film, ki bi bil tudi v podrobnostih kar najbolj podoben že obstoječemu filmu, ali vas anekdota zabava?

Ah ne, všeč mi je, da sem bil »tip, ki je prestrašil Universal«, pa še večjega morskega psa smo imeli. Ko so moj film začeli predvajati v ZDA, sicer samo v Los Angelesu in okolici, je v prvem koncu tedna zaslužil več kot dva milijona dolarjev. Film je bil neznansko uspešen, in to zato, ker odraža *moj* slog: dogodivščine in akcija, ogromno akcije. Takrat je po svetu nastajalo na tisoče filmov o morskih psih – zakaj so se torej s sodnim pregonom lotili in prepovedali samo mojega? Ker je bil tako uspešen! In kaj sem dobil v zahvalo? Tretji del *Žrela (Jaws 3-D, 1983, Joe Alves)* je iz mojega filma v celoti skopiral vsaj tri ali štiri prizore! Sem bil jezen? Kje pa, silno mi je bilo všeč. »Oh, poglej, tole je pa moje!« (smeh).

Krepko pred časom ste bili tudi s kriminalno dramo *High Crime (La polizia incrimina la legge assolve, 1973)*, ki je v italijanski film 70. let vpeljala novo modo. Ste od samega začetka hoteli posneti nekaj drugačnega od prevladujoče produkcije ali pa ste šele naknadno ugotovili, da ste sprožili nekaj velikega?

Najeli so me, da bi posnel klasičen policijski film, ki bi imel vse prvine mojega tedanjega dela. Kaj pa je težkega na tem, konje zamenjati za alfa romeo? Ponudbo sem sprejel, ker sem bil velik oboževalec ameriških policijskih filmov, in hotel sem ga posneti po svoje: namesto da bi ga dal šele na sredino, sem film kar začel po svojemu prizorom pregona kot v Yatesovem *Bullittu (1968)*. Drugi

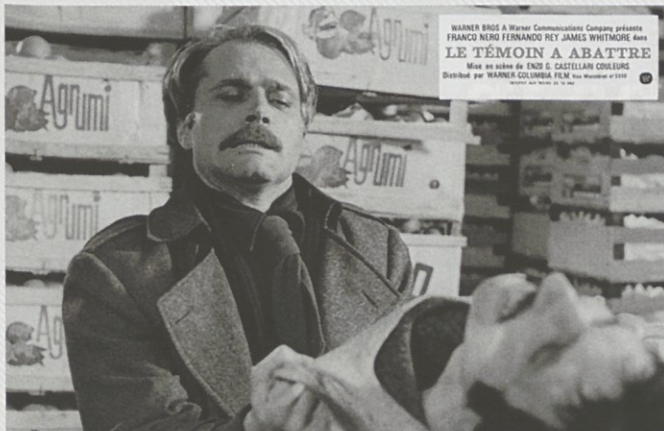


Peterica ožigosanih

pogoj je bil, da mora biti protagonist »resničen«, kompleksen lik kot v Friedkinovi *Francoski zvezi* (1971), akcijski prizori pa kot v Peckinpahovem *Pobegu* (1972). Ker so mi pustili proste roke, sem v enem filmu združil vse, kar mi je bilo pri žanru najbolj všeč – in uspeh je bil neverjeten. Kadar sem šel v ZDA, v videotekeh nikoli nisem našel izvoda, vedno so bili vsi izposojeni ... Studio je nato mene in Franca Nera prosil, če bi posnela še en film po istem receptu. Zahtevala sva malo več denarja in odkrižali so se naju tako, da so za režiserja najeli mojega očeta, Marina Girolamija, za glavno vlogo pa Maurizia Merlija, ki je bil Francova živa kopija. Film se je imenoval *Violent City* (Roma violenta, 1975) in je bil prav tako zelo uspešen. Klima za snemanje je bila takrat fantastična: s Francom sva naslednji skupni film po uspehu *High Crime* lahko financirala zgolj s predujmom, ki so nam ga poslali iz Nemčije, preden smo sploh imeli scenarij. To so bili drugačni časi. Za lažjo predstavo: včasih smo v Italiji posneli 370 filmov letno, danes pa desetkrat manj.

V filmu *Sam proti klanu (Il grande racket, 1976)* ste svoji hčerki zaupali vlogo male, nedolžne deklice, ki je žrtev brutalnega napada nasilniške tolpe. Niste imeli pomislekov pred nalaganjem tako težke, temačne vloge trinajstletnici brez filmskih izkušenj?

V družini je to stalna šala; še posebej svakinja se je rada drla: »Pa kaj počneš s Steffanio?! Enkrat ji morski pes odgrizne nogo, drugič jo razmesarijo, spet drugje jo povoziš z avtom ...« (smeh). Njo je vse to neskončno zabavalo, saj je lahko kričala po mili volji, vsi statisti pa



High Crime

so bili tako ali tako družinski prijatelji. Ljudem pa se je zdelo čudno, da Castellari v najbolj tragične in nasilne prizore tlači svojo hčerko.

Med petnajstletno odsotnostjo iz kinematografov, ki ste jo prekinili s *Caribbean Basterds*, ste veliko režirali za televizijo. Danes se rado piše, da se je vse, kar je inovativnega, drznega in relevantnega, z velikih platen preselilo na televizijo. Ste tudi sami tega mnenja ali pa je bila televizija samo zatočišče in način preživetja v letih šepajoče filmske produkcije?

Televizijo sem sovražil in jo še vedno sovražim. Moj prvi televizijski film je bil *Extralarge: Miami Killer* (1991) z Budom Spencerjem in bil je neverjetno uspešen, tako po gledanosti kot po nagradah, ki sem jih prejel zanj. In zakaj? Ker sem snemal film – pred očmi sem imel veliko platno, ne pa televizije. »Že res, da ga boste mogoče predvajali samo na televiziji, a pod končni izdelek moram biti podpisan jaz in posnel ga bom tako, kot sem navajen,« sem zabrusil producentom, ki so se hodili pritoževati. »Naj upoštevam, da morajo ljudje vsake pol ure iti na stranišče?! Če bodo gledali moj film, se ne bodo premaknili!«

Vaš novi projekt, *Badlanders*, naj bi bil spet s Francom Nerom v glavni vlogi. Je to tisti film, v katerem je cameo vlogo sprejel Tarantino?

Ideja o vesternu *Badlanders*, posvetilu Leoneju in Hustonu, obstaja že petnajst let in Quentin je epizodno vlogico sprejel, ko je slišal, kako ga bomo v filmu ubili. Zdad mi vsakič, ko se srečamo, reče: »Enzo, povej mi še enkrat – kako me bo Franco ubil v tvojem filmu?« In mu moram razložiti, da ga bo ustrelil, da pa bo v šibrovki namesto krogle zlatnik. To se mu zdi fantastično. V tem filmu bo pravzaprav cela vrsta znanih režiserjev, oskarjevcev, ki bodo imeli samo epizodne vloge; kar naenkrat bi vsi bili radi del projekta. Imena hočete? John Landis, Robert Rodriguez in Eli Roth so že med njimi, pa tudi mnogi, ki še niso nikoli sodelovali pri nastajanju vesterna in bi radi to zdaj nadoknadili ... Prvi film v zgodovini – vlak, ki pripelje na postajo – je bil vestern. Žanr kot tak ne bo nikoli izumrl. Špageti vestern morda nikoli več ne bo dobil svojega trenutka slave, Italijani smo ga s snemanjem imitacij imitacij sami uničili, a približno vsaki dve leti nastane kak komercialno uspešen primerek. Ljudje čakajo, veste. Tudi jaz čakam!



Caribbean Basterds

Django & Django: Franco Nero v Ljutomeru

Krvavi špageti

9. Grossmannov festival
fantastičnega filma in vina
Ljutomer (15.-20. 7. 2013)

Deveti Grossmann je po lanskem apokaliptično obarvanem flirtu s propadom, ki smo ga očitno preživeli, pozornost obrnil k špageti vesternu, dolgo zasmehovani in porogljivo poimenovani žanrski siroti, ki je glavo dvignila v letih neizbežnega zatona klasičnega vesterna in ga od mrtvih obudila s prvinami eksploatacijskega filma, neprizanesljive brutalnosti in minimalistične fotografije. Na očitke, da s svojimi ciničnimi antagonisti »pervertirajo« moralni kodeks klasičnega ameriškega vesterna, da z zgodovinskimi okoliščinami ravnajo kot svinja z mehkom ter da konec koncev za snemanje nimajo pravih kulturnih korenin in podlage, so se Italijani mirno poživžgali (in s svojo reinterpetacijo žanra mimogrede vplivali nazaj na ameriški trg, po katerem so se zgledovali.) Težko si je torej zamisliti žanr, ki bi bil s svojo pobalinsko nespoštljivostjo do establišmenta in prekomernostjo bolj pisan na kožo festivalu, ki po devetih letih obstoja in obiskovanja legendarnih gostov ni več nikogaršnja »dobro varovana skrivnost«.

Kaj drugega kot legenda je konec koncev eden od dveh letošnjih dobitnikov častnega hudega mačka za življenjsko delo, modrooki bandit Franco Nero? Naj bo zvok filma še tako hreščeč ali slika zgolj na platno nementimentalno projicirani DVD – nekaj nepovnljivega je na tem, da Nero pod milim nebom osebno predstavi film, že v naslednjih trenutkih pa v zgodovino špageti vesterna utrujeno pridrsa s krsto, ki jo sizifovsko vleče za seboj na vrvi. Govorimo seveda o *Djangu* (1966), napol sadomazohističnem, z masakri in umazanijo natrpanem vesternu, ki je v letu izida preizkušal meje nasilja na velikem platnu ter začel trend pohabljenih protagonistov v filmih maestra Sergia Corbuccija. Film, ki je za seboj potegnil več kot trideset nadaljevanj in imitacij (od teh večina z izvornikom ni imela skupnega drugega kot *Djanga* v naslovu), omejitve žanra presega s skoraj klasično zaokroženo strukturo in pritajenim besom, ki mu daje politično ost.

Izvorni *Django* osebno, Franco Nero, je v živo nižji in bolj čokat, kot ga bo filmska zgodovina ohranila v spominu, a zato nič manj pripravljen postreči z anekdotami; za to priložnost sicer ne tistimi s snemanja z Buñuelom, s Fassbinderjem ali Chabrolom, pač pa o ribarjenju s Titom (»Oboževal me je!«), ki ga je menda po snemanju *Bitke na Neretvi* (1969, Veljko Bulajić) založil s toliko



Aurora

usnjenimi jaknami, da je lahko za več let oblekel vse svoje znance.

Nič manj epsko ni bil razpoložen drugi osrednji gost, Nerov dolgoletni sodelavec in eden najplodovitejših italijanskih žanrovcev, režiser Enzo G. Castellari. Vzpon priljubljenosti Castellarijevih kriminalk in špageti vesternov je v 60. letih predstavljal čas, ko si je domača publika, na trenutke izmučena od eksistencialnih bremen Viscontija ali Antonionija zaželela lahkotnejših avtorskih pristopov. Filmi, ki se jih je prijel vzdevek *giallo*, so se zgledovali po Mondadorijevih šund romanih, tiskanih na prepoznavno rumen (it. giallo) papir. In čeprav je Castellari prvi, ki prizna, da bi večino svojih filmov, če bi lahko, posnel na novo in drugače, se je težko ne nalesti njegovega navdušenja nad vesternom *Djangova vrnitev* (Keoma, 1976), s simbolizmom natrpanim, skoraj psihedeličnim labodjim spevom žanru, v katerem mora (bolj hipiju kot Indijancu podoben) Franco Nero obračunati s svojimi odpadniškimi polbrati.

Kot rdeča nit (ali, huh, špaget) je iz anekdotic obeh častnih gostov festivala vedno znova vstajal tisti *enfant terrible* ameriškega filma, ki si je od vsakega od njiju sposodil po en film – Nerovo kultno vlogo *Djanga* in Castellarijevo vojno akcijo *Peterica ožigosanih* (Quel maledetto treno blindato, 1978) – ter iz njiju naredil svoji eklektični mojstrovini, *Neslavne barabe* (Inglourious Basterds, 2009) in *Django brez okovov* (*Django Unchained*, 2012). Tarantinovo ime smo letos na Grossmannu slišali tolikokrat, da bi človek lahko začel verjeti, da se bo vsak hip kot deus ex

machina spustil nad Ljutomer (za takega navdušenca nad butičnimi filmskimi kuriozitetami to ne bi bilo nič presenetljivega). Anekdote, kako je oba privlekel na snemalna prizorišča, jima dodelil vlogici, ju zasipal s hvalo in zadrževal na snemanju, nato pa levji del njunih prizorov in vsebinskih predlogov pustil na tleh montažne sobe, ponujajo zanimiv pogled v mehanizem Tarantinovih filmov.

Intervju z vampirko

Filmski spored se je letos začel bolj *mainstream* kot običajno: slovensko premiero je doživel novi film Neila Jordana *Byzantium* (2012). Irec, ki je z *Intervjujem z vampirjem* (Interview with the Vampire, 1994) prispeval k izbruhu nevzdržne mode vampirjev kot elegantno koprnečih, romantičnih duš (in mora zato sprejeti del krivde za *Somrak* [Twilight, 2008–]), se h krvosesom vrača skoraj dvajset let pozneje. Večplastna zgodba o odnosu med materjo in hčerko, ki imata za rešitev svojih težav na razpolago dobesedno celo večnost, sicer postreže z malo osveženo interpretacijo vampirske folklore (videli ne boste niti enega ošpičenega čekana), a se na koncu namesto v klasično gotsko grozljivko sprevrže v feministično začinjeno vampirsko telenovelo. K sreči je v njej dovolj krvi in drobovja, da bodo tudi najbolj fanatični oboževalci Stephenie Meyer dojeli, da se vampirji vračajo v domeno filmov za odrasle. (Op. ured.: esej o opusu Neila Jordana lahko pričakujete v naslednjem *Ekranu*.)

Dlje od konvencij je šel tekmovalni spored. V bitki za hudega mačka je zmagala *Aurora* (2012, Kristina Buožytė), na Tarkovskega in



Vas lahko ubijem?

Kubricka cepljena ljubezenska zgodba, razpeta med klinično sterilnost laboratorija in čutno nebrzdanost sanjskega sveta. Litvanska režiserka v svojem drugem samostojnem celovečercu predstavi vase zaprtega, suhoparnega znanstvenika, ki bo moral eno od zapovedi znanstvene fantastike (»Ne skušaj splezati ljudem v možgane, če hočeš ohraniti svojo zdravo pamet«) preizkusiti na lastni koži. Marius, ki bi moral kolegom v laboratoriju poročati o tem, kaj vidi v možganih anonimne bolnice v komi, se z njo raje spusti v strastno erotično razmerje, ki se dogaja izključno v valovih med njunima zavestma. V mehko belo luč ovita, sanjska shriljivka, ki se z znanstveno podlago premise ne ubada pretirano, je obvezna za vse, ki jim je bil blizu Nolanov *Izvor* (*Inception*, 2010), a so se okrog tretje ravni sanj izgubili, in za tiste, ki pogrešajo body horror zgodnjih Cronenbergovih filmov.

Maščevalec na kolesu

Posebno omembo si je na sklepni podelitvi, ki se je na zadnji festivalski dan odvijala, medtem ko je ulice že preplaval sprevod živih mrtvecev (tudi tokrat po zaslugi beograjske ekipe maskerjev Mad Squirrel FX), zaslužila britanska groteska *Vas lahko ubijem?* (*May I Kill U?*, 2012, Stuart Urban). Režiser, ki je bil pred desetletji kot trinajstletni avtor sprejet v program Cannesa, je svojega batmanovskega maščevalca stlačil v kolesarske pajkice ter ga poslal v protestno nasršeni London. Policist na kolesu Baz (komik Kevin Bishop) se je čiščenja »kriminalnega smetja« z ulic v svojem prostem času lotil na način, ki se ga ne bi sramoval noben spodoben diktator:

kriminalcu vrnitev na kriva pota prepreči z likvidacijo. Prestopniki, ki so preveč zmedeni, pijani ali presenečeni, da bi se pričkali s policistom, ki jih vljudno vpraša, ali jih nemara ne bi motilo umreti, po tekočem traku postajajo nenadejani prejemniki Bazove »evtanazije«; samooklicani maščevalec podvige dokumentira na twitterju in že kmalu mu sledi četica hujskaških oboževalcev. Film se drži absurdnega humorja in vizualnih gagov ter se na vse pretege trudi biti relevantna satira 21. stoletja, v resnici pa ne zagriže zares v vprašanja, servirana na pladnju. A rahlo amatersko posnet film, ki je bil po krivici večkrat razglašen za posebljenje vsega, kar je z britanskim filmom narobe, vsaj spomni na uporabnost besedic prosim in hvala.

Klanje z veliko manj jasno motivacijo nam ponuja tretji celovečerec Federica Zampaglioneja. Čeprav je *Tulpa* (*Tulpa – Perdizioni mortali*, 2012) postavljen v sodobni svet korporativnega bančništva in gospodarske krize, je film očitno posvetilo giallu iz 70. let. Zgodba o članih mističnega

budističnega seks kluba Tulpa, med katerimi začne sejati smrt v podobi v črni anorak zavite postave, je ponudila nekaj najbolj brutalno eksplicitnih prizorov mučenja na letošnjem festivalu, obenem pa jo je težko jemati resno zaradi posiljenih, nenaravnih dialogov v angleščini, s katerimi se mrcvari italijanska igralska zasedba (pa čeprav je bila tudi kilava sinhronizacija značilnost izvoženih giallov).

Tekmovalni spored zaokroži nizozemska naci eksploatacija *Frankensteinova vojska* (*Frankenstein's Army*, 2013, Richard Rapphorst), še en prispevek h kvazidokumentarnemu pristopu »najdenih posnetkov«, ki ga postreže s točno toliko ekscesnega kiča, ki ga je od takega naslova pričakovati: sovjetski vojaki leta 1945 v zakotni nemški vasi pridejo na sled diaboličnemu nemškemu načrtu, s katerim bi radi nacisti svoje padle tovariše od mrtvih obudili v morilske robote. Za konec je tu še *Kanibal Sawney* (*Sawney: Flesh of Man*, 2012, Ricky Wood), klasična orgija krvi in gravža, ki ne izgublja časa s pompoznim konstruiranjem »groze«, ampak se z vsemi štirimi prepusti norosti lastne premise o škotski rodbini kanibalskih serijskih morilcev.

Letos tematsko še posebej dosleden Grossmannov festival je s svojim potpurijem groze z obeh strani spektra prebavljivosti, od mistične alegorije do nebrzdanega splatterja, tudi letos lovil ravnotežje med pregledom novejših žanrske produkcije in naborom bizark, ki bi morale v dvorano pritegniti še koga poleg že vnaprej prepričanih aficionadov in naključnih radovednežev. A zakaj bi jim težili s trendovsko prenaseljenostjo kakega Liffa? Morda je skoraj pametneje zamolčati, da so vse projekcije brezplačne.



Tulpa

Gostoljubnost,
dostopnost in
sproščенost

ostajajo

48. mednarodni
filmski festival

Karlovy Vary

(28. 6. - 6. 7. 2013)

V zadnjih dveh letih je število obiskovalcev vodilnega filmskega festivala v srednji in vzhodni Evropi v skladu s svetovnimi »trendi« rahlo upadlo. Vendar to v praksi pomeni le, da je borba za posameznimi filmskimi vstopnicami nekoliko manj kruta – eden izmed najbolj gostoljubnih, dostopnih in sproščenih med prestižnimi festivali vsako poletje še vedno pritegne ogromno število zvestih navdušencev. Ker deluje kot stičišče zahodno- in vzhodnoevropskega filma, je poleg močne medijske pokritosti tudi priljubljeno mesto za srečevanje domačih čeških in mednarodnih filmskih distributerjev. Letošnji, 48. festival je odprl Michel Gondry s svojim novim celovečercem *Mood Indigo* (L'écume des jours, 2013), adaptacijo kulturne Pene dni Borisa Viana.

Med bolj pričakovanimi gosti so bili sicer nagajenci za neprecenljiv umetniški prispevek k svetovnemu filmu: poleg domačega kostumografa Theodorja Pištčka še Oliver Stone z najdaljšo različico *Alexandra* (2004) doslej in John Travolta z neslavno *Sezono ubijanja* (Killing Season, 2013, Mark Steven Johnson). Glavno nagrado festivala, kristalni globus, pa je mednarodna žirija pod vodstvom Agnieszke Holland podelila madžarskemu *Šolskemu zvezku* (A nagy fűzet, 2013, János Szász), prav tako prejemniku nagrade Europa Cinemas, ki je posnet po mednarodno uspešnem istoimenskem protivojnem romanu Ágote Kristóf. Sicer za karlovarski festival velja, da so pogosto bolj kot filmi iz glavnega tekmovalnega programa zanimivi spremljevalni programski sklopi s široko izbiro najrazličnejših del, npr. (prav tako tekmovalni) Vzhodno od Zahoda

(East of the West), rezerviran za filme izza nekdanje železne zavese. Med njimi je nagrado prejel prvi poljski LGBT-film, *Floating Skyscrapers* (Płynące wieżowce, 2013), režiserja Tomasza Wasilewskega, ki je zanimanje zbudil že lani s prvencem *V spalnici* (W sypialni, 2012). V isti program sta bila letos uvrščena dva slovenska filma, *Adria Blues* Miroslava Mandiča in *Dvojina* Nejca Gazvode. Zadnji je bil v Karlovih Varih gost že s prvencem *Izlet* (2011), vstopnico v izbor desetih najobetavnejših evropskih režiserjev revije Variety, ki jo organizira in intenzivno promovira EFP (European Film Promotion) kot del vzgajanja samostojne evropske filmske kulture.

Med njimi je bil letos švedski *Eat Sleep Die* (Åta sova dö, 2012, Gabriela Pichler) s temo, ki se zadnja leta čedalje pogosteje pojavlja v najrazličnejših variacijah: gre za neke vrste grozljivo kapitalizma v času globalne finančne krize. Raša (naturščica Nermina Lukač), druga generacija priseljenske družine iz Bosne, je popolnoma integrirana, zgledna bodoča državljanka »dežele enakih možnosti«, Švedske, ki ob službi v proizvodnji, kjer zelenjavo pakira v plastično embalažo, v življenju nima časa za kaj dosti več kot za naslovno spanje in hrano, vsaj dokler je v okviru zmanjševanja stroškov ne odpustijo, kar njeno življenjsko situacijo – četudi se je to prej zdelo težko verjetno – strmoglavno poslabša. Najprej prizadevno in na koncu obupano iskanje službe ji še otežita ksenofobija in pokroviteljski odnos do brezposelnosti; tako s strani socialnih institucij kot družbe individualizma, ki odgovornost za revščino hladnokrvno pre-

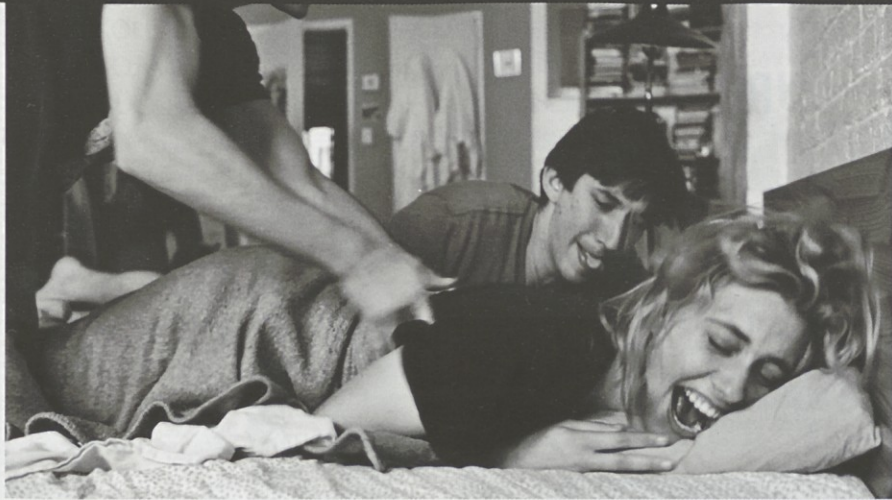
laga na posameznika in njegovo domnevno osebno (ne)pripravljenost za delo.

S spoprijemanjem mladih s spremenjenimi okoliščinami odraščanja se, četudi v povsem drugačnem okolju in z drugačnim izhodiščem, delno ukvarja tudi eden izmed najboljših filmov letošnjega festivala, *Frances Ha* (2012, Noah Baumbach), kjer je junaško dejanje v zgodbi – nujno, da bi se protagonistka lahko osamosvojila in postavila na svoje noge – pravzaprav junaštvo za generacijo X: zaposlitev na delovnem mestu, ki nima ničesar skupnega ne z njeno izobrazbo ne z ambicijami. Če je bila izhodiščna tema Noaha Baumbacha pri prejšnjih projektih družina ter nianse bolj ali manj funkcionalnih odnosov med njenimi člani – ne glede na to, ali je sodeloval z Wesom Andersonom v *Podvodnem življenju s Stevom Zissoujem* (The Life Aquatic with Steve Zissou, 2004), *Čudovitem lisljaku* (Fantastic Mr Fox, 2009) ali snemal filme po svojih scenarijih, npr. *Hobotnica in kit* (The Squid and the Whale, 2005), *Margot na poroki* (Margot at the Wedding, 2007) – v *Frances Ha* hommage obmorskim meditacijam Erica Rohmerja in čehovljanska družinska drevesa, ki gnijejo od znotraj, zamenja z zgodbo o družinah nove generacije, s prijatelji, pri tem pa ohrani vse svoje značilne režijske prijeme: od zastavljanja filma kot med seboj ohlapno povezano vrsto vinjet iz življenja protagonistke do natančnega opazovanja fine prepletenosti vezi med ljudmi in njihovih značajskih posebnosti. Čeprav je morda najopaznejši element filma močno stilizirana podoba v črno-belih kombinacijah mizanscene newyorških hipsterjev, je *Frances Ha* veliko več kot le to, saj je gonilna sila filma predvsem človeška zgodba o želji po povezanosti. Udejanji jo odlična Greta Gerwig (sicer koscenaristka filma), ki naslovno Frances skozi težave – težave prvega sveta, ki pa so vendarle težave, še kako pomembne njej sami in njeni generaciji – prepričljivo krmari z ganljivo mešanico nepremišljenosti in optimizma.

Morda ji je v tej držji nekoliko podobna protagonistka čilske *Glorie* (2013, Sebastián Lelio), za katero je Paulina García v Berlinu prejela srebrnega medveda za najboljšo igralko. Svobodomiselnost in želja po življenju naslovni junakinji preprečujeta, da bi se uklonila družbenemu okviru, ki ji ga vsiljujejo oznake matere, babice ali starej-



Eat Sleep Die



Frances Ha

še gospe. *Gloria* ne čuti potrebe, da bi do svojega subjekta, šestdesetletnice, ki hodi ven plesat, pit, se zabavat in osvajat moške, zavzela apologetsko stališče. Pri tem je brezkompromisna: človek je s svojo željo po bližini, sprejetosti, ljubezni in spolnosti človek tudi po petdesetem, kljub družbeni stigmati, ki jo je deležna želja in seksualnost starejših ljudi in predvsem kljub prisilni asekualizaciji starejših žensk. Njena zgodba se elegantno izogne enodimenzionalnosti, tako idealizaciji naslovne junakinje kot tudi opravičevanju ali celo moralističnemu kaznovanju: včasih Glorii odnosi z lastnimi družinskimi člani (otroki, vnuki, bivšim možem) stečejo, drugič ne; včasih se ji njeni ljubezenski podvigi in preplesane noči obrestujejo, drugič ne; pa vendar je tisto, kar je v njenem življenju konstanta, njen optimizem in prizadevanje za polno življenje ter želja po ljubezni, vendar ne za vsako ceno.

Iskanje ljubezni na bolj ali manj spontane načine je dobilo mesto tudi v dokumentarnem filmu *Gangster of Love* (Gangster te voli, 2013, Nebojša Slijepčević). Nediljko Babić, »Gangster«, že petindvajset let deluje kot ženitni posrednik v Imotskem, majhnem hrvaškem mestecu. Njegova zbirka dosjejev preprostih, ljubezni željnih krajanov moškega spola srednjih let je precej obsežna (kot jih opiše sam, gre za »higienične, iskrene, čiste«, predvsem pa »kultivirane« moške), zato glede na ogromno povpraševanje predvideva, da bo svoji najnovejši stranki, Maji (»lepa, prijetna, privlačna«), moža našel, kot bi mignil. Pa vendar se skozi zaporedje komičnih, a katastrofalnih zmenkov izkaže, da je resnična narava hrvaških moških iz bolj tradicionalne-

ga mesteca kljub idealistični želji po romanci s »tisto pravo« žensko precej utilitarna in konzervativna, saj bi ti raje ostali sami kot tvegali zasmehovanje s strani sokrajanov zaradi zveze z Majo, bolgarsko priseljenko in mamo samohranilko. Nebojši Slijepčeviću, večkrat nagrajenemu režiserju dokumentarnih filmov, uspe zabavati z banalnostjo kriterijev strank ženitnega posredovalca pri iskanju primerne partnerje/partnerice, pri tem pa v ozadju razkriva povsem nebanalen, univerzalen strah pred osamljenostjo, kar neprisiljeno združi z družbeno kritiko, ki jo s svojo transformacijo iz oportunističnega, nekoliko robatega mešetarja ljubezni v borca proti predsodkom in nepravilnosti na mikro nivoju uteleša kar Gangster sam.

Nagrado za najboljši kratek dokumentarni film je odnesel britanski *Beach Boy* (2013, Emil Langballe), ki je s svojo obravnavo kenijskega seksturizma nekakšna resničnostna različica oz. primeren spremljevalec lanskoletnega *Paradiža: Ljubezni* (Paradies: Liebe, 2012) Ulricha Seidla. Juma je mlad Kenijec, ki sanja o boljšem življenju v tujini. Medtem ko njegova punca dela v Katarju, Juma služi denar kot spremljevalec Evropejk, ki počitnikujejo v lokalnem letovišču.



Beach Boy

Podrobno opazovanje razcveta njegovega razmerja s petdesetletno Britanko Lynn v nasprotju s Seidlovim igranim filmom razkrije obojestransko zavedanje in presenetljivo sprijaznjenost s tem, kako eden drugega pravzaprav izkoriščata: Lynn ve, da je Jumino ljubezen le kupila za določen čas, medtem ko tudi Juma ve, da bo pozabljen ostal v Keniji v trenutku, ko bo ona stopila na letalo za London. A zdi se, da je ravno to sprijaznjenje tisto, kar jima omogoča, da skozi lažno romanco vsaj delno izživita svoja sanjarjenja.

Za konec so na festivalu kot vsako leto našli svoje mesto tudi žanrski filmi. Med njimi je *Dredd* (2012, Pete Travis), film, ki je bil po besedah organizatorjev celo iz lastne kategorije skoraj diskvalificiran, saj naj bi bil preveč komercialen. Gre za koprodukcijo Združenega kraljestva, ZDA, Indije in Južnoafriške republike, ki temelji na istoimenski stripovski predlogi o maskiranem urbanem policistu, »sodniku« prihodnosti, ki svoje sodbe izvršuje na licu mesta. V dobri uri in pol čiste poceni zabave v 3D *Dredd* postreže z vsem, kar pričakujete od sodobnega B-filma, vključno z nepopravljivo zlobnimi antagonisti z brazgotinami, mnogimi počasnimi posnetki in dramatičnimi enovrstičnicami. Svojo prvo filmsko upodobitev je predloga doživela že leta 1995 s Sylvestrom Stallonom v glavni vlogi, tokratna različica pa se od nje razlikuje tudi po tem, da za odtenek manj narcističen sodnik Dredd nikoli ne sname čelade ... Najverjetneje so sicer polnočne projekcije, namenjene ljubiteljem žanrskega filma, s svojim zgodbami o frankensteinskem oživiljanju mrtvih nacistov, bitkah gangsterjev in zombijev v londonskem East Endu, novozelandskih predmestnih ritualnih umorih in podobnem nekaj, česar običajno ne pričakujete na festivalu art filma. Pa vendar je njihova vsakoletna vključenost v festivalski program le še eden izmed dokazov, da je izbor 235 filmov, kot jih je premogel celoten festival, resnično nekaj pestrega in unikatnega.

EUROPEAN
MEDIA ART
FESTIVAL
OSNABRUECK

Potovanje
v središče
medijskega
imaginarija

17. European
Media Art
Festival
Osnabrück
(24--28. 4. 2013)

Peter Jarh

EUROPEAN
MEDIA ART

VSAKOLETNO POTOVANJE V SICER NEPOMEMBNO, HLADNO, ANONIMNO SEVERNONEMŠKO MESTECE OSNABRÜCK POSTAJA ZA SODOBNEGA RAZMIŠLJEVALCA FILMA IN MEDIJEV DANES TAKO REKOČ INTELEKTUALNA, MEDIJSKA NUJA, ŠE POSEBEJ, KER POSTAJA TRADICIONALNA FILMSKA PRODUKCIJA VSAK DAN BOLJ PRAZNA, STEREOTIPNA, BLEDA, KONVENCIONALNA, BREZ MOČI IN VIZIJ, UBORNA V UMETNIŠKI IZRAZITOSTI GRADIVA, NESPOSOBNA ODKRIVATI NOVA, ŽIVA, KLJUČNA ALI VSAJ MALO ZNANA VPRAŠANJA IN VIZURE SVETA, DRUŽBE IN NE NAZADNJE ČLOVEŠKEGA BIVANJA, BREZ PREDSDOKOV, (AVTO)CENZURE ALI SODOBNE GLOBALNE KVAZILIBERALNE OBČE SERVILNOSTI IN VSAKRŠNE (POLITIČNE, MIŠLJENJSKE, HISTORIČNE) KOREKTNOSTI, KI ROJEVA UBIJAJOČO PLEHKOST, SIVINO, POVPREČNOST IN DOLGOČASJE SODOBNE KINEMATOGRAFSKE PRODUKCIJE!

Kot nasproti temu mrtvilu pa je tu medijski festival Osnabrück – navdušujoče množičen, kaotičen, poliloški, raziskovalen, prestopniški, nekonvencionalen, avtentičen. Tu se hodi po robu različnih medijev, prestopa čez meje bivanja, eksistence, družbenih vizur, intime, spominov, niča, praznine ... Osnabrück je miriada podob, fantastičen seštevek različnih, nestereotipnih, vendar vedno skrajno individualnih, intimnih artističnih vizur, vnosov in razmišljanj, ki govorijo na intimen način o ključnih vprašanih človekovega modernega eksistencialnega in družbenega stanja, o vprašanih medijev, izražanja in prestopov, uporabe slike, zvoka, intervencij v sliko, medij, celuloid, uporabo vsakršnih sodobnih tehnologij ... Samo da avtor vpiše lasten, enkratni, neponovljiv rokopis, sporočilo, igro, konstrukcijo in dekonstrukcijo, misel, učinek, provokacijo, inovacijo, intervencijo, travmo, spomin, norost, osamljenost, smrt ...

To je seveda tudi kipeča in neobvladljiva »produkcija zaradi produkcije«, sodobno samopotrjevanje človeka-producenta-umetnika, ki v postindustrijski dobi skozi multimedijsko produkcijo/igro/eksperiment osmišlja in potrjuje lastno bivanje in svet okoli sebe, nenehno skozi svojevrstno medijsko akribijo pro-iz-vaja smisel lastnega bivanja ... V resnici sodobne, razvite, kulturne družbe ponujajo takšen »produkcijski« in eksistenčni model, saj je mreža financerjev/producentov, muzejev, galerij, sponzorjev, donatorjev, festivalov, dogodkov, šol, univerz, institucij, skladov, rezidenc, zasebnih sredstev in fundacij itn. tako gosta, da omogoča globalno delovanje umetnikov, njihovo konstantno produkcijo in seveda eksistenco, preseljevanja in delovanja v različnih kultur/inovaciji/refleksiji prijaznih okoljih! Nedvomno so najbolj odprta vrata mednarodnim izmenjavam ustvarjalcev na Nizozemskem, v Franciji, Angliji, Nemčiji, na Japonskem, delno v Španiji in seveda predvsem v Združenih državah, kjer je ta »odprta« kulturna praksa naravnost osupljiva in predvsem produktivna!

To kreativno, odprto, tolerantno okolje je seveda lahko prostor žive, polne, inteligentne, inovativne, odgovorne, provokativne,

prodorne vsestranske artistične prakse, ki se ne uklanja omejitvam in samokontroli/cenzuri, ko govori o sodobni družbeni, politični, kulturni, medijski, seksualni ali eksistencialni realnosti sodobnega človeka, hkrati pa je seveda ta živa, nekonvencionalna praksa tudi že rezervoar in plen klasične kapitalistične, mainstreamovske, visokopračunske, komercialne produkcije, ki v teh obrobni praksah išče navdih, rešitev, bogatitev svojih stereotipnih, bolj ali manj znanih, sterilnih komercialnih vzorcev in obrazcev.

Pomenljiv moto letošnjega festivala v Osnabrücku je bil »kartiranje« (mapping), tokrat v pomenu geografskega kartiranja kot izrisovanja zemljevidov, merjenja teritorijev, risanja in določanja mej (in ne v smislu znane videotehnike). Program so razdelili v vsebinska podglavlja Mapping Perception, Mapping time, Mapping Media, Mapping Future Terrains, kar je omogočilo dovolj pregleden, provokativen orientir pri urejevanju množice za projekcije izbranih izdelkov.

Gotovo je bila osrednje, vrhunsko doživetje letošnjega Osnabrücka projekcija blaznega, fascinantnega »dokumentarnega« filma o industrijskem ribolovu v vodah Severnega Atlantika **Leviathan** (2012, Lucien Castaing-Taylor in Véréna Paravel) v produkciji Senzoričnega etnografskega laboratorija harvardske univerze. Film so v celoti posneli s kamerami GoPro, ki jih zaradi majhne teže, zmogljivosti in trdnosti ponavadi uporabljajo ekstremni športniki pri svojih podvigih. Njihov specifičen način beleženja slike zaradi omejene ekspozicije in skoraj nikakršne globine polja (kar se pozna v potemljeni sliki slabše kakovosti), so s tem, ko so jih pritrtili na obleke ribičev, dvigala, jambore, ograje, podvodne nosilce, izkoristili ustvarjalci in ustvarili deliričen svet svetlobe, senc, gibanja, pretakanja, delov rib, človeških teles, zračnih, podvodnih posnetkov, potokov vode, krvi, svetlikanja nožev, premetavanja ribjih teles, ki hip zatem zopet izginjajo v vrtincu svetlobe, sence, brbotanju morske vode, prhutanju peruti, udarjanju plavuti v smrtnem boju, rezih ostrih ribiškkih rezil, podvodnem vrtinčenju vode ob trupu ladje, ki udarja v valove neskončne severnoatlantske morske širjave; dvigal, ki kot mogočne, pohlepne roke vlečejo neskončne količine bitij iz globin, jih raztresajo, da jih ribiči znova razkosavajo, izpirajo, brcajo v zevajoče in bolščeče ribje oči in gobce, ki hlatajo in brbotajo ... Vse to spremlja ustrezno zvočno oblikovanje: film tako rekoč brez besed, samo naravni, brezkončni in prekrivajoči se domala neverjetni zvoki ... Navdušujoč, abstrakten, omotičen, doslej še neviden »portret vsega bivajočega«, kjer je človeška pojava le še svetlobna lisa, zastrt zvok, le delček vsega bivajočega in nič več, nobeno središče sveta, nikakršen z veliko začetnico zapisan Človek! Resnično, kakšna subtilna mojstrovina, osupljiva medijska in mišljenjska polifonija, kako neverjetno ustvarjalna raba surove, revne, omejene tehnike, imanentno filmskih izraznih sredstev, ekstremnih rakurzev, silovitih premikov in neverjetnega gibanja desetih kamer, dekompozicije kadrov, delirične montaže; prava filmska simfonija, pomenljiva, provokativna, globoka, neprizanesljiva do skrajnih meja in ultimativnih vprašanj.

Tu so bili še podrobni, presunljivi avtorski »zemljevidi« o teritorijih življenja in smrti, bivanja in ne-bivanja, konca, niča, prehodov,

spraševanja o lastni končnosti; subtilni medijski eseji o poslednjih človeških rečeh, pa zopet briljantna ameriška vizualna umetnica Shelly Silver z zanjo značilno subtilno mešanico fikcije, dokumentarnega, fotografskega in žanrskega materiala, s katerim izreka univerzalne sodbe in misli o človeku, svetu, človeški kulturi in umetniški produkciji kot smislu človeškega bivanja, obenem pa ustvarja s subtilnim dopolnjevanjem slike z zvočnim in glasbenim materialom pravo apoteozo kulture, kot tistega najbolj temeljnega, imanentno človeškega ...

Festival je seveda prikazoval brezštevilne medijske inovacije, eksperimente, pogumne in osupljive razmisleke o sodobni družbi, umetnosti, bivanju, hitrosti sprememb v sodobnem svetu, ponudil vrsto retrospektiv avtorjev in šol, študentski kampus, predstavitev medijskih šol in univerz, in gostil sicer dovolj konvencionalen kongres/nezanimiv/brez presežkov /

Da Slovenci zanesljivo in hitro postajamo nezanimivo, v sivino zavito obrobje, izginjajoče z zemljevidov sodobnih medijskih nacionalnih produkcij, dovolj nazorno kaže naša prezenca na letošnjem EMaFu – Igor Štromajer/Intima, zgolj kot predavatelj o paradoksalni temi »Omissive art«, konceptu, ki se s pasivnostjo, ne-produciranjem umetnosti upira preveliki in preobsežni sodobni umetniški praksi, produkciji zaradi produkcije, in neopažen, bizaren, naiven, srednješolski, povprečen filmček *Šok horizontale* (2012), študentke vizualnih komunikacij Enye Belak.

Očitno je slovenska scena – neodvisni, eksperimentalni, alternativni film in video – povsem izpraznjena, avtorji intelektualno in medijsko mrtvi, mreža/infrastruktura možnih producentov, klubov, šol, univerz, akademij, galerij, televizijskih hiš, muzejev, državnih institucij povsem razpadla, brez idej in povezovanja, tako da ostaja samo še individualna, klasična »amaterska«, neambiciozna produkcija, ki pa povečini ne zmore resnejših tem, radikalnejših pogledov, poguma prestopiti meje konvencij in znanih obrazcev in se soočati s sodobnimi izzivi.

Slovenski medijski prostor je popolnoma dezorientiran, brez koncepta, vizije, ustvarjalne politike, zahtev. Slovenski film – slovenska nacionalna filmska produkcija – je ta hip intelektualno, ustvarjalno, vsebinsko bolj ali manj na nivoju TV-programa nedeljskega popoldneva ali nadaljevank iz 60. in 70. let. To je to. Dno?

Zato je nujno vsakoletno potovanje v pomladanski, hladni, provincialno dolgočasni, anonimni Osnabrück, kjer človek v njihovi kinodvorani, preurejeni iz bivšega skladišča, vidi robove sveta, percepcije, medijev, ustvarjalnosti ...



Jubilej v areni

60. Festival igranega filma Pulj (13.-27. 7. 2013)

Milan Ljubić

Festivali so kot otroci – radi imajo rojstne dneve. A za razliko od ljudi bolje in raje proslavljajo, starejši kot so. Letos je slavil najbolj znani in najstarejši filmski festival na tleh nekdanje skupne domovine, ki je v preteklosti kar nekajkrat spremenil ime. Bil je FJF (Festival jugoslovanskega filma), potem je bil FJIF (Festival jugoslovanskega igranega filma), sedaj pa je PFF (Pula film festival). Začetek sega v davna 50. leta, ko je direktor mestnega Kino podjetja v Pulju, Marjan Rotar, organiziral prvo revijo domačih filmov, ki je prerasla v filmski festival, ta pa je kljub spremembam ostal to, kar je bil že v začetku: pregled dosežkov na področju domače filmske ustvarjalnosti. Tudi danes je to revija filmov s področja nekdanje skupne države, le da so filmi hrvaški, koprodukcijski, bosansko-hercegovski s hrvaško podporo in hrvaškim igralcem, ki živi v Beogradu, igra v Mostarju, slovenski, srbski, skratka – v Pulju je zopet na ogled nekdanja filmska Jugoslavija od Triglava do Vardara.

Posebej je potrebno omeniti, da so dvorane in prizorišča polna, kar velja zlasti za areni, ki jo vsak večer napolni nekaj tisoč gledalcev. A ne gre samo za dober obisk, gre tudi za splošen vtis mesta Pulj, ki živi s festivalom: transparentni, stojnice, projekcije na odprtih prostorih na mestnih trgih, razstave filmskih plakatov zadnjih 60 let, razstava o filmskem festivalu, ki je zajela vsako leto posebej. Skratka, gostitelji so se potrudili, kolikor je le bilo mogoče. Prišli so ustvarjalci iz vseh nekdanjih republik, danes držav, dogodek odmeva v medijih, televizija organizira dnevne oddaje o dogajanju na festivalu ... Vse to daje vedeti, da Hrvaška posveča filmu in kulturi nasploh veliko pozornost.

Imenitno pripravljena otvoritev je bila v celoti usmerjena k jubileju, v posebnem segmentu pa tudi k areni kot zanimivem festivalskem prizorišču. In govori! Od poetičnega in nekoliko nad zemljo plavajočega Radeta Šerbedžije do predsednika Republike Hrvaške Iva Josipovića. Jubilej je odmeval in to so ugotovili tudi številni tuji gosti. Ali so bili tudi letošnji filmi odsev jubileja, je druga zgodba. Tu sta občinstvo in kritika ostala vsak na svojem bregu, kar so pokazale tudi nagrade. Najboljši film po mnenju uradne žirije je bil film *Obramba in zaščita* (Obrana i zaštita, 2013, Bobo Jelčić) producentke Zdenke Gold v režiji filmskega debitanta, sicer priznanega hrvaškega gledališkega režiserja, ki je poleg domačih ustvarjal tudi v nemških, avstrijskih in švicarskih gledališčih. A prav ta film je prejel najslabšo oceno gledalcev (2,82). Po mnenju publike je bil najboljši film *Kavboji* (Kauboji, 2013, Tomislav Mršić), saj mu je prisodila kar povprečje 4,79. Gre za celovečerec, posnet po istoimenski gledališki predstavi, ki je nasmejal gledalce, to pa je v Pulju že tradicionalen znak, da bo film deležen tudi odličnih ocen občinstva. Pri žirijah je ostal brez priznanj.

Obramba in zaščita je intimna zgodba o razdvojenosti med občutkoma dolžnosti in prijateljstva, med politiko in osebnimi občutki, med nacionalizmom in zavezanostjo dobrososedskim odnosom. Glavni junak Slavko (Bogdan Diklić), Hrvat in katolik, bi moral iti za pogrebom soseda in prijatelja Đulage, Bošnjaka in muslimana, to pa je v razdeljenem Mostarju dejanje, ki lahko izzove številne nevšečnosti z daljnosežnimi posledicami. Odlična igra Bogdana Diklića mu je prinesla zlato areni za glavno moško vlogo, Bobi Jelčiću pa zlato areni za najboljši scenarij in režijo. Film je dobil še najvišje priznanje za scenografijo (Mario Ivezić), za glavno



Obramba in zaščita

žensko vlogo (Nada Đurevska), za kamero (Erol Zupčević). Skratka, gre za popolnega zmagovalca jubilejnega Pulja. Zasluzeno? Da in ne. Evropejec, ki so mu lokalni nacionalni in verski spori tuji, problema ne razume in se sprašuje, v čem je problem oditi sosedu na pogreb. V tem je tudi bistvo problema: scenarij ne omogoča, da bi film spregovoril z univerzalno jasnostjo. Verska in nacionalna nesoglasja poznajo na Severnem Irskem, kjer se ne razumejo katoličani in protestanti oziroma Irci in Angleži, enaki spori zadevajo Jude in Arabce v Palestini. *Obramba in zaščita* bi torej z nekoliko več dela, vloženega v scenarij, lahko postal univerzalen film, hkrati pa je to ugotovitev, ki velja za marsikateri festivalski film. Vsak ima kako zanimivo poanto, nekaj duhovitih prizorov ... Kaj pa celota? Sledijo traktati, besedičenja, razmišljanja, vse z namenom, da se izpolni čas do morebitnega naslednjega zanimivega prizora (in celovečerne dolžine).

Vsekakor velja omeniti še nekaj filmov, ki so izstopali iz povprečja. Komedija *Duhovnikovi otroci* (Svečenikova djeca, 2013, Vinko Brešan) sicer ne dosega Brešanovih prejšnjih dveh komičnih filmov, *Kako se je začela vojna na mojem otoku* (Kako je počeo rat na mom otoku, 1996) in *Maršal* (1999), je pa dovolj duhovita in aktualna, da bo nasmejala gledalce in jim ponudila poldrugo uro zabave. Film je bil sicer poleti tudi že na rednem sporedu naših kinematografov.

Mojstri (Majstori, 2013, Dalibor Matanić) je situacijska komedija o nerodnem mojstru in gospodinji Keki, katere zakon je zašel v

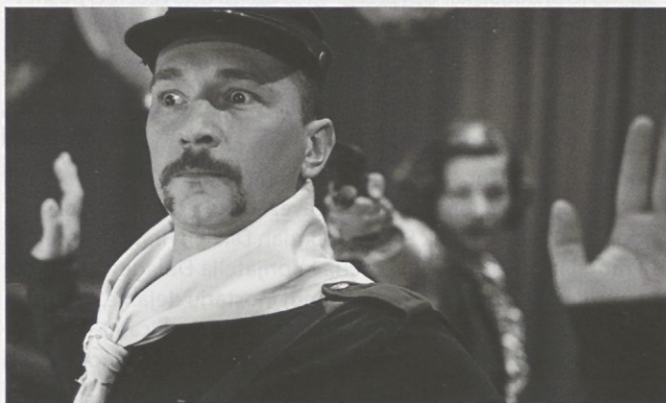
monotonijo. Tisti, ki se mečejo za njo, je ne zanimajo, njen mož, v katerem želi Keka obuditi nekdanjo ljubezen in strast, pa se ne odziva. Kot je pri takih filmih običajno, se na koncu vse dobro izteče in sestavi, kot je treba. Režiser je dejal, da je bil njegov namen narediti film o malih ljudeh in za male ljudi. To mu je očitno uspelo.

Strel (Hitac, 2013, Robert Orhel) je »ženski film, narejen na moški način,« kot je izjavil režiser. Prijateljici v želji priti do denarja brskata po vseh predalih stanovanja ene od njiju in pri tem najdeta pištolo. Brez poznavanja orožja se ena od njiju na balkonu igra s pištolo in jo ponevedoma sproži. V noči odjekne strel. Naslednjega dne ugotovijo, da je strel ubil mimoidočega. Ne ve se, kdo je streljal, preiskava pa zbliža dve ženski, obe neporočeni in noseči. Ena je študentka, ki je streljala, in druga kriminalistka, ki vodi preiskavo.

Za konec velja omeniti še to, da je letos na puljskem festivalu sodelovalo pet slovenskih koprodukcijskih filmov, pri katerih je sodelovala tudi Hrvaška in ki so bili prikazani v programu manjšinskih koprodukcij, kjer je sodelovalo skupaj deset filmov. Od naših so bili to *Šanghaj* (2012, Marko Naberšnik), *Nahrani me z besedami* (2012, Martin Turk), *Srečen za umret* (2012, Matevž Luzar), *Adria Blues* (2013, Miroslav Mandič) in *Dvojina* (2013, Nejc Gazvoda). V tej kategoriji je bil sicer popolni zmagovalec film *Krogi* (Krugovi, 2013) režiserja Srđana Golubovića.

PRIZNANJE VIBA FILMA PULJSKEMU FILMSKEMU FESTIVALU

Predzadnji dan festivala je direktor Viba filma Igor Prodnik na tiskovni konferenci čestital direktorici filmskega festivala v Pulju gospe Zdenki Višković - Vukić k visokemu jubileju ter v znak priznanja za dolgoletno uspešno sodelovanje Viba filma in Puljskega filmskega festivala podaril direktorici tradicionalno priznanje Viba filma, delo kiparja Franca Černeta. priznanje je pred desetletji zasnoval ugledni filmski ustvarjalec in direktor Viba filma Dušan Povh.



Kavboji



Krogi



Nazaj v prihodnost

16. Motovunski filmski
festival (27.-31. 7. 2013)

Gregor Bauman, foto: Darja Šter



Slačenje

Kdo neki tam poje

Motovunski filmski festival (MFF) je začel celo prehitro odraščati, kar je intenziviralo nekatere probleme zlasti tam, kjer je bilo v preteklosti veliko razumevanja. Le na račun festivala si je nekdanje mesto duhov opomoglo do te mere, da je vzdušje (že) postalo moteče za del tamkaj živečega občestva, čeprav je festivalska jakost manjša kot pred desetletjem, organiziranost pa večja; »svobodna cona Motovun« je bila rezervirana le za skrajni vrh, česar do danes nismo bili (na)vajeni. Festival prav kliče po vrnitvi v nekdanjo gverilo, ko je kaos v urejenem narekoval tempo. Takšen »comeback« sicer nima nobene vsebinske zveze s filmom **Še enkrat, Camille** (Camille Redouble, 2012, Noémie Lvovsky), ki smo ga spremljali po zaključku slovesne podelitve nagrad, saj MFF v preteklosti ne potrebuje drugačnega ovinka, ki bi odločilno vplival in spremenil dogajanje. Kot še nikdar doslej je izobrazil svojo publiko, jo postavil na filmski prepri, ji vcepil radovednost in težnjo po novih (pre)izkušnjah, tako na filmskem platnu kot za njim. In strinjam se z direktorjem Igorjem Mirkovičem, da smo letos imeli na voljo enega boljših in bolj dovršenih programov, ki so ga kronale sveže zaključene »trilogije« osrednjih gostov festivala, predlanskega in letošnjega *mavericka* Ulricha Seidla in Mohsena Makhmalbafa.

Kdo neki tam gleda filme

16. izvedba MFF je tudi potrdila tezo o trendu rušenja še zadnjih spolnih in eksistencialnih tabujev na platnu. Čisti naturalizem brez predsodkov do nazorne (istospolne) seksualnosti ali trohnenja človeškega telesa. Res je bilo vse to že zdavnaj na repertoarju



Pošast

porno in grindhouse kinodvoran, kar pa ne zmanjšuje hrabrosti pogleda ali razmisleka, ki tako odpira kot zapira vrsto vprašanj, tudi glede odnosa gledalcev do teh »ekstremov«. Vsak ima možnost zapustiti dvorano, kakor se je to dogajalo pri filmu **Halley** (2012, Sebastian Hofmann) z zanimivim preobratom. Film pride v različnih odtenkih do tistega, ki se prebije skozi počasno dezintegracijo človeškega telesa (izjemna, skoraj preveč prepričljiva igra Alberta Trujilla). Zombiji enostavno niso več fikcija, temveč živijo med nami. Razlogov, tako bivanjskih kot socialno-ekonomskih, ni potrebno naštevati. Nema lokrat opazimo ljudi, ki so se enostavno naveličali živeti, se umikajo v svoj svet in v njem počasi, a zanesljivo trohniijo. Avtor pri tem odlično poudarja grotesknost in klavstrofobičnost situacije, ki jo samo na videz preseka z vpeljavo ženske osebe. Ta sprva deluje kot analgetik in luč na koncu predora, a se kmalu izkaže, da se nahaja v sorodnem stanju. Razlika med fizičnim in čustvenim razkrojem je neznatna. Šele ko se zamrzneš – tako je razumeti umik na severni pol – ga lahko ustaviš. *Halley* je film, ki je in bo še sprožal polemike.

Pomanjkanja avtentičnosti ne moremo očitati niti hibridni **Pošasti** (La plaga, 2013, Neus Ballús). Na trenutke je ta igrano-dokumentarni preplet tako intenziven, da je težko ločiti med enim in drugim. Morda je žirija prav v tem videla presežek in ga nagradila s propelerjem Motovuna. Film pripoveduje in prikazuje (slač?) različne zgodbe in karakterje s skupnim imenovalcem – vsi, najsi gre za kmeta Raüla, bolničarko Rosemarie ali prostitutko Maribel, se borijo z življenjem (preživetjem) tako kot moldavski rokoborec Iurie, ki čaka na preselitvene papirje. Film (pri)zadene osnovna človekova čustva, saj se v trenutni gospodarski krizi ni



Hči

Izbranih pet iz Sarajeva

19. Sarajevski filmski festival (15.-23. 8. 2013)

Tina Poglajen

Adelino življenje

Teater ubijanja (The Act of Killing, 2012, Joshua Oppenheimer, Christine Cynn, Anonymous)

Indonezijec Anwar Congo na prvi pogled deluje kot prijazen dedek z nasmejanim obrazom. Pravzaprav to tudi je, saj se poleg tega, da je velik ljubitelj holivudskih filmov in Elvisa Presleya, rad ukvarja s svojimi vnuki. Je pa tudi množični morilec, ki je v 60. letih med poboji v severni Indoneziji, v katerih je umrlo več kot milijon ljudi, približno tisoč od njih ubil lastnoročno.

Desničarska paravojaška organizacija Pemuda Panchasila (Pancasila Youth) je v 60. letih pobila milijon ali več domnevnih

komunistov in kitajskih Indonezijcev v t. i. iztrebljenju komunistov ter nekaznovana ostala med najvplivnejšimi organizacijami v državi: »Nekateri so nas označili za gangsterje. Vendar gangsterji ne sodelujejo z vlado, [...] gangster pomeni free man. Če bi vse urejale vladne organizacije, bi imeli državo birokratov. Včasih potrebuješ nekoga, da naredi red, tako kot je treba.« medtem ko so zahodni mediji in politični predstavniki v času hladne vojne masovne poboje (o katerih je še danes bolj malo govora) v Indoneziji označili za zmago nad komunizmom (npr. s člankom o »dobrih novicah« v reviji Time).

Anwar Congo je bil pred kariero vodje strelskega voda v lokalnem kinu prepodajalec kart, dokler mu ni komunistični režim pokvaril posla z omejitvijo uvažanja zahodnih filmov. Nekaj pa je od filmov vseeno odnesel: ideje za inovativne načine ubijanja, med katerimi mu je bilo najljubše davljenje z žico. Oppenheimer tako v briljantni domislici za združitev dokumentarističnega in fantazijsko-psihološkega pristopa predlaga, da bi Congo in njegovi »sodelavci« namesto klasičnega intervjuja svoja ubijanja odigrali pred kamero, v svojih najljubših žanrih. S simulacijami masovnih umorov svojih žrtev v stilu gangsterskega filma, vesterna, vojnega

lastne krutosti. »Ljudje mislijo, da so bili kruti komunisti, v resnici pa smo bili mi veliko hujši,« navrže Congo med filozofskim razglabljanjem o pomenski razliki med krutostjo in sadizmom. Njegov kolega, bivši novinar, pripomni: »Moja naloga, novinarska dolžnost, je bila, da ljudi naščuvam proti komunistom in jih prikažem za slabše, kot so bil v resnici. Tako ljudi naše ravnanje ni toliko motilo.« Tovrstna iskrenost je mogoča le v režimu, v katerem je genocid nekaj, čemur je bila odvzeta vsa teža, hkrati pa na bolj ali manj subtilne načine nekaj javno slavljenega – kjer preživeli živijo v smrtnem strahu v javnem prostoru z opranimi možgani in kjer si storilci lahko privoščijo nekaznovano življenje (skoraj brez obžalovanja in slabe vesti. Kot pravi nekdo iz »vesele družine«: »Demokracija je kaos, naveličan sem že tega govora o človekovih pravicah. Včasih ni bilo nikakršnih človekovih pravic. Kaj pa so ženevske konvencije ... pravila, ki so jih postavili zmagovalci – tu pa sem jaz zmagovalc in imam svojo, džakartsko konvencijo ... Nihče ni kaznoval Busha za Guantanamo ali ZDA za pobjo avtohtonih Američanov.[...] Prosim, uredite, da me odpeljejo na sojenje v Haag, bom vsaj slaven.«

Pred polnočjo (Before Midnight, 2013, Richard Linklater)

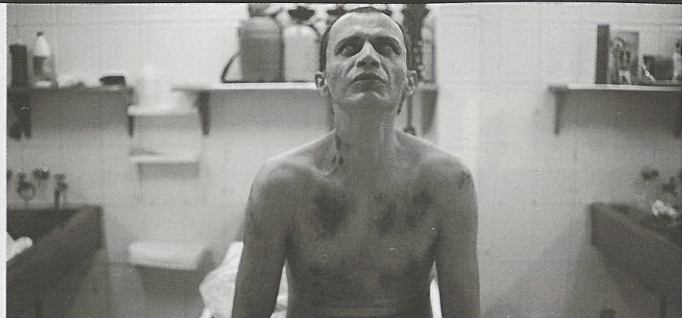
Medtem ko je bilo tisto specifično, kar je za tako drugačna in kulturna naredilo Linklaterjeva *Pred zoro* (Before Sunrise, 1995) in *Pred sončnim zahodom* (Before Sunset, 2004), razburljivost novih, še nikoli izrečenih pogovorov med dvema neznance-ma ali dvema, ki se ponovno srečata po

mnogih letih, je priložnosti za neumorno razpravljanje o principih življenja med dvema, ki skupaj živita in vzgajata otroke, težje vzpostaviti organsko ne glede na to, kako srečen ali nesrečen je par v resnici. Po drugi strani je to, da sta Jesse (Ethan Hawke) in Celine (Julie Delpy) v *Pred polnočjo* dolgoletna partnerja, pravzaprav logičen korak v pripovedovanju njune zgodbe. Njuni dialogi s tem namreč neizogibno oživijo, pridobijo na čustveni vpletenosti obeh in s tem dobijo nov zagon, njuna zgodba poleg večje prizemljenosti postane bolj dinamična, razgibana, celo komična v svoji resničnosti (s tem pa, skupaj z delno izgubo specifičnosti, ki sta jo imela prva dva dela trilogije, tudi bolj konvencionalna). To, da so v *Pred polnočjo* poleg Celine in Jesseja prvič prisotni tudi drugi liki z lastnim imenom, ki jim je v razglabljanjih o naravi in vrstah ljubezni nekaj časa dovoljeno sodelovati, celotno dogajanje razdobi, s čimer film pridobi tempiranost, tematsko pa je zaokrožen v poetičen razmislek o dosmrtnem partnerstvu oz. njegovi dejanski (ne)izvedljivosti. Vsak izmed treh nastopajočih parov se namreč nahaja v drugem življenjskem obdobju in drugačni obliki partnerskega razmerja, čeprav v primerjavi z otipljivostjo likov Jesseja in Celine niso (in ne morejo biti) dojeti drugače kot nekoliko enodimenzionalno. Jesse in Celine sta ista človeka kot pred skoraj dvajsetimi leti, vendar sta hkrati (kot drug za drugega z razočaranjem ugotavljata sama) tudi povsem drugačna. Zanimivo bi bilo vedeti, v kolikšni meri je scenarij Linklaterjev in koliko sta na razvoj likov vplivala igralca sama, bodisi pri pisanju scenarija bodisi

filma in celo mjuzikla in z grotesknostjo dejstva, da se Congo bolj kot za pomen lastnih dejanj pri tem zanima za stil – na primer za barvo oblačil in barvo svojih las, ki jih za to priložnost pobarva na črno – dobimo *villaina*, ki bi ga bolj kot v dokumentarnem pričakovali v tarantinovsko stiliziranem filmu. »Zakaj ljudje gledajo akcijske filme in filme o nacistih? Da bi uživali v prikazu moči in sadizma. No, mi smo to lahko zares počeli. Bili smo hujši kot nacisti v filmih,« se trepljajo po ramenih. Pri tem je bizarna tudi iskrenost njihovih pripovedi, saj svojih dejanj niso počeli zaslepljeni z ideologijo, niti jih ne skušajo ideološko opravičiti, temveč se povsem zavedajo



Teater ubijanja



Halley

težko poistovetiti z glavnimi junaki, ki jim režiserka pusti njihovo zgodbo, da se odvija s čim manj zunanjimi posegi. V podobnem ekonomskem in civilizacijskem okolišu se odvija tudi drugi motovunski lavreat **Hči** (I kori, 2012, Thanos Anastopoulos), ki je osebni favorit letošnje izvedbe. Kriza je namreč zahtevna in zahteva radikalne preskoke. Tako v samo nekaj dneh odraste tudi glavna junakinja, zgodnja najstnica Myrto (Savina Alimani), ki se z ugrabitvijo poda na iskanje izgubljenega očeta. Slike grške krize se pri tem vedno bolj izgublja v prizorih odnosov med njo in očetom, očetom in njegovim poslovnim partnerjem ter njo in ugrabljenim osemletnim sinom taistega partnerja. Prostor, v katerem ni nihče povsem brezmadežen, tudi njen oboževani oče ne, se vedno bolj zožuje, kar še poudari brezizhodnost situacije, v kateri so se znašli vsi vpleteni. Pri tem namigi na nekatere horror stereotipe kar mr-golijo v lesnem obratu, ki na koncu – z vsemi neplačanimi računi vred – pristane v plamenih. Fikcija, ki je surovo dokumentarna.

Postjugoslovska kinematografija je bila predolgo ujetnica dveh sindromov: posledic vojn(e) in otrplosti v tem času rojenih generacij, ki tranzicije – kakršna koli je že bila – niso pravilno zložili v svoj etični kodeks. Bolje rečeno, niso hoteli zložiti, saj jim takšno obnašanje predstavlja edino obliko eskapizma iz prostora in časa, v katerega so bili nehote porinjani. V nekem drugem sistemu je ta občutek veliko bolje kot vsi filmi povzel Milan Mladenović v pesmi Geto. Dejansko primanjkuje filmov, ki bi šli mimo ali čez te travme, kot so to znale komedije tipa *Kdo neki tam poje* (Ko to tamo peva, 1980, Slobodan Šijan). Dovolj se je spomniti na reakcijo z otvoritve festivala, ki se je začela z uvodnimi kadri omenjenega filma, da bi se na platnu izpisalo »30 let pozneje«, pod njim pa pojavila Miodrag in Nenad Kostić z nadčasno pesmijo Za Beograd, za Beograd ... Besede niso potrebne, da bi se začutila eksplozija navdušenja na prepolnem glavnem trgu Motovuna.

Vse pa ni tako »črno«, kot se sprva zdi. Sicer znova podoben posttranzicijski **Slačenje** (S/Kidanje, 2013, Kosta Đorđević) se bolj kot nekateri pred njim preusmeri na čustva (ne na sintetiziranje ali pomanjkanje čustev) in ljubezenske nesporazume, še bolj pa izstopajo nekateri kratki filmi, ki se radi spominjajo (**Balavica** [2013, Igor Mirković]) ali pa delujejo precej stripovsko groteskno (**Čovekot so čudna navika da me udara so čador po glava** [2012, Vardan Torzija]).

Že vnaprej se je vedelo, kateri je na »hribu filmov« najboljši pričakovani in o katerem bo največ poznejših polemik. Zlata palma



Pogled z Motovuna, foto: Darja Šter

ima svojo težo in **Adelino življenje** (La vie d'Adèle – chapitre 1 & 2, 2013, Abdellatif Kechiche), čeprav bi lahko bil krajši, opraviči pričakovanja. Ima namreč prefinjen občutek za podrobnosti iz življenja dveh deklet, v tej meri, da režiser ni spremenil niti stvarnega imena glavne junakinje Adèle (Exarchopoulos). Pri tem še najbolj zmoti to, da je povod debatam iskren prikaz seksa, na stranskem tiru pa so čustvene nianse in skozi zgodbo vse bolj očitne razlike med dekletoma. Izpostaviti kaže res izjemno in scela prepričljivo igro Adèle v vseh situacijah, ko ji z oči in nosu pritečejo ihtee solze, ali ko strastno grabi svojo bivšo partnerko v lezbičnem klubu – in celo ko poskuša režiser vplesti nekoliko (nepotrebne?) simbolike prepadov med svetovoma. Film še posebej privzdigne dejstvo, da strast ne more premagati stvarnih razlik, ki se med junakinjama v življenju pod isto streho vedno bolj poglobljajo. Pravila so enaka za vse, ne glede na to, kakšen si ali koga imaš rad, zato je rezultat v vseh primerih enak. Zmagovalca ni, vsi so izgubili nekaj, eni javno, drugi zgolj s priznanjem samim sebi. In življenje gre naprej. Adelino življenje nikakor ni film o homoseksualnosti, temveč o odkrivanju samega sebe, o odraščanju in o prvem resnem soočanju z ljubeznijo, kakršna koli že je. Prah, ki se dviga za filmom – vključno z obračunavanjem določenih lezbičnih krogov z režiserjem, na čelu z avtorico stripa *Le bleu est une couleur chaude* Julie Maroh, da je izpustil militanten del pripovedi – je sam po sebi najboljša promocija.

Kdo neki se tam poslavlja od Motovuna ...

... le do naslednje sezone. Letošnjega festivala ne bom pozabil tudi zavoljo fanovskega dejstva, da sem končno spoznal Branka Cvejića, osrednjega igralca alias Baneta Bumbarja iz izjemne serije *Na vrat na nos* (Grlom u jagode, 1975), katere scenarij je nastajal prav na Motovunu. Ta je bil in bo vpet v film. V to se je prepričal tudi Thanos Anastopoulos, katerega ekipa je postprodukcijo nagrajenca *Hči* vršila v Trstu – in, ko se je ustavilo, so se odpravili na enodnevni izlet v Istro, na Motovun, kjer je v kreativnem diskurzu film dobil končno podobo.



Blue Jasmine

z improvizacijo (sploh glede na njihov spor iz prvega dela trilogije, kjer Hawke in Delpy na lastno razočaranje nista bila navedena kot soscenarista), saj dobimo v Jesseja nekoliko boljši vpogled kot v Celine, ki deluje bolj nepredvidljivo. Ne glede na to, da *Pred polnočjo* odpre več vprašanj, kot ponudi odgovorov, ga morda dobro povzame pripomba Ariadni (Athina Rachel Tsangari): »Če pričakuješ, da bo partner izpolnil tvoje želje, boš z njim prav gotovo nesrečen. Samo sam jih lahko ter tudi drugemu pustiš svobodo, da jih izpolnjuje sam.«

Blue Jasmine (2013, Woody Allen)

Blue Jasmine je Allenov najboljši film v zadnjih letih, čeprav ne glede na avtorjev obsežen in raznolik opus deluje nenava-

dno ne-allenovski. Kar je pravzaprav paradoks, saj vsebuje množico elementov, ki so povsem prepoznavni kot avtorjevi že ustaljeni ali vsaj že videni prijemi, na primer nevrotično protagonistko v družbi prav tako prepoznavnih pomirjeval (xanax, litij, prozac), nasprotja med razvajenim in hkrati včasih naivnim, drugič zahrbtnim pripadnikom višjega sloja proti neotesanemu in vulgarnemu nižjemu, izgubljeni paradiz (New York in izgon v kalifornijski San Francisco), težaven odnos med sestrama ter prepletanje flashbackov s sedanostjo in tipično zrežirane dialoge. *Blue Jasmine* po zapletu pravzaprav močno spominja na Tennesseejev Tramvaj poželenje in tisto, kar ga dela drugačnega od Allenovih filmov, je netipična intimitetnost kamere, ki vztraja pri podrobnem opazovanju Jasmininih izmeničnih spre-

vidov lastnih zablod in groze v njenih odjoka zabuhlih očeh z veliko več bližnjimi posnetki, kot smo jih vajeni v njegovih običajno srednje-planskih, skoraj gledaliških kadrih. Vključno z nenavadno svetlimi zunanji posnetki, za katere je zaslužen direktor fotografije Javier Aguirresarobe, ki je z Allenom prej sodeloval le enkrat – pri *Vicky Cristina Barcelona* (2008). Drugačen je tudi humor – manj absurden, samopodcenjevalen, manj pesimističen, manj anekdotičen, četudi ga je veliko več, kot bi ga pričakovali pri tovrstnem filmu, ki na nek način spominja na študij značaja. Morda *Blue Jasmine* z junakinjo, ki se ji druga za drugo razblinjajo iluzije o popolnem življenju, še najbolj spominja na *Alice* (1990), vendar je bila Mia Farrow veliko bolj naivna, mirnejša in predvsem priljudnejša od odlične nervozne, sesute, nadute, nore Cate Blanchett. Njena Jasmine je v svojem trmastem zavračanju lastne usode in laganju sebi in drugim podobna Blanche iz Tramvaja poželenje, vendar je hkrati tudi povsem drugačen lik – z drugačnim namenom, drugačnimi motivacijami in končno s povsem drugačno usodo. Njena identiteta ni zgrajena na gonu za pozornostjo moških, temveč na občutkih večvrednosti in privilegiranosti, medtem ko poželenje, ki je v Tennesseejevi igri zastopalo osrednje mesto, v *Blue Jasmine* pravzaprav nima nikakršne moči. Jasminin propad se na koncu izkaže kot posledica komične, a značajske močno utemeljene zavedenosti, zaslepljenosti in (samo)zaverovanosti v kombinaciji s spletom okoliščin izven njenega nadzora.



Adelino življenje milijon ali več domnevni

rejniju vesel lu goptezvami mprevoj azdevovni, jilsvetno



Tujec z jezera

Adelino življenje (La vie d'Adèle, 2013, Abdellatif Kechiche)

Lezbičnim filmom ni lahko. Če so premalo eksplicitni, so deležni kritik, ker se izogibajo nazornim prikazom istospolnih razmerij. Če so preveč eksplicitni, jih hitro lahko obtožijo eksploatacije (zanimivo je sicer, da gejevski filmi vsaj te težave povetini nimajo ...). Če so lezbijke premalo feminilne, gre lahko za stereotipiziranje, v nasprotnem primeru pa za prisilno heteronormativizacijo. Če se ena od partneric vmes zaplete z moškim, je to sicer povsem v skladu s fluidno seksualnostjo queer teorije, a potencialno problematično, če je torej lezbištvo dojetje le kot nadomestek za manko ... Razvpiti ekspliciten prizor spolnosti med Emmo (Léo Seydoux) in Adèle (Adèle Exarchopoulos) bi tako zlahka postal nekaj, čemur bi se bilo bolje izogniti, če ga ne bi posnel Abdellatif Kechiche, ki si film od začetka do konca zamisli predvsem kot slavje telesnosti, upodobitev mesenosti glavnega lika, ki se konsistentno manifestira skozi celoto triurnega filma, vse od bližnjih posnetkov spanja, hranjenja, smrkanja in joka do, končno, seksa. Ugovor, da je *Adelino življenje* le še ena ljubezenska zgodba, v kateri je nekaj posebnega le to, da sta obe partnerici ženskega spola, bi bil sicer smiseln, vendar *Adelino življenje* s tem, ko se izogne grajenju odnosa med glavnima junakinjama in ustvarjanju kemije na konvencionalen način ter namesto tega svojo zgodbo zasnuje na Adèle sami in

njenemu poželenju, še zdaleč ni toliko lju-bezenska zgodba, kot je podrobno opazovanje Adèlinega doživljanja, njenega hotenja Emme, hkrati pa zorenja in spreminjanja, ki poteka najprej v paru, nato pa samostojno, vedno pa na edinstven in na trenutke pretresljiv način.

Tujec z jezera (L'inconnu du lac, 2013, Alain Guiraudie)

Sicer pa so si kritiki eksplicitnih prizorov med istospolnimi partnerji izbrali napačen film.¹ V primerjavi s *Tujcem z jezera*, dobitnikom queer palme in nagrade za najboljšega režiserja v sklopu Posebnega pogleda festivala v Cannesu, je *Adelino življenje* namreč skoraj čistunsko. Alain Guiraudie, čigar film *That Old Dream That Moves* (Ce vieux rêve qui bouge, 2001) je Jean-Luc Godard izpostavil kot najboljši film tedanjega festivala v Cannesu, svoj najnovejši film omeji na enotno lokacijo – sončno, jezersko gejevsko nudistično plažo na jugu Francije, kjer minevanje dni označuje le parkirišče z avtomobili, ki zjutraj parkirajo in se zvečer odpeljejo. Franck je mlad, privlačen moški, ki se spoprijatelji s Henrijem, ki ga je zapustila

žena in se zagleda v še enega izmed rednih obiskovalcev plaže, Michela. Vendar se pri zadnjem izkaže, da imidž nevarnega zapeljivca včasih ni le imidž ... Guiraudie na prostorni, zračni in svetli plaži, posneti v širokih kadrih, paradoksalno ustvari za-tohlo, klavstrofobično vzdušje, pri čemer je poželenje tisto, ki protagonistu kljub nelagodju, morda celo smrtni nevarnosti, preprečuje, da bi plažo zares zapustil. V njegovih interakcijah z Michelom, s Henrijem in z ostalimi rednimi kopalci so pogosto izrečena vabila na pijačo, večerjo, čez noč pa domov, vendar se to zaradi tega ali onega razloga nikoli ne zgodi – dogajanje skupaj s protagonistami iz dneva v dan obtiči na divji plaži, kjer popolna, neprestana golota skoraj vseh vpletenih pomeni vse prej kot to, da jih zares (s) poznamo. Še več, Henri, ki deluje najmanj misteriozno in o čigar čustvih izvemo največ, pravzaprav ni gol niti enkrat v filmu. Morda je prav nebrzdana svoboda tisto, kar utesnjuje? Tak zasuk bi morda lahko interpretirali kot konservativen, vendar se zdi, da je ideja filma bolj niansirana, kot pravi Guiraudie: »... po malem sem se začel zavedati, da je seksualna osvoboditev prerasla v pohod za spolno naslado za vsako ceno.« *Tujec z jezera* je v vsakem primeru kompleksen in mojstrsko narejen film, ki pa ob vsej erotiki in srhljivi hitchcockovski atmosferičnosti neprisiljeno najde prostor tudi za campovski humor.

¹ Na Sarajevskem filmskem festivalu so selektorji programskega sklopa Kinoscope ob napovedi projekcije *Adelinega življenja* in *Tujca z jezera* povedali, da po uradni dolžnosti opozarjajo, da filma vsebujeta prizore lezbične oz. gejevske spolnosti. Po drugi strani podobnega opozorila pred filmom *Heli* (2013, Amat Escalante), ki vsebuje večminutne posnetke brutalnega mučenja dveh moških, ni bilo.

Filozofi na platnu

Mirt Komel



Agora

Že ob bežnem pregledu nepreglednega seznama kinematografske produkcije lahko vidimo, da je seznam filmov s filozofskimi vsebinami skoraj neskončen, tako da bi lahko s tovrstno tematiko napolnili debelo knjigo (in še bi ostalo snovi za analizo), toda ob pregledu nabora filmov, ki tematizirajo filozofa in filozofovo življenje na igran, torej ne dokumentaren način, se seznam tako skrči, da je moč topiko strniti v precej bolj obvladljive okvire članka.

(Samo kot retoričen medklic: presenetljivo, da so od vseh filmov s filozofskimi pretenzijami največji uspeh poželi in še vedno žanjejo ne nelagodni eksistencialni filmi, kakor bi morda pričakovali, temveč tisti z dramatično solipsistično vsebino – *Iztrebljevalec* [Blade Runner, 1982, Ridley Scott] in trilogija *Matrica* [The Matrix, 1999–2003, Andy in Lana Wachowski], če naj navedem najpopularnejša dva iz ZF horizonta prejšnjega stoletja – kar zelo malo pove o filozofiji sami in je, prav nasprotno, zgovoren simptom splošnega jazokratskega solipsizma današnjega časa, nekoliko neizvirno poimenovanega post-moderna, v katerem so vsa pravila in merila presežena, vrednote razvrednotene itn.)

Ne da bi se nadejal sifzofskega podajanja celovitega seznama igranih filmov, v katerih figura tega ali onega historično obstoječega filozofa nastopa v glavni (in ne zgolj stranski) vlogi, naj za pokušino navedem le ožji izbor najnovejših kinematografskih jedi iz post-milenijske produkcije, ki ga bom v nadaljevanju obravnaval kot paradigmatnega: *The Libertine* (Le Libertin, 2000, Gabriel Aghion), v katerem se aristokratski libertin Denis Diderot v imenu svobode bori s seksualnimi in drugimi predsodki svojega časa; *Sartre, Years of Passion* (Sartre, l'âge des passions, 2006, Claude Goretta) z Jean-Paul Sartrom in Simone de Beauvoir v precepu ljubezenskih, političnih in eksistencialnih dilem; *When Nietzsche Wept* (2007, Pinchas Perry) in *Twilight of the Gods* (2013, Julian Doyle), ki jemljeta Friedricha Nietzscheja za protagonista, prvi v zapletu ljubezenskega razmerja z mlado rusko intelektualko Lou Andreas Salomé, ki mu povzroča migrene in o čemer teče govor na kavču pri Josefu Breuerju, drugi v razmerju norosti do najprej povečane, nato zaničevane glasbene avtoritete Richarda Wagnerja; *Agora* (2009, Alejandro Amenábar) in *Hannah Arendt* (2012, Margarethe von Trotta), ki upodabljata nekonvencionalni

figuri filozofin v razmiku par tisoč let, saj v prvem nastopa matematičarka Hipatija v kontekstu požiga aleksandrijske knjižnice, v drugem pa Arendtova v povojnem kontekstu procesa proti Eichmannu v Jeruzalemu; ne nazadnje pa je tu še *Nevarna metoda* (A Dangerous Method, 2011, David Cronenberg), ki se osredotoča na psihoanalitični transferni trikotnik med Sabino Spielrein, Carlom Jungom in Sigmundom Freudom.

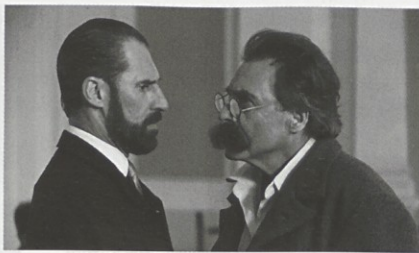
Če si približe pogledamo ta izbor filmov, lahko izluščimo raznolike osrednje teme, ki se odpirajo med dramskim dogajanjem, tukaj zgoščene v enostaven (in do določene mere grobo poenostavljen) nabor štirih kategorij, razporejenih v razponu od intimnega do javnega: ljubezen (ideja svobodne ljubezni, kakor jo prakticira Denis Diderot v *The Libertine*; obupno ljubezensko razmerje med Nietzschejem in Lou Andreas v *When Nietzsche Wept*; eksistencialistična ljubezen med Sartrom in Simone v *Sartre, Years of Passion*; transferna strast med analitikom in pacientom, med Jungom in Spielreinovo v *Nevarni metodi* in med Hipatijo in njenimi učenci v *Agori*), norost (Nietzsche kot utelešenje filozofske norosti na Breuerjevem kavču v

When Nietzsche Wept, še zlasti pa v *Twilight of the Gods*, ko se mu prikazuje Wagnerjev duh; histerična norost Spielreinove, ki se ob njeni konverziji iz pacientke v analitičarko preobrazi v filozofsko norost, uprizorjeno kot genialnost), profesija (Diderot kot pisec spotakljivo liberalne Enciklopedije; Arendtova kot poklicna filozofinja v raznoterih vlogah avtorice, predavateljice, novinark; Jung in Freud kot profesionalno nekompatibilni *dream team* psihoanalize), politika (Sartre kot ideal politično angažiranega filozofa, ki se v sami sredi kapitalizma zavzema za komunizem; Hipatija kot skrbnica aleksandrijske vednosti pred vdorom barbarskih kristjanov, ki jo naposled kamenjajo, knjižnico pa zažgejo; Arendtova kot ženski ideal politično angažirane filozofinje, ki reflektira tragično izkušnjo totalitarizma).

Navkljub raznolikosti tém ljubezni, norosti, poklica in politike – raznolikosti, ki do določene mere odseva raznolikost filozofij samih uprizorjenih filozofov (in filozofinj) – lahko mnogobarvnost medsebojno prepredenih niti prepletemo v eno samo (seveda rdečo), s katero je sešita njihova skupna podstat in ki je v dobri filozofski maniri paradokсно razcepljena na dvoje: figura filozofa je po eni strani umeščena v povsem običajen »človeški položaj«, *la condition humaine*, torej podvržena »človeškim, prečloveškim« strastem, vzgibom, težavam, omejitvam, ki sicer krojijo običajne usode navadnih nefilozofskih smrtnikov – po drugi strani pa se iz tega položaja poskuša izviti kot nekakšen nietzschejanski nadčlovek, ki je v konfliktu z drugimi posamezniki na način konflikta z družbo v celoti, pri čemer se proti prevladujočim in omejujočim družbenim normam bori z vso svobodomiselnostjo, kar jo premore filozofija.

Skratka, filozof na platnu je prav po platonsko idealizirana figura, okarakterizirana s tragičnimi potezami nekoga, ki se sunaško bori proti družbi in jo obenem v razsvetljenski maniri razsvetljuje v imenu svobode mišljenja, pri čemer zaradi svoje specifično filozofske *hybris* trpi peklenske muke krivične izolacije, aberacije, frustracije.

V ostrem kontrastu s temi filmskimi upodobitvami na platnu pa so bili filozofi na odrih od antike do sodobnosti predmet portretiranja v žanru komedije (*The Libertine* predstavlja pregovorno izjemo tu načrtanega



When Nietzsche Wept

pravila): uprizorjeni v podobi burkaških likov, katerih primarni posel naj bi bilo ukvarjanje z od sveta odlepljenimi abstrakcijami, nespodobno spodmikajo tla spodobnim maniram in hipokritsko sleparijo soljudi s svojimi nebulozami.

Pomislimo samo na Aristofanove *Oblačice*, naravnost paradigmatsko uprizoritev filozofa na odru komedije, kjer vidimo in slišimo nekega Sokrata, kako filozofira udobno zleknjen na oblakih, za protiplačilo poučuje sofistične neslanosti v templju dvomljivega slovesa (»Sofistejron, hiša Sokratova«), se zabava z vulgarnimi hipotezami (»Komarjeva rit je kot trobenta.«) in pridiga o tem, kako celemu svetu vlada zračna turbina (»Zeus je turbina!«). Podobno vlogo kakor Aristofanov Sokrat – ker gre za prvega filozofa v pravem pomenu besede, je potemtakem tudi razumljivo, zakaj gre za privilegirani model za komedijantsko transfiguracijo – odigrajo tudi drugi filozofski liki v celotni poznejši tradiciji komedije od Plavta in Terencija pa vse do Shakespearja in Molièra. V takšni ali drugačni modulaciji Aristofanovega Sokrata, tole izvorno in izvorno figuro filozofa, se liki vrstijo bodisi eksplicitno v podobi filozofa bodisi implicitno preko svojih lastnosti ali vloge, ki jo opravljajo na odru, vsem pa so skupne natanko iste poteze, kot jih nosi aristofanovski original.

Z razsvetljenstvom in njegovim političnim podaljškom – revolucijo, ki ne brez bolečih porodnih krčev omogoči nastop moderne na svetovno prizorišče, pa se stvari spremenijo, tako da filozof odloži svoj komedijantski videz in zadobi vse bolj in bolj serozne poteze tragičnega lika, kakršnega lahko veliko kasneje in v izluščeni obliki vidimo ne samo na odru, temveč tudi in predvsem na platnu, še zlasti v tukaj na kratko obravnavanem izboru filmov. Filozofija in še zlasti filozof, ki se je v komediji kazal kot nekaj od tuzemskih zadev kar najbolj odlepljenega, se v tragediji kaže nič manj kot nosilec po-

svetnih sprememb, herojski baklonosec razsvetljenske luči, ki naj posveti v mraku religijskih in drugih tradicionalnih zablod na isti način kakor žarek projektorja na platnu osvetli temačnost kinodvorane, v kateri nikoli ne veš, ali je dan ali noč.

Kontrast med filozofom kot figuro komedije in filozofom kot figuro tragedije lahko razumemo v aristotelskih kategorijah poetike kot razliko med komičnim filozofom, ki je naslikan »slabši, kakor je v resnici«, in tragičnim filozofom, ki je uprizorjen »boljši, kakor je v resnici«. komedija eksploatira popularno mnenje o filozofih, recimo tisto, ki pravi, da so filozofi neveščiči v praktičnih zadevah in da nenehno padajo v vodnjake (zgodb o Talesu, ki pade v luknjo med nočnim sprehodom opazovanja zvezd), tragedija pa navsezadnje počne isto, vendar v nasprotni smeri, ko, denimo, svobodomiselnost povzdigne v nič manj kot dejansko svobodo (emblematičen je cesar Mark Avrelij, ki zatrjuje, da je svoboden bodisi na prestolu bodisi v verigah).

Toda – za konec in v dobri maniri Penelope, ki zvečer razdere, kar je čez dan stkala – morda tale opozicija med komično in tragično upodobitvijo filozofa vendarle ni tako ostra, kakor se nakazuje: če pomislimo na dejstvo, da je ravno Aristofanova komedija nosila levji delež odgovornosti za Sokratovo obsodbo pred atenskim sodiščem, nam bodo *Oblačice* morda vzbujale precej manj smeha, prav tako kot vse tragične filozofske figure iz obravnavanih filmov delujejo precej komično natanko v tistih najbolj seroznih prizorih, kjer je zgoščeno izražen ves njihov *übermenschovski* herojski patos.

Razlika med komičnim in tragičnim filozofom se tako izkaže ne za ostro načrtano opozicijo, temveč vse prej za jukstapozicijo dveh upodobitev, ki ju gre brati skupaj: filozofi so obenem »slabši in boljši, kakor so v resnici«, obenem tragični in komični – tragikomični.

Kakšni pa so v tej svoji tragikomični resnici? Če so filozofi res filozofi, potem tega v resnici ne vedo niti sami.

O neki drugi Hannah Arendt

Nina Cvar

Hannah Arendt

HANNAH ARENDT LAHKO OZNAČIMO ZA ENO NAJBOLJ LUCIDNIH POLITIČNIH TEORETIČARK 20. STOLETJA. V SVOJIH BESEDILIH IN NASTOPIH JE VSEKOZI SKUŠALA RAZUMETI POLITIČNO DELOVANJE, KI GA JE POVEZOVALA Z MIŠLJENJEM. V OSPREDJE JE TOREJ POSTAVLJALA NEKAJ, ČEMUR BI NA SLEDI VLASTE JALUŠIČ LAHKO POGOJNO REKLI »METODA POLITIČNEGA MIŠLJENJA.«¹ GRE ZA SKOVANKO, KI VKLJUČUJE PREVPRAŠEVANJE RAZMERJA MED POLITIKO IN FILOZOFIJO OZIROMA RAZMERJE MED DEJANJEM IN MISLIJO.

Pričujoča vprašanja in problemi, ki so v marsičem imanentno filozofski, pri čemer pa se Arendtova nikoli ni pustila naslavljati za filozofinjo², tvorijo scenaristično ogrodje celovečerca *Hannah Arendt* (2012) Margarethe von Trotta, katere dela se rado označuje za filme t. i. drugega vala feminizma, gre pa tudi za eno pomembnejših predstavnic novega nemškega filma. Avtorica se je sprva uveljavila kot igralka v filmih Rainerja Wernerja Fassbinderja in Herberta Achternbuscha, kasneje pa se je kalila kot scenaristka v filmih svojega tedanjega moža, Volkerja Schlöndorffa, s katerim je posnela tudi film *Izgubljena čast Katarine Blum* (Die verlorene Ehre der Katharina Blum, 1975). Režiserka in scenaristka filma o Hannah Arendt je na samostojno pot filmske režiserke stopila z *Drugim prebujenjem Christe Klages* (Das Zweite Erwachen der Christa Klages, 1978), že zgodaj pa je začela sodelovati z igralko Barbaro Sukowo, s katero sta upodobili nekatere pomembne ženske zgodovinske osebnosti; naj ob tem omenimo vsaj biografijo o Rosi Luxemburg iz leta 1986, za katero je Sukowa prejela nagrado za najboljšo igralko v Cannesu.

¹ Glej v Jalušič, Vlasta: *Zlo nemišljenja*. Ljubljana: Mirovni inštitut, 2009. Str. 12.
² Glej v Jalušič, Vlasta: *Zlo nemišljenja*. Ljubljana: Mirovni inštitut, 2009. Str. 22.

Margarethe von Trotta tradicionalno zanimajo ženski liki s ciljem po spodjedanju ustaljenih reprezentacij žensk v množični kulturi. Po Barbari Quart, ameriški filmski kritičarki, je za njen opus značilen na žensko osredotočen filmski pogled, poln senzibilne intenzivnosti, ki v ospredje postavlja teme, kot so splav, kontracepcija, zlorabe in nasilje, pa tudi kompleksnost stkanih ženskih vezi, ki jih von Trotta često postavlja v širši politično-zgodovinski kontekst³. Prehajanje med osebnim in javnim, tematiziranje razmerja med predpisanimi družbenimi vlogami na eni strani ter izborjenimi vlogami na drugi, tudi za ceno izgube, celo življenja, nedvomno predstavljata dvojce od stalnih zanimanj ustvarjalke, ki je v nekem intervjuju dejala, da so na njeno delo najbolj izrazito vplivali Bergman, Hitchcock in francoski film 60. let.

Ta zmes avtorskih vplivov, ki med drugim vključuje precizno portretiranje človeškega značaja in izumljanje novih reprezentacijskih strategij, se izrisuje v filmih Margarethe von Trotta in tudi v filmu *Hannah Arendt* – vsaj kar se tiče vsebinskega dela. Le kako si drugače razlagati upodobitev že skorajda fanatične želje Hannah Arendt »po razumevanju« šoje. Repetitivno ponavljanje Arendtove »hočem razumeti« doni kot predirljiv zvok želje po izkopavanju resnice ne glede na ceno, ki jo bo zanjo morala plačati.

Von Trotta korektno, v prepletu treh časovnih perspektiv (pogost prijem režiserke) predstavi pomemben izsek iz življenja – tistega, ki Arendtovo pripelje do izpeljave njene znamenite teze o banalnosti zla. Na eni strani gre za čas zgodnjih 60. let, ko se zdi, da je Arendtova težke čase pustila za sabo, z možem, tudi akademikom, si krajša večere z vročimi filozofskimi debatami, kruh pa si služi kot priljubljena profesorica. A zlovešča preteklost z aretacijo Adolfa Eichmanna to navidezno idilo nenadoma prekine. Čas, ki pravzaprav nikoli ni minil, zatrese sedanjost, jo dobesedno prelomi in Arendtovo spet vrne nazaj, v 2. svetovno vojno, bežno pa tudi v obdobje njenega enigmatič-

³ Glej v Koenig Quart, Barbara: *Women Directors: The Emergence of a New Cinema*, New York, Praeger, 1988. Str. 93.



Hannah Arendt

nega srečanja s Heideggerjem, ki v filmu deluje kot simptom hrbtni plati zahodne episteme. Da bi bolje razumela nekaj, kar ni mislljivo, se Arendtova publikaciji *New Yorker* ponudi, da pokriva sojenje proti Eichmannu, ki poteka v Izraelu. Toda ko na sojenju nacističnemu častniku prisluhne, potem ko ga ugleda v zastekljeni kabini, je šokirana. Eichmann še zdaleč ni tak, kot je pričakovala, da bo. Ni demon, je povsem »normalen« povprečnež, tako rekoč popoln nihče, ki na vse obtožbe odgovarja, da je »le« sledil »Zakonu«. Po začetnem šoku se Arendtova zakoplje v delo, v analizo več tisoč strani dolgega prepisa Eichmannovega zaslišanja, in po mukotrpnem delu postavi tezo, da gre primer Eichmann obravnavati v luči t. i. banalnosti zla, s čimer dobesedno vrže s tečajev tako akademsko kot tudi širšo javnost.

Teza o banalnosti zla tako nastopi kot edinstveno dramaturško središče filma, kar glede na zanimanja von Trottove za (ženske) osebnosti, ki so stale za svojimi prepričanji ne glede na družbene pritiske, ni presenečenje. Z omenjeno tezo, katere poanta je, da t. i. banalnost kot lastnost Eichmanna in njemu podobnih »administrativnih« storilcev ni nič »radikalnega« oziroma demonskega, da gre prej, kot razlaga domača poznavalka Hannah Arendt, Vlasta Jalušič, za »plitkost«, izraženo v nezmožnosti mišljenja in nesposobnosti imaginacije,⁴ si Arendtova prisluži več sovražnikov kot privrženecv.

Kljub marsikdaj povsem neosnovanim napadom Arendtova ostane zvesta sami sebi, svojim prepričanjem in idealom, prav ta njena trmasta nepopustljivost pa se zdi kot naročena za von Trottovo. V tem oziru vizualizacija Arendtove praktično ne odstopa od preteklih projektov. Še več. Epsko biografijo o avtorici samosvoje analize mehanizmov zločinov, ki med drugim vključuje poskus refleksije mesta mišljenja v širši konfiguraciji zahodne politične tradicije, je moč postaviti ob bok biografiji Rose Luxemburg. Navsezadnje se podobnost med filmoma kaže tudi v izbiri reprezentacijskih strategij, ki v veliki meri črpajo iz detajlno izpeljane fabule, stkane iz drobnih premikov na križišču individualnega in družbenega.

Iz napetosti, ki se ustvarja med temi plastmi, von Trottova postopoma gradi osrednje like z vsemi pripadajočimi značajskimi pritisklinami. Brez ovinkarjenja jim nastavlja lakmusov papir, odločno, brez taktiziranja ga dobesedno vrže nanje, med drugim tudi zato, da bi pokazala, kako se osebno in družbeno vselej prepletata. Zato ni naključje, da je ustvarjanje von Trottove zaznamovano z neumornim zanimanjem za vlogo in odgovornost posameznika v širši družbeno-politični konfiguraciji, kar je v nekem smislu tudi zanimanje Hannah Arendt.

Toda tovrstno, brezkompromisno upodabljanje von Trottove, se sprehaja po tanki liniji vseskozi prisotne nevarnosti, da ravno zaradi neizmerne želje po skorajda že deklarativni neposrednosti

reprezentacije nevede zapade v mitizacijo uprizorjenih likov. Celo več. Zaradi zahtevnosti upodobljene snovi se lahko kaj rado pripeti nelagodno spogledovanje s klišeji, celo floskulami, od tu do banalizacije pa ni več daleč.

Četudi filmu *Hannah Arendt* ne moremo veliko očitati, mu po drugi strani lahko očitamo vse. Ob tem ne govorimo o zgodovinski (ne)točnosti, okoli katere se brezplodno vrtijo nekatere kritike, temveč sam vidik filmskega izraza. Ta je sicer povsem značilen za avtorico – je tako rekoč replika samega sebe, proizvedena formula, ki deluje, a hkrati deluje še preveč, saj ga avtorica ne razvija naprej, kot takšnega ga le aplicira na izbrano tematiko.

Problem filma se spričo tega kaže v konceptualni izbiri reprezentacijskega režima, v specifičnem razmerju med filmom in mislijo. Težava tako ni toliko sama izvedba, kot je problematična odsotnost sinhronitete med izbrano tematiko in izbiro reprezentacijskega modusa. Ker ekranizacija ne uspe proizvesti filma, ki bi na čisto ontološki ravni skušala misliti tezo o banalnosti zla, slednja na žalost funkcionira kot še ena v vrsti številnih deskriptivnih biografij. Slednje ima za posledico tako premalo ostro kritiko epistemologije Hannah Arendt kot tudi zvođenel poskus aktualizacije njenih misli za današnji čas. Kar je velika škoda, navsezadnje bistvo angažmaja Arendtove ni le izjemen poudarek na pomenu *človeškega delovanja*, temveč tudi njeno neumorno opozarjanje, da elementi totalitarizma lahko preživijo padce sistema, zaradi česar se lahko v novi preobleki, tudi v zelo sofisticirani obliki, vnovič prikraejo. Edino orožje zoper to »skušnjavo« pa je *razumeti* – razumeti pa je potrebno tudi s filmom, navsezadnje je bil Gilles Deleuze tisti, ki je potrdil zmogljivost filma, da ta lahko producira tudi filozofske koncepte, da se torej lahko tudi film misli sam.

4 Glej v Jalušič, Vlasta: *Zlo nemišljenja*. Ljubljana: Mirovni inštitut, 2009. Str. 21–22.



»To je konec Amerike!«

Zlata doba - Holivud pred
vpeljavo Produksijskega
kodeksa (2. del)

Marcel Štefančič, jr.

Amerika je bila v teh filmih, ki so testirali vzdržljivost moških (stres, slaba hrana, nagnetenost, brutalnost, izoliranost ipd.), le alegorija zaporov – in proletariat, ta večni delinkvent brez prihodnosti (recimo Paul Muni v filmu *Pobegnil sem z verige* ali pa mularija v *Županu pekla*), je bil le zapornik liberalnega, povsem dereguliranega, laissez-faire kapitalizma.

V *Peklenski cesti* zaporniško delovno silo izkoriščajo v korporativne, profitne namene. Podjetnik namreč v zaprtih proletarjih vidi le produkcijsko sredstvo, ceneno, tako rekoč brezplačno delovno silo. Kapitalizem je zapor, sadizem, tortura. Zaporniki na koncu kolektivno zbežijo, kar je videti kot majhna revolucija, kot poziv k revoltu. Ko Paula Munija v filmu *Pobegnil sem z verige* vprašajo, s čim se preživlja, odvrne: »Kradem.« Verigi ne more pobegniti.

Ni čudno, da so bili mnogi izmed teh filmov posneti v pravih zaporih. Recimo: film *Ošteviličeni* je bil posnet v San Quentinu. Ravnatelj, ki ga je v *Veliki hiši* igral Lewis Stone, je bil zmodeliran po Jamesu Holohanu, ravnatelju San Quentina. Američani so bili tako obupani, da so se na eksekucije javljali kar sami, recimo Spencer Tracy v filmu *20.000 let v Sing Singu*.

Kot v knjigi *Captured on Film* pravi Bruce Crowther, je bila med gangsterskimi in zaporniškimi filmi bistvena razlika v tem, da so bili kriminalci v gangsterskih filmih prikazani kot bad guys, kriminalci v zaporniških filmih pa kot good guys. Gledalec je bil na koncu vedno na njihovi strani, pa ne le zato, ker so bili ravnatelji zaporov in stražarji brutalni, sadistični, represivni, nečloveški in skorumpirani, ampak tudi zato, ker so bili kaznjenci običajno nedolžni, recimo Raymond Hackett v *Ošteviličeni* ali pa Howard Phillips v *Zadnji milji*. V filmu *Ali so to naši otroci* na električni stol pošljejo najstnika (Eric Linden).

To je bil tudi čas, ko so bratje Marx – tako kot Laurel & Hardy, Olsen & Johnson in Wheeler & Woolsey – posneli svoje najbolj manične, anarhične, anarhistične, antisocialne filme, recimo *Bučmane*, *Krotilce*, *Konjsko perje* in *Noro vojno bratov Marx*, v katerih so smešili bogataše, razbijali družbeno hierarhijo, rušili javni red

in mir, prekinjali logiko, razkrinkavali Hooverjev »mismanagement«, spodkopavali status quo in vse spreminjali v kaos. Bili so histerični, subverzivni, gverilski, groteskni, strupeni, neobvladljivi – pravi marksisti. Ni čudno, da je Harpo Marx leta 1933 med obiskom v Sovjetski zvezi rekel, da so res potomci Karla Marxa. In Harpo je bil tisti izmed bratov Marx, ki ni dosti govoril. Sporočilo njihovih filmov je bilo jasno: ta družbeni red je treba zrušiti. Vlado je treba iztiriti.

In seveda, če je kdo na ves glas izkoristil dejstvo, da so filmi dobili zvok, potem so to storili prav bratje Marx: predvsem Groucho in Chico sta bila stampedo ostrih, rezkih, duhovitih, zbadljivih, divjih, prasketajočih, sarkastičnih replik, wisecrackinga. Bombardiranju z verbalnim stakatom, lunatičnimi besednimi igrami, non sequiturji in eksplozivnimi dvojnimi pomeni, ki niso mogli skriti svojega kontrakulturnega impulza, ni bilo ne konca ne kraja, k čemur so tedaj svoje prispevali tudi reporterski filmi, recimo *Naslovna stran*.

Reporterji so imeli med »veliko zgodbo« in rokom za oddajo vedno dovolj časa za cinizem, lakonične replike, wisecracking in eksplozije logoreje, pa tudi za rušenje razrednih pregrad, saj so nenehno povsem nemoteno švigali med razredi, med palačami in ulico, med bogataši in proletarci, kot Clark Gable v romantični komediji *Zgodilo se je neke noči*. Razrede so združevali, povezovali, integrirali – kot Rooseveltov New Deal.

To je bil tudi čas, ko so Ameriko rajcale direktne in lascivne Constance Bennett, Joan Crawford, Barbara Stanwyck, Marlene Dietrich, Clara Bow, Gloria Swanson, Janet Gaynor, Joan Bennett, Lily Damita, Miriam Hopkins, Kay Francis, Bette Davis in kakopak Jean Harlow, ki je zablestela kot *Platinasta blondinka*. Imela je mnogo ljubimcev, tri može, tudi precej starejšega, zelo intelektualnega producenta Paula Berna, ki je le nekaj tednov po poroki v skrivnostnih okoliščinah naredil samomor. Bila je seks bomba brez predsodkov, toda s smislom za humor in pikantnim besednim zakladom, dinamit in dinamo, Mona Liza brez nadržka, impulzivna vampica, bujna, sarkastična, nikoli nedolžna nimfeta, ki je poznala vse prave odgovore in vsa prava vprašanja, žilava sirena, ki je moške razumela onstran tega, kar so rekli. Navsezadnje, do seksa je imela enak odnos kot moški – do večera je bilo vedno predaleč.

Po šolanju v holivudski šoli za dekleta je začela kot statistka, nastopila v nekaj burleskah Stana & Olie, potem pa se prebivala kot pustolovska, promiskuitetna, brezvestna, mrhasta fatalka v *Vražjih angelih*, priležnica Jamesa Cagneyja v *Državnem sovražniku*, pohotna *Rdečelaska* in lascivna *Seks bomba*. Ko je Clarka Gabla v *Rdečem prahu* pod tušem poprosila, naj ji zdrgne hrbet, se ji niso mogli več upreti niti menihi. Ker je kazalo, da je od vseh, so pirati ta film prelevili tudi v pornič: dodali so nekaj erotičnih prizorov z njeno dvojnico in film potem vrteli po svetovnih beznicah in lukah, kjer ni nihče opazil razlike. A po drugi strani: vedno je izgledala kot ženska, ki je s sabo povsem zadovoljna. Da so bile njene vloge povsem avtobiografske, je jasno: v *Brezobzirni ženski* se poroči s Franchotom Toneom, ki pa kmalu po poroki naredi samomor.



Pobegnil sem z verige



Zgodilo se je neke noči

Žanr zase je bila brodvejska senzacija Mae West, avtorica in zvezdnica mnogih kontroverznih, »šokantnih« teaterskih hitov (»Sex«, »Drag«, »Diamond Lil«). Pri bratih Marx so vse replike dišale po družbeni revoluciji – pri Mae West, kraljici urbane agresivnosti, so dišale po seksualni revoluciji. Če replika ni imela seksualnega podtona, je sploh ni izrekla. Mae West je seks naložila na jezik. Bila je bujna, blond, energična, direktna, lascivna – in vedno je vabila, flirtala in rajcala. »Pridi kdaj k meni,« je dahnila Caryju Grantu v farsu *Vse to mu je zakuhalo ona*. Le zakaj ne: »Ko se ženske pokvarijo, gredo moški takoj za njimi.« Ha. »Nisi nikoli srečala moškega, ki te je osrečil?« vpraša Grant. »Seveda – velikokrat!« Ne, ni bila angel.

Njeni filmi so bili dolgi pettingi. »Ne skušaj priti v nebesa v eni noči.« Ali pa: »Moški v hiši je trikrat vrednejši od moškega na cesti.« Izraz *Go West* je dobil nov pomen. Toda po seksu niso dišale le njene replike. V nekem filmu je bilo slišati: »O, to si ti – ker si oblečen, te nisem prepoznala!« Spet v drugem filmu je šel pogovor med bejbo in tipom takole. On: »Vedno sem hotel domov odpeljati izkušeno dekle.« Ona: »Nisem izkušena.« On: »Nisva še doma.« Njeni filmi, predvsem *Vse to mu je zakuhalo ona* in *Nisem angel*, so delali kolone. Bila je škandal na dveh nogah. Najprej si je v filme sploh niso upali spustiti – obisk je moral tako pasti, da je postala neizogibna. In ko so jo spustili, so rekli, da ekranizacija njene brodvejske senzacije *Diamond Lil* ne pride v poštev, a so jo potem vendarle ekranizirali – pod naslovom *Vse to mu je zakuhalo ona*.

Katharine Hepburn je bila sicer čisto nasprotje Mae West, a je bila prav tako huda motnja. Imela je glas, ki ti ga da boj, stas, ki

ti ga da golf, akcent, ki ti ga da dobra šola, ego, ki ti ga da smisel za humor, in karakter, ki ti ga da Jane Austen. Ni bila ravno lepota, toda znala je biti lepa. Ni bila seksi, toda le zato, ker inteligenca običajno nima seksapila. Pač ni zrastle v Holivudu. Celo življenje bi lahko igrala Antigono, ne da bi kdaj srečala Kreonta. In celo življenje bi lahko igrala Jokasto, ne da bi kdaj srečala Ojdira.

Delovala je hladno, toda le zato, ker ni vedno čakala na veliki plan. Ni bila sintetična. In ni bila le obraz – ustvarjena je bila, da bi trajala. Holivudu navkljub. V Holivud je prišla leta 1932, toda dobro leto kasneje je imela za pasom že pet filmov in prvega oskarja – za vlogo Ade Love alias »Eve Lovelace«, ki v *Jutranji slavi* iz malega mesta v Novi Angliji odide v New York. Ker hoče postati slavna igralka, se lepi na pomembne, vplivne moške, ki jih potem drugega za drugim zavrže. Z nobenim se noče zvezati, trike tega posla pa osvaja tako hitro, da na koncu z odra zrine tudi glavno zvezdo.

Dobro so znane zgodbe o tem, da je bila trmasta, divja, uporniška, neukročena, agresivna, feministična in hudo osvobodjena (šušljali so celo, da je lezbijka), da se ni ujemala s podobo tedanje ženske, da je hotela neodvisnost, da je nenehno postavljala pogoje, da je kljubovala moškemu svetu, patriarhatu, seksističnemu družbenemu redu in spolni diskriminaciji, da je zavračala vloge, da je bila stalno v vojni ... Toda problem je bil v resnici hujski: Holivud je ni mogel spremeniti v produkt. Ni je mogel komodificirati.



Platinasta blondinka

Preveč je bila izmuzljiva. Filmi *Male ženske*, *Alice Adams*, *Sylvia Scarlett*, *Upornica*, *Vhod za igralce*, *Quality Street* in *Počitnice* so lepo poudarili, da njene drugačnosti – njene osvobojenosti, njene neodvisnosti, njene radikalnosti, njenega feminizma – niso mogli kontrolirati. Še manj zaježiti. Bila je nepredvidljiva, nezaježljiva, nevarna. In pretirana. Kot Joan Crawford, Bette Davis, Greta Garbo in Barbara Stanwyck. Toda bolj realna. Holivud ni vedel, kaj naj z njo počne – kako naj jo trži, komu naj jo plasira, kako naj jo zapakira, v kakšne filme naj jo daje, s katerimi moškimi naj jo spari.

Bila je nad spolno razliko, pred svojim časom, ženska prihodnosti, toda raje so jo stiskali v kostumske filme, v preteklost, da so lahko rekli, vidite, takrat so bile ženske drugačne, bolj divje. Ali pa so jo postavljali na tuje, eksotične lokacije, kjer je bila ženska, ki se je obnašala nestandardno, sprejemljiva. Holivud je moral nekako prikriti, da je ne more komodificirati. Zato ne preseneča, da je po silovitem startu nastopila v dolgi seriji filmov, ki so povsem propadli. Holivud ni vedel, kako naj jo prodaja. In kako naj jo popularizira. Ni šla v kalup.

Še huje, prikazovalci so jo razglasili za strup – za zvezdo, ki ljudi ne pritegne. S tega prikazovalskega spiska strupov je ni rešila niti romantična komedija *Vzgoja otroka*, v kateri je skušala vzgojiti žival in moškega, leoparda in Caryja Granta. Ista stvar.

Katharine Hepburn je za razliko od ostalih tedanjih zvezd, ki so prišle s ceste, prišla s parketa, zato se ji ni bilo treba poniževati z najslabše plačanimi deli. Ni se ji bilo treba slačiti ali pa spati s Pigmalion – niti ji ni bilo treba blefirati, da je naivno dekle, ki se je izgubilo v velikem svetu. Rodila se je v zelo bogati, vplivni, slavni družini, ki je živela v Novi Angliji. Oče je bil kirurg in urolog, velik in cenjen frajer, neke sorte »nacionalni zaklad«, zelo liberalen. Mati je bila še bolj liberalna, pro-choice sufražetka, škandal na dveh nogah. Njihovo posestvo, strah in trepet lokalnih konservativcev, je bilo živahno frajgajstovsko zbirališče tedanje intelektualne noblese. Za razliko od drugih tedanjih zvezd, ki so uspеле šele, ko so uspеле, je Kate uspela že s tem, ko

se je rodila, kar pa je ni niti ustavilo niti demotiviralo.

In v tem je bila njena specifika: bila je ena izmed redkih igralk, ki so prišle iz bogatih družin, in obenem edina, ki je postala taka zvezda. Druge ženske je to, da so bile rojene v bogati družini, demotiviralo in ustavilo, ali bolje rečeno je zanje bil uspeh že to, da so se rodile v zgornjem razredu, ki je imel filme itak za nazadovanje. Toda prišla je v pravem času: ko je bilo disidentstvo mogoče.

To je bil, dalje, čas, ko je nastala serija mračnih, perverznih, šokantnih, nevarnih, gotskih grozljivk, recimo *Drakula*, *Frankenstein*, *Dr. Jekyll in g. Hyde*, *Mumija*, *Umori v ulici Morgue*, *Maska Fu Manchuja*, *Stara mračna hiša*, *Nevidni človek*, *Beli zombi*, *Sfinga*, *Pošast hodi*, *Muzej voščenenih lutk*, *Nori genij*, *Vampir*, *Doktor X*, *Svengali*, *Plenilec*, *Nora ljubezen* in *Spake*, v katerih je kar pokalo od patologije, sadomazohizma, kanibalizma, nekrofilije, kastracij, satanizma, hipnoze, telepatije, likantropije, vuduizma in groteskni mutacij in ob katerih so gledalci komaj čakali, da se v dvorani spet prižge luč.

In vse te pošasti – Drakula, Frankensteinov stvor, g. Hyde, mumija, cirkuške spake, nori doktorji, nori umetniki, demonični lutkarji, morilske roke itd. – so bile outsiderke, ki se uprejo statusu quo. Ni čudno – vse razloge imajo, da se čutijo izkoriščane in zlorabljenе, navsezadnje so vse bolj ali manj produkt represivnega eksperimentiranja in kapitalističnega »inženiringa«, ki skuša izdelati čim bolj učinkovitega in čim bolj suženjskega delavca.

Belega zombija, prvi film o zombijih (posnet po Seabrookovem romanu »The Magic Island«), je posnel Victor Halperin, ki je potem režiral serijo B-grozljivk – *Nadnaravno*, *Ladjo torture*, *Živega pokopanega* in *Upor zombijev*. V *Uporu zombijev*, ki je v kina prišel skoraj sočasno s Curtizovim šokerjem *Mrtvec, ki hodi*, v katerem so zombificirali Borisa Karloffa, so zombiji vstali v Kambodži, toda *Beli zombi* se je dogajal na Haitiju, na originalni lokaciji, kjer Murder Legendre, ki ga igra Bela Lugosi, na svoji plantaži sladkornega trsa izkorišča zombificirano suženjsko delovno silo, s čimer potrdi znano marksistično tezo, da je kapital »mrtvo delo«. Ali bolje rečeno: delo mrtvih.



Vražji angeli



Otroški obraz

V *Frankensteinu* se upre le tvor (Boris Karloff), toda v *Otoku izgubljenih duš* se dementnemu dr. Moreauju (Charles Laughton) in njegovi »Hiši bolečine« uprejo vse pošasti, mutacije genetskega inženiringa, »pozabljeni ljudje«, v katerih je mogoče zlahka prepoznati politično alegorijo žalostnih, lačnih, brezposelnih, depresivnih množic, ki so paradirale po Hooverjevi Ameriki in ki so jim bogataši, povampirjeni od pohlepa in egoizma, pili kri.

Upor se je sredi 30. let, ko so nastale nekatere udarne grozljivke, recimo *Frankensteinova nevesta*, *Znamenje vampirja*, *Hudičeva lutka*, *Nora ljubezen*, *Črna mačka*, *Krokar*, *Nevidni žarek*, *Drakulova hči* in *Volkodlak iz Londona*, stegnil v *Upor zombijev*, zombificiranih kamboških vojakov, ki jih hočejo reanimirati za potrebe imperialistične politike. V *Spakah* se uprejo prave spake, deformirani produkti narave, ki jih prelevijo v cirkuške atrakcije (fant s premajhno glavo, fant brez nog, siamski dvojčici, človeški torzo ipd.), kar je bil signal, da je že sam naravni red spačen. Normalnost je bila v teh pogojih nemogoča, kar je opozoril tudi *Človekov grad*, obsodba revščine in socialne imobilnosti. V proletariatu se je prebujala pošast, ki je ogrožala »naravni red in mir, evolucijo. Depresivni proletarijat je vohal kri. Carl Denham v *King Kongu* ne poudari zaman, da je v New Yorku nevarneje kot v »primitivnih« eksotičnih deželah: gospodarska kriza je bila tako huda, da se je zdelo, da se je Amerika vrnila v predzgodovino – in se spremenila v »primitivno«, »barbarsko« družbo. Zato ne čudi, da je razočarani, prevarani, izigrani, obupani junak *Razprodaje herojev* na koncu dahnil: »To je konec Amerike!«

Če bi Holivud nadaljeval s tem tempom, bi leta 1935 posneli Marxov Kapital, Humphrey Bogart in Ingrid Bergman pa bi v *Casablanci* fukala. In to hardcore. Toda vsi verski lobiji – katoliški, protestantski in judovski – so se v imenu »bratske ljubezni« križarsko združili in agresivno, histerično pozvali k bojkotu holivudskih filmov, administracija novo izvoljenega predsednika Roosevelta, inavguriranega 4. marca 1933, je zagrozila z vpeljavo zvezne cenzure, nekateri kongresniki – recimo Grant M. Hudson iz Michigana – pa so najavili celo zakonodajo, ki bi za avtorje spornih filmov predvidevala zaporno kazen, tako da

Holivudu ni preostalo drugega, kot da se pod vse hujšimi pritiski te svete koalicije uredi in očisti, Produkcijski kodeks pa sprejme kot svojega Jezusa Kristusa.

Cerkev je leta 1934 iz protesta ustanovila Legijo dostojnosti (Legion of Decency), ki je začela preganjati »lascivne« in »obsценne« filme, verniki pa so se morali na nedeljskih mašah zaobljubljati, da ne bodo hodili gledat »grešnih« filmov, ki »kvarijo javno moralo in promovirajo seksualno manijo«, »ogrožajo mladino, družinsko življenje, domovino in vero,« »heroizirajo kriminalce«, »prikazujejo umazano življenjsko filozofijo kot nekaj sprejemljivega« in »žalijo krščansko moralo«.

Legija je tudi sprti objavljala svoje ratinge filmov – in če je filmu pritaknila oznako »Condemned«, je pomenilo, da ga je treba bojkotirati. Ker pa se Holivud še vedno ni »spametoval«, je filadelfijski kardinal Dougherty pozval k bojkotu vseh filmov. Vseh! Konec filma. Svoje je dodal tudi Svet za raziskavo filmov (Motion Picture Research Council), katerega častna podpredsednica je bila Sarah Delano Roosevelt, predsednikova mama, ko je objavil rezultate »sociološke« raziskave vpliva filmov na otroke – rezultati, pridobljeni s »hipnografom« (otroke so po ogledu filmov uspavali in potem merili vpliv), ki jih je izvajala Paynova fundacija, so bili katastrofalni. Filmi so bili škodljivi, kvarni, nevarni. Naslov knjige, ki jo je leta 1933 objavil Henry James Forman, ni puščal nobenega dvoma: »Our Movie-Made Children«. Filmi »delajo« otroke: otroci so zatrjevali, da ob gledanju gangsterskih filmov mislijo na to, kako bi postali gangsterji in kako bi koga oropali.

Nadškof Amleto Cicognani je svaril, da so filmi zločin proti nedolžni mladini in da jih je treba očistiti, detroitski monsignor Hunt in katoliške revije à la St. Leo in Queen's Work so sestavljali spiske filmov, ki da niso primerni za javno prikazovanje, medtem ko je Episkopalna filmska komisija pozivala banke, naj ne financirajo več filmov. A. H. Giannini je obljubil, da bo Bank of America financirala le čiste filme. Še celo rabin Goldberg je obsodil judovske producente, ki da s svojimi filmi sramotijo judovsko ljudstvo.

Komisijo za odnose s studii in Producentno razsodišče (Producers Appeal Board) so razpustili ter ju zamenjali z Uradom za produkcijski kodeks (Production Code Administration), ki so ga sicer še vedno financirali studii, ni pa več odgovarjal šefom studiev, ampak Haysovega uradu oz. Združenju ameriških filmskih producentov in distributerjev, s tem pa Wall Streetu in bankirjem, ki so filme kreditirali/financirali. Ali bolje rečeno: Producentno razsodišče je prej lahko preklicalo in zavrnilo odločitev Haysovega urada – zdaj je lahko odločitev Urada preklicalo in zavrnilo le Združenje. Toda Wall Street je dal jasno vedeti, da bo financiral le tiste filme, ki jih bo blagoslovil Urad. Pika.

Urad, ki je filme odobril ali pa tudi ne (»Seal of Approval«), je postal organ holivudske samoregulacije oz. samocenzure. Hays je vodenje Urada zaupal Josephu I. Breenu, nekdanjemu šefu Komisije za odnose s studii, ki je tako postal »papež filmske morale«, vatikanski odposlanec v Holivudu in dolgoletni soobliko-

valec holivudskih filmov, njihove estetike, njihove etike, njihove poetike.

Breen, fanatični antikomunist, ki je Urad vodil do leta 1954 (*»Komunistična propaganda je v filmih prepovedana«*) in ki je trdil, da so ga madžarski boljševiki nekoč obsodili na smrt, je formatiral in standardiziral holivudsko imaginacijo.

Toda standardizacija holivudske imaginacije, ki gledalcem ne sme »nižati moralnih standardov«, ki sme predstavljati le »korektno življenjske standarde« in ki se »zakonu – božjemu, naravnemu ali človeškemu – ne sme posmehovati«, je bila le del standardizacije studijskega sistema, potemtakem sistema, ki je standardiziral vse: produkcijo, distribucijo in prikazovanje, odnose med distributerji in prikazovalci, produkt, film in moralo. Film je bil le produkt med produkti – in Holivud je hotel, da bi bil ta produkt čist, kvaliteten, konzumen, konkurenčen, obče sprejemljiv. Holivud je hotel s Produkcijским kodeksom svoj produkt izboljšati.

Leta 1934 je bilo svobode, inventivnosti in kulturne revolucije konec. Breen je Produkcijški kodeks spremenil v »diktaturo vrlin«, kot je v knjigi *The Shattered Silents* pripomnil Alexander Walker. Svoje je kakopak dodala še Legija dostojnosti, ki se je na hitro prelevila v zelo vplivno moralno policijo, velik vpliv pa je imela tudi na Urad za produkcijški kodeks, ki ji je filme sproti dostavljal v presojo. Če je imela Legija pripombe, so filme porezali – če Legiji niso ustregli, je filmu pribila oznako *Condemned*. Če je filmu pribila oznako *Condemned*, ga je potem tudi javno obsodila, organizirala protestne shode in obenem pritisnila na prikazovalce, da filma niso vrteli. Legija je Uradu dodelila tudi svoje svetovalce, med katerimi je najbolj slovel oče John Devlin, šef losangeleške Legije dostojnosti. Legija in Urad sta delala vzajemno: Legija je Uradu jamčila podporo, Urad pa je Legiji jamčil vpliv.

Holivud se je moral prilagoditi – in pokristjaniti. Kapitalizmu ni uspelo strmoglaviti. Svoje uporniške impulze, svoj karnevalski nihilizem, svoje pijano pulziranje je moral zavreči, sterilizirati in streziniti, revolucijo pa odpovedati ter se spodviti v poz

političnega agnostika in trobila novega moralnega konsenza – New Deala, Rooseveltovega evangelija. Bratje Marx so rušili le še opere in dirkališča.

Filmi demokracije niso več kritizirali, ampak so jo glorificirali. Policisti so postali heroji. Še več, James Cagney in Edward G. Robinson, bivša filmska gangsterja, sta v *Zveznih agentih* in *Kroglah ali kroglicah* igrala junaška policista. Policijski filmi so imeli vigilantske naslove: *Let 'Em Have It ... Muss 'Em Up ... Don't Turn 'Em Loose ... Show Them No Mercy*. Film, ki so bili posneti za mestno, urbano, svetovljansko publiko, so morali biti narejeni tako, da so bili sprejemljivi tudi za vas, za ameriški heartland, za Midwest. Holivud je moral biti sprejemljiv za vse. Nikogar ni smel užaliti – niti prizadeti. Depolitiziral se je, deseksualiziral in infantiliziral. Nobene lascivnosti več.

A po drugi strani, že Hays je poudaril, da skuša s svojimi zapovedmi zaščititi predvsem otroke, da skuša torej ustvariti kinematografijo, ki bo sprejemljiva za otroke, za tisto »najbolj sveto stvar« – »*the mind of child*«. Ni kaj: »*Above all is our duty to youth*«. Film mora biti otrokov učitelj – in njegov duhovnik. V najavni špici je odslej stal tudi napis: »*Ta film je odobril Urad za produkcijški kodeks Združenja ameriških filmskih producentov in distributerjev*«. To je bil uradni pečat Urada, njegov imprimatur.

Filmov, ki so nastali med letoma 1930 in 1934, po letu 1934 niso smeli več reprizirati, vsaj ne v izvorni, predBreenovi verziji. Vzemite le prvo verzijo *Malteškega sokola*: profane replike, »nizka« morala, ženska, ki sleče kimono in zleze v kad, in napis »*Ne moti*«, ki ga drži v roki privatni detektiv Sam Spade (Ricardo Cortez), so Breena tako zmotili, da je zahteval »čiščenje«. Nekateri so bili pod Breenom neprikazljivi. Ali natančneje, Breen je leta 1935 prepovedal 31 filmov, ki so nastali pred zategnitvijo oz. pred reafirmacijo Produkcijškega kodeksa, potemtakem pred 15. julijem 1934, med drugim tudi filme *Zgodba o Temple Drake*, *Otroški obraz*, *Vse to mu je zakuhalo ona*, *Mož z brazgotino*, *Cock of the Air*, *Načrt za življenje*, *To je torej Afrika*, *Ženska*, *Doktor Monica*, *Megla nad Friscom*, *Pesem pesmi*, *Topaze*, *Škandali Georgea Whita*, *Nisem angel* in *Škandal na Rivieri*.

Ironično, 14 filmov, ki so pristali na tem črnem spisku (»class 1«), je Breen pred tem – pred 15. julijem 1934 – odobril! V filmu *Doktor Monica* zdravnico (Kay Francis), ki ne more roditi, pokličejo, da pomaga pri porodu moškeve ljubice. V *Megli nad Friscom* je Bette Davis tako divja, sebična, nestabilna in patološka, da jo na polovici filma ubijejo. V *Ženski* pa lastnica avtomobilske tovarne (Ruth Chatterton) z moškimi ravna tako, kot običajno z ženskami ravnajo direktorji in lastniki tovarn: moški so le njeni spolni sužnji. Po 15. juliju 1934 je bilo to nesprejemljivo. Ali kot je pripomnil Robert Sklar: »*Poslovne ženske so slabe, ženske, ki zavrnejo materinstvo, so še slabše, slabe ženske pa so najslabše*«. Vrniti se so morale v kuhinjo.

Le enemu s tega črnega spiska, *Manhattanski melodrami*, v kateri na smrt obsojeni gangster (Clark Gable) junaško krene na zadnji sprehod, je dovolil repriziranje, toda šele po drastični reviziji. Tudi *Klondike Annie*, muzikal z Mae West, so morali naj-



Nisem angel



Jutranja slava

prej drastično »devulgarizirati«. Nobenih obscenosti, nobenega »love talka«, nobenega pettinga.

Ana Karenina: Greta Garbo ne sme imeti nezakonskega otroka, lahko pa se na koncu vrže pod vlak. Logično. Saj je prešuštvovala. Prešuštvo je bilo dovoljeno, če je bila kazen huda.

Slepa ulica: izpostavljanje ekonomske neenakosti, socialnega determinizma, prostitucije, sifilisa, vulgarnega uličnega žargona, nasmetene reke in sindikalne organiziranosti delavcev ni prišlo v poštev, pa tudi število strel, ki pokončajo Baby Face Martina, so omejlili na dva.

Črni bes: zgodbo o težkih delovnih pogojih ameriških rudarjev je bilo treba zmehčati in relativizirati (češ delovni pogoji so se v zadnjih letih občutno izboljšali).

Breen kritik razgledniške vizije ameriškega sna ni več toleriral. *Pohlep*, *Zlata mrzlica* in *Množica*, ki so ameriški sen jezili v 20. letih, so bili le še stvar neurejene preteklosti. *Tiste tri*: lezbištvo je bilo treba eliminirati. Leta 1938 je sicer dovolil repriziranje eposa *Na zahodu nič novega*, toda najprej so morali izrezati sporni ljubezenski prizor, ki so ga morali pred repriziranjem izrezati tudi iz filma *Zbogom, orožje*. Producent Walter Wanger je protestiral, češ da zdaj, pod Produkcijским kodeksom, filmi sploh ne morejo več prikazovati modernega sveta, medtem ko je Združenje scenaristov svarilo, da ne morejo več prikazovati vsakdanjega življenja, a ni pomagalo. Breen, ki je svoje »popravke« pogosto pošiljal v zadnjem trenutku, tik pred začetkom snemanja, je v

prvih štirih letih od producentov zahteval več kot 100.000 posegov. In jih dobil: če scenarija ni odobril, banke niso kreditirale filma. Pika.

Sam Wood je v *Norčijah v operi* in *Dnevu na dirkah* zreduciral in umiril brate Marx – manj je bilo anarhije, več je bilo glasbenih točk, ki so bile tudi daljše kot prej. Filmi so se umirili – z njimi pa tudi žanri, replike in fatalke. Ogenj je ugasnil. Jean Harlow so zapeli do vratu, Clark Gable si je oblekel majico, showgirls v muzikalih niso bile več tako radodarne, James Cagney, še včeraj gangster, je začel preganjati gangsterje – če pa je že ravno igral gangsterja, potem je umrl strahopetno, niti malo heroično, povsem deglorificirano.



Vzgoja otroka



Beli zombi

Hollywood so očistili. In Ameriko tudi: Johna Dillingerja, Baby Face Nelsona in duo Bonnie & Clyde so likvidirali, Al Capone in Machine Gun Kelly sta pristala na Alcatrazu (okej, Capona so potem selili iz zapora v zapor). Ko so *King Konga* leta 1938 re-prizirali, so ga povsem porezali. Filmi so pač morali izpolnjevati pogoje, ki jih je nalagal Produkcijški kodeks iz leta 1930.

Produkcijški kodeks je leta 1934 dobil sicer nekaj amandmajev, ki pa so urejali predvsem prikazovanje nasilja v filmih – gangsterje, orožje, ugrabitve, umore. Gangster v filmu ni smel več ubiti policajca. Vse je bilo regulirano. Mae West je odšla. Jean Harlow, pojem te dobe, seks bomba, ki ni nosila spodnjega peri-



Otok izgubljenih duš

la, pa je umrla leta 1937 – zgnila je. Simbolično. Sečevod se ji je preprosto zagnojil. Kot v knjigi *The Whole Equation* pravi David Thomson: »Ni mogla več urinirati. Odpadki so se nabirali v njenem telesu. Obiskovalci so to lahko zaznali v njenem zadahu in na njeni koži. Razvil se je nefritis. Slovita lepotica je gnila. Telo in lobanja sta ji zaradi vse tiste zadržane tekočine zatekla. Njena smrt je bila srhljivo, grizljivo nasprotje njene bleščeče podobe.« Stara je bila šele 26 let. Zamenjala jo je Shirley Temple. Stara je bila 6 let. Ženske so še tu in tam prekrizale noge, toda le toliko, da je bilo zanimivo. In nič več.

Vsi filmski studii so morali Uradu vnaprej predložiti sižeje in scenarije. Breen je povedal, kaj je treba spremeniti, popraviti ali pa izločiti – in to je bilo treba potem storiti. Brez ugovorov. Brez debate. Brez besed. To niso bili več predlogi kot nekoč, ampak ukazi. Zapovedi. Filmov, ki so bili brez Breenovega certifikata, niso smeli prikazovati. Kdor jih je prikazoval, je bil kaznovan. Plus: veliki studii so njegove dvorane bojkotirali – in tega si prikazovalci niso mogli privoščiti.

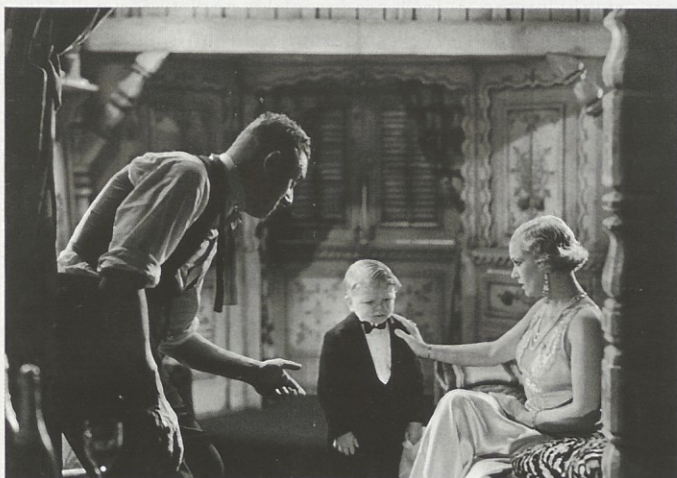
Filmi, ki so bili posneti pred letom 1934, so bili zrcalo depresije in nereda – filmi, ki so bili posneti po letu 1934, so morali biti znak nove homogenizacije in unitarizacije Amerike, zrcalo novega optimizma, reda in New Deala, tega amalgama državnega reguliranja in intervencionizma. Filmi, ki so bili posneti pred letom 1934, so bili vizije dereguliranega sveta – filmi, ki so bili posneti po letu 1934, so bili vizije reguliranega sveta, vizije sveta kot ga vidi Produkcijški kodeks, ki ga je Breen itak videl kot »sistem vrednot«. Film *Mi, ki smo mladi*, v katerem fant in punca – John

Shelton in Lana Turner – ostaneta brez dela, bi leta 1933 izgledal povsem drugače, kot pa je izgledal leta 1940.

Spencer Tracy je v *Dantejevem Peklu*, posnetem leta 1935, igral Jima Carterja, brezposelnega fanta, ki končno dobi službo – pri karnevalski postavitvi Dantejevega *Pekla*. Predstava zelo uspe, kar ga socialno dvigne, tako da postane do drugih grob, krut in brezobziren – misli le še nase. Jim postane tipični kapitalistični grešnik. Ko ga potem potegne v pravo, živo, dejansko vizijo Dantejevega *Pekla*, kjer ga doleti kazen za grehe, ugotovi, da je skrajni čas, da se spremeni v solidarnega, sočutnega humanista, v Rooseveltovega »socialista«.

Nekaj podobnega se je zgodilo v prvi holivudski verziji *Dantejevega Pekla*, ki jo je leta 1924 posnel Henry Otto in v kateri se je spreobrnil krut, trdosrčen, aroganten poslovnež (Ralph Lewis). Tudi njega potegne v pravo, živo, dejansko vizijo Dantejevega *Pekla*, ki je kakopak razlog, da se spreobrne: ta unikatni, šokantni, kontroverzni, agonični, morasti, orgiastični petminutni prizor *Pekla*, v katerem gola telesa skačejo z gorečih pečin, se krotovičijo v obliki dreves, visijo nad zakajenimi prepadi, izginjajo pod nagrobniki in sizifovsko omagujejo pod orjaškimi skalami, so sicer vključili tudi v verzijo s Tracyjem, toda ni bil holivudski original, saj naj bi ga de facto »ukradli« nekemu neznanemu, očitno izgubljenemu evropskemu filmu. In ker je bil v enem kosu, so ga lahko brez problema izrezali, ko je Breen oznanil, da te – sicer atletske grajene, olimpijske, riefenstahlske – golote ne bo trpel. Seksa je bilo le še toliko, kot ga je bilo med Fredom Astairom in Ginger Rogers, ki sta postala pojem druge polovice 30. let.

Produkcijski kodeks je bil antimoderen, vrnitev k tradiciji, konservativnosti in družinskim vrednotam. Zapel je zadrge, oblekel plesalke, izobčil simpatiziranje z grehom, zlom in maliki. Produkcijski kodeks – ta ideološki projekt, ta oblika cenzure – je postal »estetski projekt«, kot sta opozorila Vito Zagario (Forbidden – Censorship and Desire Before and After the Code) in Robert Sklar (I Never Want to See That Factory Again – Hollywood's Banned Films in Comparative Context).



Spake



Kroglice ali kroglice

Je pa res, da je že Hays poudaril, da je Produkcijski kodeks koncipiral kot »filmski scenarij«. Kot v knjigi *The Genesis of the Production Code* pravi Richard Maltby, je imel Hays Produkcijski kodeks za formulacijo filmske etike in filmske filozofije – za korpus filmskih principov. Za korpus napotkov za snemanje filmov. Produkcijski kodeks, holivudska verzija Aristotelove Poetike, je postal literarna predloga, po kateri so snemali filme. Temelj filmov.

Ko je Breen govoril, da mora film vsebovati »kompenzacijske moralne vrednote«, da mora biti potemtakem v filmu toliko dobrega, da odtehta zlo, je zvenelo tako, kot da govori o »katarzi«. Ali kot je rekel scenarist Herman Mankiewicz: »*Negativec se lahko daje dol, s komer hoče, goljufa, krade, bogati in teži lahko, kolikor hoče. Le na koncu ga moraš ubiti.*« Negativci so se imeli boljše kot goody guys.

Breen, »Hitler of Hollywood«, ljubljenec papeža Pija XI (ki ni mogel prehvaliti Produkcijskega kodeksa), na srečo ni bil ravno fanatični, zakompleksani katoličan, ampak tudi cinefil, še več, »izvrsten script doctor«, kot v knjigi *The Dame in the Kimono* pravita Leonard J. Leff in Jerold L. Simmons: imel je živ smisel za film, razumel je filmsko govorico, bil je odličen pripovedovalec, izvrsten manipulator zgodb.

Leta 1934 je Holivud prešel v svoje klasično obdobje – zlato obdobje. Ko je Roosevelt prišel v Belo hišo, je sklenil, da bo rešil kapitalizem. In če je hotel rešiti kapitalizem, je moral najprej rešiti moralo. Ko je rešil moralo, je rešil kapitalizem. Ekonomija se je pobrala. In tudi obisk se je povečal – že takoj leta 1935. Leta 1929 si je filme tedensko ogledalo 80 milijonov Američanov, leta 1930 90 milijonov, leta 1931 75 milijonov, leta 1932, 1933 in 1934 pa le še po 60 milijonov, toda leta 1935 si jih je ogledalo že 65 milijonov, toliko kot leta 1936 – in potem je obisk le še rasel. Med 2. svetovno vojno – v letih 1941, 1942, 1943, 1944 in 1945 – si je filme tedensko ogledalo po 85 milijonov Američanov.

Op. ured: Izvirne naslove citiranih filmov v obeh delih eseja najdete v abecednem seznamu na *Ekranovi* spletni strani v rubriki Iz tiskane izdaje.

Tatjana Rezec Stibilj

Iz preteklosti v prihodnost

45 let Slovenskega filmskega arhiva pri Arhivu RS

O zametkih filmske arhivistike pri nas lahko govorimo že od ustanovitve prvega povojnega filmskega produkcijskega podjetja Triglav film leta 1946, ki je arhiviranju filmov namenilo provizorij ob Telovadnem društvu Partizan v Trnovem, kjer so bili tedaj filmski ateljeji. V skromnih in neustreznih razmerah se je arhivarka Alojzija Omota trudila po najboljših močeh ohranjati tako predvojna dela, ki so se po različnih poteh znašla v Triglav filmu, kot tekočo produkcijo. Ko so leta 1956 ustanovili še Viba film, so se vsi zavedali pomena filmskega arhivskega gradiva za nacionalno identiteto in vedno glasneje opozarjali na nujnost strokovne rešitve problema arhiviranja dediščine, ki mora ostati v Sloveniji na enem mestu. Formalna odločitev, sprejeta 1968 z ustanovitvijo takratnega filmskega oddelka v Državnem arhivu SRS, je prišla zadnji hip. Pravno podlago za organizirano varstvo je predstavljal Zakon o arhivskem gradivu in arhivih (Ur. l. SRS 4-24/66), ki je izrecno navajal tudi film kot arhivsko gradivo.

Ivan Nemanič, filmski arhivist in prvi vodja oddelka, ni imel lahkega dela, saj je bil film zanj kot klasičnega arhivista nov svet, v ka-

terega pa je stopil spoštljivo in odgovorno. Izjema glede varstva filmskega gradiva na enem mestu je bilo gradivo na nitratnem filmskem traku, ki je bilo v letu 1968 poslano v hrambo v Jugoslovansko kinoteko, saj v Sloveniji zanj niso uspeli zagotoviti ustreznih skladišč. Leta 1991, pred začetkom vojne za osamosvojitve, so bili prepeljani v Slovenijo in se hranijo v Borovcu v Kočevskem Rogu, ločeno od izvornikov na negorljivi osnovi, spravljenih v Gotenici. Kljub že nekoliko alarmantnemu začetnemu stanju imamo ohranjenih preko 90 % slovenskih filmov, ki v svoji izvorni obliki predstavljajo neprecenljivo vrednost in unikum v mednarodnem prostoru. Slovenski filmski arhiv (SFA), ki uspešno deluje kot sektor znotraj nacionalnega arhiva, omogoča varstvo javnega in zasebnega arhivskega gradiva kot kulturnega spomenika ne glede na vrsto, obliko ali nosilec zapisa oziroma medij.

Arhivski fond Zbirka filmov in njeni ustvarjalci

SFA od ustanovitve evidentira, zbira in hrani vso slovensko filmsko produkcijo ne glede na zvrst (dokumentarna, igrana ...)

in izvor (državna, zasebna ...). Osnovna in največja ustvarjalca sta bila državni filmski podjetji Triglav film in Viba film, ki tvorita jedro fonda Zbirka filmov. Sledijo filmi manjših producentov iz obdobja do leta 1991: Unikal studia Ljubljana, Pionirskega doma Ljubljana, Univerzuma Ljubljana, Agrofilma založbe Kmečka Knjiga. Pomembni so filmi predvojnih zasebnih ustvarjalcev z dr. Karolom Grossmannom na čelu. Nekateri so se preizkusili v ustanavljanju kratek čas trajajočih produkcijskih podjetij: Slovenija film (Veličan Bešter), Sava film (Metod Badjura), Josip Pogačnik film, Emona film (Prosvetna zveza, Milan Kham). Potem je tu še vrsta snemalcev, med katerimi izstopa Božidar Jakac s filmi o slovenskih izseljencih v Ameriki in rodni Dolenjski in Beli krajini. Vsestranski Janko Ravnik se je lotil snemanja prvega dolgometražnega dokumentarno-igranega filma *V kraljestvu Zlatoroga* (1931). Dr. Marijan Foerster je v Nemčiji pridobljeno znanje implementiral v domačem filmu. Iz obdobja NOB so ohranjeni posnetki partizanskih snemalcev Čora Škodlarja, Staneta Virška in Božidarja Jakca pod skupnim naslovom Partizanski dokumenti. Zbirko bogatijo tudi različna dela amaterskih ustvarjalcev, ki jim



Sandi Blaznik

je filmska kamera pomenila predvsem hobi (Edvarda Kardelja, Jakova Borčiča, Bojana Adamiča, Pietra Merku, Ladka Korošca, Uroša Kreka idr.).

Pridobivanje gradiva poteka na več načinov. Slovenska filmska in AV-dela, sofinancirana z javnimi sredstvi, izročajo producenti po veljavnem Zakonu o varstvu dokumentarnega in arhivskega gradiva ter arhivih (ZVDAG Ur.l. RS 30/2006). Od zasebnih ustvarjalcev pridobivamo arhivsko gradivo najpogosteje z darili, odkupi ali kot depozit. V SFA hranimo tudi spisovno gradivo producentov pred letom 1991 Triglav filma, Viba filma, Filmservisa (gradivo o poslovanju, scenariji, snemalne knjige in drugi dokumenti), in javnopravnih oseb na področju slovenske kinematografije po letu 1991, ki so dolžni izročati javno gradivo Arhivu RS (Filmski sklad RS/SFC, Slovenska kinoteka idr.), ter osebne zbirke (dr. Marijana Foersterja, Dušana Povha, Mirjane Borčič, Vojka Duletiča, Vladimirja Pogačnika idr.).

Dostopnost in uporaba

Ena glavnih dejavnosti arhivske javne službe je dajanje gradiva v uporabo ter posredovanje kulturnih vrednot v zvezi z arhivskim gradivom, ki je dostopno vsem uporabnikom za študijske, znanstvene, raziskovalne, kulturne in komercialne namene. Pred tem je izvedena tehnična in

strokovna obdelava prevzetega gradiva. Podatki o filmih so objavljeni v inventarjih v knjižni obliki, in sicer za 3.417 filmskih popisnih enot. **Do konca letošnjega leta bodo podatki na voljo uporabnikom na spletu preko arhivskega informacijskega sistema ScopeArchiv, kamor se trenutno prenaša podatkovna baza, ki je bila doslej omejena le na interno uporabo.** Uporaba poteka tako v skladu z veljavno arhivsko in avtorskopravno zakonodajo kot tudi s posebnimi določili izročiteljev filmov. Zaradi narave medija in različnih nosilcev je uporaba vezana na različne tehnične pripomočke. Veliko gradiva, ki je pogosto v uporabi, imamo presnetega na elektronske nosilce, seveda pa si je marsikaj še vedno mogoče ogledati le na filmskem traku.

Konec leta 2012 je bilo v centralni evidenci SFA 9.401 naslov, 34.211 tehničnih enot, filmskih kolutov in DVD-jev. Poleg tega hranimo 3.393 kosov elektronskih nosilcev od VHS do digitalnih beta kaset, 1.039 nosilcev zvoka in 175.193 fotografij. Število uporab in uporabnikov se z leti povečuje in v letu 2012 je bilo za različne namene predvajanih 1.067 naslovov na filmskem traku in 399 na elektronskih nosilcih. Poleg tega predstavljamo arhivsko gradivo tudi na rednih tedenskih večerih v dvorani Slovenske kinoteke na večerih SFA in tako prispevamo k širitvi filmske kulture kot tudi ohranjamo spomin na prispevke posameznikov ob različnih obletnicah. Odmevne in lepo sprejete so tudi tematske projekcije v okoljih, kjer so filmi nastajali.

Materialno varstvo

Zagotavljanje optimalnega materialnega varstva gradiva je naša primarna naloga in obenem najzahtevnejša za izvajanje, saj je povezana z velikimi finančnimi vložki. Gre za skladišča z ustreznimi mikroklimatskimi pogoji in dovolj velikimi površinami ter za izvajanje vseh postopkov (kontrola trakov, restavracije, kopiranja, digitalizacije), ki zagotavljajo dolgoročno ohranjenost tako traku kot drugih nosilcev zapisov in s tem povezano dostopnost gradiva, kar pa v časih znatnega krčenja finančnih sredstev zahteva izjemne napore. Žal načrtovana filmska skladišča na Roški niso prinesla rezultatov, zato je rešitev zdaj že perečega pomanjkanja prostorov postavljena na prvo mesto.



Sodelavci SFA pred Arhivom RS, 2009

Postopki restavracije, kopiranja in digitalizacije so nujni, saj še vedno obstaja posamezno filmsko arhivsko gradivo samo v izvorniku in tako nedostopno, nekatere kopije pa so zaradi uporabe, starosti ali slabe kakovosti že neustrezne za predvajanje.

Če je bilo delovanje SFA doslej povečini osredotočeno le na filmski trak, so se v zadnjih letih, s spremenjenim načinom ustvarjanja in pojavom digitalnih tehnologij njegove naloge razširile na zbiranje in hrambo filmske in AV-produkcije v elektronski in digitalni obliki, kar je urejeno z ZVDAG. Podobno kot pred evropskimi in svetovnimi arhivi so tudi pred SFA nove naloge v smislu zagotavljanja dolgoročne hrambe gradiva, nastalega v izvorno digitalni obliki, pa tudi postopna digitalizacija gradiva na analognih nosilcih. Tu pa je zelo pomembna vloga ARS kot nacionalnega regulatorja na tem področju, ki razvija in vzpostavlja slovenski javni e-arhiv, za prevzemanje, hrambo in uporabo arhivskega gradiva v digitalni obliki.

Ob tej priložnosti se zahvaljujejo vsem generacijam filmskih delavcev in vsem, tako ali drugače povezanim s slovenskim filmom, ki so SFA in njegovim sodelavcem stali ob strani, jih podpirali v njihovih prizadevanjih in odločitvah ter bili pripravljeni pomagati z izkušnjami in nasveti.

Upamo, da se v čim večjem številu srečamo na slavnostnem Večeru SFA 28. septembra v dvorani Slovenske kinoteke.



Tatjana Rezec Stibilj



50 let serije Dr. Who

Ana Šturm

Najboljša ideja v zgodovini sveta

Na vprašanje, zakaj je *Dr. Who* (Doctor Who, 1963–1989, 1996, 2005–) tako priljubljen pri gledalcih, je njegov dolgoletni oboževalec, producent in scenarist Russel T. Davies odgovoril: »Ker je to najboljša ideja v zgodovini sveta!«

Serija o »tam nekje okoli« 900 (kdo bi štel?) let starem pacifistu z oddaljenega planeta Gallifrey, ki oborožen z inteligenco, s telepatskim papirjem in z magičnim izvijačem v »policijski kabini« potuje skozi prostorčas, je ena izmed najdlje predvajanih, najbolj znanih in najbolj priljubljenih oddaj na britanski televiziji.

Glavni lik serije, gospodar časa, neutrudni popotnik z dvema srcema, nori profesor z doktoratom iz izdelovanja sira, strastni raziskovalec vsega, kar je, in v prvi vrsti humanist z veliko začetnico, veliko dolguje britanski literarni tradiciji in eni izmed prvih britanskih znanstvenofantastičnih serij, *Quatermass* (1953, 1955, 1958–1959). Doktor¹, vedno

za kanček preveč navdušen, kadar stvari ne gredo po načrtu, je namreč nekakšen križanec Norega klobučarja, Sherlocka Holmesa in Knealovega profesorja Quatermassa. Tudi Doktorjeva vesoljska ladja, legendarna modra policijska kabina, znana pod imenom Tardis (kratica za Time and Relative Dimension in Space), nekaj malega dolguje britanski tradiciji. Najprej ker proračun za (ZF) serijo ni bil tak, da bi z njim lahko uresničili prvotno idejo o »kameleonski vesoljski ladji«, ki bi prevzemala obliko tipičnih predmetov okolja in časa, v katerem bi se znašla, pa tudi ker so bile leta 1963 modre policijske kabine, po katerih je Tardis dobil zunanjo podobo, povsem vsakdanja stvar v Veliki Britaniji.

Serijo bi težko umestili v kanon klasičnih (večinoma ameriških) visokoproračunskih, tehnofilskih ZF-serij, kot so npr. *Zvezdne steze* (Star Trek, 1966–1969), *Babilon 5* (Babylon 5, 1994–1998) ali *Bojna ladja Galaktika* (Battlestar Galactica, 2004–2009). V osnovi deluje bolj po pravljici logiki in ponuja neomejene možnosti pri kreiranju zgob(e). V bistvo serije je vkomponirana tudi možnost regeneracije glavnega lika, ki mu omogoča, da po potrebi zamenja fizično formo, osebnost in osebnostne lastnosti, a hkrati obdrži svojo zgodovino in spomine.

Legendarni temelji, možnost regeneracije in dejstvo, da je zgodbi na razpolago res karkoli, predstavljajo ključne elemente, ki seriji in likom omogočajo, da ostanejo sveži, zanimivi in v koraku s časom. Ali drugače: preživetje. Ravno prava mešanica starega in novega, kulturnega in še neznanega je iz *Dr. Who* napravila pravi televizijski unikum. Popolno serijo, ki je ne moreš ubiti.

Od norca s policijsko kabino do nacionalnega mita

Številni in različno profilirani avtorji so skozi leta ustvarili epski korpus izjemnih, poučnih, zanimivih, grozljivih, pa tudi trapastih in absurdnih zgodb, likov, svetov in pošasti. Odlični scenariji in najbolj neverjetne zgodbe tudi danes ostajajo najmočnejše orožje serije. Norec s »policijsko kabino«, ki ga vedno zasledujejo težave, je idejni otrok vodje oddelka igranega programa na BBC, kanadskega televizijskega producenta Sydneyja Newmana. Namen serije je bil zapolniti sobotni termin za »čaj-ob-petih«, zamišljena pa je bila kot poučna otroška oddaja, ki bi s pomočjo potovanja v čas raziskovala pomembne znanstvene ideje in zgodovinske trenutke. Prvi del z naslovom *An Unearthly Child* je bil predvajan

1 Izvirni naslov serije je *Doctor Who*, slovenski prevod je skrajšano *Dr. Who*, kjer je naveden samo Doktor, kar pomeni lastno ime glavnega lika.

23. novembra 1963, dan po usmrtni Johna F. Kennedyja, na kateri je bil, kot nam lepo pokažejo v ponovnem zagonu serije leta 2005, prisoten tudi Doktor. Ampak očitno je šlo za nespremenljivo točko v času ...

Začetke zaznamujejo »naredi sam« scenografija in preproste dramaturške rešitve. Kljub temu je *Dr. Who* očitno premogel dovolj šarma, da je število gledalcev iz sezone v sezono naraščalo. Ko so se na malih zaslonih prvič pojavili Daleki, mutirane pošasti, zaprte v tanku podobne mehanične lupine, z enim samim življenjskim ciljem: uničiti (»Exterminate!«) vsa ostala živa bitja, je Otok zajela prava dalekmanija. V času tretjega Doktorja, ki je povezan s preходом iz črno bele televizije v barvno, se je zaradi nizkega proračuna dogajanje v celoti preselilo na Zemljo. Kljub prizemljitvi je bila Pertweejeva »bondovska« verzija, ki je naokrog drvela v čisto pravem Whomobilu, pri gledalcih precej priljubljena. Obdobje četrtega Doktorja, v pisan šal zavitega epskega popotnika, velja za zlato dobo serije. Vedno razkuštrani Tom Baker (1974–1981) je znotraj Tardisa preživel pravljinih sedem let, najdlje od vseh Doktorjev. Pisci, med drugimi je serijo takrat soustvarjal tudi Douglas Adams, so dali svojo domišljijo v najvišjo prestavo in zgodbe so hitro postajale vse kompleksnejše in temačnejše.

Po 26 letih predvajanja se je, zaradi nizke gledanosti, ki je bila posledica prestavljanja oddaje v neprimerne termine in nenaklonjene politike znotraj BBC, leta 1989 serija z zadnjo epizodo, ironično naslovljeno *Survival*, za kratek čas poslovala. A Doktorjeve avanture so se nadaljevale v nešteti knjigah, stripih, revijah ter dramskih in radijskih igrah. V 90. letih so ga želeli obuditi s filmom *Doctor Who* (1996, Geoffrey Sax), a se ideja o oživitvi serije ni udejanjila vse do leta 2005, ko je *Dr. Who* z velikim pokom ponovno eksplodiral v zavest gledalcev in se tam tudi uspešno zasedal.

Skozi tri generacije, 32 sezon in 11 glavnih igralcev se je »najuspešnejši televizijski preda-



tor« iz neugledne črno bele serije za otroke razvil v kakovostno in večplastno hibridno zasnovano serijo, polno tekstualnega samonanašanja in liberalnega humanizma. S kopico profiliranih piscev, spretnim razvojem več pripovednih linij in z liki, ki sledijo sodobnim trendom, je *Dr. Who* postal ena izmed ključnih sodobnih serij in ena izmed najpomembnejših britanskih blagovnih znamk. Skozi različne inkarnacije, od tipično nezadovoljnega, a iskrivega in skrbnega dedka v viktorijanskem sukniču, ki je vedno pozabljal imena svojih sopotnikov (William Hartnell, 1963–1966), do norega profesorja v tvidastem sukniču, vijolični srjaci, rdečih naramnicah in metuljčku (Matt Smith, 2010–2013), je namreč vedno ostal tipično britanski. Na nek način vsaka Doktorjeva utelesitev predstavlja prav to, kar si Britanci želijo, da bi o njih mislili drugi.

Whoniverzum

Ob jubileju je *Dr. Who* za vse oboževalce, znane pod imenom Whovians, pripravil številna presenečenja. BBC bo po avgustovski razglasitvi novega obraza franšize mejnik ovekovečila še z dvema posebnima izdajama serije in z dokumentarcem *An Adventure in Space and Time* (2013, Mark Gatiss). Rojstni dan spremlja tudi cela vrsta drugih, za vse Whoviane prazničnih dogodkov, od novih DVD-izdaj klasičnih serij, ponovnih knjižnih natisov najpopularnejših dogodivščin do posebne serije znamk Britanske pošte. V Britanskem filmskem inštitutu že vse leto

potekajo tudi projekcije klasičnega Doktorja in njegovih novejših serialov.

Junija je na Kickstarterju potekal tudi projekt »V orbito bomo poslali Tardis. Res!«. Pobudniki projekta so uspešno zbirali denar, s katerim bi v zemeljsko orbito z raketo poslali po originalnih načrtih izdelano repliko Tardisa in v kratkem lahko računamo na njegovo realizacijo.

Whoviani so čisto mogoče eni izmed najbolj norih oboževalcev, za kar so v prvi vrsti zaslužni »prvi jezdec Whovianov«, med katerimi najdemo tudi ključna imena leta 2005 oživljene serije, kot so producenta in scenarista Russel T. Davies in Steven Moffat, scenarist in pisatelj Neil Gaiman ter igralca David Tennant in Peter Capaldi. Brez težav bi jih lahko poimenovali kar »Doktorjevi otroci«, saj so praktično odrasli ob gledanju njegovih oddaj, prav ta njihova otroška strast in iskrena ljubezen v kombinaciji z odličnim poznavanjem zgodovine serije pa skozi številne razpoke na ekranu pronicajo do gledalcev in vedno znova navdušujejo nove generacije Whovianov.

Doktorja imamo navsezadnje radi tudi zato, ker je od samega začetka ultimativni *nerdfighter*. Optimist, absolutni navdušenec, strastni raziskovalec in večni pustolovec. Nor na življenje, nor na vse hkrati. Nekdo, ki daje upanje v lepšo prihodnost. In zato ga danes potrebujemo bolj kot kdajkoli.



Jesús Franco

Igor Kernel

In memoriam: Jesús Franco (1930-2013)

V ZAČETKU APRILA JE LJUBITELJE ŽANRA RAZŽALOSTILA NOVI- CA O SLOVESU JESÚSA FRANCA, NEKONVENCIO- NALNEGA REŽISERJA, KI JE V DOLGIH DESE- TLETJIH SNEMANJA IZ- ŽAREVAL SVOJSKI VITA- LIZEM IN NEVERJETNO USTVARJALNO SLO.

Svoj prvi film, kratkometražni dokumentarec *The Tree of Spain* (El árbol de España), je Jesús Franco režiral leta 1957, po tistem pa še ogromno filmov vseh dolžin in formatov. Običajno v strokovni literaturi preberemo, da je posnel »okoli dvesto filmov«. Ta »okoli« je tam zato, ker tisti, ki hoče natančno prešteti vse, naleti na vrsto problemov. Prvi je povezan s tem, da je nekatere filme Franco sicer režiral, a je na špici navedeno ime koga drugega. Drugi problem predstavljajo številni alternativni naslovi njegovih filmov. Če navedemo značilen primer – njegova koprodukcija *A Virgin Among the Living Dead* (La nuit des étoiles filantes, 1973) naj bi se prikazovala pod skupaj šestnajstimi »izvirnimi« naslovi, od tega je šest francoskih, štirje so italijanski, po dva pa sta španska, nemška in angleška. Tretji problem so njegovi številni psevdonimi. Jesús Franco seveda ni edini režiser, ki jih je uporabljal, a je tu verjetno rekorder, saj je vseh različic njegovih psevdonimov približno sedemdeset!

Kritiki so večinoma nenaklonjeno pisali o filmih Jesúsua Franca, pri čemer so bila izvzeta le nekatera njegova v glavnem zgodnja dela. Franco sicer ni bil nekdo, ki ne bi vedel, kako je treba narediti film: ne le da je imel formalno filmsko izobrazbo (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas v Španiji in I.D.H.E.C. v Franciji), temveč je bil verjetno eden največjih poznavalcev svetovne kinematografije in umetnosti nasploh

– arhitekture, likovne umetnosti, književnosti, stripa, predvsem pa glasbe. Kot pišeta Cathal Tohill in Pete Tombs¹, je mali Jesús po zaslugi svojega brata (in lastne nadarjenosti) »*znal igrati klavir, še preden je znal govoriti*,« že pri petih letih je menda skladal, na madridskem Kraljevskem konservatoriju je končal študij klavirja in glasbene teorije, njegova največja strast pa je bil jazz. Tudi tisti kritiki, ki niso marali Francovih filmov, so mu morali priznavati okus in občutek za filmsko glasbo. Nekateri njegovi filmi ne le po improvizaciji, temveč tudi po svoji strukturi spominjajo na jazzovsko skladbo, v tem pogledu značilna je *Venera v krznu* (Venus in Furs/Paroxismus, 1969), eden najbolj znanih Francovih filmov.

Razpoznavni znak Francovih izdelkov je pogosta raba zoomov, k čemur se je še posebej zatekal takrat, ko je imel še manj denarja kot sicer, saj gre za cenen način dajanja vtisa »dinamičnosti«. Kritiki mu tega niso odpustili, kot tudi niso pozabili omenjati, da je v svojih filmih rad, če se je dalo, zoomiral žensko mednožje, kar potrjuje Francovo samooznako za »čistega voajerja«. Njegovo prikazovanje spolnosti je pogosto perverzno, v brutalnosti in drznosti posameznih prizorov pa je postal najljubši del mnogih gledalcev. Zato so bili njegovi filmi pogosto zelo cenzurirani, zlasti na tr-

1 Tohill, Cathal in Tombs, Pete: *Immoral Tales: European Sex & Horror Movies 1956-1984*. St. Martin's Griffin, New York, 1995.



Venera v krznu

žiščih, kakršna je bila Španija vse do smrti Francisca Franca kot tudi Velika Britanija in še posebej ZDA. Marsikateri njegov film tam niti cenzuriran ni bil dostopen na videu (kaj šele v kinodistribuciji); bolje je bilo v Kanadi, a tudi tam so lahko videli le temeljito »očiščene« verzije: značilen primer je razvpiti Francov film *Hellhole Women* (Sadomania – Hölle der Lust, 1981), pri katerem je bila dostopna zgolj različica, dolga manj kot 70 minut, medtem ko traja izvirnik skoraj dve uri. Posledica vsega tega je bila, da je Jesús Franco sicer imel svoje občinstvo, zlasti v Evropi, le da njegovi filmi niso mogli postati uspešnice. Izjema je bila Nemčija, kjer so bili Francovi filmi zelo popularni, njegov *Barbed Wire Dolls* (Frauengefängnis, 1976), brutalen primerek v 70. letih priljubljenega *Women in Prison* žanra, je bil tam tedaj tretji najbolj gledan film. Pri nas je bil njegov opus popolnoma prezrt, od njegovih filmov iz 70. let sta v kino prišla dva, *Nunina ljubezenska pisma* (Die Liebesbriefe einer Portugiesischen Nonne, 1977) in *Nož za prostitutke* (Jack the Ripper, 1976). Slednji je bil na sporedu deset let po svojem nastanku. Poleg tega so pozno jeseni leta 1994 v dvorani Kinoteke zavrteli še Francovega *Grofa Draculo* (El conde Drácula, 1970). Zasluga Simona Popka je, da smo v Sloveniji izbrane filme Jesúsua Franca imeli priložnost videti vsaj na malih ekranih, na drugem programu nacionalne televizije.



The Awful Dr. Orlof

Francov način dela je zahteval majhno tehnično ekipo, vajeno njegovega maničnega načina dela in nagnjenosti k improvizaciji ter večnega pomanjkanja denarja. Nekatere svoje filme je sicer financiral sam, večinoma pa je sredstva za nizko-proračunske projekte nabiral drugod. Če je zmanjkalo denarja za enega, je začel snemati drugega, prejšnjega pa je pustil za »boljše čase« in ga končal kasneje, preskakovanje pa mu po zaslugi fotografskega spomina ni povzročalo nikakršnih težav. Prav tako ni imel težav pri sporazumevanju s sodelavci različnih narodnosti, saj je tekoče govoril osem jezikov. S posnetim gradivom je ravnal svobodno in kreativno, razmeroma pogosto je večkrat uporabil iste kadre ali celo sekvence. Tako se je dogajalo, da so igralci, ki jih je najel za določen film, kasneje ugotavljali, da se pojavljajo tudi v drugih, o katerih niso vedeli ničesar. Franco je preprosto moral ustvarjati; ob navdihu, in to je bilo pogosto, so ideje kar kipele iz njega, snemal je hitro in težko ga je bilo dohajati. Tako smo pogosto pričali izredni inovativnosti, dinamičnosti, smislu za podrobnosti in rabi nenavadnih kotov kamere. Nerodno je le, ker pogosto naletimo tudi na kadre, ki so narejeni površno in se slabo vklapljujejo v celoto. Poznavalci Francovega opusa se ne morejo poenotiti, kaj je posledica skoposti producentov in za kaj je kriva Francova razpršenost in usmerjenost v vedno nove projekte.

Vse to se je začelo v zgolj omejeni distribuciji njegovega celovečernega prvenca *We Are 18 Years Old* (Tenemos 18 años, 1959), ker stroga španska cenzura filmu ni bila naklonjena. Po tistem se je zaklel, da noče imeti nobenega opravka več z *mainstreamom*. Hotel je imeti ustvarjalno svobodo, zato je delal le z neodvisnimi producenti, zelo pogosto izven Španije. Že njegov *The Awful Dr. Orlof* (Gritos en la noche, 1962), prva španska grozljivka, ima vse značilnosti Francovih kasnejših najbolj znanih filmov, pozornost mednarodne javnosti pa je še bolj zbudil *Succubus* (Necronomicon – Geträumte Sünden, 1967), po katerem je bila Francu pot odprta, tako da je že čez leto dni posnel osem filmov, v 70. letih jih je režiral 69, še več (73) pa v naslednjem desetletju.

Franco se je dobro zavedal pomanjkljivosti svojih filmov. Ni hotel, da ga primerjajo s popularnimi žanrskimi avtorji, ki so snemali filme s sorodno tematiko, imel je druge vzornike. V intervjuju za revijo *Fantasia* (št. 90, februar 1990) je izjavil, da ne mara niti Lucia Fulcija niti Daria Argenta, da sicer ceni Maria Bavo, ne pa tudi njegovega sina Lamberta, celo za Kena Russella je menil, da je preveč poln samega sebe. John Carpenter se mu je sicer zdel v redu, a je po njegovem boljši Brian De Palma, predvsem pa je hvalil Davida Cronenberga, Oliverja Stona, Richarda Donnerja in seveda Spielberga. Med svoje priljubljene režiserje je štel tudi Johna Forda in Douglasa Sirka. Tako Francovim kritikom kot tudi žanrskim *buffom*, ki kolikor toliko poznajo njegove filme, se te njegove izjave verjetno zdijo nekoliko nenavadne, če že ne prepotentne. Nesporazum je brzkone v tem, ker večina ne ve, kako dobro je Franco poznal filmsko umetnost, ter v tem, da je sicer cenil veččino omenjenih režiserjev in dodelanost njihovih filmov, a če bi sam imel možnost delati pod enakimi pogoji, bi tudi te filme odlikoval značilni »Francov pečat«. Francov film z daleč največjim proračunom od vseh, *Faceless* (1987), predelava Franjujevih *Oči brez obraza* (Les yeux sans visage, 1959), nam nudi vpogled, kakšni bi lahko bili njegovi filmi, če bi imel na razpolago več denarja.

Franco so zlobneži veliko bolj pri srcu kot »dobri fantje«, ki se mu zdijo dolgočasni. Dobro je znal izkoristiti potencial igralcev, kot sta Klaus Kinski in Christopher Lee. Kinski (za katerega je Franco



Vampyros Lesbos

izjavil, da je »popolnoma nor«) se je zelo obnesel tako v vlogah markiza de Sada (*Marquis de Sade: Justine*, 1969) kot tudi Jacka Razparača (v že omenjenem *Nožu za prostitutke*). Najbolj znan Francov film, v katerem je zaigral Christopher Lee, je seveda *Grof Dracula* (Kinski ima v njem vlogo Renfielda), pri njem je dvakrat nastopil tudi v vlogi Fu Mančuja (*The Blood of Fu Manchu* [1968] in *The Castle of Fu Manchu* [1969]), zatem v perverzni zgodbi o *Eugenie* (1970) in kot sodnik v grozljivki *Night of the Blood Monster* (Il trono di fuoco, 1970), skoraj dvajset let kasneje pa še v pustolovskem filmu *Dark Mission: Flowers of Evil* (1988). Še en znan angleški igralec, Dennis Price, je tudi večkrat zaigral pod Francovo taktirko, in sicer v filmih *Venera v krznu*, *Vampyros Lesbos* (1971), *Erotic Rites of Frankenstein* (La maldición de Frankenstein, 1972), *Dracula, Prisoner of Frankenstein* (Drácula contra Frankenstein, 1972) in *Lovers of Devil's Island* (Quartier de femmes, 1974). Omenimo moramo tudi dva igralca, ki sta postala tako rekoč Francova »hišna«. Prvi je bil Howard Vernon, ki je nastopil v petintridesetih Francovih filmih, prvikrat že v prelomnem *The Awful Dr. Orlof*, drugi pa Antonio Mayans, ki je že v začetku 70. let zaigral v nekaterih Francovih filmih (npr. v *French Emanuelle* [Tendre et perverse Emanuelle, 1973]), nato pa je veliko pomembnejše mesto dobil z letom 1980, ko je postal naslednik Howarda Vernona in odigral vrsto bizarnih, psihotičnih likov. Nastopil je v skoraj sedemdesetih Francovih filmih, v začetku 80. let je prevzel še vlogo Francovega pomočnika in zavzeto sodeloval pri produkciji. Francu je stal ob strani vse do konca, nastopil je tudi v njegovem zadnjem filmu, *Al Pereira vs. the Alligator Ladies* (2012), in to skupaj s Francom, ki je v svojih filmih rad upodaljal mračne ali groteskne posebnosti.

Kljub markantnim igralskim vlogam negativcev pa je iz Francovega opusa razvidno, da so ga v prvi vrsti privlačili liki močnih, atraktivnih in perverznih žensk. Med igralkami, ki so mu, vsaj zdi se tako, z veliko predanostjo in navdušenjem pomagale izživeti njegove fantazije, velja izpostaviti dve: Soledad Miranda in Lina Romay. Prva, v kateri se je delno pretakala ciganska kri, je nastopila v osmih Francovih filmih, njena prva pomembna



Faceless

vloga je bila v že omenjenem *Grofu Dracula*, kjer naj bi močan vtis naredila tudi na sicer precej zadržanega Christopherja Leeja. Naslednje leto je zaigrala v dveh razvpitih Francovih filmih, *Vampyros Lesbos* in *She Killed in Ecstasy* (Sie tötete in Ekstase, 1971), ki sta po tematiki zanj v mnogočem značilna izdelka (vampirizem v prvem, krvavo maščevanje v drugem, v obeh pa sadizem, perverznost, lezbična spolnost). Soledad Miranda je izžarevala neverjetno senzualnost, njena neposrednost in karizma pa sta kazali na precejšen igralski potencial. Zadnji Francov film, v katerem je nastopila, je bil *The Devil Came from Akasava* (Der Teufel kam aus Akasava, 1970), nato pa je še istega leta izgubila življenje v hudi prometni nesreči. Njena tragična, nepričakovana smrt je bila velik udarec za Franca. Opomogel si je šele, ko je spoznal mlado Lino Romay, ki je v vsakdanjem življenju dajala vtis zadržanosti, na platnu pa se je prelevila v svoje popolno nasprotje in brez vsakih zadržkov uresničevala vse, tudi najbolj skrajne Francove zamisli. Zaigrala je v stosedmih Francovih filmih (kar je več od polovice vseh!), privlačna je ostala še dolgo po tem, ko je njena mladostna spogledljivost prerasla v lepoto zrele ženske. Bila je Francova muza v pravem pomenu besede, pri njem ni le igrala, temveč je bila kasneje tudi (ko)scenaristka, montažerka, kostumografinja, scenografka, maskerka, asistentka režije in korežiserka.

Ob filmu *Jess Franco's Perversion* (Flores de perversion, 2005) je eden od privrženecv izrazil hvaležnost, ker »veliki Jess Franco« v dobi potrošništva, ki jo žene zgolj dobiček, še vedno ustvarja na svoj način in svoje izdelke nudi tistim, ki jih znajo ceniti. Pri tem je izrazil željo, da bi še dolgo navduševal svoje *fane* in »jezil ves ostali svet«. Jesúsu Francu je po tistem ostalo le še osem let. Bi bilo drugače, če ne bi pred letom dni izgubil Lino Romay, svojo dolgoletno muzo in od leta 2008 tudi soprogo, ki je zanj zadnjič zaigrala leta 2010 (*Paula-Paula*)? Franco je lani dokončal še svoje zadnje tri filme (*Crypt of the Condemned I in II* [La cripta de las condenadas I in II] ter *Al Pereira vs. the Alligator Ladies*) in za seboj pustil resnično impozantno zapuščino. Ta bo gotovo tudi v prihodnje vzbujala nasprotujoče si odzive vabila tiste, ki so jih pritegnili Francovi filmi, da jo še naprej vneto raziskujejo.



Jesús Franco v filmu Exorcism

Dejan Ognjanović, prevod: Renata Zamida, foto: arhiv Geralda Kargla

ANGST EATS THE SOUL*

30 let filma *ANGST*

Angst

66

Trideset let po svoji premieri film *Angst* (1983) Geralda Kargla še zmeraj nima uradnega statusa kulturnega izdelka; dobro ga poznajo avanturistično usmerjeni cinefili in svobodomiselnih kritiki, pa seveda prav takšni filmarji (Darren Aronofsky, Gaspar Noé, Nicolas Winding Refn ...), medtem ko so ga referenčne knjige s področja filma dolgo povsem ignorirale.

Razloga za tako dvojno vrednostno percepcijo sta najmanj dva. Prvič, sama vsebina (krvava zabava psiho morilca) in do neke mere tudi pristop (neposrednost, eksplicitnost, šok ...). Film so pogosto žanrsko označevali kot grozljivko, natančneje podžanr slasherja, ki je bil v času nastanka v razcvetu in polnem razmahu po uspehih, ki sta jih dosegala *Noč čarovnic* (Halloween, 1978, John Carpenter) in *Petek, trinajstega* (Friday the 13th, 1980, Sean S. Cunningham). A v avstrijski kinematografiji, ki ni poznala tradicije žanrskega filma, se je ta slasher, čeprav nekonvencionalen, celo »arty«, vzel dobesedno od nikoder in nihče ni vedel, kaj z njim početi.

Drugi razlog za zadržane reakcije ob premieri filma *Angst* pa je v njegovem ekstravagantnem slogu, popolnoma netipičnem za avstrijsko kinematografijo, ki jo nekateri zaradi »anti-cinematičnega« pristopa k mediju¹ primerjajo kar s postopki Novega nemškega filma. In prav »greh«, da je Kargl posnel tako izrazito cinematični film v okolju, ki neguje estetiko *understatementa* in poldokumentarizma, mu je bilo še težje oprostiti kot samo koketiranje z žanrom. Na vsak način se je *Angstu* godilo zelo podobno kot vsem ekscentričnim, unikatnim, drugačnim neobdignim filmom: imel je slabo distribucijo in porazno gledanost, kritike so bile slabe in polne nerazumevanja in povzročil je bankrot Kargla (ta se je bil zadolžil, da je lahko film sam produciral). Zaradi neusmiljenega nasilja in verjetno splošnega mračnejšega vzdušja je imel film težave z oznakami, s cenzuro in z distribucijo

* Strah najeda dušo. (Op. ured.: Gre za besedno igro, ki referira tako na obravnavni film kot na Fassbinderja.)

¹ Glej: Felix, Jürgen in Stiglegger, Marcus: »Psycho Killers and Home Invaders: The Austrian Horror-Thrillers *Angst* and *Funny Games*« v: *Fear Without Frontiers: Horror Cinema Across the Globe*, ur. Steven Jay Schneider (Guildford: FAB Press), 2002, str. 175.

tudi v več drugih evropskih državah, nato pa je dokaj hitro izginil z radarja, obstajal ni niti na videoformatu, in na novo je zaživel šele pred nekaj leti z DVD-izdajo.

Seveda pa so ga pravi filmofili odkrili veliko prej. Gaspar Noé ga je v anketi, ki jo je opravljala British Film Institute, uvrstil na svoj seznam desetih najljubših filmov z naslednjo utemeljitvijo: »Odlična lekcija vizualne imaginacije in tudi psihopatologije. Ta film, ki je v anglosaksonskih deželah še zmeraj slabo poznan, je bil moja stalna referenčna točka pri snemanju *Sam* proti vsem (*Seul contre tous*, 1998). Gre za najbolj čustven film, ki govori o morilcu, kar sem jih kdaj videl. Imel sem VHS-kaseto filma, sinhroniziranega v francoščino, in najmanj 50-krat sem ga predvajal prijateljem.«² In Noé je bil le eden od občudovalcev, saj je »film napovedal generacijo nizkoporačunskih filmarjev, ki so ne le snemali za javnost moteče filme, temveč so z njimi marsikomu stopili na živce tako v filmskem kot v moralnem smislu.«³

² Noé, Gaspar: *Sight & Sound* poll 2012 (<http://bit.ly/P3zGly>).

³ Cottey, Tom: »Gerald Kargl's *Angst* and its Influence«. *New Empress Magazine*, julij-avgust 2012.

Kje torej tiči izrazito cinematični slog tega filma in čemu služi? Odgovori na ti vprašani bodo hkrati osvetlili tudi razlog, zakaj se o *Angstu* govori še danes, trideset let po njegovem nastanku. Zaplet, sestavljen iz le nekaj stavkov, v bistvu zveni kot bi bil skopiran iz še enega slasherja, morda iz kakšne resničnosti kriminalke, in prikaže dva dni v življenju motenega, ravnokar iz zapora spuščenega moškega, ki vdre v hišo tričlanske družine. Sledi noč, polna terorja, mučenja in morije, ter antiklimaks v obliki njegovega razkritja in prijeteja.

Vendar pa *Angst* ni film eksploatacije: žrtve so izrazito neatraktivne in edino dekle med njimi ne razkazuje gole kože. Tudi šokantno nasilje ni samo sebi namen, temveč je del Karglove strategije, da »se pokaže vse, in to na najbolj realističen možen način«. ⁴ Res se je režiser kasneje glede te svoje izjave pokesal in rekel: »Žal bi najbolj ekstremni prizori res bolje delovali, če jih ne bi prikazal v vseh vidnih detajlih. Danes bi vsekakor več stvari izpustil in se osredotočal na dogajanje izven očesa kamere. Tiste res grozljive stvari se morajo dogajati v gledalčevi glavi, domišljiji.« ⁵

Osnovni namen filma *Angst* je vstopiti v glavo psihopata in prikazati filmski ekvivalent njegovega duševnega stanja. Seveda pa so psihopati in moteni morilci v zgodovini filma prisotni praktično od samega začetka in so služili kot navdih številnim vrhunskim umetniškim upodobitvam, kot so *M-Mesto išče morilca* (M, 1931, Fritz Lang), *Psiho* (Psycho, 1960, Alfred Hitchcock), *Smrt v očeh* (Peeping Tom, 1960, Michael Powell), *Ko jagenjčki obmolnejo* (The Silence of the Lambs, 1991, Jonathan Demme) ...

Posebnost filma *Angst* je v tem, da je redkokdo poskušal, še nihče pred Kraglom pa dejansko uspel gledalca dobesedno postaviti na stališče samega glavnega lika in svet prikazati iz njegove perspektive. Običajno je namreč na delu distanca, ki se poraja bodisi zaradi sočustvovanja s pozitivnim junakom bodisi zaradi tolažbe z obstojem inteligentnih policijskih inšpektorjev in pogumnih policistov, ki branijo nemočne, nenazadnje pa tudi zaradi zabave, ki jo prinaša zaplet,



Kargl, Leder in Rybczyński na snemanju

poln suspenza, akcije, skrivnosti in groze. *Angst* se vsemu temu izogne. »Gledalci niso deležni nobenih užitkov ob gledanju prizorov stiliziranih, estetskih ubojev, polnih počasnih posnetkov, prekrivajočih rezov in natančno zasnovane mizanscene. (...) Režiser se ne drži nobene žanrske zakonitosti in se izogne priljubljeni tradiciji romantiziranja serijskega morilca in njegovega prikaza kot neke vrste neogotskega antiheroja.« ⁶ Celo znamenita filmska glasba Klausula Schulza (Tangerine Dream) ne ilustrira grozljivosti dogajanja in stopnjevanja napetosti, kot je običajna vloga glasbe v grozljivkah, temveč je repetitivna in hladno elegična, s čimer predstavlja vzporednico mehničnim, monotonim, jalovim poskusom zavesti, ki skuša ubežati sami sebi in svojim strahovom.

Vsa izrazna sredstva v filmu služijo le enemu cilju: ilustraciji izkrivljenega sveta človeka, ki je »skrajno abnormalen, ne pa tudi duševni bolnik,« ⁷ in to brez hkratnega prikaza t. i. normalnega sveta kot kontrastnega tistemu glavnega lika. Z drugimi besedami, *Angst* je redke primer prvoosebnega filma, a brez uporabe »subjektivne kamere« kot dominantnega sredstva za izražanje

subjektivnosti, kot je na primer na delu v noirju *Lady in the Lake* (Robert Montgomery, 1947) ali v nedavnem *Maniac* (2012, Franck Khalfoun). Namesto tovrstne dobesednosti je Kargl vpeljal filmski ekvivalent »centralne inteligence«, torej književnega postopka, po katerem je bil poznan Henry James in s katerim se skozi tretjeosebno pripoved vseeno ohranja gledišče enega samega lika, z vsemi omejitvami prvoosebne pripovedi. Režiser tak postopek spelje s kompleksnim, inovativnim načinom filmanja in s pomočjo izredno profiliranega igralskega dosežka Erwina Lederja v glavni vlogi.

Snemavec Zbigniew Rybczyński (hkrati tudi koscenarist in montažer filma) je s svojim načinom filmanja pustil tako močan pečat, da ga zlahka imenujemo kar soavtorja *Angsta*. Gre za avantgardnega poljskega avtorja, ki je istega leta dobil tudi oskarja za kratki film *Tango* (1983). Zaslužen je za vrsto tehničnih pripomočkov, s katerimi so lahko vrhunsko posneli zahtevne kadre. Ker je šlo za film z zelo nizkim proračunom, je Rybczyński zasnoval sistem vrvi, ki skozi gozd poganjajo 16-milimetrsko kamero v sceni, ko morilec brezglavo in na vso moč teče skozi goščavje. Zamislil si je tudi improviziran žerjav, s katerim so posneli nadvse impresivne kadre z velike višine. Zasnoval je celo čisto svojstveni snorricam, izum, poznan tudi pod imeni chestcam, bodymount camera,

4 Kargl, Gerald v Stiglegger, Marcus: Schizophrenia. Ikonen: Magazin für Kunst, Kultur und Lebensart. Avgust 2003. Splet: <http://bit.ly/17hYZp1>.

5 Kargl, Gerald: prav tam.

6 Schneider, Steven Jay: »Angst« v: Steven Schneider (ed), *100 European Horror Films*, British Film Institute, London, 2007, str. 4-5.

7 Taka je bila psihiatrična diagnoza morilca Wernerja Knieska, ki je režiserju služil kot navdih za film.



Angst

bodycam ali bodymount: mehanski pas s kamero, ki se pritrdi na trup igralca, tako da ga kamera, obrnjena proti njemu, med gibanjem vseskozi fokusira in s tem ustvarja učinek, da stoji na mestu, medtem ko se vse okoli njega giblje. V zadnjih letih je ta izum najbolj s pridom uporabljal Darren Aronofsky, posebno v filmih *Pi* (1998) in *Rekvijem za sanje* (Requiem for a Dream, 2004).

Vsi ti formalni postopki so tesno povezani z osnovnim namenom režiserja, namreč da z najboljšimi možnimi sredstvi prikaže odtujeni, kaotični, izkrivljeni svet posameznika, ki lastnih dejanj nima pod nadzorom – in to »od znotraj«. Prav v tem se *Angst* dvigne nad poenostavljeno ilustracijo nekega kliničnega primera oziroma nad poldokumentarni *re-enactment* specifičnega zločina in doseže univerzalni pomen. Kadri, posneti iz nenavadno visokih kotov (božja

perspektiva), relativizirajo antijunaka in ga zvedejo dobesedno na nivo palčka, ki izgubljeno tava naokrog. Prizor divjanja skozi gozd je namerno ojačan z dezorientirajočo montažo in skok čez ogrado kaže zgolj na brezciljnost človekovega divjanja, saj je cilj le privid. Nazadnje pa snorricam v največji možni meri pričara njegovo odtujenost, izločenost iz družbe, njegovo solipsistično ujetost v meje lastne zavesti. S tem poudarja klavstrofobičnost njegove pozicije, pa tudi dejstvo, da je tudi on sam žrtev, marioneta v rokah Strahu.

Strah, ki je prevladoval v njegovem otroštvu (strah pred zapuščenostjo, samoto ...), je zdaj njegov vladar, on pa je obseden s tem, da ne bi bil le njegova pasivna žrtev, temveč aktivni izzivalec. Absurd in tragična ironija pa tičita v polovičnem uspehu njegovih načrtov – kajti vseskozi zija prepad

med podrobno pripravljanim načrtom in realnostjo njihove izvedbe. Na delu so izvrstna igralska transformacija Erwina Lederja (*Podmornica* [Das Boot, 1981]), prepričljiva mimika ter izjemna govorica telesa. Zmeden, dvomeč vase, poln bolečine, izvržen iz običajnega vsakdana teče skozi gozd, kot bi hotel prehiteti usodo, a zmeraj malo zaostaja in zmeraj naleti na kup prepek, tudi lastnih. Za razliko od intelektualno ali vsaj telesno superiornih morilcev iz slasher filmov, ki brez težav gospodarijo nad usodami svojih žrtev, naš brezimni antijunak z velikim naporom in nič kaj pazljivo ubije hromega človeka in njegovo staro mamo (njena hčerka pa mu skoraj pobegne). Ti prizori so na meji *slapsticka*, a v običajni avstrijski *deadpan* maniri. Globok črni humor, ki spremlja filmske prizore, močno spominja na prozo velikega avstrijskega mizantropa, Thomasa Bernharda, pri katerem robovi skoraj avtističnih pripovedovalcev, ujetih v lastne svetove, neprestano udarjajo ob realnost, ki jih zasmehuje in sovraži. Enak učinek doseže film *Angst* z uporabo stalne naracije samega morilca: tako kot Bernhardovi junaki vseskozi nekaj lajna, uporniško racionalizira, pojasnjuje, načrtuje – a njegove besede ob trku z realnostjo zvenijo kot groteskno, patetično hlipanje v veter.

Ta vzporednica z Bernhardom nam lahko pomaga razumeti, da *Angst* ni (le) film o globoko motenem človeku, od katerega se lahko varno distanciramo. Njegovi strahovi in njegov način boja proti njim so morda le nekoliko skrajnejši od naših, a le takšni nam omogočajo, da jasneje spoznamo, da so tudi naši poskusi načrtovanja in nadzora nad lastno usodo groteskni in tragikomični ter kako nevhvaležno je naše bivanje v mišelovki, imenovani človekov razum, v peklu sveta.



Angst



Gerald Kargl na snemanju



Angst

Jure Černec: Moj najljubši frejm

Združenje filmskih snemalcev predstavlja



Priložena fotograma nista moja najljubša, sta pa bistvena. Prav lahko bi bila kakšna druga, a sem se odločil zanju. Prvi je eden prvih, ki sem jih v življenju posnel na filmski trak, in je takratni izkušnosti primerno osvetljen. Prvega ne pozabiš nikoli. Danes sem hvaležen svoji takratni ideji, da ne bom odnehal. Pravzaprav mi dolgo ni bilo jasno, kaj me tako vleče k tej napravi, katere tiho brnenje je spominjalo na zvok podivjanega šivalnega stroja. Morda mi tudi danes ni, ampak še vedno me vleče, in to nič manj kot pred 20 leti, ko sem se prvič znašel na filmskem snemanju. In zato sem vesel. Lepo se je preživljati s tistim, v čemer iskreno uživaš, in prepričan sem, da je občutek enak pri vsakem delu, ki se ga človek loteva iz ljubezni. Bolj kot se z leti jasneje zavedam, da je film kreacija skupine ljudi, od katerih vsak opravi nekaj, vsi pa naj bi delovali v isti smeri, lepše postaja. Ne dvomim, da nas večina globoko v sebi hrepeni po Lepoti, Moči in Brezčasnosti. Zelo neujemljiva in izmuzljiva substanca. Ko jo enkrat najdeš v sebi, jo je moč najti tudi drugod.

Drugi fotogram je eden tistih magičnih, ki mi bodo za vedno ostali v spominu, saj nosijo celo zgodnico. Jan Cvitkovič je letos, ko filmski festival v Benetkah praznuje 70 let, prejel vabilo kot eden od 70 izbranih, na festivalu nagrajenih avtorjev za sodelovanje pri priložnostnem omnibusu. Splet dogodkov je oblikoval proračun Janovega 90-sekundnega

prispevka v okroglo ničlo, a priložnosti ne gre izpustiti. Jan je svojo idejo oblikoval v enem kadru. In gremo, fantje! Ker je kamera videla v eksterieru in v interieru, sem takoj dojel, da moramo snemati v somraku, t. i. magicko, sicer dosvetljevanju v interieru s skromnimi sredstvi, ki smo jih imeli na voljo, enostavno ne bi bili kos. In tej ideji sem ostal zvest za vsako ceno. Ko sem se odpravljal na snemanje, mi je Indijanček šepnil, da se bo tisti dan zgodilo nekaj čarobnega. Zavedal sem se tudi, da se nam s tem čas za snemanje omeji na tveganih 30–40 minut. V zadnjem delu kadra naj bi se kamera skozi okno pomaknila v sobo, kjer naj bi spal dojenček. In dojenčki ne spijo, kadar bi človek to pač hotel posneti, temveč ko se jim spi. Imeli smo vrhunsko srečo, da je dojenček zaspal, prav ko je sonce šlo za goro. Gremo, žgemo, fantje! Prvič ni v redu, gremo bolj počasi, prehitri smo. Drugič, ostrina ni v redu, gremo še enkrat. Tretjič, prepočasni, predolgo traja. Še enkrat, fantje! Četrtič, stop, kamera ne teče. Zakaj? 15 minut, kamera spet teče, gremo, zdaj pa res, fantje! Čakaj, blenda pada, moramo zmanjšati notranjo osvetlitev! Daj, hitro, stari! OK, v redu je, gremo. Čakaj, čakaj, izza vogala pridirja producent v predinfarktne stanju in skozi zobe zasika: »Otrok se je zbudil, to je zdaj ta tvoj magick!« Do konca čarobne svetlobe je še pet minut in s tem tudi do konca snemanja, saj razsvetljava za dosvetljevanje eksteriera pač nimamo. Tiha napetost naraste do neznostnosti. Kaj zdaj?

»Jebi ga, stari, gremo snemat, bo pač otrok buden,« pravi Jan. Seveda, se strinjam. In žgemo. Kamera pripotuje do otrokovega okna, prične prodirati skozenj, v kadru se pojavi dojenček, ki sloni na rokah, se uleže in v trenutku zaspi. Pogledamo posnetek. Smrtna tišina. To je to, pravi Jan, imamo. Dolžina? Ravno prav. Gremo na pir. Jaz sem čisto brez denarja. Ni panike, stari, imam jaz.

Keith Richards v avtobiografiji med drugim opisuje občutek letenja, ko ga fantje skupaj »vžgejo«. Ta domač občutek sem prvič doživel med vajami z bandom v zaklonišču, identičnega doživljam tudi na snemanju, a ne vedno. Bila so snemanja, ki so bolj spominjala na plazenje skozi robidovje, pospremljeno z demonskim posmehom ničvrednega materiala. In bila so tista, čarobna. Povsem prepričan sem, da filmsko snemanje zajame tudi tisto dokončno neizrekljivo, astralno, energijo samo. Ker sem to večkrat (in vsakič znova) izkusil. V ta energetski paketek seva energijo prav vsak član filmske ekipe, in če se tega zaveda, se znajde pred vrati kraljestva kreacije. Za samo kreacijo je nujno potrebna energija Ljubezni, brez nje pač ni pristopa do Lepega, Močnega in Brezčasnega. Torej onstran barikad Ega misliti, govoriti in delovati iz čiste esence, iz malega Indijančka v sebi. In potem se zgodi: Creatio ex nihilo.



Bergman v Holivudu Russell in Ron Mael, duo Sparks

Matic Majcen

Med nepreglednim številom filmskih ustvarjalcev, ki so na festivalu v Cannesu ob robu uradnega programa iskali financiranje za svoje nastajajoče filmske projekte, se je letos znašlo nepričakovano glasbeno ime. Ameriški duo Sparks, ki ga sestavljata brata Russell in Ron Mael, se je na festivalu za nekaj dni oglasil, da bi se sestal s potencialnimi producenti za svoj nastajajoči celovečerec *The Seduction of Ingmar Bergman*. Ekran je izkoristil priložnost in glasbenika povprašal, kaj se skriva za tem zapeljivim naslovom.

»Najprej je bil to muzikal, narejen za švedski nacionalni radio,« razloži Ron, starejši izmed bratov, tekstopisec in klavirist skupine, razvpit po svoji nepremični odrski pojavi in brkih, ki so nekoč zbužali referenco na Adolfa Hitlerja, dandanes pa prej na Johna Watersa. Muzikal je najprej nastal v švedščini, nakar je leta 2009 izšel kot uradni album skupine

Sparks in prejel zelo dobre kritike: »Ko sva začela delati na njem, je muzikal v najinih mislih začel postajati zelo filmski. Nisva se želela ustaviti. Sprva res ni bil zasnovan kot film, a se je potem zdelo povsem naravno, da bo album učinkoval kot gledališka igra, nato pa še kot film.« Na filmskem festivalu v Los Angelesu leta 2011 sta brata izvedla odrsko različico muzikala, po čemer bi lahko sklepali, da je bila v načrtu tudi odrska turneja. Russell, vokalist in frontman skupine, razloži: »V bistvu gledališke verzije nikoli ni bilo. Na losangeleškem festivalu sva se predstavila zgolj z eno živo izvedbo, bolj stilizirano verzijo albuma, narejeno z namenom iskanja sredstev, s katerimi bi naredili celovečerni film. Nekaj v slogu tega, kar sedaj počneva v Cannesu.« Kako sta glasbenika sploh prišla do zamisli, da bi posnela film o Ingmarju Bergmanu? »Sva velika oboževalca njegovih filmov. Ko je švedski radio pristopil s ponudbo, da bi naredila

radijsko igro z najinim popolnim umetniškim nadzorom, so rekli, da bi želeli imeti nekaj, kar je na tak ali drugačen način povezano s Švedsko. Kar sva najbolj poznala švedskega, je bil Ingmar Bergman.«

Zgodba albuma gre takole: Leta 1956 na filmskem festivalu v Cannesu Bergman nepričakovano prejme zlato palmo za film *Nasmeh poletne noči* (Somnarnattens leende, 1955). Ko se vrne domov v Stockholm, gre zvečer v kino, kjer si ogleda nek porazen holivudski film. Ob izhodu iz dvorane ugotovi, da se je naenkrat znašel v Los Angelesu, na ulici pa ga čaka limuzina, ki ga bo odpeljala na sestanek s studijskimi mogotci, ki ga bodo prepričevali, naj sprejme finančno ugodno ponudbo in ostane v mestu angelov. Naslednji dan sreča Langa in Hitchcocka, ki mu prav tako zagotovita, da jima v novi deželi pri njunem filmskem ustvarjanju prav nič ne manjka. Bergman,

večno poln eksistencialističnih dvomov, pa vendarle hoče pobegniti iz Holivuda in na plaži prosi Boga, naj mu pošlje svojega sla, ki mu bo povedal, kako lahko pobegne iz te skomercializirane nočne more. Prikaže se mu figura Grete Garbo, ki ga odpelje v kino in ga iz tega hipotetičnega filmskega vrtinca prizemlji v rodni Stockholm. Russell, ki je v študentskih letih tudi sam študiral film, zgodbo pojasnjuje: »Odložila sva se, da bova naredila zgodbo o njem v slogu 'kaj, če ...', o njegovem prihodu v Holivud in o skušnjavah, povezanih z njim, ko imaš na eni strani dostop do boljšega financiranja, po drugi strani pa moraš prodati dušo hudiču.«

Režiser, ki sta ga brata Mael privabila k projektu, je Kanadčan Guy Maddin: »Film sva si v končni obliki zamislila kot nekaj zelo stiliziranega, zato sva stopila do Guya Maddina. Menila sva, da se bo njegov vizualni slog do potankosti ujema s to zgodbo in z najino glasbo.« Sodelovanje je bilo v času letošnjega canskega festivala že v največji meri dorečeno. Na spletu je celo že postavljena domača stran projekta, na kateri si je možno ogledati konceptualne skice, celoten scenarij, poslušate pa lahko tudi izvorni album. Kljub temu pa se lahko spomnimo vsaj enega primera, ko je rockovski album dobil filmsko priredbo in se je vse skupaj končalo sila klavrno – Pink Floyd *The Wall* (1982, Alan Parker), notoričen projekt, ki je prispeval celo k razkroju v skupini. Kako bodo torej Sparks in Maddin premostili razlike v ustvarjalnih pogledih? Russell pravi: »Z Guyem smo se dobili in se podrobno pogovorili o projektu in ga obožuje. To je verjetno zanj prvič, da je do njega stopil nekdo drug s svojim projektom. V tem smislu res gre za sodelovanje med tremi ljudmi, ampak v celoti gledano je Guy Maddin vodja tega filma. Res ga še nismo začeli snemati, ampak mu povsem zaupava. Predvsem zaradi njegovega dosedanjega dela, ki nama je zelo pri srcu. Misliiva, da je to, kar bi on prinesel k projektu, njegova senzibilnost in vizualije, popolnoma usklajeno z najinim pogledom na film in kako bi moral biti narejen. Popolnoma verujeva v to, kar bo naredil.« Ron se k tej izjavi kvečjemu podpiše: »Razočarana bi kvečjemu bila, če ne bi vnesel svojega sloga v film.«

Se torej obeta premiera filma na samem mestu zločina, v Cannesu, čez tri leta, ob 60. obletnici premiere *Nasmeha poletne noči*, ko se tudi začne diegetska dogajanje

v muzikalu? »Morda,« v nasmehu odvrneta glasbenika.

Ko govorimo o bratih Mael, nikakor ne moremo mimo njune videospotovske zapuščine, ki je, čeprav ima svoje vzpone in padce, proizvedla nekaj kulturnih izdelkov. O spotu *I Predict*, ki ga je leta 1982 posnel David Lynch, smo pisali že tudi v *Ekranu* (februar 2011). Zakaj torej po drugi strani tudi v svojih videospotih ne zavrtita kdaj telefonskih številok znanih režiserjev, kot sta to sedaj storila z Maddinom? Russell razloži: »Res že dolgo nisva storila tega in dejansko ni razloga, zakaj nisva. Včasih je problem s proračunom. Sicer pa rada delava z ustvarjalnimi ljudmi in v teh letih je bilo kar nekaj dobrih videov, čeprav ljudje, ki so jih naredili, niso ravno znani režiserji. Sodelovala sva denimo s francoskima grafičnima oblikovalcema, Olivierjem Kuntzom in Florencem Deygasom, ki sta za naju naredila tri ali štiri res dobre videe. Bolj nama gre za osebo, ki ustvarja, kot pa da bi šlo za znanega filmskega režiserja. Tu in tam vidimo spote, ki jih režirajo znani avtorji, pa se na koncu izkaže, da izdelek ni na ravni njihovega siceršnjega ustvarjanja. Nekdo, ki pride z nekega drugega filmskega področja, morda ne razume povsem, kaj naredi dober videospot.«

Rona bi kot pisca besedil po drugi strani zlahka razglasili za izredno vizualnega, kar konec koncev dokazuje tudi album *The Seduction of Ingmar Bergman*, ki sam po sebi narekuje podobe v poslušalčevih mislih. »Ponavadi vidim stvari, tako glasbo kot besedila. Vedno imam neko podobo v glavi, ko pišem besedila. Ne vem, če jo vidi še kdo drug, ampak jaz zagotovo jo. Vedno se nama je zdelo, da je to, kar počneva, na nek način filmsko, čeprav ni nujno povezano s filmom. To, da bo sedaj obstajala filmska verzija nečesa, kar sva ustvarila, bo za naju nekaj povsem logičnega.« Ronu postrežem s tezo, da je z leti, tudi s projekti, kot je ta o Bergmanu, njegovo pisanje postalo bolj filmsko kot prej v 70. letih, ko sta bila na vrhuncu svoje pop slave. Nazaj dobim odgovor, bister in ironičen kot najboljša izmed njegovih besedil: »Zdajle se na hitro poskušam spomniti konkretnih komadov. No, da vam ne bi nasprotoval, se bom strinjal z vami, pa bom kasneje malo razmislil o tem ... Ampak verjetno imate prav!« (smeh).

The Seduction of Ingmar Bergman



Bojana Bregar

Les enfants terribles

Bling Ring

Spring Breakers (2012, Harmony Korine), **Bling Ring** (The Bling Ring, 2013, Sofia Coppola) in **The Canyons** (2013, Paul Schrader). Trije filmi letošnjega poletja, ki se zdijo kot en sam, kot prava filmska pošast, »frankenfilm«, popolna meta-umetnina novega milenija, v kateri se je zvezdniška narativa razrasla preko meja, se razliva skozi rob televizijskih, filmskih in računalniških ekranov in iz nas dela zvezdnike svojih lastnih življenj. Če slučajno še ne poznate občutka, se logirajte v Instagram in opazujte, kako hitro se vam bo zazdelo, da gledate svoje življenje od zunaj. To je trenutek popolne odtujenosti od svojega jaza in hkrati trenutek največje, najpopolnejše umetnine. Nikoli prej nismo nad lastno projekcijo jaza v javnosti imeli toliko nazora. Zlahka se »najdemo«, izumimo na novo; kot produkt. Živimo v času, ki človeku omogoča, da iz sebe naredi umetnino. Kot bi rekli esteti z Oscarjem Wildom na čelu, umetnost ne posnema življenja, ampak življenje posnema umetnost. Umetnost nam vlada!

»America has this sick fascination with the Bonnie and Clyde kind of thing,«¹ ugotovi član najstniške kriminalne družine, ki je pred nekaj leti vdrla v domove lepih in slavnih, da bi se odela v njihova dizajnerska oblačila, si naredila absurdno drage ure in diamanterne zapestnice ... Da bi sami postali lepi in slavni, hoče reči režiserka Sofia Coppola, ki se v filmu *Bling Ring* svojih subjektov loti z očarano, četudi nekoliko distancirano radovednostjo. Ti včerajšnji otroci niso uporniki brez razloga, četudi so najstniški delikventi. So nova generacija estotov, prešernih malikovalcev

dekadence zahodnega, ne, globalnega sveta. Edina razlika je, da se namesto nad Kiki de Montparnasse in Sarah Bernhardt navdušujejo nad Angelino in Paris, in namesto Baudelaira in Rimbauda verze zanje klešeta Britney in Kanye. Njihova umetnost je umetnost popa, katere valuta so lajki na Facebooku. Reči, da so zato razvajeni in pohlepni, je preveč preprosto, celo napačno moraliziranje. To niso več »greed is good«² 80. leta, denar zanje ni cilj sam po sebi, ampak je sredstvo, s katerim življenja postanejo lepa. *Bling Ring* je film o sužnjih lepote, ki podlegajo estetizaciji praktično vseh aspektov življenja. Ko govorimo o lepem, se etika in morala v pogovor ne mešata.

V luči tega ne preseneča, da v večini zadnjih ameriških filmov, ki jih je bilo vredno videti, nastopajo antiheroji. Pri Coppolovi je bilo to malce neobičajno, Harmony Korine pa z novim filmom ostaja na poznanem teritoriju, čeravno se je premaknil skorajda do meje mainstreama. Melanholiijo degeneracije *Gumma* (1997) in *Juliena, oslovskega dečka* (Juien Donkey-Boy, 1999), tokrat zamenja z ekscesom in ekstazo naravnost iz MTV-jevskih sanj: poplava zagorelih teles v bikinijih, oblitih z znojem, morsko peno in vodko, ki pod neonsko žarečim soncem pada v kolektivni trans, presekane z brutalno agresivnimi sunki Skrillexovega dubstepa. »Pop poezija« pravi temu Korine, skoraj brez ironije. Odpelje nas na opusteli kampus v času spomladanskih počitnic. Skupina prijateljic se odloči oropati lokalno restavracijo in z denarjem pobegniti pred depresivno rutino vsakdana na obalo, kjer se zabava nikoli ne konča. Ne gre le za počitnice, razlaga

* Grozni otroci.

1 Amerika goji nekakšno bolno fascinacijo z Bonnie in Clydeom.

2 Pohlep je dober. (Citat iz filma *Wall Street* [1987, Oliver Stone].)

kasneje ena izmed njih, gre za osebno rast. Ko kmalu zatem po posebno divji zabavi končajo v zaporu, jih izza rešetk spravi lokalni gangster Alien ter jih odpelje v svoj mali kriminalni paradiz. Alien, ki mu obraz, lase in zlate zobe posodi James Franco, je kralj marginalcev, karikatura in hkrati tipični korinovski prehitro odrasli otrok, iz močvirja Floride, ki tokrat nastopa kot »teenage wasteland« dneva. Čeprav Spring Breakerjem manjka tiste pretresljive intimnosti, s katero zna Korine naslikati odrešujoče človeške poteze, pa je delo vredno ogleda že zaradi čiste transcendence pesmi Britney Spears v enem izmed najboljših filmskih prizorov zadnjih let.

»Meta« razsežnost, v kateri sta prepletena *Bling Ring* in *Spring Breakers*, je posledica tega, da v njih svojo filmsko transformacijo iz dobrih v slaba dekleta dovršijo zvezdnice najnovejše holivudske generacije; od Disney princesk Selene Gomez in Vannesse Hudgens do Emme Watson aka Hermione. Skupaj so pod budnim očesom javnosti odrasla in prerasla podobo prikupnih prijaznih punčk, zdaj pa so na ključni točki tranzicije iz all stars tenisk v lobutinke, v tistih nerodnih letih, ko za zajtrk še vedno namakaš svoje fruit loopse v mleko med epizodo Mojih malih ponijev, zvečer pa na stranišču snifaš spid z ekrana iphona. Ta briljantni, morbidni cinizem je popoln odmev izgubljene generacije iz romanov Breta Eastona Ellisa. Kot bi dobrih dvajset let po izidu njegovih največjih uspešnic njegovi liki zamenjali »človek-človeku-volk« filozofijo 80. let za new age kvazi spiritualistične blodnje. Istočasno sadovi njihovih spodletelih zakonov podlegajo generalni sociopatiji z neznosno lahkostjo Patricka Batemana. Zlahka si lahko predstavljamo, kako ponoči v sanjah složno mantrajo »Vsi mi smo ameriški psiho.«

Tudi Ellis je eden od srečnih preživelih; preselil se je na Twitter, kjer uživa svojih novih petnajst minut kot provokativni spletni komentator. Twitterju se je potrebno zahvaliti, da je bil spočet *The Canyons*, spletni fenomen, ki je preteklo leto generiral neverjetno količino zanimanja od trenutka, ko sta scenarist Ellis in režiser Paul Schrader oznanila Kickstarter kampanjo, s katero sta zbrala več kot polovico končnega četrtilijonskega proračuna. Za oba je bila to nova priložnost, da se vrneta v igro, tako da ničesar nista prepuščala naključju, še najmanj pa publicitete. Kanjonska vročica se je stopnjevala z govoricami, da bosta glavno vlogo prevzela Lindsay Lohan in James Deen, dva absolutna težkokategornika na svojem področju. Ne bomo se mudili pri LiLo, bomo pa omenili, da je Deen velikan hetero-pornografskih filmov, za katerega naj bi *The Canyons* naredil to, kar je Soderberghova *Romanca na poziv* (*The Girlfriend Experience*, 2009) naredila za Sasho Grey. Potem je *The New York Times* januarja



The Canyons



Spring Breakers

letos objavil odmeven članek z naslovom Kaj se zgodi, ko za svoj film najamete Lindsay Lohan³, in odtlej je film zaživel po svoje. Internet je eksplodiral s povzetki in špekulacijami glede trditev, ki jih je postavil avtor članka, predvsem glede Lindsay, ki naj bi med snemanjem ostala zvesta slovesu problematične, zadrogirane dive do te mere, da naj bi se Schrader znašel v svojem osebnem srcu pekla. Apokaliptično snemanje so dodatno otežili še nizkopračunski pogoji snemanja, katerim Schrader karieri navkljub ni bil kos. Film je ušel izpod nadzora in tega sploh ne skriva. Izgublja se v strašljivo zmedenih labirintih zapletov in zasukov, ki so sami sebi namen. Deen, ki je domačo nalogo prepisal od Christiana Balea, je popoln robot; in z izjemo Lindsay Lohan, ki je v vlogi Deenovega paranoičnega dekleta naravnost tragično prepričljiva, so vsi ostali obrazi tako prazni in nepomembni, da postane težko slediti, kdo je kdo.

Tako zelo je plitek, okamenel, umeten, da izgleda kot spominček, zaprašena skulptura, ki bo čez desetletja zanamcem pomagala dešifrirati naš čas in kulturo. Schrader je pač auteur stare šole, vendar časi niso naklonjeni sentimentalistom. Čeravno se zdi, da Holivud kot iz magične vreče vleče na plano spektakel za spektaklom, so razmere daleč od magičnih. Studii, ki jih je spletno robinhudovstvo prikrajšalo za dobičke od prodaje devedejev, se panično ozirajo čez lužo, na tuje trge, v Evropo in na Kitajsko, a tudi to ne pomaga več. Odpirajo se priložnosti za neodvisne režiserje, ki so do nedavnega ždeli na negostoljubnem obrobju filmskih tržišč in se hranili z ostanki studijskih dinovavrov, ki naj bi jim zdaj grozilo, da jih bo pogoltnil val darwinovske pravičnosti. Schrader se vsega tega zaveda; film *The Canyons* je njegovo ljubezensko pismo tistim dobrim starim časom kinodvoran, ki zdaj žalostno razpadajo. In še vedno so lepe, ruševine glamurozne preteklosti. Dovolj lepe za Instagram. Za pooskarjevske zabave v maskah. Za kuliso videospota, v katerem Miley Cyrus pleše twerk, medtem ko strmi v nas, kot bi hotela reči: »Holivud, pazi se, grozni otroci prihajajo!«

3 Rodrick, Stephen: Here Is What Happens When You Cast Lindsay Lohan in Your Movie. *The New York Times*, 10. 1. 2013. Splet: <http://nyti.ms/VLkXLp>.

Petra Gajžler

Pred polnočjo

Najprej je bilo *Pred zoro* (Before Sunrise, 1995, Richard Linklater). Na vlaku od Budimpešte do Pariza sta se ujela 23-letna, svobodomiselná, na avanturo pripravljena, romantična idealista Jesse (Ethan Hawke) in Céline (Julie Delpy). Skupaj sta izstopila na Dunaju in se spustila v skoraj enodnevno spontano romanco, ki se uspešno izogne že prežvečeni šabloni holivudskega romantičnega žanra. Veliko je namreč tavajoče hoje po mestu in prodornih tematsko raznolikih, z upanjem in s sanjami navdahnjenih, tudi družbeno angažiranih in eksistencialnih debat med mladima študentoma, občutno manj držanja za roke in poljubov ter nič seksa, čeprav v naslednjem filmu med njunim pogovorom izvemo, da se je zgodil, in to kar dvakrat. Preden se zjutraj razideta, si še naivno obljubita, da se dobita natanko čez pol leta na tej isti železniški postaji in nadaljujeta, kjer sta ostala.

Šele čez devet let, in ne pol leta, se zgodi *Pred sončnim zahodom* (Before Sunset, 2004, Richard Linklater). Jesse in Céline izmed pariških knjigarn predstavlja svojo knjigo, v kateri opisuje romanco s Céline, ko se le-ta nenaključno pojavi v knjigarni. Na voljo imata slabo uro in pol, kolikor traja film, preden Jesse odleti nazaj v Ameriko. Razpoložljiv čas preživita ob sprehajanju po pariških ulicah in pogovoru, ki je veliko manj zasanjan in bolj obtežen z družbenimi vlogami, v katere ju je postavilo življenje. 31-letna Céline rešuje okolje, Jesse pa je nesrečno poročen in ima sina. Oba obžalujeta, zakaj se nista dobila pol leta po njuni romanci, in sta obremenjena z vprašanjem, kaj bi bilo, če bi se. Na plano privrejo obojestranska čustva izpred devetih let, ki oba ponesejo v tisti brezskrbni čas, ko sta se spoznala. Ob tem ko Céline izpove Jesseju svojo ljubezen skozi avtorsko pesem na

kitari, on zamudi letalo, gledalce pa film pusti na robu prepada z vprašanjem o njunem razmerju v prihodnosti.

Odgovor dobimo v filmu *Pred polnočjo* (Before Midnight, 2013, Richard Linklater). Céline in Jesse, sedaj že oba stara 41 let, sta ostala skupaj in svojo zvezo konvencionalno nadgradila z otrokoma, vendar se na njeno željo nista poročila. Dogajanje je tokrat postavljeno na grški Peloponez, kjer Jesse in Céline z otroci preživljata počitnice pri Jessejevem pisateljskem prijatelju Patricku (Walter Lassally). Jesse in Céline sta se v teh devetih letih nekoliko spremenila. Céline je pridobila nekaj kilogramov in obraznih gub, ki se jim ni izognil niti Jesse, čigar glas je postal globlji in raskav. Njuni pogovori se nanašajo na službo, otroke in veliko manj nanju. Če odmislimo mladostno naivnost, ki jo je nadomestila prizemljena zrelost, sta v bistvu ostala ista. Céline je še zmeraj na trenutke nevrotična feministka, Jesse pa ciničen, a igriv Američan. Že začetna scena v avtomobilu nakaže, da utegnejo njuni pogovori, ki se gibljejo na tanki meji med argumentirano debato in nagajivim zbadanjem, tokrat preiti v prepričanje, ki bi znal zamajati njuno razmerje. Jedro konflikta, ki v njunih pogovorih vedno znova priplava na plano, je namreč dejstvo, da bi Jesse rad več časa preživel s svojim sinom, zaradi česar bi se moral preseliti v Chicago, kar pa ne pride v poštev za frankocentrično Céline. Ob tem na površje privrejo stari konflikti in neizrečena negativna čustva, ki so se nabrala skozi devet let.

Njuni dialogi v vseh filmih paradoksalno dajejo občutek spontanosti in improvizacije, vendar pa niti ena beseda ni prepuščena naključju. Glavna igralka strogo sledita scenariju, h kateremu



sta enak delež kot režiser prispevala tudi sama. Veliko dialogov je posnetih v enem kadru, kar prispeva k realističnemu vzdušju filma, je pa izvedba tehnično in časovno zahtevna. V zadnjem filmu kader pogovora v avtomobilu traja kar 13 minut, čeprav Linklater vmes vizualno vrine posnetek grških ruševin, medtem ko njun pogovor v ozadju neprekinjeno teče dalje. Kljub naturalističnemu učinku dolgih kadrov pogovori ne dolgočasijo, prav nasprotno. Ponudijo pravo razmerje sproščenosti in dialogov, ki ostanejo z gledalcem tudi po koncu filma. Jesse in Céline sta kompleksna lika, ki si enakovredno delita filmski čas in omogočata spolno nespecifično identifikacijo, ki ni toliko vezana na lik, ampak na samo vsebino. Posledično se v enem trenutku identificiramo z Jessejevimi besedami, že naslednji trenutek pa nam je bližje Céline. Glavna lika znotraj filma za zabavo igrata tudi dve stereotipni vlogi, in sicer Céline na trenutke igra neumno frajlo, Jesse pa grškega ljubimca. Igranje enoznačnih in stereotipiziranih likov tako samo še poudari avtentičnost protagonistov, kar ima dodaten realističen učinek in močno prispeva k identifikaciji gledalcev.

Pomembno vlogo v zadnjih dveh filmih z ozirom na celotno trilogijo igra filmski čas, ki je enak realnemu. Redko imamo priložnost spremljati filmske like, katerih filmska starost je refleksija realnega časa. Tak način snemanja je značilen predvsem za nekatera dokumentarna dela, kot je na primer serija dokumen-



tarnih filmov *The Up Series*¹ (1964–2012, Paul Almond, Michael Apted), v igranih filmih pa uporaba tega dokumentarnega pristopa zabriše mejo med igralcem ter likom. Da je Linklater fasciniran s filmskim časom, priča tudi podatek, da trenutno zaključuje snemanje dvanajstletnega filmskega projekta *Boyhood*, ki govori zgodbo o fantku ločenih staršev med njegovim šestim in osemnajstim letom.

Zanimivo in nenaključno vlogo ima tudi prostor. Linklater si je kot tretjo državo izbral Grčijo, idilično ekranizirano brez madeža vsesplošne ekonomsko-socialne krize. Večkrat se v filmu omeinja grška tragedija. Ta se v prepiru udejanji v hotelski sobi, ki na trenutke deluje kot utesnjujoče škatla, kamor so ju ukalupili prijatelji z namenom, da preživita romantično noč. Sili ju v nekaj, v kar se zavedata, da nista – popoln romantičen par. Hkrati pa se med prepiranjem skozi njuno fizično pozicijo v mizansceni odraža emocionalna oddaljenost.

Pred polnočjo se postavlja po robu vsem tistim pompoznim holivudskim romancam, ki z romantičnimi ideali proizvajajo in ohranjajo gledalčeve želje, te pa v realnosti rezultirajo v kontinuirano nezadovoljenost. Jesse in Céline imata tako nepopolno zvezo, da se v realnih okvirih že močno približa popolnosti. Jeanine Basinger v svoji knjigi *I Do and I Don't* (2013) analizira filmske zgodbe o razmerjih in ugotavlja, da so te vedno manj melodramatične, veliko bolj realistične in brez konca, ki bi ponudil rešitev ali razlago, zakaj je par še zmeraj skupaj. Kljub temu pa se zdi, da večina filmskih zgodb še vedno teži k atraktivni eskapistični zgodbi tipa *Gospod in gospa Smith* (Mr. & Mrs. Smith, 2005, Doug Liman) ali *Vojna zakoncev Rose* (The War of the Roses, 1989, Danny DeVito), tako da se *Pred polnočjo* zdi prejšizjema kot pravilo.

Pred polnočjo je realistična, grenkosladka, nepredvidljiva ljubezenska zgodba, kjer se srečen konec zdi zgolj fantazija. Je krajša in zabavnejša verzija Bergmanovega filma *Prizori iz zakonskega življenja* (Scener ur ett äktenskap, 1973), kjer razmerje na določeni točki umre in se brez pojasnila resetira. Pri tipu realističnega filma, kakršnega je posnel Bergman o zakonskem življenju ali pa Linklater o dolgoletni zvezi, je težko ali skoraj nemogoče ujeti na filmski zapis, zakaj so ljudje kljub vsem konfliktom in težavam še zmeraj skupaj. Razlog je neka sublimna lastnost, »mali a«, fantazma, ki jo projiciramo na druge, da lahko sploh ljubimo. Kaj točno bi naj to bilo, je racionalno nemogoče zaobjeti, zato ostane neizrečeno tudi na filmu. Je samo tam, nepojasnjeno.

¹ *The Up Series* je serija dokumentarnih filmov o 14 britanskih otrocih. Prvi film je bil posnet, ko so bili otroci stari sedem let, in od takrat dalje se je na vsakih sedem let posnel en dokumentarni film. Zadnji je izšel leta 2012. Avtorja sta z dokumentarci želela preveriti hipotezo, da družbeni razred, v katerem biva posamezni otrok, določa njegovo prihodnost.

Matevž Jerman

Kick-Ass 2

Morda najpomembnejši dosežek nadaljevanja filmske adaptacije kontroverznih stripovskih predlog Kick-Ass 2 in Hit-Girl, ki jih je združil Kick-Ass 2 (2013, Jeff Wadlow), je burna diskusija o nasilju v fikciji, ki se je razplamenela že pred premiero, ko se je Jim Carrey po strelskem pokolu na osnovni šoli Sandy Hook javno distanciral od promocije filma. Reakcija, da po tem dogodku ne more več podpirati take ravni nasilja, kot je prikazana v filmu, je bila deležna nasprotujočih si odzivov. Najbolj upravičene kritike so igralcu očitale napačno odločitev v položaju, ki mu je omogočal medijsko izpostavljenost in možnost aktivnega odpiranja relevantne debate na perečo tematiko nošenja orožja in množičnosti strelskih napadov v Združenih državah. Podobno problematičnost lahko utemeljeno pripišemo tudi filmu, ki se kljub navidezni eksplicitnosti ne zmore jasno pozicionirati znotraj lastnih okvirov in se le rutinsko drži pripovednih smernih stripa. In tam, kjer je ta provokativen, namerno trapast in izjemno krvav, je film zadržan, medel, malone neroden, brez jasne vizije in zgolj epizodično niza površinske dileme svojih (super)junakov. Te so večinoma zreducirane zgolj na arhetipske teme iniciacij adolescenta pred prehodom v odraslost ter odgovorno sprejemanje posledic dejanj, ki jih prinašajo novo pridobljene moči novega življenjskega obdobja ter vloga enakovrednega člana širše skupnosti. Vse to samo po sebi sicer niti ne bi bilo sporno, če bi nadaljevanje franšize upoštevalo, da je omenjene zagate bolj ali manj uspešno razrešil že prvi del.

Tako pa Dave Lizewski (Aaron Taylor-Johnson) dneve še zmeraj preživlja kot muhasti srednješolec in oboževalec stripov, ki si ob mraku občasno nadene kostum Kick-Assa ter se s skupino podobno mislečih maskiranih civilistov pod vodstvom bivšega mafijca, sedaj pa že kar strahotno zavednega občana, polkovnika Stars and Stripes (zmeraj hipnotični Carrey), odloči vzeti zakon v svoje roke ter izboljšati svet. Pisana družina samooklicanih superjunakov se poimenuje Justice Forever in aktivno delovanje v prid skupnosti stopnjuje tako, da najprej pomaga revnim ter patroljira po ulicah, kmalu pa tudi brutalno napade bordel, ki je hkrati sedež lokalnega kitajskega podzemlja, ter osvobodí dekleta, prisiljena v prostitucijo. Dejanja nedeljskih superjunakov hitro razburijo Chrisa D'Amica, Kick-Assovega starega znanca in večnega antagonist, ki še zmeraj želi maščevati smrt očeta, nekdanjega mafijskega botra in finančnega mogotca. Ta po nerodnosti v grob uvodoma spravi še svojo mater in se osamosvojen vseh spon tokrat pomenljivo

okliče za Motherfuckerja, okoli sebe zbere slikovito tolpo dežurnih superzlikovcev in razpiše nagrado na Kick-Assovo glavo.

Razmeroma enostavna premisa je razbita na številne podzgodbe in mestoma se zdi, da se režija Wadlowa z večjim zanimanjem osredotoča na širšemu občinstvu predvidoma prijaznejše vsakodnevne težave svojih superjunakov kakor na njihova dejanja in nenadne izbruhe dvomljivo upravičenega (in z estetskega vidika razmeroma povprečno upodobljenega) nasilja. Tako so nenehni pavšalni dvomi Dava glede lastne identitete v kombinaciji s skorajda identičnimi dilemami, ki jih ima najstnica Mindy Macready alias Hit-Girl (Chloë Grace Moretz), kvečjemu nadležni, njune srednješolske prigode pa posiljene.

Osrednjo težavno temo vigilanstva in zmeraj bolj aktualnih ljudskih straž (fenomen maskiranih borcev proti kriminalu je v nekaterih ameriških mestih že nekaj časa realen pojav, spomnimo se samo Phoenixa Jonesa in Rain City gibanja v Seattlu) pa film obravnava skrajno lahko in brez subverzivnosti in cinizma stripa Marka Millarja in Johna Romite Jr., ki se najbolj izdatno opira na mojstrski Watchmen, s katerim je Alan Moore ustvaril eno najbolj poglobljenih dekonstrukcij superjunaka. Kick-Ass 2 v veliki meri zgreši tudi tisto bistvo, ki ga je v svojem nedavnem blogu kot apologijo nasilja v umetnosti navedel znameniti stripovski avtor Warren Ellis, ko pravi, da je gonja proti nasilju v medijih vsaj nekonstruktivna, če ne že nevarna, saj nas to distanciranje odtuji od razumevanja slednjega in ga postavi v sfero nemisljivega Drugega. Tako smo oklešeni dragocenih čustvenih in intelektualnih orodij, potrebnih za razumevanje in posledično preprečevanje nasilja znotraj in okoli nas. »O stvarih se učimo tako, da jih opazujemo in se nato o njih pogovarjamo /.../ Ustvarjamo zato, da si te reči boljše ogledamo. S fikcijo hkrati preučujemo in razstrupljamo lastne demone. Čisto možno je, da včasih potrebujemo nekoliko krvi v oči, da jasneje vidimo.« V tem smislu film sicer zadovoljivo funkcionira kot iztočnica za poglobljeno diskusijo, a v sebi ne premore dovolj zaleta, da bi kljub pretenzijam povedal karkoli tehtnega o motivih in naravi svojih prot(ant)agonistov.

Matic Majcen

Elizij

V filmski produkciji je vedno vznemirljivo, kadar ustvarjalcu zaupajo visok proračun samo na podlagi talenta ali dobre ideje in mu prepustijo vso svobodo nad izpeljavo projekta. V zgodovini filma so se do takšnih privilegijev tudi med največjimi avtorskimi imeni prebili le nekateri – Kubrick, Coppola, Tarantino, Malick. Kariere Langa ali Hitchcocka so posute z anekdotami o borbah za nadzor nad projektom, še Welles se je po *Kanu* vse življenje boril, da bi znova prišel do takšne priložnosti.

Okrožje 9 (District 9, 2009), celovečerni debi Južnoafričana Neilla Blomkampa, je bil eden takšnih projektov. Posnet kot adaptacija lastne ideje, prvič predstavljene v kratkem filmu *Alive in Joburg* (2005), je s svojo kombinacijo socialnega komentarja, razrednih prisodob, domiselne scenaristike in presenetljivo uporabo realizma vnesel svež veter v žanr znanstvenofantastičnega filma. Peter Jackson je bil tisti, ki mu je pomagal priplezati do proračuna 30 milijonov dolarjev. Čeprav je treba priznati, da je *Okrožje 9* postal hit tudi zaradi opaznega prispevka akcijskih prizorov, s katerimi je lahko očaral mainstreamovsko občinstvo, je še vedno šlo za neodvisen film z neznano igralsko zasedbo in s popolnim anonimnežem za scenarističnim in režiserskim krmilom.

Investicija v ustvarjalnost je danes seveda redka. V dobi digitalne preobrazbe industrije in s piratstvom kot stranskim učinkom ter s posledično navezanostjo na varne dobičke preko filmskih franšiz velika večina filmov v multipleksih prej deluje kot preračunljiv konstrukt pripovednih trikov za točno določeno ciljno občinstvo. Ustvarjati v takšnem okolju po neodvisnem prvencu, kakršen je bil *Okrožje 9*, predstavlja precejšnjo dilemo. Ali ostati izven korporativnih krempljev še naprej zavezan nizkoprorračunski logiki z vsemi produkcijskimi omejitvami ali pa vendarle sprejeti očitne kompromise na poti do neomejenih finančnih virov velikih produkcijskih hiš? V večini primerov je skušnjava prevelika, da bi se ji uspeha željan pisec in režiser uspel upreti. Blomkamp je z *Elizijem* (Elysium, 2013), produkcijsko pošastjo, vredno 110 milijonov dolarjev, ob Guillermu del Toru, M. Night Shyamalanu, Duncanu Jonesu, če naštejemo le nekaj očitnih primerov, sedaj postal še eden tistih, ki so na hudičevem križišču ubrali napačno pot.

Ko se *Elizij*, Blomkampov drugi film, začne, so občutki sicer še precej deljeni. Prvi kader, v katerem se kamera s helikopterske perspektive dvigne visoko nad megalomanska slumovska naselja, bi lahko bil prav tako prvi kader iz *Okrožja 9*. V tej fazi še ni jasno, ali gre za simbolno afirmacijo neke avtorske poteze ali strahopetno zanašanje na preizkušen recept. Argument avtorstva sprva ni povsem zgrešen. *Elizij* odkrito reproducira dosežke *Okrožja 9* in z avtorske perspektive bi lahko šlo za uporabo identičnih motivov skozi več del v režiserjevi filmografiji. Žal pa te slike nadaljevanje filma ne potrjuje. Tema revščine, postavljena v ZF-kontekst, se že kaj kmalu izkaže za blagovno znamko, argument prepoznavnosti, ki nezahtevnemu gledalcu omogoča, da logično poveže dva filmska naslova pod okrilje istega avtorja in se odloči za ogled na podlagi prejšnjega.

V večjem delu *Elizija* smo namreč deležni filma, ki ne premore svežine in navdiha predhodnika. Luknje so opazne že celo pri scenarističnem aspektu in res je težko verjeti, da pri takšnem proračunu ne posvetijo več časa dodelanemu pisanju in piljenju prizorov, temveč se raje osredotočajo na dodelanost digitalnih učinkov (ki so tudi zato najboljši del filma). *Elizij* ima težave z osredotočanjem: gledamo le blede napredovanje zgodbe, brez humorja, brez emocij. Angažma Jodie Foster v vlogi polfiktivne Christine Lagarde ima kar nekaj rezerv, čeprav je po drugi strani mednarodni igralski vzpon Sharlta Copleya tudi tu najpomembnejši stranski dosežek Blomkampovega filma. Tudi družbenemu komentarju filma zmanjka tiste neposrednosti, s katero je *Okrožje 9* zadel v telesa gledalcev.

Elizij je tako film, ki mu predhodnik služi zgolj kot opora za vnovčenje lastnih adutov, in se kot tak uvršča v koš sterilnih visokoprorračunskih, z učinki napolnjenih ZF-poskusov, ki preplavljajo žanr v zadnjih letih. Osnovna Blomkampova ideja bo v naslednjem filmu potrebovala nekaj nadgradnje, če bo režiser želel vsaj približno ostati nad gladino avtorsko relevantnih filmskih imen.

6.9.

NO NE!

film PABLA LARRAÍNA



MLADINA +DVD

4 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je
vec kot 230 različnih naslovov!

Dodatne informacije in naročila: mladina.si/trgovina

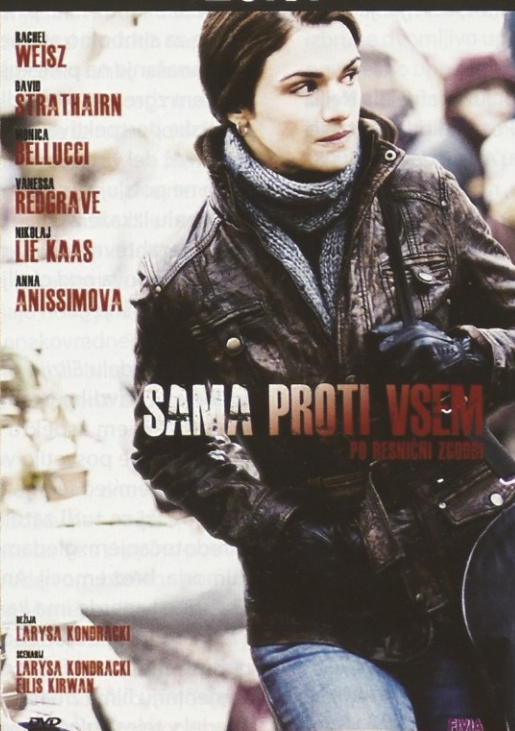
»Vsi filmi so sami proti vsem. Najboljše prepoznate po tem, da rečejo: Ne!«

Marcel Štefančič, jr.

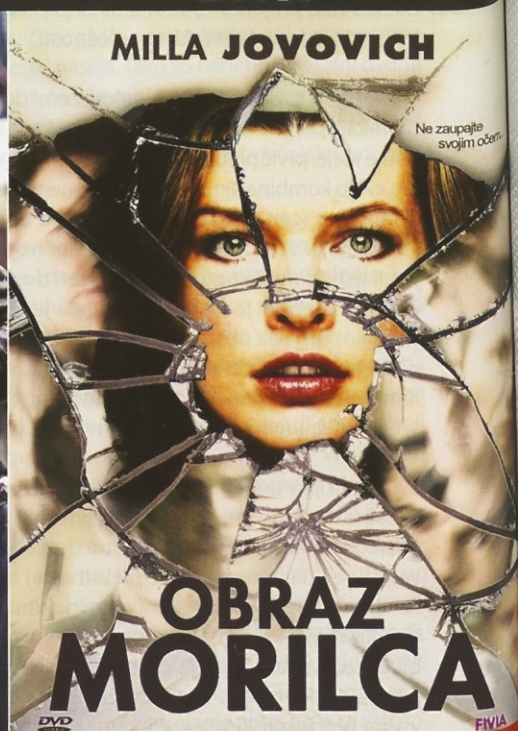
13.9.



20.9.



27.9.



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 22 %.



Moje življenje z Liberacejem

Erik Toth

Napuh, ekstravaganca, luksuz in kičasti svečnik imajo le nekaj skupnega: Liberaceja. Virtuozni pianist polpretekle zgodovine, ki je klasično glasbo predelal in jo spojil s popularnejšimi ritmi, nato zavrgel in se lotil svojih skladb. Bil je eden izmed najpopularnejših in najbolj plačanih zabavljavcev v 60. in 70. letih preteklega stoletja. Človek, ki je priznal, da je na svetu, da ljudi zabava.

Steven Soderbergh v svojem po lastnih napovedih zadnjem filmu, *Moje življenje z Liberacejem* (Behind the Candelabra, 2013), поблиže prikaže del življenja naslovne osebnosti, vendar je poudarka bolj kot na samem Liberaceju (izjemni Michael Douglas) na njegovem življenjskem stilu in še posebej na naivnem mladeniču Scottu Thorsonu (Matt Damon) – sicer avtorju knjige, po kateri je film posnet – ki se po naključju znajde v intimni sferi Liberacejevega življenja. Režiser z izjemno lahkotnostjo razvija partnerski odnos, ki se iz sprva skoraj najstniške zaljubljenosti med predstavnikoma ločenih svetov prelevi v odtujeno holivudsko sobivanje, pri čemer vplivna zvezda naveličana odvrže svojo mlado, a pasivno igračo.

V polbiografski dramati kontroverzne osebnosti pop kulture avtor vodi med žarometi in resnico skozi blišč, ki si ga je okoli sebe ustvaril človek, ki je živel svoje ameriške sanje in to nešteto krat prizna(va). Kamera večkrat zaide tja, kamor človeški pogled ne(rad) zahaja, ali pa prevzame vlogo ustvarjalca občutkov, kar v obeh primerih oblikuje nelagodje, ki pa je zgolj način približevanja gledalca k dojetju zgodbe in identificiranju z liki.

Četudi se film vrti okrog Scotta, zvezda ostaja Liberace. Soderbergh poetizira in hkrati patetizira persono, ki je kljub svoji »grandioznosti« doživljala običajne človeške probleme, prikrivala težave in stremela po popolnosti. Morala se ne skriva v kritiki napuha, temveč v nujnosti poštenega odnosa do drugih. Priča smo rezultatu patetike luksuza in slave, ki v določenem trenutku združi dve povsem različni osebi, vsako s svojo skrivnostjo, ki poskušata ena drugi zapolniti življenjsko vrzel (pravo srečo/očetovsko figuro), kar pa zvezdniška sfera in vcepljene razvade povsem onemogočajo. Liberace svojo srečo vidi v družini, čeprav je očitno, da je noče, ker se zaveda, da družina prinaša, tako kot je njemu, (tudi) žalost. On pa je tukaj, da zabava. Zato se raje pretvarja, spreminja sebe in svoje partnerje s plastično kirurgijo ter se skriva v senci, ki jo ustvarja svetloba njegovega famoznega svečnika.



Več kot med

Gorazd Trušnovec

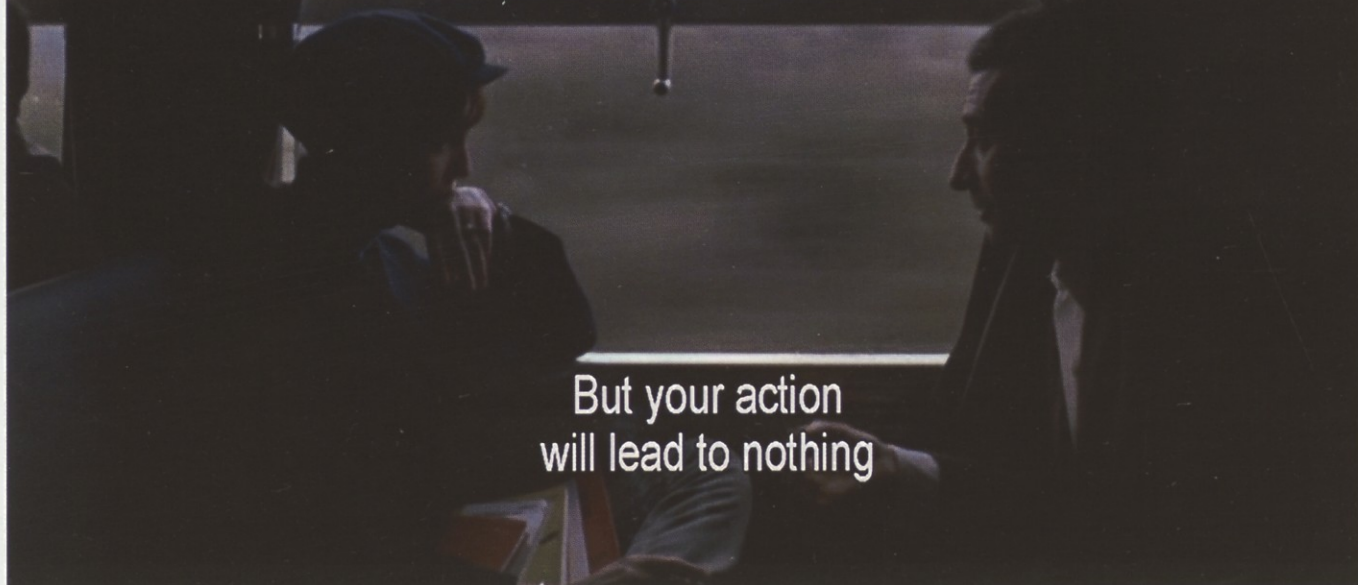
Glede na trende v lokalno dominantnem publicističnem diskurzu je samo vprašanje časa, kdaj se bo začelo tudi čebelarje označevati za »nebrzdane kapitaliste« in »poblaznele neoliberalce«; navsezadnje svoje »suženjske delavke«, ki so prisiljene v »nečloveške produkcijske razmere«, s »pohlepno grabežljivostjo ropajo« vse »presežne vrednosti« njihove proizvodnje ... Kajne? Pri čemer obstaja velika verjetnost, da isti pisci, ki v manihejski nedogled premetavajo omenjene fraze, na kakšnem drugem mestu (ali pa celo istočasno) zagovarjajo pomen lokalnega pridelovanja bio hrane, zagotavljanja samopreskrbe itn.

Mojstrstvo dokumentarca s povednim naslovom *Več kot med* (More Than Honey, 2012, Markus Imhoof) je v tem, da na filmsko subtilen in pripovedno nevsiljiv način med drugim spretno izpostavi tudi uvodoma omenjen paradoks, ne da bi s teznostjo lomastil po gledalčevi glavi, kot se to pogosto zgodi antropocentričnim eko katastrofičnim dokumentarcem. Priletni švicarski avtor Imhoof pri filmu, ki presega povprečne koordinate žanra tudi s tem, da s svojo izjemno vizualnostjo meji na poetični esej, izhaja iz osebne zgodbe (njegovi predniki so se ukvarjali s čebelarstvom), da bi v poglobljeni raziskavi prečil več kontinentov in se lotil globalne problematike množičnega umiranja čebel.

A kot rečeno: mojstrstvo dela je v tem, da je ta avtorjeva raziskava, ki je sicer rdeča nit filma, obenem zgolj osnovna, pripovedna raven dokumentarca, ki čisto mimogrede sproža tudi razmislek o naravi različnih družbenih/državnih ureditev in njihovih daljnosežnih posledic. (Kak naiven idealist bi čebelji združbi utegnil pripisati celo samoupravne poteze.) Čisto dovolj je recimo na Hieronimusa Boscha spominjajoča sekvenca Kitajcev, ki viseč po jablanah ročno s čopiči oprahujejo posamezne cvetove, da bi se razkrila norost centralnoplanskih agrarnih reform, katerih ena od posledic je bila ta, da so cele pokrajine ostale brez čebel – se pa film ne izogne niti težavam intenzivne plantažne pridelave v Kaliforniji ...

Seveda pa so zadeve še kompleksnejše. Čeprav so čebele tu nekaj sto let dlje od človeka, je njihovo preživetje v obliki, ki zagotavlja opravevanje in proizvodnjo hrane, danes bolj kot kdajkoli odvisno prav od uvodnega izkoriščevalca ter mere uspešnosti simbioze z njim. *Več kot med* je kljub svoji esejistični naravi v času, ko potekajo velike tožbe in pritožbe glede fitofarmaceutskih sredstev oziroma kar globalnega nadzora nad hrano, pravzaprav urgenten dokumentarec.

Daimon Is a Girl's Best Friend*



But your action
will lead to nothing

Véronique (Anne Wiazemsky) in Francis Jeanson v *Kitajki*

Vzemimo Godardovo rabo zvoka filozofije, v tistih nekam dolgih dialogih, ki jih njegove ženske izmamijo iz dejanskih filozofov. Dober uvid je, ki tak zvok pripusti v film, ki je odkril, da v razmerah nesmisla in insinucije in cinizma zvok smisla človeškemu ušesu še vedno prijetno zveni. Toda Godard ni uvidel do kraja, saj mu je vseeno, ali je tisto, kar reče filozof, veljavno ali ne – tj. poslušna na način, kot to počnejo njegova dekleta, ali na način, kot to počne buržoazno občinstvo, nekje med zadrego, zavistjo, prezirom in draženjem. In medtem ko ga njegov talent in bistroumnost pripeljeta do opažanja, da filozofijo zdaj stimulirajo čedna dekleta, mu ali ne uspe spoznati humorja in žalosti tega ali pa ne vidi nič dlje. Od Platona naprej je bila spolna privlačnost odkrita spodbuda za filozofijo, kot bi bilo s tem pripoznano, kako intimno in vzajemno je, ko ena duša preiskuje drugo. In če je spolnost dialogov zaključek, to še nujno ne pomeni, da je bilo zapeljevanje njegova poanta; pomeni lahko, da je edini uspešni zaključek takšnega preiskovanja vzajemno zadovoljstvo in da med udeležencema ne ostane niti ena sama neizrečena stvar. Kjer je filozofija predigra, je vsaj zavrnjeno, da bi bila intelektualnost *nadomestek* spolnosti (bolj norčavi smisel »platoničnega«). Ljubezen, kakršno filozofija lahko uči, je moč sprejeti intimnost, ne da bi se jo jemalo osebno. Njeno nasprotje je ničevost, ki sleherno pozornost jemlje osebno in nobeno intimno. (Seveda se ta stanja pogosto zamenjuje med sabo.) Godardova dekleta ta soočenja zapuščajo nedotaknjena. Mar naj bi bilo s tem prikazano, da se jih ne da zapeljati? Pa saj se tudi prostitutk ne da. Kakorkoli, še vseeno so zapeljane – s slogani, z oglasi, s prepovedanostjo.

Filozofija bi morala biti ali bolj plemenito zapeljevanje ali pa bi moralo biti to, da je sprejela svojo ločenost, pripoznano kot njena moč, njena zmožnost, da se odpove nadaljnjim dokazom ljubezni. Godard se izogne izbiri, najbolj opazno v *Kitajki* (*La Chi-noise*, 1967), kjer barva namiguje na pretvarjanje [make-believe], in tako priskrbi izhod, da je vse skupaj otroška igra. Med dolgim dialogom na vlaku ob koncu filozof s pristno inteligenco govori o temah, ki so blizu inteligentnim odraslim socialističnim nazorov. Toda glede na to, da nam je bilo prikazano, da je dekle ob njem ljubezni nezmožna in nevarna tepka, moramo potegniti sklep, da (1) moški tega ne ugotovi ali (2) da mu je vseeno, ker si jo želi in je voljan unovčiti intimnost in inteligenco, da dobi, kar si želi, dražec njeno domišljanje, da premore um in da je sposobna zaresnih dejanj, ali (3) da je takšna usoda inteligence v kapitalističnem svetu oziroma usoda stare inteligence spričo nove mladine ali (4) da so moški in ženske izgubili poslušnost za razlike med besedami (in dejanji) ljubezni, poželenja, poučevanja, poguma, hudobije, upanja ali igre. Da je vse to že splošno razširjeno v našem svetu (in če hočete, splošno zasluženo), ni nobena novica, in širiti njeno razširjenost ni umetnost. Nekateri ljudje so nekoč mislili, da ženske nimajo duš. Nekateri so mislili, da ima skupina ljudi svojo lastno dušo. Takih reči ne govorimo več. Toda koga, ali katero skupino, obravnavamo, kot da bi imeli dušo?

Stanley Cavell: *The World Viewed, Reflections on the Ontology of Film* (1971)

* Daimon je dekletov najboljši prijatelj.

EKRAN

Revija za film in televizijo

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



Naslednji dvojni Ekran izide 5. novembra 2013!

POSVEČENO: **Allan Dwan**

TELEVIZIJA: **Goreči grm**

FOKUS: **Ruski filmi katastrof**

KNJIGARNA: **Zgodovina slovenskega filma**

ESEJ: **Veliki Gatsby in sodobna 3D kinematografija**

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

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

NAROČILNICA



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

Podatki o naročniku:

Fizične osebe

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

Pravne osebe

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

Datum in podpis(žig)

ODPRODAJA STARIH LETNIKOV EKRANA: Revije letnikov 2006-2009 vam na dom pošljemo po ceni 10 EUR / letnik s poštino vred, letnik 2010 in 2011 pa za ceno 20 EUR. Naročila na info@ekran.si.



28. Venice
International Film
Critics' Week

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS

Razredni
sovražnik

186 642 2013



920132718,4

COBISS



režija ROK BIČEK

v kinu od 12. septembra

Razredni
sovražnik

TRIGLAVFILM



FIVA